

La obra novelística de Rosa Chacel

Ana Rodríguez Fernández

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

INDICE DEL SEGUNDO TOMO

VI. LA SINRAZÓN

VI.1. INTRODUCCION

1.1. LA GESTACIÓN DE LA OBRA	499
1.2. EL AUTOBIOGRAFISMO	508
1.3. DE "ESTACIÓN. IDA Y VUELTA" A "LA SINRAZON" .	512
1.4. "LA SINRAZON" Y LA NOVELA ESPAÑOLA	516
1.5. "LA SINRAZON" Y EL PENSAMIENTO CONTEMPORANEO.	526

VI.2. EL MOLDE ESTRUCTURAL 528

2.1. ACTITUD E INTENCION	528
2.2. DISCONTINUIDAD TEMPORAL	531
2.3. MODO DE LA EXPOSICION	534
a) el relato de hechos demostrativos	534
b) bordeando el ensayo	537
c) rehuyendo las memorias	542
d) el diario	545
2.4. LA CONFESION	549
a) la confesión en "La sinrazón"	549
b) la confesión en Unamuno	554

VI.3. LA TRAMA 562

3.1. CRONOLOGIA DE LOS HECHOS	562
3.2. "EL RELATO HABIL DE UNOS HECHOS TORPES" . . .	569
a) el episodio de Elfriede	571
b) el episodio de Puig	574
c) el tercer episodio	580

VI.4. <u>SANTIAGO HERNANDEZ</u>	585
4.1. LA CONSTRUCCION DEL PERSONAJE	585
4.2. LA CONCEPCION DEL HEROE: DUALIDAD ESENCIAL	590
a) "l'uomo qualunque"	594
b) "el agonista": el pensamiento padecido	596
4.3. QUERER Y PODER	599
4.3.1. La estación de la realidad pero la prosa de la vida	599
4.3.2. El Querer: la ley de la relación absoluta	604
4.3.3. Nuevas variaciones sobre los hechos	613
a) el episodio del Sr. Filippo	613
b) el suicidio de Damián	615
4.3.4. El Poder: Las Migraciones del Mal	619
4.4. EL TIEMPO ABISMADO: LA CIRCUNSTANCIA	622
4.5. COMPRENDER	635
4.5.1. El retorno	635
4.5.2. La zona en sombra	640
4.5.3. La duda	648
4.6. LA AGONIA DE LA RAZON	653
VI.5. <u>LAS FIGURAS</u>	661
5.1. GENERALIDADES	661
5.2. LAS CONFIGURACIONES IDEALES	666
a) Quitina	666
b) Elfriede	683
5.3. HERMINIA	690
5.4. MIGUEL	701
VI.6. <u>"LA SINRAZON", CUMBRE DE LA NARRATIVA CHACELIANA</u>	703

VII. BARRIO DE MARAVILLAS

VII.1. <u>INTRODUCCION</u>	710
VII.2. <u>LA ORGANIZACION DE LOS MATERIALES</u>	718
2.1. Estructura narrativa: la trama	718
2.2. Perspectivismo	727
2.3. Estructura y tipología del tiempo	738
VII.3. <u>LOS MATERIALES</u>	752
3.1. El caudal autobiográfico	752
3.2. El mito, el símbolo y el código cultural.	761
3.2.1. Presencia y función de estos materiales	761
3.2.2. El motivo de "la luz"	763
3.2.3. El "código cultural"	807
VII.4. <u>EL MICROCOSMOS NARRATIVO</u>	814
4.1. Introducción	814
4.2. Proyección histórica de los personajes	816
4.3. El espacio físico	829
a) El barrio y la casa	829
b) Los objetos	835
4.4. El paisaje humano	840
4.4.1. El Maestro	840
4.4.2. La Segunda Generación	843
4.4.3. Las adolescentes: Elena	859

VIII. ACROPOLIS

VIII.1. PRESENTACION 884

VIII.2. DE BARRIO DE MARAVILLAS A ACROPOLIS 890

VIII.3. EL PAISAJE 902

VIII.4. LAS FIGURAS 909

VIII.5. "UN SISTEMA QUE EL AMOR PRESIDIA". 913

VIII.6. EL TIEMPO, REALIDAD VITAL 918

IX. FINAL 922

X. BIBLIOGRAFIAS

X.1.	<u>BIBLIOGRAFIA DE ROSA CHACEL</u>	940
	a) Obras publicadas	940
	b) Colaboraciones en revistas y diarios	942
	c) Otros trabajos	948
X.2.	<u>BIBLIOGRAFIA SOBRE ROSA CHACEL</u>	949
X.3.	<u>TEXTOS DE ESCRITORES DE LA GENERACION</u>	952
X.4.	<u>REVISTAS LITERARIAS</u>	958
X.5.	<u>BIBLIOGRAFIA GENERAL</u>	959

VI. LA SINRAZON

VI.1. INTRODUCCION

1.1. LA GESTACIÓN DE LA OBRA

En la página del Diario de Rosa Chacel fechada a 23 de enero de 1952, encontramos una referencia explícita al proceso genésico padecido por la mayoría de sus obras; casi una constante en su trayectoria creadora: el abismamiento, la dilatada inmersión en la memoria (1). Sus diarios, en cierta medida, nacieron con el propósito de ser Alcancía: recipiente donde fueran depositándose "las cosas que me ocurriesen en relación con las obras que tengo pensadas..." (Ida, p.16). Pero avanza el tiempo: los diarios van desarrollando su fisonomía propia, discurrendo por un cauce autónomo que los aleja de los designios iniciales.

"Aquí está la prueba.

4 de julio de 1946

"La mano armada"

Seis años ha esperado este título, sin que un solo pensamiento haya venido a posarse debajo de él. Mientras tanto, el libro ha ido saliendo y ya falta poco para terminarlo." (Ida, p.16)

(1) Véase el análisis de la función de Mnemosyne en el proceso creador de Rosa Chacel en el capítulo de este trabajo donde estudio Barrio de Maravillas.

La mano armada, proyectado título de lo que finalmente acabaría siendo La sinrazón, ocupó, especialmente durante la década de los años cincuenta, todo el tiempo y la capacidad de trabajo de Rosa Chacel. Estas primeras páginas del diario proporcionan algunos datos para reconstruir ciertos aspectos del proceso genésico. Fundamentalmente, aquellos que refieren el proceso en sí, su realización o elaboración material: dificultades, fases o cambios. Pero también, otros datos más analíticos, procedentes del juicio crítico formulado tras las sucesivas lecturas y relecturas de la obra por parte de la autora.

Ya muy inicialmente, 10 de marzo de 1952, surge una serie de dificultades de tipo práctico, ante la imposibilidad de documentarse, de encontrar datos reales sobre la ubicación geográfica y otras características de "la fábrica", importante escenario de la novela:

"El caso es que, para continuar el libro, choco con la dificultad de encontrar datos reales sobre la situación geográfica y sobre la fábrica -cómo es, qué se produce en ella-. Al empezarlo, no sospeché que entanto tiempo no me fuera posible encontrar una pista. El caso es que ni he podido hacer un viaje mínimo hacia el lugar donde quisiera que pasara, ni he podido hablar a alguien que trabaje en cosas de ese género." (Ida, p.27)

Las causas, en parte, las atribuye Rosa Chacel a su condición -ciertos tabúes sociales que impiden un tipo de relación entre los dos sexos (1)- y a su situación, a su circunstancia -aquel

(1) "...Porque aquí sucede que, si a un caballero se le pregunta por cosas de su profesión, con interés y mirándole a la cara, supone en seguida que el propósito es muy otro. Y ésta es una de las cosas originales que me pasan a mí; como no tengo ni por casualidad aire de mujer seducible, estos paisanos se sienten atropellados por mi derechura y no hay medio de tener con ellos una relación normal." (Ida, p.27)

corrosivo sentimiento de desarraigo, agravado, en el caso de esta escritora, por la penuria económica-.

"En fin, todo esto tiene como resultado que no conozco el país. He podido salirme por la tangente en cuanto a los personajes: casi no hay argentinos en el libro y los que hay quedan en una media luz que lo resuelve todo. Pero el fondo, el paisaje, la tierra, lugares concretos, formas de vida en relación con la industria, con trabajos masculinos aparte de la vida intelectual, eso es lo que me falta y no sé cómo resolverlo." (Ida, p.28)

Otras dificultades arrancan de lo más hondo de la Rosa Chacel escritora: esa elaboración mental previa a la realización material de la obra -para algunas de sus criaturas reclama ella el calificativo unamuniano de ovíparas (1)-, esa escritura transversal que la lleva a la redacción o gestación simultánea de más de una obra.

"Pero el caso es que tengo que trabajar en el otro libro: tengo que salir de eso. Y no es que haya dejado de interesarme, no: lo que pasa es que para mí ya está terminado. Claro que ésta es una impresión falsa: es más bien un desfallecimiento ante el esfuerzo colosal que tengo que hacer para poner en pie todo el libro delante de mí. Ese libro tiene que darme todavía muchas sorpresas: se trata de volver a echarme a nadar en él. No sé por qué ahora me solicitan especialmente Elena e Isabel. Debe de ser por un anhelo de juventud, pero, de todos modos, van a tener que esperar mucho porque Suma está primero en la cola." (Ida, p.44)

Esta dilatación en el tiempo que padece la obra crea cierta arritmia -vaivenes, vacilaciones, intermitencias, cambios- que agrava la factura fragmentaria:

(1) Véase el prólogo a Novelas antes de tiempo, ed. cit., p.10.

"... en el tiempo que llevo escribiendo este libro he cambiado, evolucionado, decaído, madurado?... No sé qué habría que decir, y me cuesta trabajo seguir el plan primitivo. Por supuesto, mis cambios son perfectamente pertinentes y armonizan muy bien con la línea del personaje, pero el libro no puede tener la misma extensión de tiempo que mi vida: todo tiene que suceder y terminar antes." (Ida, p.55)

Es cierto que, comparada con otras novelas de Rosa Chacel, La sinrazón es una obra aparentemente más fragmentada. Digo aparentemente porque esa es la impresión que se obtiene tras la primera lectura, en especial si el lector conoce otras obras de la autora. No puedo menos que pensar en Barrio de Maravillas, de estructura mucho más compacta, más amalgamada, pero igualmente sometida a un dilatadísimo proceso de elaboración (veáanse datos específicos en el capítulo siguiente). Por eso, me inclino a creer que estos huecos o lapsus -ciertas digresiones incluso- de La sinrazón vienen delineados por la naturaleza interna de la obra: por la concepción del molde novelístico, por el avance de la trama, del progresivo conflicto del protagonista. Hay que considerar, además, que por primera vez Rosa Chacel cierra el ciclo vital de su personaje atando los dos cabos de la circunferencia, los dos extremos: Nacimiento y Muerte (ida y vuelta). En medio, La Vida, el estar siendo (estación).

Contribuye también a explicar este diseño estructural de la obra otra característica interna: su complejidad temática, las múltiples ramificaciones que brotan de los dos o tres temas fundamentales. No podía ser menos si pensamos que La sinrazón parte de Estación. Ida y vuelta, que es su continuación: el desarrollo de aquel embrión que siguió germinando más de treinta años.

"... en Estación de ida y vuelta [sic], escrito en Roma en 1925, está ya el embrión de La sinrazón. Por eso puedo decir que llevaba, ¿cuántos años hay del 25 al 60?, pues todos esos, escribiendo este libro." (1)

Pero no es aún el momento de iniciar el análisis de las relaciones entre ambas novelas, análisis que requiere un apartado específico de esta introducción, por lo que continúo ahora hablando de este primer aspecto referente a la gestación de la obra.

Quedan asimismo los juicios críticos de la autora tras las sucesivas lecturas ocurridas durante y después del proceso.

En 1952 Rosa Chacel parecía bastante disconforme con lo que se traía entre manos; quizás, simplemente dudosa del rumbo que iba tomando la obra, pero también desalentada ante la temprana certeza de la distancia entre su novela y la demanda comercial.

"En cuanto al engendro que tengo entre manos, el diagnóstico es más difícil... ¿Novela rosa mechada de filosofía?... Es probable. El mensaje tiene más importancia que la mayor parte de los que ha impuesto el comercio internacional, pero la envoltura correcta, la falta de paprika, pornografía, suciedad, fealdad, amoralidad... esto le hundirá como a todos los otros." (Ida, p.24)

Al parecer, la obra atraviesa una etapa un tanto estéril en los años 1954 y 1955 sin llegar a sufrir nunca, sin embargo, un abandono absoluto. En 1957, la autora inicia un esfuerzo considerable por reescribirla desde el principio. Primero la lee dete

(1) De la entrevista publicada en El País. Arte y Pensamiento. Año II. Nº 82 (19-V-1979)

nidamente, a continuación da un primer paso decisivo para empezar a reescribirla. Por aquellos tiempos, Rosa Chacel aún solía escribir a mano, de manera que, según cuenta, volvió a copiarla enteramente y corregirla, para así irse metiendo más a fondo en el libro y conseguir también salir de él.

"... Y !tengo tal necesidad de salir de este libro! No puedo consentir que vuelva a pasarme esto; un libro detenido durante años. Pero, ¿se sabrá nunca hasta qué punto no ha sido mía la culpa de esa detención" (Ida, p.98)

A esta segunda relectura siguieron unos juicios críticos donde se analizan sus defectos -al parecer, era la primera parte la que menos convencía a la autora-; tras el análisis, una reflexión sobre el plan a seguir:

"... me ha hecho bastante mal efecto. No sé si será una impresión justa pero suerable. Es decir, que no sé si seré capaz de ponerle todo lo que le falta. Es muchísimo. Está desdibujado; tiene partes muy flojas, puerilidades tremendas." (Ida, p.98)

Transcurre un mes de intenso trabajo. En una página de su diario, especialmente significativa por coincidir con uno de los frecuentes viajes que Rosa Chacel hacía desde Río a Buenos Aires, manifiesta una cierta satisfacción tras la corrección y la incorporación de nuevos materiales:

"Los defectos del libro eran enormes. Pasé unos cuantos días en que lo consideraba perdido porque en la primera parte tenía grandes trozos en los que el drama estaba esca-moteado: no tenía realidad ninguna. Y como,

precisamente, los hechos, en esos trozos, son un tanto fantásticos, resultaba de una puerilidad intolerable. Además, he trabajado mientras tanto en todo ello y han surgido cosas y cosas. No sé qué pensar. Si conseguiera hacer todo lo que veo, puede que resultase algo, pero es sumamente difícil. Tengo que defenderme manteniendo, sin decaer, lo novelesco, lo psicológico, lo realista, para hacer tragable la enormidad de mi pretensión." (Ida, p.100)

Es una lástima que no se conserven aquellas redacciones primeras que nos permitirían observar a Rosa Chacel como lectora de su propia obra y, al cotejar las distintas variantes, asomarnos así a las preferencias que conforman su voluntad de estilo.

Trabajó intensamente durante aquel renovado período bonaerense, disfrutando de aislamientos esporádicos y, ya en octubre de aquel año, dice "está admitido en la Sudamericana y debo entregarlo en diciembre." (Ida, p.112)

La publicación, sin embargo, se aplazó hasta bastante después de esa fecha. Faltan demasiados datos para intentar aquí un rastreo serio de las sinuosas intrigas que parecían reinar entre los círculos literarios hispano-argentinos y que, según cuenta la autora, parecieron tener bastante que ver con ese retraso público de su obra. Pero de lo que no puede dudarse es de la desazón y desánimo de Rosa Chacel, de su amargura ante tanta postposición.

"... Mientras tanto, aparecen los temas que están en el ambiente, tratados por la gente que puede hablar.[...] !Qué le vamos a hacer! Cuando salga el libro, si llega a salir, mis largas disquisiciones sobre este tema resultarán cosas vistas en Heidegger." (Ida, p.142)

Lo cierto es que, en 1960, habrá de patir a Nueva York sin dejar resuelta del todo la empresa de publicar La sinrazón, aun a pesar del juicio favorable emitido por Borges.(1)

Apareció al fin en la Editorial Sudamericana y por ahí quedan algunos testimonios de los juicios que mereció.

Rosa Chacel, por su parte, no abandonó nunca esta obra, para ella, la de mayor importancia dentro de su producción. Siguiéron las relecturas, de las que destacaré una por parecerme muy significativa. Corresponde a 1965 y la gran consternación/preocupación de la autora es constatar cómo a pesar de su calidad literaria (sigue admitiendo algunos fallos, pero también defiende su "indiscutible superioridad literaria sobre todo lo que se hace en España o, mejor dicho, en español"), el libro "no puede gustar a nadie."

"Es que no se trata de gustar: puede haber quien lo juzgue como obra literaria y lo encuentre muy bueno; también ha habido algunos que se han impresionado mucho, pero lo que no conseguiré jamás es que tenga vigencia, que el personaje se incorpore a los que figuran en la mente del lector. No ya del lector común, ni siquiera del buen lector. Son sus problemas, su tipo de mentalidad, su estilo erótico, su actitud social. No tiene un solo punto de vista que pueda ser simpático a la gente de hoy. Simpático, en el sentido más profundo, esto es, afín a ella: no puede ser contado como una más entre los tipos de que hoy día se habla."
(Ida, p.397)

(1) "...acaba de llamarme Miguel Olivera para darme la noticia de que el libro ha sido aceptado, por unanimidad, en el Fondo.

Me dijo también que había leído los informes de los otros jurados y que el de Borges era extraordinario; parece ser que dice maravillas del libro."(Ibíd., p.162)

La sensación de anacronismo, y desencaje, no la abandona. Y es éste un dato significativo, dije antes, porque una de las grandes preocupaciones de Rosa Chacel ha sido tratar de averiguar si "sus cosas" iban en la dirección de los jóvenes (1). Una simpática muestra de ello nos la brinda indirectamente Herminia, uno de los personajes autobiográficos de La sinrazón.

Quizás por ese marcado autbiografismo que ahora analizaré, Rosa Chacel ha mantenido siempre una indeclinable adhesión -en el sentido orteguiano- a La sinrazón, tal como revela la lectura de sus diarios.

-
- (1) Sin embargo, esa preocupación no obsta para que la autora se dé perfecta cuenta de dónde está el límite, la línea que no debería franquearse si se quieren evitar estridencias disonantes. "¿Hasta qué punto es posible evolucionar?", se pregunta en cierta ocasión. "No quiero incurrir jamás en un intento novedoso que deje traslucir la vejez en forma de impotencia: prefiero reprimir mi renovación, para que no se haga efectiva más que en lo inevitable." (Ida, p.124). Es sobre todo al regresar a España de forma definitiva -década de los setenta- cuando a Rosa Chacel le sorprende el eco que su obra despierta entre los jóvenes: "Realmente es una satisfacción inmensa saber que la gente joven se ocupa de mí. Lástima que aquel donjuanismo maternal, platonizante, que me caracterizaba, se me haya acabado hasta la última gota." (Vuelta, p.193) Comentarios de este tipo abundan en las páginas del Diario que cubren los años de "la recuperación" de Rosa Chacel como escritora. Para terminar, citaré otro breve fragmento que da cuenta de la integridad de esta mujer, de su fidelidad a 'la fórmula- -"la receta del 27"-, al margen de modas comerciales rentables: "... los chicos de España quieren el lenguaje fluido, coloquial. Sí, trataré de complacerles, pero hasta un cierto punto; no estoy dispuesta a desertar de mi tiempo. Sobre todo porque habría que ver si es que no siguen en las leyes del 30 porque no les gustan o por que no pueden." (Vuelta, p. 276)

1.2.- EL AUTOBIOGRAFISMO

La iluminación que los diarios de Rosa Chacel proyectan sobre el lento ondular de su obra se hace especialmente patente durante el tiempo de escritura de La sinrazón, y no tan sólo por el aspecto comentado en las páginas precedentes, el relativo a la gestación de la obra. No daría tanta importancia a los diarios al hablar de esta novela si no nos ofrecieran otros datos, datos en los cuales Rosa Chacel se decodifica, se "confiesa" una vez más: aquéllos que, bordeando lo auto-biográfico, se abisman en la imagen interior.

Hay un autobiografismo civil, externo, repartido entre Santiago y Herminia, pero fundamentalmente perfilado en esta última. Y por otra parte, un autobiografismo íntimo, interior, repartido también desigualmente entre ambos, pero esta vez el balance favorece al personaje masculino. El autobiografismo externo era fácil de constatar ya antes de estar publicados los diarios, pero la lecutra de éstos resulta imprescindible para rastrear la imagen interior de Rosa Chacel, agazapada entre las de sus dos criaturas:

"...El personaje no está agotado: todavía queda mucho en mí de Santiago Hernández y de Paquita, y no digamos de Georgina..."

(Ida, p.44)

Esta Georgina se refería en aquellos momentos -abril de 1955- a la que finalmente acabaría llamándose Herminia, y Paquita es una de las muchas variantes del nombre de Quitina. Por aquellas mismas fechas, mayo de 1955, al lamentar la extrema dilatación que padecía la obra, comenta:

"...el libro no puede tener la misma extensión de tiempo que mi vida: todo tiene que suceder y terminar antes. Inclusive ciertos procesos psíquicos son posibles en mi edad y no en la del personaje. Creo que puedo revivir y realizar -en el libro- los actos de juventud más violentos, gracias a mi fiel Mnemosina [...] pero tengo que tener cuidado de no injertar en Santiago esta rama crepuscular, que no puedo llamar decadente, pero sí abnegada en exceso. Santiago no puede estar en ese punto de la altura desde donde ya se ve la otra corriente."(Ida, p.55)

Yo creo que Rosa Chacel no consiguió del todo este último propósito. Al menos no en el trazado final de la trayectoria de Santiago que a mí me parece ser justamente esa "altura desde donde de ya se ve la otra corriente."

Pero el dato que más me interesa de este pasaje, y que apunta indirectamente al autobiografismo de la obra, es ese miedo que expresa Rosa Chacel a que Santiago esté en (no que llegue a) ese punto; es decir, la imposibilidad de que el personaje no padezca desde el principio la crisis real que Rosa Chacel padecía durante el período de la escritura de la obra, la racha que acababa de atravesar, y que iba a novelar -o estaba ya novelando- y descargar sobre ese personaje.

Ya estamos acostumbrados al dato autobiográfico en una obra novelística que es, ante todo, vida: pero en La sinrazón este dato va más allá del sentido general, genérico, que podría postularse para cualquier producto de la creación humana. (1) En Rosa Chacel, vida y obra se anudan con referencias e influjos mutuos. Es una escritora que escribió siempre acerca de sí misma: sobre su circunstancia, sus conflictos, sus convicciones o sus dudas. Todas sus novelas se organizan sobre complejas reminiscencias, directas o encubiertas, sublimadas o desveladas por un portentoso esfuerzo de autoanálisis sometido al tratamiento objetivo que exige la transferencia al personaje de ficción. Memorias, biografías, novelas autobiográficas o autobiografías noveladas configuran el mundo narrativo de esta autora, desbordando el ámbito estrictamente novelesco. Deben recordarse esos otros títulos que ahondan en el yo: Desde el amanecer, Alcan-cía y buena parte de sus ensayos, especialmente Saturnal y La Confesión.

Pero aun a pesar de esos títulos, La sinrazón sigue resultando un libro destacadamente autobiográfico en comparación con el resto.

"...Difícilmente se encontrará un libro más autobiográfico -si no es Estación: Ida y vuelta-, una confesión más exhaustiva del autor, esto, en primer lugar, desconcierta, y en segundo, proyecta o desencadena sobre él la aversión que yo, mi persona, mi aspecto, mi comportamiento social, mis ideas y todo mi carácter susciten allí donde caigo.
(Ida, pp. 397-8)

-
- (1) "... Los elementos reales de cualquier obra de ficción son los elementos de la personalidad de su autor: su imaginación encarna en las imágenes de los personajes, en las situaciones y escenas, los conflictos fundamentales de su naturaleza o el ciclo de fases por el que ordinariamente pasa." (E. Wilson; Axel's Castle, Scribner, New York, p.176)

Lo curioso es que todo esto es lo que determina la mala fortuna del libro y, sin embargo, yo no puedo contarle entre sus condiciones negativas, porque no es más que el resultado de su incontestable autenticidad." (Ida, pp.397-8)

En esta cita, la palabra clave es "confesión". La novela como confesión es la empresa que va a abordar Rosa Chacel en La sinrazón, intentando la aventura de aproximar su novelística al cauce abierto en la literatura española -tan poco revisitado- por don Miguel de Unamuno (es lo que trato de mostrar en el apartado siguiente de esta introducción). Esto es lo que, a mi entender, convierte esta novela en el legado más importante de la autora.

Asimismo, el autobiografismo menudea en otros niveles, marcando otras correspondencias, otras correlaciones. Sería interesante averiguar si Rosa Chacel nació a sus diarios después de hacer nacer a Santiago a los suyos, por ejemplo. El Diario será uno de los moldes estructurales de La sinrazón y es justamente durante el proceso de escritura de esta novela cuando se inicia en realidad el diario de la autora, convirtiéndose en la obra de trayectoria más o menos regular que ahora conocemos. Así pues, la correlación entre los diarios y esta novela afecta a más de un aspecto relevante.

Hay nuevas correlaciones entre La sinrazón y otras obras de la autora. Fundamentalmente, entre aquélla y Estación. Ida y vuelta (analizadas en el apartado siguiente), pero también entre ella y los ensayos Saturnal y La confesión, obras éstas curiosamente surgidas de la novela (posteriores en su elaboración) pero que, sin embargo, proyectan sobre ella nuevas claridades.

1.3.- DE "ESTACION. IDA Y VUELTA" A "LA SINRAZÓN"

Este trayecto, el que media entre ambos títulos, supone, en la novelística de Rosa Chacel, un proceso de abismamiento: exclusión de aquellos rasgos más de época -de década, podría decirse- y potenciación de cuanto allí se exponía como proyecto, todavía en estado embrionario, sí, pero portador de la sustancia germinal. Era la premonitoria página final de Estación. Ida y vuelta la que concluía así:

"La existencia de un hombre sin destino debe brotar por generación espontánea, como flora invisiblemente fecunda. Toda mi esperanza aguarda el misterioso germinar del nada, del sustancioso fruto hueco, el cero, total de mi balance. Tesoro que no abrumba con su peso, sino al contrario, incita con su prurito ascendente.

Algo ha terminado; ahora puedo decir: ¡principio!" (Estación, p.151)

Yo creo que hay dos principios, dos etapas en la obra de Rosa Chacel. Una fue la del aprendizaje primero, novelizado y recogido en Estación. Ida y vuelta, tal como vimos al estudiar esta novela. La otra etapa, el otro principio, es ese que se anuncia ahí, al final de aquellas páginas iniciales y que corresponde al arranque de la Rosa Chacel novelista en el exilio, que sin duda constituyó un nuevo principio. Es cierto que en medio están Teresa y Memorias de Leticia Valle, pero la primera respon

de a un proyecto de la década, como ya vimos, y la segunda estaba también prácticamente concluida antes del exilio.

Así, reiniciar su oficio o tarea de novelista supuso también para Rosa Chacel probar, ensayar, ver si lo dejado atrás era continuable. Esta tarea fue detectada por Julián Marías en 1953, precisamente durante el tiempo de silencio de Rosa Chacel. Con motivo de la aparición sudamericana del primero de sus dos libros de relatos, Sobre el piélago, Marías reflexiona acerca de la adversa circunstancia general que rodeó a esta escritora, y más específicamente a la Rosa Chacel novelista: "... como nació en el seno de una generación dentro de la cual la novela apenas era posible, toda su trayectoria literaria ha sido, no la tarea -nada fácil, por lo demás- de escribir novelas, sino la más peliaguda de caminar hacia ellas, es decir, hacia su posibilidad." (1)

Reiniciar ese camino hacia la novela supuso, dije antes, un proceso de abismamiento, definido por la exclusión y la potencia ción. Se mantiene el molde, el patrón narrativo, pero se excluyen los aspectos formales más experimentalistas, más de década; en este sentido, hay un menor número de registros expresivos: se elimina lo que en Estación había de taller, de laboratorio del novelista y así desaparece aquella estructura tan estrictamente secuencial, metafórico-imaginística, y con ella buena parte de las características externas del novelar de aquella década. Es la puesta en práctica y ejecución de la conclusión alcanzada por el protagonista de Estación: "...Hacer balance, desembarazarme de las viejas existencias y emprender una nueva, no sé cual; una que parta de aquí." (Estación, p. 117)

(1) "Camino hacia la novela", opus cit., p. 182

Por otra parte, se rompe con la rigidez del monólogo interior, pero aunque La sinrazón esté narrada también desde la primera persona, hay importantes incursiones en la esfera de la realidad, rupturas del monocorde mundo mental de Estación. Rosa Chacel intenta conjugar aquí lo que de novela psicológica y novela de ideas había en su primera obra, añadiéndose un cierto realismo -tal vez experimentado por primera vez en las páginas de Teresa-.

Asimismo, La sinrazón es también germinación, potenciación de los embriones depositados en Estación. Ida y vuelta. El crecimiento se manifiesta ante todo en el desarrollo de temas que en la primera obra tan sólo se insinuaban o aludían de pasada: la "estética del peligro" (de clara raigambre nietzscheana, uno de los núcleos temáticos de la obra: el de la voluntad); "el punto bajo el arco" ("desganado de emociones puras, necesitaba constataciones de mi voluntad", dice el protagonista de Estación, pero hubiera igualmente podido decir Santiago Hernández); el tema de la vida como pugna de amores, el amor como diálogo de contactos (recuérdese el episodio de la muchacha comunista-comunística en Estación); la idea/metáfora del camino o la elección del destino; la duda; la duplicidad (superproyección del pasado en el presente); la división unida o la inteligencia en la materia (amor humano); la ley de la relación absoluta (fe y amor; amar y crear o amar y creer) o la teoría de la zona en sombra.

Prácticamente estos son los temas centrales de La sinrazón, claves en el conflicto que vive su protagonista y todos ellos ya documentables en la primera novela.

Se desarrollan asimismo otros no menos relevantes como los del suicidio, el cine o la literatura policial, que reciben un tratamiento autónomo pero que al mismo tiempo están vin

culados al conflicto central. Por último, aparecen nuevos temas, fundamentalmente aquellos relacionados con la nueva circunstancia, con los hechos derivados del magnicidio de la II Guerra Mundial.

Hay en las obras de Rosa Chacel algo típico de los grandes: las variaciones sobre un tema único (1), el ser escritores de unas pocas ideas, tal vez de una sola, pero potenciada hasta el límite, ramificada, encarnada.

"... Todo el que vive para el pensamiento tiene unas cuantas cosas fundamentales que decir; generalmente no muchas, acaso una sola: las demás son accesorias, son el cortejo, el coro, de aquellas otras, verdaderas personas dramáticas." (2)

Hija de la fidelidad, de la constancia o la paciencia, esta fecunda intensidad responde a la voluntad de perfección artística: ese tensar hasta el punto de ruptura para ir ensanchando y penetrando la idea.

Tal dilatación no cabía, es obvio, en el modesto marco de Estación, y ahora el relato novelesco se abre al diario, al ensayo, a la confesión.

(1) Dice Unamuno -y citarlo al hablar de La sinrazón no es caprichoso ni irrelevante, como veremos a lo largo de este estudio- en uno de sus "soliloquios": "Todo autor que escribe mucho, se repite mucho, y cuanto más original sea, cuanto más saque de su propio fondo en vez de limitarse a contar lo que oye en derredor, tanto más se repite. Los más grandes genios han sido espíritus de unas pocas y sencillas ideas expuestas con más vigor y eficacia, pero con más uniformidad y constancia, que los escritores de no más talento regular. Hombres ha habido cuya importancia ha sido el ser Hombres de una idea, ideas encarnadas. En fuerza de vivir una idea sencilla, pero noble y fecunda, han logrado presentárnosla bajo todas sus formas. La variedad, la multiplicidad de puntos de vista acusa casi siempre cierta endebles espiritual." (Soliloquios y conversaciones, Espasa-Calpe, S.A., Colección "Austral, 286", Madrid, 1968, 6ª edición, Pág.43)

(2) CHACEL, R., "Un dilema", Sur, 250, Enero-febrero de 1958, p.77

1.4. "LA SINRAZON" Y LA NOVELA ESPAÑOLA

Como acabamos de ver, La sinrazón parte de aquella primera novela que calificamos como una obra "desaforadamente orteguiana". Esta vena, la desarrollada por Ortega en su libro Ideas sobre la novela, va a ser una de las dos que confluyen en este nuevo inicio novelístico de Rosa Chacel.

Respecto a ella, si bien no contamos ahora con aquella detallada meditación o reflexión expuesta en Estación - sobre los aspectos más puramente teóricos de la creación (1)-, disponemos igualmente de dos o tres páginas muy significativas. Es, en definitiva, una mínima dosis de algo que Rosa Chacel acostumbra a ofrecernos en sus obras: las claves, las pistas -más o menos encubiertas según los casos- que permitan su decodificación; una especie de lente de aumento para entrar, tal vez ~~no a~~ machete, como la autora quisiera, pero sí firmes en su laberinto.

Las páginas a que me refiero corresponden a un punto de la obra en que la historia -la novelizada y la otra, la Historia- empieza lentamente a recuperarse de los pasados ultrajes, y esa

(1) Es lo discutido en los apartados III.4. ("Algunas consideraciones sobre la novela de ideas y las ideas en la novela") y III.5. (Estación. Ida y vuelta e Ideas sobre la novela).

extensión de silencio la parte de la obra que de forma más extensa e intensa, nos da "la circunstancia" del protagonista y demás criaturas. Es el hablar de "lo que pasaba en nosotros".

Ya el primer párrafo es decisivo para trazar un correcto perfil de la novela que afrontamos:

"La película policial ¿es un hecho de mi vida íntima? En buena lógica tendría que decir: no. En verdad, en estricta verdad, tengo que decir: sí. Porque primeramente, la película -o literatura- policial, así como el más trivial pensamiento encarnado, es un hecho. Y si es un hecho de mi tiempo, nacido en mi tiempo, ¿qué mayor consanguinidad puedo tener con él? Es mío, legítimamente mío, como "mi rey o mi cárcel", según dijo la docta mexicana. De modo que voy a hablar de mí, voy a hablar de la película policial."(1)

Está aquí presidiendo la idea orteguiana de la circunstancia (2), el "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo a mí, tal como he estudiado anteriormente. El entenderse así el protagonista, desde esta perspectiva, implica para la novela su apertura a lo otro, a cuanto estaba pasando, le estaba pasando. De ahí esos temas tan de época, tan de circunstancia (el cine, la literatura policial, los acontecimien-

(1) CHACEL, R., La Sinrazón, Barcelona, Editorial Andorra, 1979 p.233. En adelante, todas las citas pertenecientes a La sinrazón llevarán indicada la página correspondiente al pie del texto citado.

(2) Por otra parte, este abrir la novela a la circunstancia proviene también del carácter confesional que Rosa Chacel proyecta sobre La sinrazón, porque toda confesión ha de ser presencia, persona puesta ante una doble realidad: la interna y la externa. La relación conflictiva entre ambos ámbitos es lo que informa la vida en total de cada uno de los hombres que se confiesan.

tos históricos...), y esos pasajes donde el relato novelesco cede su espacio al discurso, a "la digresión".(1)

También se explicita la categoría de "los hechos" que van a engrosar el relato:

"Pero antes un inciso. ¿Por qué no, si se me acaba de ocurrir? O, más bien, si acaba de ocurrirme, de acontecerme. En este momento me ha pasado que una idea -arborescente, nutrida por raíces incalculables, y pujante presta a estallar en brotes por cada rama- se ha agitado dentro de mí al ser rozada por cualquier soplo. Esto es un hecho."(p.233)

A continuación, otro punto clave en la teoría de Ortega sobre la novela: el concepto de acción o el reclamar para la novela una interiorización, un ser arte de figuras y no de aventuras.

"... no sé si algún contemporáneo mío llegará a leer lo que escribo, pero estoy seguro de que si alguno lo lee dirá: !Qué disertación tan aburrida! Hoy no puede uno interesarse más que por un relato donde haya acción". Los que dicen esto no tienen, por lo general, la menor idea de lo que es acción. Sobre todo, ignoran radicalmente qué es lo que tiene acción sobre ellos mismos y qué es lo que tiene acción sobre la acción."(p.234)

Es, obviamente, la idea -"dos o tres palabras, dos o tres ideas son el motor único"- . Y de ahí, la propuesta:

-
- (1) La alternancia entre estos dos moldes expositivos -modos de la exposición- tiene su más equilibrada forma, a mi modo de ver, en las páginas de Barrio de Maravillas. Aquí, resulta todavía algo en bruto, poco elaborado, pero creo que ya puede afirmarse que esta alternancia entre ambos modos parte de la concepción del personaje y no tanto de modelos narrativos (otras tendencias más externas a la obra).

"Un filósofo actual ha dicho que habría que novelar la vida íntima de las ideas. Sí, eso es lo que hace falta, crear un género, una serie de biografías de ideas, (cosa muy diferente de la novela de ideas) "

Baste recordar una de las frases más lapidarias que pronunció Ortega contra el siglo XIX para entender el sentido de todo esto:

"Por fortuna, tornamos hoy de las acciones a la persona, de la función a la sustancia."(1)

Rosa Chacel -es obvio que aquí el autor se impone totalmente a su personaje (2)- se atreve a explicitar, desarrollar, el sentido de la propuesta orteguiana en tres párrafos radiográficos de su propia obra:

"... La biografía de una idea tendría que empezar por su gravitación profética, pesando sobre la vida, como una preñez -exactamente como una preñez; pesando y aligerando: esperanzando-; luego, su alumbramiento, su hacer se verbo; luego su pasión."(p.234)

La misma división tripartita puede verse en las páginas de La sinrazón, en el proceso seguido por su protagonista, pues aunque la obra formalmente se divide en dos partes, la primera está caracterizada por un doble movimiento: el del querer y el del poder; la segunda, por el saber. La dialéctica o pugna que

(1) Ideas sobre la novela, pág.172

(2) Resultaría muy curioso poder comprobar si éste es uno de los pasajes pertenecientes a la redacción última, por tanto, si proviene de las reflexiones de la autora surgidas tras las relecturas previas al reinicio de la escritura final de la novela.

se entabla entre estos tres agentes (fuerzas) conforma el conflicto de la obra.

Y todo esto en episodios que son "capítulos de amor, de aventura, de pecado, de sacrificio, de disolución, de muerte". Porque lo que hay que revelar es "la vida íntima, ultraíntima, visceral, entrañable, del hombre poseído por la idea y la idea poseída por el hombre." Pero hay algo que aclarar:

"... Una idea consume muchos hombres y la novela de que yo hablo tendría que relatar el múltiple idilio, la agonía innumerable, el drama pural de la idea con sus hombres y mujeres, quedando por supuesto, mil veces esos hombres y mujeres descabezados, como marionetas, por la furia de la idea." (p.p. 234-235)

Es haciendo vivir una misma idea -la del amor- en distintos personajes como se llega a la complejidad temática de La sinrazón. Así en Santiago nos encontramos la vivencia del amor como querer, como voluntad de ser, junto a la íntima relación entre las categorías de amor y fe; en Quitina, el amor caridad o el amor piedad; en Herminia, el amor maternal.

Todavía es de destacar otro párrafo que parece referido a dos momentos precisos de la obra:

"... Los dramas a que aludo serían, principalmente, dramas de encrucijada. Uno cualquiera, hombre o mujer, va por un camino y de pronto, la idea, como una mural china, le corta el paso o, por el contrario, le llama con una voz seductora que le hace volver atrás, o correr hacia delante, o perderse, porque no puede distinguir desde dónde le llama." (p.235)

Este llamar a la nueva novela "drama de encrucijadas" tiene su ejemplificación en la propia trama de La sinrazón: en un

momento en que Santiago parece ya haber superado sus antiguas obsesiones, sobreviene el suicidio de Damián, hecho que el protagonista vive como una obstrucción o desviación y expresa mediante el símil de la contusión (véase el punto VI.4.3.3). En idéntico sentido puede entenderse la reaparición de Elfriede en la segunda parte de la obra.

Así entendida, como drama de encrucijada, como conflicto, la novela oscila entre la impenetrabilidad de las almas y la penetrabilidad de los tiempos, explorando el misterio.

"... ¿Es concebible algo más misterioso? Las almas, acorazadas, seguras con su blindaje [...]. Y el tiempo inmortal, indestructible, aflorando a través de sí mismo. Sin repetición, más bien como rectificación, como retoque de lo que no quedó bien a la primera." (p.p. 437-438)

"Retoque de lo que no quedó bien a la primera" es La sinrazón, prologando así aquella vena orteguiana inaugurada en Estación. Ida y vuelta.

Pero hay además aquí otra prolongación, otra continuación: la de la novela personal, iniciada, según Rosa Chacel, por Galdós, aunque sin saberlo, y recogida y ahondada por Unamuno.

"... la generación siguiente -la tercera de nuestro siglo, si la primera es la del 98- va a retener de las innovaciones del 98 lo negativo; quiero decir el apartamiento total de lo que fue la novela del XIX; y esto la llevó a un apartamiento casi total de la novela sin más. Estilo, ensayo, relato tenuísimo de vivencias interiores: esto es casi todo lo que se presenta como novela." (1)

(1) MARIAS, J., Ensayos de convivencia, ed. cit., p.p. 181-182

Pero en aquellos años, década de los cincuenta, la novela española caminaba unilateralmente por los derroteros barojianos:

"... en cambio, los geniales descubrimientos de Unamuno han quedado intactos; la novela europea y norteamericana de los dos últimos decenios ensaya y repite muchas cosas que inventó Unamuno [...]; la novela española apenas los ha conocido ni beneficiado. Pues bien, Rosa Chacel, probablemente sin saberlo mucho, es del linaje de Unamuno; en ella vive la otra rama de nuestra ascendencia, para mí la más original y la más fuerte."

Esta afirmación vuelve a reiterarla Julián Marías en un artículo de 1961 (1) y en el prólogo escrito para la edición española de la obra, citado anteriormente. Muy certera la anotación de Marías, aunque yo opino que Rosa Charcel sabía muy bien por qué camino andaba y porqué lo había elegido. En una página de su diario, escribe: "... los temas de Unamuno son en gran parte, si no en total, mis temas..." (Ida, p.409). Y en aquel fragmento de La sinrazón comentado más arriba, hay dos pasajes claves. El uno dice así:

"... Adopto siempre un punto de partida egoísta. Pero resulta que, si se es veraz vitalmente, el egoísmo tiene límites muy vagos. Acaso yo deba confesar que no me interesa más que lo mío, pero ¿dónde empieza y dónde termina lo mío? (p.233)

(1) El publicado en el número 178 de la revista Insula y titulado "Las razones de La sinrazón", inmediatamente posterior a la aparición de la novela. Ahí vuelve Marías a calificar a Rosa Chacel de "parcial heredera de los descubrimientos metódicos de Unamuno."

Ya la palabra "egoísta" (así, entrecomillada) le llega , a todo lector de nuestra literatura, cuajada de resonancias unamunianas. Fue una de las grandes batallas dialécticas de don Miguel desentrañar el sentido universal de lo individual/personal, y hacerse aceptar desde su 'yo' (su pasión, sus entrañas, sus ensueños) (1). Entre tanta lluvia acusatoria -que si contradicción, que si paradoja o incongruencia-, mantuvo siempre en alto la convicción de que "ser yo es ser todos los demás". Repetidas veces aparecen en sus páginas afirmaciones como ésta:

"...¿Egoísmo decís? Nada hay más universal que lo individual, pues lo que es de cada uno lo es de todos... Eso que llamáis egoísmo es el principio de la gravedad psíquica, el postulado necesario." (2)

De no menor raigambre unamuniana es la lamentación de Santiago ante el tipo de temas por los cuales se interesa la mayor parte del público lector:

"... Yo los veo a veces en el autobús totalmente empapados de aquel mundo que no se rá jamás tangente a sus vidas, pero en el que van sorbiendo con deleite el néctar de la acción." (p.234)

(1) También Ortega había sostenido que "el punto de vista individual me parece el único punto desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad." (Prólogo a Obras Completas, ed. cit.)

(2) Del sentimiento trágico de la vida, Madrid, Espasa-Calpe 1976, p.61. Quizás sea en Soliloquios y conversaciones donde de mayor número de veces se plasma esta lucha unamuniana.

También Unamuno se quejaba a menudo de las preferencias temáticas o gustos del público lector. En el artículo titulado "Reputaciones hechas", perteneciente al volumen Soliloquios y conversaciones, una de las obras en donde Unamuno increpa y se encara de forma más abierta y sin paliativos con su público, leemos:

"... Vivimos en la calle y vivimos de la última novedad; eso que llamamos 'información', y eso otro que llaman la 'actualidad' son el pasto de nuestros públicos distraídos. Quiere nuestro público que se le den noticias y no que se le den pedazos de alma. El alma estorba: la visión de un alma palpitante de ambición, de desengaño, de tristeza, de desdén, es un espectáculo tan desagradable como la visión de unas entrañas de carne palpitantes de vida moribunda. Perdona, lector, perdónamelo... Tú quieres que cuente cosas, y acaso tengas razón. Acaso, digo, y este acaso es, como lo comprenderás, no más que una concesión retórica." (1)

Imposible extenderse aquí -cuando aún no ha empezado el estudio estricto de la obra- sobre la fisonomía que en La sinrazón adquiere esa novela personal unamuniana. Es algo que iré señalando a medida que se vayan suscitando los encuentros, a medida que se produzcan las correspondencias, porque son muchas. En lo propiamente formal (concepción de la novela como género), esa modalidad de narración comentada; la creación de un personaje que es ante todo un agonista, un luchador, un ser escindido entre lo temporal y lo esencial; el carácter confesional y autobiográfico de sus obras de ficción. En la temática, el con-

(1) UNAMUNO, M. de Soliloquios y conversaciones, Madrid, 1968 Espasa-Calpe, (6ª edición) p.107.

flicto religioso (la duda, la razón, la fe), el amor y la configuración ideal de la mujer, junto a otra serie de motivos no menos destacables: el suicidio, la intrahistoria, etc.

Así, para concluir, encuadrar la obra en una doble corriente: una más teórica, la expuesta por Ortega en Ideas sobre la novela; y otra: la unamuniana. Quizás en ningún otro autor -excepto en Marías Zambrano- pueda encontrarse una síntesis tan trabajada, personal y creadora de estos dos grandes maestros: Ortega y Unamuno (el "Unamuno contemplativo", por supuesto). Ya muy tempranamente expresaba Rosa Chacel este doble magisterio:

"El paragón entre estos dos hombres, Ortega y Unamuno, es algo que solamente puede llamarse de un modo: nuestro porvenir. En cuanto a las dos escuelas, sucede que lo que en Ortega es luz, en Unamuno es fuego, y el fuego produce siempre efectismos."(1)

(1) "La nueva vida de 'El viviente' en Hora de España, nº 4
Abril, 1937.

1.5. "LA SINRAZON" Y EL PENSAMIENTO CONTEMPORANEO

Asimismo, La sinrazón entronca con el pensamiento contemporáneo; con las obras de Kierkegaard y Nietzsche, en primerísimo lugar.

Con el primero, las analogías son profundas y afectan a más de un tema capital de la novela -el sentido de la oración, la dialéctica del sí mismo, los conceptos de temor y temblor, la configuración ideal de la mujer, el sentimiento de culpa-. La huella Kierkegaardiana asoma reiteradas veces en las páginas de esta novela cuyo protagonista 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, mostrando el pensamiento beligerante, los combates entablados entre la fe y su gigantesca pasión.

En 1948, Rosa Chacel escribía sobre el filósofo danés: "Contemplar a Kierkegaard desde el presente de la filosofía existencial es un espectáculo tan inaudito como si viésemos al pájaro disecado que decora nuestra biblioteca entrar de pronto y caer, sangrante y agonizante, sobre nuestra mesa. La vida que se puede encontrar en Kierkegaard no es más que eso; pura agonía, es una vida comprada con la muerte... (1)

(1) CHACEL, R., "Kierkegaard y el pecado", Sur, 162, 1948, p.71.

La imagen reaparece en la novela y la definición es aplicable a ese espíritu agónico que Rosa Chacel encarna en el personaje de Santiago Hernández.

Sobre Nietzsche conversan también estas criaturas. Quienes más afines se muestran al pensamiento del filósofo alemán son Santiago y Herminia. Aquel anuncia su propósito de "releer a fondo a Nietzsche" (p.323) tras recaer en las viejas tentaciones. El grito nietzscheano "¡Vivir en peligro!" parece guiar la conducta de Santiago y conformar un nuevo tipo de heroísmo que desarrolla su acción en la mente del hombre y que bien podría constituir el modelo propio de la época, de aquellos que se reconocen como "hijos del siglo": una continua inclinación al riesgo, asomándose a las puertas de la increencia, incurriendo en los territorios de "lo que se cuenta entre lo prohibido." :

"La proverbial atracción que ejercen los hombres peligrosos y los que viven en peligro existe también en el hombre de mente peligrosa [...] porque la mente más arriesgada y más libre es la que va en busca del ser y del poder..." (p. 549)

El ser como problema a vivir y revivir, la tensión entre lo ideal y lo fáctico, son puntos claves en la trayectoria de Santiago, quien al final de su vida descarta cualquier intento de racionalizar y de pensar el ser: "Cuando cada uno emplee su vida en la acción que se le haga posible, ninguno se parará a pensar." (p.529)

VI. 2. EL MOLDE ESTRUCTURAL

2.1. ACTITUD E INTENCION

Aunque se rompe con el rígido monólogo interior que veíamos en Estación. Ida y vuelta, La sinrazón sigue siendo una de esas novelas escritas desde la primera persona, característica inequívoca de la narrativa de Rosa Chacel. Es este proyectar en un mismo personaje las funciones de narrador y de actor (protagonista, hacedor, agente) lo que hace oscilar a la novela entre el relato y la reflexión, entre acción y pensamiento, entre vivir y escribir.

"... Yo, cuando vivo normalmente es cuando no digo nada. Nada que puede ser anotado aquí, en estos cuadernos, que durmieron en un cajón a causa de eso, durante años."(p.295)

Párrafos como éste -explicativos, donde se vierten juicios o valoraciones de lo que se está escribiendo- menudean en estas páginas. Ya en la primera, el lector se encuentra con un minucioso acopio de datos y referencias al momento de la escritura. Fundamentalmente, lo que se explicita en esta página inaugural es la intención, el propósito o los motivos que forzaron al protagonista a iniciar este relato-recuento de su vida:

"Ciertas palabras, que en el momento de ser pronunciadas me parecieron una frase trivial, han llegado a señalar más tarde un punto culminante de mi vida. Ello ocurrió en una época tan frívola que describirla es vergonzoso; sin embargo, tengo que describirla."(p.17)

Es esta situación de necesidad, de forzosidad lo que más resalta en este párrafo. Santiago Hernández escribe en sus cuadernos apremiado por la urgencia de comprender aquella parte de su vida que ahora, desde el presente, se le representa como la inocencia. Recordarla y describirla, estudiar unas pocas pero muy especiales situaciones, unos cuantos "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" (p.196). Escribe, pues, para dejar constancia de algo, "de todo absolutamente" (411), de aquella lejanía anterior a la experiencia, al conocimiento, al desengaño; y el empeño es relatarla con el tono exacto de lo que fue aquello que ya no es. Ese tono, dice el protagonista, que "sólo se puede llevar en la primera juventud."(p.17)

Pero la línea recién escrita lo pone en guardia contra lo metafórico, contra la facilidad de resbalar hacia la ironía, que es lo que se propone excluir a toda costa de estas páginas. Hay aquí una clara referencia al cambio de actitud operando, a esa eliminación de aquellos rasgos más de época (de década) que dije se detectaba en el paso de Estación.. Ida y vuelta a La sinrazón. En su primera novela, Rosa Chacel, aun sin llegar a los extremos de otros escritores de la generación, caía en una ironía relativamente suave, tamizada, pero perfectamente desgajable de la metáfora o la imagen (greguería, más bien, de inequívoca estirpe

ramoniana) donde se incrustaba. (1)

Y efectivamente, la prosa de La sinrazón es la menos brillante, la menos plástica o imaginística de toda la obra chaceliana; apenas unas pocas -considerando la extensión de la novela- descripciones paisajísticas muy sobrias -contenidas, diría-, y dos o tres fugaces "greguerías" a la moda de entonces:

"... hoy nos tocó un día de calma, como un silencio en el pentagrama." (p.420)

"Me senté en un sillón demasiado circunspecto" (p.77)

"Me desperté del vientre de la butaca y fui de recho al balcón." (p.86)

Así, un aspecto estilístico de la obra viene determinado por la actitud (intención o motivación) de quien relata o describe los hechos: un hombre que ha de afrontar la banalidad de su historia y confesarla.

Casi se completan ya en esta primera página los datos fundamentales del molde estructural de La sinrazón: además de la actitud o intención, se precisa la perspectiva, el tono y el modo de la exposición. Para su análisis, abrir' nuevos apartados.

-
- (1) Recuérdese todo lo dicho sobre la ironía en cuanto a actitud vital de los vanguardistas y la función estética/estilística de la ironía al servicio del propósito de "desrealización". Los ejemplos espedíficos los rastree ligeramente -porque en Rosa Chacel esta tendencia nunca fue acusada- en los primeros textos de la autora: Chinina Migone y Estación. Ida y vuelta. Así, teniendo en cuenta esta progresiva disminución, resulta muy curioso ver cómo en Barrio de Maravillas Rosa Chacel hará de la ironía una barrera, un obstáculo que dificulte la identificación entre Elena y su padre (generación joven -1920- y la generación vieja -1900-). "Detestaba todo lo caricaturesco, detestaba la parodia. Esta era mi posición frente a mi padre, frente a mis abuelos y tatarabuelos, frente a España. En mi padre estaba ese morbo de la ironía, de la guasa destructora con que se curaban en salud todos nuestros escritores del siglo XIX -todos nuestros escritores, más bien." (Desde el amanecer, ed. cit., p.51)

2.2. DISCONTINUIDAD TEMPORAL

La pretensión de actualizar el pasado provoca una discontinuidad temporal, un alejamiento del tiempo de los hechos a relatar, especialmente patente en la primera parte de la obra, donde el ritmo del relato se interrumpe a menudo ante la imposibilidad de atenerse a lo proyectado: dejar constancia de aquella lejanía anterior a la experiencia, al conocimiento, al desengaño, con el tono exacto de antes.

"Es imposible lo que me propongo. Miro el conjunto y veo el juego de luz y sombra, veo lo claro avalorado por lo oscuro, cuando lo que querría dejar aquí es el tono inocente, el blanco puro de la confianza."(p.68)

Ese salto temporal no siempre se consigue y es entonces la imposición avasallante del recuerdo, (1) que es impresión o imagen, bloqueando y deteniendo el transcurso del relato.

"!Nada, nada, no es esto!"(p.18)

"A partir de este momento, ya no puedo relatar los hechos por su pasos contados"(p.19)

(1) Para una explicación de la función poética del recuerdo (o la memoria) en la obra de Rosa Chacel, véase lo dicho al analizar Estación. Ida y vuelta, y Barrio de Maravillas.

Exclamaciones como éstas abundan, sobre todo, en la primera parte de la novela, dedicada a actualizar un pasado que condiciona y explica el presente desde el que se escribe y para la cual se optó por el "relato de los hechos" como modo de la expresión.

La primera parte de la obra integra, pues, una serie de episodios (hechos) retrospectivos, discontinuos en cuanto a su sucesión cronológica, pero contiguos por eslabonar la cadena vital del protagonista. Tal orientación retrospectiva del narrador desvía peligrosamente el relato hacia las memorias, cosa que no se desea. El recuento queda interrumpido por espacio de seis años, y la segunda parte se inicia ya no con una actualización del pasado, pero sí con una recapitulación del tiempo de silencio. Cuando se logra sincronizar la escritura de los hechos con los hechos en sí (en su hacerse o acontecer), la novela desemboca en el diario; pero cuando aquéllos se precipitan, arrollan cualquier previsión formal. El final de La sinrazón es un apretado discurso interior (no un monólogo estricto), una nocturna odisea mental (1) que es síntesis o chispazo (resplandor) de la odisea diurna, vital del protagonista.

Formalmente la obra consta de dos partes, cada una de ellas encabezada por citas muy significativas:

"D'un monde où l'action n'est pas la soeur
du rêve"
(CHARLES BAUDELAIRE)

"... la sinrazón que a mi razón se hace..."
(FELICIANO DE SILVA)

(1) Transcurre durante la última noche del protagonista, que no es sino un desesperado intento de comprender.

Ambas citas las menciono ahora porque preludian la dualidad conflictiva del protagonista, expresando dos antagonías claves: acción-sueño, razón-sinrazón. Pasado-presente es otra.

Un auténtico nudo gordiano en el conflicto de Santiago Hernández y que determina asimismo el diseño formal de La sinrazón, provocando esas oscilaciones entre el relato, las memorias o el diario, que anlizo en el siguiente apartado.

Hay, pues, dos partes en la novela, y tanto en una como en otra se establece puntualmente la cronología de los hechos (el vivir) y la de su enunciado (el escribir). Se rompe con la división tripartita de Estación. Ida y vuelta y se rompe también con otros de sus aspectos formales, como iremos viendo.

2.3. MODO DE LA EXPOSICION

a) el relato hábil de hechos demostrativos

"... debo ir al relato escueto, sin glosarlo ni parafrasearlo con profundidad ornamental. Al relato de las cosas más tontas y más comunes -estas páginas no son más que un mero acto de constancia-, que mi vida, lo que yo dentro de mí siento como un fenómeno sísmico, en la desnudez de los hechos no fue más que esto." (p.18)

A esta conclusión llega el protagonista tras emborronar unas cuantas páginas de reflexiones y de teorías vagas, romperlas y quemarlas para evitar el ensayo. No quiere estructurar teóricamente sus experiencias y reflexiones porque entonces llegaría a dudar de haberlas vivido, creyéndolas sólo invención.

"... Relatarlo, copiando fielmente lo que de modo inmediato tuvimos ante los ojos, es mucho más satisfactorio que especificar el escurridizo fenómeno desarrollado dentro de la retina." (p.197)

Muy al principio de la novela se consigue hilvanar un relato como el que se pretende, ceñido a una narración líneal/secuencial de los tres hechos (episodios) desencadenantes del conflicto, pero

a medida que el narrador se adentra en esa reconstrucción del pasado, el designio inicial resulta amenazado por factores diversos.

En primer lugar, uno muy obvio, de carácter formal: la imposibilidad de conjugar la linealidad, la unidimensionadidad de la palabra escrita, con la simultaneidad de los acontecimientos: cómo reproducir en el relato -donde una cosa se pone detrás de otra, aunque no se relacionen necesariamente por las leyes de la precedencia o de la consecuencia- la coexistencia, la sincronía del vivir:

"... Si de dos cosas que eran simultáneas dejamos una en el trasfondo, puede parecer que queda truncada, porque a veces desembocamos en una tercera, como si ya de aquélla no hubiera más que hablar, y sin embargo aquélla estaba igualmente eslabonada con ésta."(p.115)

En segundo lugar, la mencionada discontinuidad temporal, la distancia (entre el vivir y el escribir) o el alejamiento, que vicia la perspectiva, malogrando la exactitud del tono.

"Y nuevamente tropiezo con la dificultad de relatar el momento aquél..."(p.77)

Consecuencia de este mismo factor es la dilatación, un cierto desorden de los sentidos a la hora de calibrar la dimensión del vivir y traspasarla al momento de escribir:

"... O no decir nada, o relatar todo como fue, minuto por minuto y cubicar los minutos, presentarlos macizos, con cara anterior, posterior, inferior, superior, lateral..."(p.366)

Una nueva modalidad de este factor determina la escasa presencia del diálogo en esta primera parte de la obra (después, cuando

se aproximan los dos tiempos, aquéllos abundan más); es imposible transcribirlo fielmente, en toda su extensión, porque "el diálogo era mucho más nutrido de lo que mi memoria me permite transcribir." (p.89)

Asimismo, si al principio unas pocas y especiales situaciones, unos contadísimos hechos, eran lo destinado a engrosar el relato, pronto se ve la imposibilidad de narrarlos "por sus pasos contados", porque a ellos se les suman los datos visuales -"una especie de fisonomía del hecho en la que personas y cosas van mezcladas." (p.187)- que ralentizan el ritmo narrativo. Hay unos hechos primeros y principales, pero junto a ellos, un denso cerco de menudencias (1), otros hechos que se encadenaron con aquéllos "como la noche con el día; o se borraron, no se desmintieron, se quedaron fulgurando en la oscuridad como el carbúnculo, engastados en la materia diurna, forjada de razón." (p.115)

Dos tipos de hechos, cada uno inserto en dos esferas distintas: la diurna (el mundo de la acción, hechos tal y como los entendemos en el lenguaje común: "cosas como las que a veces pasan en los sembrados o en la administración") y la nocturna: el ámbito de la acción y el del pensamiento. Los primeros son los que analizo al hablar de la trama; los segundos, mucho más complejos, se exponen al abordar la temática y los personajes. Desde el punto de vista del molde expositivo, del modo de la exposición, son estos últimos los que desvían el relato hacia el ensayo: a veces cayendo directamente en él; otras, sólo bordeándolo.

(1) Cuando analice la trama de La sinrazón veremos cómo esta nueva novela de Rosa Chacel se asienta en aquella "hora simple y sin leyenda" que postulaba Ortega para la renovación del género: "La vida es precisamente cotidiana. No es más allá de ella, en lo extraordinario, donde la novela rinde su gracia específica" (Ideas sobre la novela, pág. 115). Por ello, los elementos destinados a formar la textura de la obra pueden pertenecer a diversas categorías: "Pueden ser observaciones

b) bordeando el ensayo

"... hay que descender a lo vergonzoso, hay que describir el temblor de la carne, el terror, hay que extraer penosamente, de las toneladas de cie- no exprimidas, la dosis infinitesimal de materia luminosa que se puede dar, al menos provisional- mente, como cosa del espíritu."(p.320)

Es el incurrir en el ámbito de las ideas, donde los hechos primeros y principales tienen su razón de ser, lo que provoca ciertas digresiones que con frecuencia disuelven el proceso narrativo: ralentizan o detienen el transcurso del relato al añadir a la nove- la los comentarios u opiniones sobre lo narrado.

Inicialmente -lo vimos más arriba-, el narrador rehuye el en- sayo; no quiere estructurar eóricamente sus experiencias y refle- xiones porque entonces llegaría a dudar de haberlas vivido, y por eso nos las da "mezcladas a la vida", nos las da como relato. Así, en la primera parte se refrena tenazmente cualquier desviación ha- cia esa tendencia:

"Me alejo del relato. Todo esto se parece cada vez más a una teoría y yo no iba fabricando una teoría mientras..."(p. 20)

Sin embargo, la acronía -discontinuidad temporal- precipita progresivamente a la novela hacia una especie de "narración inter- pretada". El continuo recapitular o explicar lo acontecido en los sucesivos periodos de silencio ralentiza el ritmo narrativo, pero la lenta decantación del relato hacia el ensayo proviene de la acu- mulación y la disipación . Por una parte, la acumulación de da-

tópicas, triviales [...] o bien advertencias de plano más re- cóndito que sólo se hallan cuando se bucea en el abismo de la vida hasta capas profundas."

tos, episodios, hechos, que el narrador-protagonista recuerda e interpreta porque necesita comprender. De aquí esta modalidad de "narración interpretada" presente a menudo en La sinrazón.

Ya se sabe que éste fue término acuñado por Julián Marías para referirse a la Vida de Don Quijote y Sancho (1), y aunque entre la obra de Unamuno y la novela de Rosa Chacel hay muchas diferencias, lo cierto es que ambos autores coinciden aquí en la necesidad de interpretar la narración: completar el relato de los hechos con el comentario de ellos significa añadirle a la novela la transparencia que la vida tiene para sí misma, la presencia de su carácter proyectivo, que la mera narración suele omitir. De ahí esos pasajes de análisis, y también de síntesis, resultantes de un modo de entender la tarea del novelista como labor que debe abordar la totalidad interna de temas, figuras, etc.

Es mucho lo que Rosa Chacel aprendió de Unamuno y, en general, en toda su obra menudean las referencias al maestro de Salamanca, pero quizás sea La sinrazón el libro de la autora que más revela su permeabilidad hacia él. La siguiente cita es muy significativa toda ella, pero a efectos de lo que estoy comentando -la aproximación de la novela chaceliana a la "narración interpretada de Unamuno-, destacan especialmente las dos o tres últimas líneas:

(1) "Ahora podemos comprender la ambigüedad genérica de la Vida de Don Quijote y Sancho -¿novela, ensayo?- y responder a la pregunta que formulé más arriba: su última sustancia es a la vez lo que tiene de narración y lo que tiene de teoría o comentario: es la narración interpretada, la biografía que no se toma como mero hecho sino que se ve acontecer en su justificación." (MARIAS, J., Miguel de Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p.252)

"... esa razón vitalizada, meteorizada, podríamos decir, y no amenazada de clorosis, sino pujante, llena de apetito omnívoro: hermanada con una memoria dinámica y fecunda [...], esto es lo que aprendimos en Unamuno, no en Don Manuel Bueno, sino en el Don Miguel Terrible, aquel de Vida de Don Quijote y Sancho." (Confesión, p.127)

Asimismo, cabría interpretar estos comentarios o reflexiones como respuesta a una exigencia de otro maestro de Rosa Chacel: Ortega. En la décimotercera de la Meditaciones del Quijote, pide, exige Ortega la integración de concepto e impresión en la obra literaria.(1)

Pero la huella de Ortega se transparenta además en otros aspectos. Dije más arriba que esta tendencia al ensayo provenía también de la disipación, y ahora hay que explicarlo. En algún momento me referí a la antagonía entre vivir y escribir: unas veces la aceleración de la vida impide la escritura, pero hay otras en que la vida se disipa, en que aparentemente no ocurre (acontece) nada, pero pasa el tiempo, pasan cosas. Hay dos grandes periodos en la trayectoria de Santiago en que los acontecimientos personales se

-
- (1) Ortega juzga el Quijote como el más profundo libro escrito sobre "este promontorio espiritual de Europa, esta como proa del alma continental" que es España; un libro en el que deberíamos concentrar "la magna pregunta: Dios mío, ¿qué es España?". Pero a pesar de esta importancia, faltan en la obra de Cervantes las claves para su interpretación: "No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su interpretación." La inclusión en la obra literaria de esta "misión esclarecedora, si se quiere 'Luciferina'", dice Ortega, ha solido faltar en nuestras producciones castizas, y lejos de juzgar este rasgo como virtud nuestra, lo condena como defecto. Sería interesante desmenuzar este capítulo, pero me alejaría demasiado del tema, y el sentido del , a mi juicio, párrafo más contundente de esta meditación, es inequívoco: "Representamos en el mapa moral de Europa el extremo predominio de la impresión. El concepto no ha sido nunca nuestro elemento. No hay duda que seríamos infieles a nuestro destino si abandonáramos la enérgica afirmación de impresionismo yacente

"Habría durante horas de la película -o de la literatura- policial y parecería una digresión; sin embargo, no lo sería. Yo no quiero hablar aquí más que de lo que pasaba en nosotros." (p. 233)

Las reflexiones sobre el cine, la literatura o la Historia, de marcado carácter ensayístico, deben entenderse como "respuesta a Ortega", como aplicación de uno de los puntos claves de la teoría orteguiana sobre la novela. De ahí, el marcado carácter de época, de circunstancia, que presenta este primer gran bloque ensayístico de La sinrazón, obra que Rosa Chacel calificó como su novela "depayseé" del exilio.

Otros fragmentos ensayísticos no son, sin embargo, meras digresiones - más o menos gratuitas- porque conectan temáticamente con la obra y trazan ese diseño ramificado, arborescente, especialmente visible en el desarrollo temático. Un ejemplo lo tenemos en el pasaje donde Herminia diserta sobre el amor maternal, que no se justificaría de ningún modo si no estuviera claro que uno de los temas centrales de la novela es el amor, si antes no se hubiera planteado la vida como pugna de amores, el amor como diálogo de contactos o la ley de la relación absoluta.

No son éstos, sino otro tipo de pasajes que no vienen al caso -digresiones propiamente dichas- los que se descartan:

"...Me asalta el deseo de perderme en una larga digresión sobre la Navidad en el nuevo mundo, sobre la Navidad y la asepsia, sobre la Navidad y el hemisferio Sur, pero tengo que ir al grano." (p. 185)

en nuestro pasado. Yo no propongo ningún abandono, sino todo lo contrario: una integración." (ORTEGA Y GASSET, Obras Completas, I, ed. cit., pp.358-360)

A mí me parece que lejos de desacreditar a La sinrazón como novela, estos pasajes ensayísticos -que adensan la prosa por ese movimiento interiorizante que los caracteriza-, la alejan, es cierto, de una de las tendencias de la novelística española (1): pero, a su vez, la aproximan a los derroteros seguidos por la novela europea, por la novela moderna.

"La novela moderna, determinada por el firme propósito de no ser la novela tradicional, es un perpetuo ensayo de formas nuevas. Pero el ensayo es, justamente, el género literario a que se llega cuando la actitud del escritor es ensayar." Así explica Julián Marías por qué en los últimos ochenta años casi todas las buenas novelas son malas novelas, no acaban de serlo. Y en su lista incluye La montaña mágica, El lobo estepario, todos los franceses realmente innovadores, Virginia Woolf, La peste o L'étranger, donde a menudo el relato desfallece ante el comentario, ante la extirpación de su sentido. Yo añadiría La Náusea, novela en absoluto ajena a la novelística chaceliana.

A mí me parece que en La sinrazón hay mucho de todo esto, mucho de lo que la novela moderna tiene de ensayo, de probar, de buscar; pero una busca que crea ella misma sus propias significaciones, al paso que va haciéndose. Así hay que entender el siguiente párrafo de Rosa Chacel, donde se critica la ambigüedad de Michel Butor en La Modification:

"En toda literatura, sea del género que sea, molestan las pequeñas arbitrariedades que quedan sin explicación, pero en estas narraciones laberínticas, en las que se mezcla lo

(1) Algo de esto ya se mencionó al hablar de las conexiones entre La sinrazón y la novela española, donde veíamos cómo Rosa Chacel se desviaba de la "línea barojiana", la dominante, y conectaba con la "novela personal" de Unamuno.

imaginado, lo presente con lo pasado y lo futuro [...]. El lector no debe quedarse con el temor de haber entendido mal, de haber perdido la explicación de algo." (Ida, p. 281)

Un afán de claridad, de exactitud, es lo que motiva esos pasajes ensayísticos.

c) rehuyendo las memorias

Asimismo, la acronía desvía estas páginas que quieren ser confesión hacia las memorias.

"... decidí escribir estas confesiones. No las llamo memorias porque memorias es una palabra que siempre tiene algo de grato o de halagüeño; unas memorias se escriben para recordar algo y yo esto no lo he empezado para recordar sino para comprender algo." (p. 107)

El sentido del término "memorias" para Rosa Chacel fue discutido al hablar de su novela anterior, Memorias de Leticia Valle. En La confesión, la autora teoriza sobre el tema en párrafos casi literalmente iguales a los de Santiago Hernández en La sinrazón.

En el ensayo, Rosa Chacel define, y diferencia entre sí, ambos conceptos: "La confesión puede definirse como última voluntad. La que no es esto, no es confesión; es lo que generalmente se llama memorias." (Confesión, p. 10) Tras un extenso párrafo dedicado a hablar de la presencia de ambos géneros en toda la gran literatura del siglo pasado, señala su ausencia en la nuestra: "... tampoco abundan las memorias en nuestra literatura:

éstas discurren casi siempre por el campo deleitable de lo narrativo porque no hay mayor deleite que recordar -hasta el mayor dolor o el mayor horror-: recordar es la posibilidad de resurrección que se nos da al pormenor. Una resurrección modesta, es cierto, pero tan positiva como una constatación de nuestro propio ser." (1)

Palabras semejantes escribe Santiago Hernández cuando, ante sus cuadernos, siente un progresivo deleite, una cierta voluptuosidad, signo inequívoco de que el relato va resbalando hacia las memorias:

"... Cuando alguien alude a sus recuerdos siempre imaginamos que quiere decir recuerdos amorosos, y sucede así porque, en realidad, todos los recuerdos son amorosos. Hasta con el recuerdo del horror o de la decepción, llega a crearse una intimidad amorosa." (p. 196)

-
- (1) Debemos tener en cuenta la fecha en que Rosa Chacel escribía estas palabras: década de los sesenta. Sin duda, ahora tal afirmación podría resultar algo discutible dada la publicación de varios volúmenes que contienen los diarios, las memorias o los epistolarios de nuestros escritores. Sólo por citar los más recientes, y sin salirme de los compañeros generacionales de Rosa Chacel, ahí están Rafael Alberti, quien se ha decidido por fin a continuar su Arboleda perdida; Francisco Ayala, el cual también nos va entregando sus Recuerdos y Olvidos o las Cartas de amor a Margarita, de Pedro Salinas. Por eso, el "Preámbulo" a la segunda edición (1980) de La Confesión lo encabeza la autora con estas palabras: "En este libro, escrito hace unos quince años, ya queda dicho que trata de ser respuesta a la pregunta formulada por Ortega, ¿Por qué escasean las memorias y las confesiones en la literatura española? Ahora, después de tanto tiempo, la pregunta parece no coincidir tanto con la realidad: las memorias empiezan a pulular en su cualidad más densa, autobiografías las más, confesión algunas..." (p.9)

La naturaleza simbólica del narrador-protagonista -"¡Soy simbolista, incurable!", nos dice en la página 22- imprime también una fisonomía especial a los pasajes que se recuerdan o se rememoran: pues la memoria no conserva uno al lado del otro todos los pensamientos de un instante único, desde la lejanía sólo podrán reproducirse aquellos con los cuales se está más familiarizado, porque "sólo así puedo deducir ahora cómo debieron sucederse, en qué forma se encadenaron, bajo que imágenes aparecieron y por qué algunas de ellas se hicieron persistentes hasta acercarme al secreto que escondían." (p. 157)

Pero si la novela se decanta a veces hacia las memorias, vivificando los recuerdos, no es para brindarnos un pasado magnificado por la fantasía, sino para confrontarlo con el presente y ver si éste le responde. Y aun así, son pocos los pasajes de este tipo. Por otra parte, la intención confesional se cumple independientemente de los distintos modos expositivos que se adopten, como pronto veremos.

Falta, sin embargo, revisar antes una última modalidad: el diario.

d) el diario

"... Al principio quise evitar que esto fuese unas memorias, ahora temo que termine en un diario." (p. 202)

Cuando se logra sincronizar la escritura de los hechos con los hechos en sí (en su hacerse o acontecer), la novela desemboca en el diario y entonces los hechos se narran escuetamente, sin decantación, sin sedimentar porque el reposo de las impresiones va siendo cada vez más breve. Llega un momento en que el diario vicia la perspectiva y la atención, porque hace perder la costumbre de lo lejano. El diario no se mantiene de manera estricta, continua, en La sinrazón por varios motivos.

"Detesto los diarios. No sé cómo se las arreglan algunas personas para que les salgan bien. ¡Ponerse a escribir sobre una cosa que tiene uno encima, hablar con el que está tapándonos la boca, apretándonos el pescuezo!..." (p. 345)

No es sólo la incompatibilidad entre vivir y escribir la que impide guardar fielmente el diario, sino también la conciencia de que la proximidad arrastra impurezas:

"... al releer las últimas páginas me asombro de haber dado, a hechos tan banales, preponderancia sobre los que siempre me detuve a estudiar sin regateo; las cosas maduras, sedimentadas." (p. 359)

El transcurso regular del diario se trunca por las "descargas de pasado que sufre, a veces, el presente" -y que arrebatan al narrador hacia la rememoración o el ensimismamiento-, o por la precipitación de los hechos que arrollan el presente y amenazan cualquier previsión formal. "¡Era tan fácil tomar apuntes del natural!", se lamenta en una ocasión el narrador; copiar "cosas de esas que quedan más allá del bien y del mal en la estética y casi en la decencia." (p.444) Fechar las páginas escritas llega a tener como único sentido constatar el tiempo de silencio que media entre una y otra.

"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."
(p.364)

Sólo al final de la obra, en ese apretado discurso interior, retorna el diario; se constata la fecha porque esa nocturna odisea mental es síntesis, culminación, cierre de la odisea diurna, vital del protagonista. La confesión de Santiago Hernández fluye libre y espontáneamente en estas líneas de atmósfera peculiar, isleña, porque el Santiago que monologa en este momento final ha desechado cualquier inhibición o prejuicio y sabe que el diario ofrece máximas seguridades para zahondar, satisfactoriamente, en la intimidad del hombre que lo ha escrito. Es el Santiago que ya ha revelado a Miguel la existencia de estos cuadernos cuyo sentido es el de una confesión.

De la importancia de los diarios en La sinrazón he hablado en la introducción de este trabajo, donde sugería que sería curioso averiguar hasta qué punto Rosa Chacel nació a sus diarios después de haber hecho nacer a su personaje a los suyos. Hay coincidencias sorprendentes entre este diario ficticio de

la novela y el diario real de la autora, pero lo último que ahora me queda por discutir es la función narrativa que el diario desempeña en La sinrazón.

Al hablar de los diarios de Kierkegaard, Rosa Chacel explica las relaciones entre éstos y la obra del filósofo, juzgándolos como "ejemplos de la materia padeciente -quiero decir del material psicológico- que la produjo. Son demostraciones o patentizaciones: todo comentario, descripción o glosa sería débil comparado con esta desnudez de la verdad." (Saturnal, p. 131)

La introducción del diario como una técnica de ficción, junto a la narrativa en primera persona, debe interpretarse como mecanismo con el cual objetivar el yo. Siguiendo la tradición dieciochesca de la novela epistolar y la confesión rousseauiana, el diario puede servir para formalizar la experiencia más íntima y personal, así como para demostrar la realidad del ser: testimoniarla aportando su propia obra. Es hasta cierto punto el procedimiento seguido por Unamuno en algunas de sus obras (1), pero en La sinrazón este procedi-

(1) Lo explica Ricardo Gullón al analizar Amor y pedagogía, novela donde Unamuno utiliza dos recursos técnicos para establecer la autonomía del personajes: el uno, situarse frente a él, dentro y fuera de la novela; el segundo, insertar al final de ella un tratado científico escrito por su protagonista, Avito Carrascal: los Apuntes para un tratado de cocotología. La libertad, la autonomía del personaje se asegura no sólo por verlo dialogar, argüir con el autor, sino también porque es capaz de escribir libros o ensayos que se agregan a la narración como prueba fehaciente: "La realidad de un ser ¿puede demostrarse mejor que aportando las obras de ese mismo ser? No una referencia o una descripción, sino la obra entera y verda-

miento no tiene un sentido tan extremo porque la autonomía del personaje se asegura ya desde la primera persona.

dera. De ahí las ventajas de utilizar el segundo de los recursos mencionados, insertando como parte de la novela los Apuntes cocotológicos." (Autobiografías de Unamuno, Madrid, Gredos, 1976, pp. 55-56). Idéntica función tiene incluir en Abel Sánchez "la confesión", pero las semejanzas y diferencias entre Rosa Chacel y Unamuno en cuanto a lo confesional de sus obras las analizo con mayor detalle en el apartado siguiente.

2.4. LA CONFESION

a) La confesión en "La sinrazón"

Ya desde la primera página, el narrador-protagonista decide llamar confesiones a sus cuadernos:

"... tengo que afrontar la banalidad de mi historia y atreverme a confesarla sin adoptar la actitud del que ya está muy por encima de todo."
(p.17)

Ya hemos visto páginas atrás cómo la diferencia entre memorias y confesiones radica en aquel sentimiento o estado de "última voluntad", condición imprescindible de éstas.

"Escapes de gas de la conciencia" llama Rosa Chacel a las confesiones, y, de ellas, las más dramáticas entre las grandes de la historia son aquellas que están animadas por el sentimiento de culpa. La confesión arquetípica será la brotada del sentimiento de culpa más violento y verdadero. La verdad de este sentimiento radica en la relación directa que existe entre culpa y vida real.(1)

(1) Es el tipo de confesión que nos brinda San Agustín: "No en sus actos, cosa que no tiene valor decisivo en la confesión, sino en la tensión o nota de su conciencia en relación con la vida." (La Confesión, p.10) En las otras dos confesiones que Rosa Chacel analiza en su ensayo, este sentimiento de culpa

El sentimiento de culpa brota en Santiago Hernández ya con el primero de los hechos que desatan esta confesión y va a ir encadenándose a su vida hasta llegar al cuajado monólogo final.

En los apartados anteriores hemos visto la variedad de modos narrativos, de "sistemas literarios" que servían para exponer ese sentimiento de culpa. Tras lo dicho, es obvio que Rosa Chacel en La sinrazón parece haber elegido el sistema seguido por San Agustín y Rousseau -"relato de hechos demostrativos, la persona en su mundo, actos, pensamientos, pasiones"-, más que por el de Kierkegaard: "Kierkegaard busca también el parangón, pero no con sus contemporáneos no con sus colegas, sino con los tipos extremos, culminantes; sólo con aquellos tipos que puedan ser paradigmas del hecho de su vida, porque en su vida no hay más que un hecho."

La confesionalidad de una obra no se cumple con un simple mimetismo de ciertos esquemas formales, pues lo fundamental son los móviles categoriales y las circunstancias que fuerzan esa confesión. Respecto a estas últimas, los tres ejemplos estudiados por Rosa Chacel la llevan a sostener que "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

pa se proyecta de modo diferente. "Rousseau no se confiesa por que su conciencia le atormente, sino para encontrarle todo género de coartadas. ¿Quiere decir esto que el sentimiento de culpa no existiese en él? Creo, más bien, que la conciencia. facultad tanto mental como anímica quedaba en él sofocada por su poderosa consciencia, clarividencia racional, capaz de fabricar cubiertas, monteras, caparazones para esa cosa que el mundo llama culpa." En Kierkegaard encontramos otra confesión arquetípica, donde la culpa que se confiesa -reiterada en todas sus páginas- es la de haber nacido. Y para ilustrar esto, Rosa Chacel cita este fragmento del Tratado de la desesperación: "Atraverse a ser enteramente uno mismo, atraverse a reafirmar un individuo, no tal o cual, sino éste, aislado ante Dios, solo en la inmensidad de su esfuerzo y de su responsabilidad, tal es el heroísmo cristiano." (p. 24)

persistente que los determinó todos; un misterio que ni él mismo comprende y que acaso sólo confiesa con el fin de oirlo relatado para comprenderlo." (Confesión, p.p.42-43)

Ya al definir la actitud e intención del narrador-protagonista apareció la palabra clave: necesidad de comprender aquella parte de su vida^{que} ahora, desde el presente, se le representa como la inocencia.

"... Y si emprendo este relato no es para descargarme de su peso sino para que lo que está encima quede delante de mí. Por lo tanto, debo ir al relato escueto..." (p.18)

Relatar para dejar constancia de un "conflicto permanente". En buena medida, es esta última característica, la permanencia, el retorno del conflicto, lo que induce a Santiago a retomar los cuadernos -abandonados durante seis años-, a retomar su confesión, para acusarse y para sentenciarse.

El conflicto que motiva la confesión radica en dos categorías que son móviles y fundamento de aquélla: "lo que origina la confesión es la desazón vital de esas dos categorías que son la fe y el amor, cuando su malestar afecta a la vida personal y se hace necesario alejarlas, extrañarlas para que la conciencia se serene reflejándolas." (Confesión, p.128)

Es uno de los núcleos temáticos de La sinrazón, el conflicto entre la fe y el amor (1) (amar y creer o amar y crear), que ana-

(1) Es muy significativo que al buscar la confesión en tres autores capitales de nuestra literatura, Rosa Chacel haga el elogio de Cervantes porque en el Quijote nos da como verdad confesada la fe o el amor en fidelidad y pureza: "... es la única obra española que no tiene punto ciego, que no tiene opacidad ni muralla, que no tiene limitación en su ser por que es una verdad confesada. Teorizar, propugnar o predicar esa verdad -fe y amor en fidelidad y pureza- habría sido mucho menos eficiente, menos fértil que tomar el ser de esa

lizo en el apartado VI.4.3.2.

El límite de este conflicto determina la condición de "última voluntad" que presenta toda confesión, en sus dos sentidos: uno temporal y otro esencial:

"... No se quiere escapar la ocasión de ver cómo es un hombre, en cuanto es. Se teme que los que pasan se nos escapen sin pagarnos su tributo, se teme que antes que ellos hayan llegado a hablar nuestro tiempo haya pasado y, por este temor constante, se pide confesión. Este es el sentido temporal. El esencial reside en el adjetivo. La voluntad que confiesa representa al yo [...] y más lo representa cuanto más escribe en su ultimidad. Así pues, este concepto de última voluntad significa voluntad contrastada en su última verdad, en el último fondo de su mismidad irreductible." (Confesión, p.11)

Toda la secuencia dedicada a hablar del periodo 1940-1944 y lo que en él pasaba -acontecimientos históricos, películas, literatura policial, tertulias...- responde a ese sentido temporal. El sentido esencial lo representa el relato de lo que se hizo (hechos) y de lo que no se hizo (actos, pensamientos).

Si el "sistema literario" -modo de exposición- no define el carácter confesional de una obra, tampoco lo define la materia. Para Rosa Chacel, la confesión es un producto cristiano -"post o ante cristiano"- y su libro se aleja de la confesión mortificante, laizada, de los discípulos rousseauianos y de otros escritores posteriores, que se sintieron obligados a incluir en sus "confesiones" lo bajo y lo escabroso, pues que si no, dejarían de mere-

verdad, revestirlo de locura, acorazándole así, dejándole en ella seguro, invulnerable e indefenso, y darle tiempo, esto es, padecer." (La Confesión, p.132)

cer tal nombre. (1) La voluptuosidad que, hasta cierto punto, encierran pasajes de este tipo aleja a estas "confesiones vergonzosas" de la sinceridad, porque el exhibicionismo debe estar en las antípodas de la confesión cristiana.

Santiago vierte en sus cuadernos "lo más acendrado" de su vida (p.465) (2) porque toda confesión ha de ser presencia, persona puesta ante una doble realidad: la externa -la circunstancia- (3) y la interna -la vida íntima-. Y de ahí esta relación ^{entre} conflicto interior y vida real que informa la vida en total de cada uno de los hombres que confiesan. "Púgiles de la volunta_" -"luchadores sin armas, mano a mano, con la nada o con el todo"- (4) lla-

-
- (1) El tema lo estudia George May en La autobiografía, ed.cit. En la página 113 refiere cómo Verlaine, en sus Confessions, tras escribir "ya que el título me obliga", relata los pasajes de rigor sobre "los placeres solitarios, las 'amistades particulares', las visitas a lugares dudosos y, por fin, el ajeno, 'la atroz bruja verde'". Pasajes similares se registran en las obras de Mme. Roland, Restif, André Gide, Julien Green y Michel Leiris.
 - (2) Y es evidente que si los escribe es para que alguien los lea (p.457), porque la confesión ha de ser ejemplo, vía de conocimiento. Cuando Rosa Chacel en su ensayo habla de las dos dificultades prácticas de la confesión, señala como segunda "la claridad del que confiesa y la opinión del que la escucha. Es decir que el que se confiesa en esta forma literaria, que es un modo de revelarse, da su confesión o novela como ejemplo, como "modo de conocimiento"..." (p.19)
 - (3) Al estudiar la falta de confesión en nuestra literatura, Rosa Chacel refiere la oposición de Ortega a la confesión y a las memorias en una frase nunca pronunciada por el filósofo pero que igualmente ilustra su oposición: "No haré jamás la confesión de mi circunstancia, por tanto, no haré jamás mi confesión." (p.19) Porque "en las grandes confesiones vemos en torno a las personas el mundo en que se producían, como testimonio de su lucha real, como ring donde se daban de golpes contra ellos mismos." (La confesión, p.161)
 - (4) Casi resulta innecesario señalar la filiación unamuniana de este rasgo, pues Rosa Chacel lo revela directamente en el término "agonía". Todo el artículo "Mi religión" sirve para presentarnos al Unamuno púgil, luchador, que vino a traer espada y no consuelo, levadura o fermento y no pan. "Y me

ma Rosa Chacel a estos hombres. Santiago, en La sinrazón, confesará:

"... Soy, por naturaleza, agonista y puedo luchar sin reposo por la causa más inútil." (p.446)

Este pugilismo de la voluntad es factor desencadenante del conflicto vivido por Santiago Hernández. Cuando lo deseado -el proyecto que va a ser- se ve amenazado, despliega toda su potencia querencial, su voluntad, para que lo deseado llegue a ser. Es lo que estudiamos en el apartado "VI.4.2: QUERER Y PODER", tema clave de esta novela que inicialmente iba a titularse La mano armada.

Así pues, la confesión en La sinrazón no proviene de un "sistema literario" o modo expositivo, por más íntimo o personal que éste sea -relato en primera persona, memorias o diario-, ni tampoco de la materia a confesar, sino de la actitud de quien va a hacerlo: ese sentimiento de culpa que imprime a sus páginas el carácter de "última voluntad" en la agonía de un hombre cuya vida ha sido pugna de amores o pugilismo de la voluntad.

b) La confesión en Unamuno

De entre los escritores españoles, sólo se ha mencionado a Unamuno como otro autor en cuya obra -no únicamente en sus ensa-

pasaré la vida luchando con el misterio y aun sin esperanza de penetrarlo, porque esa lucha es mi alimento y mi consuelo." (Mi religión y otros ensayos breves, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, Sexta Edición, P.12). Asimismo, puede consultarse el artículo "De la correspondencia de un luchador", incluido en el mismo volumen, donde Unamuno sigue desarrollando este tema.

yos sino también en sus novelas- está presente la confesión. Fueron fundamentalmente Ricardo Gullón y Juan Marichal quienes abordaron el tema, además de Rosa Chacel, en el ensayo tantas veces citado, y del propio Unamuno. (1)

Unamuno en su artículo "Mi religión" se refiere a la Vida de Don Quijote y Sancho como su más extensa confesión (2) y en su novela Abel Sánchez entremezcla fragmentos de "una especie de Memoria de la sombría pasión que [a Joaquín Montenegro] le hubo devorado en vida". Decide llamarlas confesiones porque "vienen a ser al modo de comentario que se hacía Joaquín a sí mismo de su propia dolencia. Esos fragmentos van entrecomillados. La Confesión iba dirigida a su hija." (3)

-
- (1) Ricardo Gullón lo aborda esporádicamente en las páginas de su estudio sobre las "autobiografías de Unamuno", ya citado en este trabajo. Juan Marichal lo hace en su artículo titulado "La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión" publicado en el nº 8 de la revista La Torre (Año II, Octubre-diciembre de 1954, pp. 25-43). Asimismo, debe mencionarse a Julián Marías quien al hablar de la innovación radical que supusieron los escritores del 98 en la literatura española, señala como rasgo decisivo su "calidad de página". "Sólo puede haber calidad de página cuando el autor está presente en cada línea escrita [...] El temple literario personal es el que confiere autenticidad comunicativa a sus temas, y a su vez emerge de esa radical autenticidad que los constituía. Lo que me importa subrayar es que sólo con esa literatura fue posible la "reaparición" de la vida intelectual en ESpaña," (Ortega, I, ed. cit., p. 70).
- (2) "Y lo más de mi labor ha sido siempre inquietar a mis prójimos, removerles el poso del corazón, angustiarlos si puedo. Lo dije ya en mi Vida de Don Quijote y Sancho, que es mi más extensa confesión a este respecto." (Mi religión y otros ensayos breves, ed. cit., p.12) Podría haber seleccionado cualquier otro pasaje de idéntico sentido, pero he preferido éste por la importancia que, según Rosa Chacel, tuvo justamente esa obra -la Vida...- unamuniana.
- (3) Abel Sánchez (Una historia de pasión), Madrid, Espasa-Calpe 1971 (undécima edición) p. 9.

La Confesión de Joaquín Montenegro, nos dice Ricardo Gullón, "podrá recusarse en cuanto a hechos; no en cuanto a las razones de la desesperación. Los acontecimientos tal vez se presenten parcialmente: quizá no acontecieron según el narrador los describe. Pero lo decisivo no es que la envidia resulta justificada, sino el hecho de sentirla." (1) La confesión que se integra en Abel Sánchez tiene como función brindar al lector la "vera efigie" de Joaquín Montenegro, la realidad radical que subsiste bajo la máscara social del personaje, imposible de abordar desde el exterior (un relato en tercera persona, en el cual el hombre social oculta al hombre íntimo). Es, hasta cierto punto, un recurso literario que en la obra de Rosa Chacel se hace extensivo a todas sus páginas, pues La sinrazón es monólogo, monodíálogo, diario íntimo y confesión.

A Amor y pedagogía la califica Gullón de "novela confidencial", tras distinguir entre "confesión pública" y "confidencia" (2), porque en ella lo que prevalece es el anhelo de expresión íntima: "bajo máscaras transparentes dirá conflictos personales. Y la novela confidencial quiere decir novela lírica [...]; no novela "poemática" con crepúsculos morados y parques viejos, sino novela en donde el autor dice de sí palabras reveladoras."

La última referencia de Gullón se encuentra en el epígrafe

(1) GULLÓN, R., Opus cit., p. 122

(2) "... la confesión pública exige simplificaciones, blanco y negro: pecado y arrepentimiento, amor y odio...; la confidencia admite matiz, claroscuro, gradación de las culpas e inseguridad respecto a lo que se dice y se siente. En la confesión, verdad y error habitan territorios separados; en la confidencia apenas los separa una tenue línea de opinión que puede cruzarse insensiblemente: nunca estamos seguros de si nos encontramos más acá o más allá de la invisible frontera. Por eso la confesión pública es tantas veces alar de insincero, equívoco ejercicio retórico, mientras la con-

de su ensayo titulado "Los límites de la confidencia"(1), en donde trata de explicar las posibles inhibiciones de Unamuno al proyectar sobre la pareja protagonista Rafael-Miguel de Teresa la emoción del "pudo ser", el "exaltado reflejo de un imposible."

Juan MArichal, en su artículo monográfico sobre Unamuno y la literatura de confesión, señala, en primer lugar, la originalidad del escritor español cuya obra supone la incorporación literaria de España a la "Europa íntima", a la Europa de la literatura de confesión "que podría denominarse la Literatura de interiorización." (2) Unamuno abría, pues, una nueva vía literaria, pero su singularidad, su originalidad, no radicaba únicamente en la novedad, sino también en la forma de expresión, en el contenido y en la intención social-literaria. Según Juan Marichal, para Unamuno "la falta de géneros autobiográficos en España se debía sobre todo a lo que él llamaba "la insociabilidad española" y de ahí que la confesión era para Unamuno un remedio social y una vía hacia la reforma espiritual de España". (3)

Tras explicar cómo se confiesa Unamuno -importancia del epistolario en la génesis de la forma unamuniana de confesión e inversión del molde europeo o conversión del diario íntimo en

fidencia es y se justifica por la cándida perplejidad de quien se siente impulsado a ella." (GULLÓN; Opus Cit, p.58) La distinción de Gullón me parece, hasta cierto punto, poco rigurosa. Tal vez parte, para sus definiciones, de los textos que formalmente se presentan como confesiones, que muy a menudo no son tales, pues la confesión debe espigarse del múltiple ramaje que la encubre. Por eso, escribe a continuación: "Confesor y confesado dice Unamuno donde yo escribo confidencia."

(1) Opus cit., p.226

(2) "La obra de Unamuno, los ensayos de Unamuno fueron precisamente la primera confesión personal de un español ante el mundo, la incorporación española a la literatura occidental de confesión."

(3) Ibídem, p.29

diario extimo-(1), señala Marichal los límites de la confesión, según Unamuno: "el escritor no ha de revelar, como hacía Rousseau, 'el dolor solitario y carnal' (Rosario de sonetos líricos). Debe, en cambio, confesar 'el común dolor humano' de Schopenhauer, que es expresión de la verdadera intimidad personal, según Unamuno."(2) Así, para Unamuno, la que él llamaba su denudación, su derramamiento, era esencialmente una confesión espiritual de fondo religioso.

Por tanto, la confesión unamuniana -la aparente o visible, la que al lector le llega como desaforado grito- proviene o se origina en una de las dos categorías que impulsan la confesión: la fe. Y en este terreno, en el de la "cuestión única", la confesión de Unamuno tiene el acento de la confidencia sincera. Es San Manuel Bueno, Mártir una de las dos obras en las que Don Miguel nos brinda su confesión "más auténtica", aun siendo -sin paradojas- "la inautenticidad el elemento primordial de esta confesión".(3) Rosa Chacel realiza un minucioso análisis de la novela de Unamuno apoyándose, para ello, en las elaboraciones previas de los que, en opinión suya, son

(1) "... Unamuno escribía en efecto no un diario íntimo sino un diario extimo ya que sus ensayos fueron escritos casi en público. [...] En esta transformación literaria y humana del diario íntimo del introvertido de Ginebra en el diario extimo del extraverido de Salamanca intervinieron factores personales unamunianos y factores sociales hispánicos."(p.31). Entre los primeros, la condición unamuniana de escritor de diario, de artículos periódicos; entre los segundos, la frecuente ausencia de la mujer en la vida literaria y espiritual española, pues la relación con la mujer y, sobre todo, la imagen de la mujer juega un papel esencial en la literatura de confesión."(p.33)

(2) Ibídem, p.34

(3) "... nunca más sincera que cuando el secreto confiado es el drama de la insinceridad, porque confidencia sincera: que es lo que aquí buscamos- sólo existe en la que envuelve, en justa proporción y perfecta fusión, el conflicto interior y la realidad de la vida, experiencia." (R. CHACEL: La Confesión, p.140)

los tres mejores exégetas de la obra del escritor vasco(1).

Ahora bien, Amor y pedagogía es la otra novela que encubre la confesión de Unamuno. El artículo se nombra ya la segunda, aunque principal y ambigua, categoría -amor- "que informa todo lo que podemos llamar vida; la de la fe inclusive." (La Confesión, p.141)

Imposible seguir a Rosa Chacel en el extenso camino que recorrer al introducirse en esas sendas íntimas. Convencida como está de que para llegar a la fantasmagórica y esquiva confesión debe confrontarse el mundo novelístico del autor con el secreto móvil de su vida (2), persigue las múltiples facetas con que el amor queda reflejado en la obra de Unamuno. El resultado de tal cacería nocturna -deliberadamente explora Rosa Chacel ese oscuro ámbito que raras veces (epistolario, memorias, diario) entreabrió don Miguel- es pobre, nada seductor:

"... el amor queda en eso, en esas contorsionadas imágenes, en esas tópicas o banales representaciones. No llega nunca a significarse como la invitación de un camino o de una corriente: ni a trayente ni continuable. Apelando a símiles superlativos: ni estrella de Belén ni flor del mal." (La Confesión, p.142)

-
- (1) "... no he de aventurarme en una mera interpretación propia porque las que conozco tienen demasiado peso en mi opinión para olvidarlas. Me limitaré a citar, desde un principio, las tres que más estimo: cada una de ellas delinea uno de los puntos que conviene estudiar para el fin que persigo. La de Julián Marías, la "novela personal", esto es, la persona en Unamuno y su "cuestión única", meditatio mortis. La de Ricardo Gullón, las "Autobiografías de Unamuno", esto es, su confesión indirecta, que Gullón califica de "Confidencia", por lo tanto, relación son su prójimo. La de Antonio Sánchez Barbudo, la fe y, consecuentemente, la verdad." (R. CHACEL: La Confesión, p.90)
- (2) "... si no confesaron Galdós y Unamuno fue porque vivieron vidas inconfesables. Muy distintas las dos vidas, muy distintas las dos confesiones ausentes porque la ausencia, en la de Galdós es total, mientras que en la de Unamuno es sólo como un oscuro punto silencioso entre violento clamor de una vida agóni-

Debemos considerar que este juicio sobre la obra de uno de sus maestros lo emite Rosa Chacel no tanto desde la posición de la novelista adulta que redacta este ensayo en los años sesenta, sino desde una perspectiva anterior: la de una juventud que buscaba en sus maestros ejemplos, guías, propuestas que fueran practicables, que pudieran incorporarse al bagaje vital. Y en este terreno, en el de la categoría del amor -manifiéstese éste como pasión carnal o como caridad/piedad-, los ejemplos no les vinieron de dentro sino de fuera (1). Importa aclarar, no obstante, que tal arremetida contra Unamuno la hace Rosa Chacel "por superestimación y adhesión profunda al caudal inspirador que de él parte." (Confesión, p.174)

Como en el fondo el aspecto que me importa analizar en este estudio es en qué medida Rosa Chacel asiente o disiente de esa modalidad narrativa -"la novela personal"- que Julián Marías adjudica a Unamuno, habrá que ver, en las sucesivas páginas de este trabajo, en qué medida la autora de La sinrazón abre su obra a ese fondo que Unamuno oculta en sus confesiones: el eros. Al mismo tiempo, deberemos averiguar si en la obra de Rosa Chacel está presente otro elemento imprescindible en las grandes confesiones: el paisaje, "el mundo en que se producían, como testimonio de su lucha real, como ring donde se daban golpes con ellos mismos." Este elemento, ausente en la obra de Unamuno, se encuentra ya en la , para Rosa Chacel, pri

ca." (CHACEL, R., *Ibíd.*, p.p.133-134).

- (1) "¿Qué régimen de anacoretas habría sido el nuestro si no hubiéramos devorado la novela del resto de Europa? Francia, Rusia, los escandinavos, pasiones y climas rezumantes de clima humano. Esto nos sirvió para madurar, para adquirir facultades, tener gustos y predilecciones. Además, nos sirvió para ver lo que nos faltaba y, sobre todo, para intuir por qué nos faltaba. En esto estribaba el retraimiento de nuestro amor. Tanto se nos censuró el extranjerismo, tanto se habló de la manía snob de buscar lo exótico... Lo que nos alejaba de nuestros escritores era el percibir que nos ocultaban algo. Sentíamos que lo que en Galdós parecía discreción, "respecto de sí mismo" y en Unamuno

mera gran confesión de nuestra literatura : El Quijote.

"... Una vez más asalta mi mente el recuerdo de la silenciosa confesión de Cervantes, llevando en torno su paisaje como lo más consustancial de su secreto. Porque ... el paisaje externo describe, el paisaje íntimo -no por íntimo menos paisaje, es decir que paisaje verdadero y no color o clima de las propias meditaciones: paisaje visto y bebido nutriciamente, del cual es el propio ser copia amorosa-. El paisaje íntimo no se describe; con una alusión él mismo se desarrolla y sigue a la persona en su deambular." (Confesión, p.160)

sobriedad cuáquera, parquedad sin deleite era, indiscutiblemente, ocultación..."(Confesión. p.159)

VI. 3: LA TRAMA

3.1. CRONOLOGIA DE LOS HECHOS

En la introducción de este trabajo expliqué cómo la filiación orteguiana de La sinrazón implicaba para esta novela encuadrarse en una tendencia narrativa donde lo predominante no es la trama o la aventura, sino las "figuras". En un artículo donde Rosa Chacel esboza algo así como una "tipología de las narraciones", escribe:

"... hay una familia de narraciones en las que sólo juegan tipos, hechos, situaciones de la vida ordinaria. Generalmente transcurren en una esfera social media o humilde y no rozan siquiera las altas cuestiones del espíritu. Hay otra especie que, por el contrario, se desenvuelve en un orden de cosas difíciles: abstracción o misterio, laberintos del alma o geometrías de la mente. Hay una tercera que trata de abarcar a las otras dos, y en ésta los caracteres muy comunes se mueven en la órbita normal de sus vidas y, de pronto, cae sobre ellos un hecho extraordinario que los eleva a una categoría transcendente."(1)

Es esta última categoría la que corresponde a La sinrazón.

(1) "Sobre 'La fatalidad de los cuerpos'" en Sur, nº 239, Marzo-Abril de 1956, p.107.

Como veremos, la cotidianeidad, el "escándalo de la normalidad" -todos los elementos realistas de la obra-, alterna en la novela con los "laberintos del alma", "las geometrías de la mente": hechos, actos, ideas, pasiones. Ambos planos están trabados, entrelazados, rompiendo la linealidad del relato, el recuento de los hechos.

"Después de Picasso y de Joyce no hay posibilidad de relato: se han roto las cosas. [...] Así que no queda más que lo hiperrealista o esta otra cosa fragmentada, rota y descuajaringada como el Guernica, y todas las cosas literarias que hacemos los que hacemos cosas despedazadas." Las palabras son de Rosa Chacel y fueron recogidas por Alberto Porlan (1). Esta fragmentación o ruptura es especialmente acusada en Barrio de Maravillas y Acrópolis. En La sinrazón, efectivamente, hay también una discontinuidad, pero por primera vez se nos da el entero ciclo vital del protagonista, y aunque el final de la obra sorprenda como un corte, una suspensión abrupta -la muerte como cesación (de la vida)-, el argumento es quizás el más continuado, el más cerrado de toda la producción de Rosa Chacel. (2) No obstante, hay también fragmentación -porque se seleccionan determinados episodios o hechos- y ruptura.

"Fue una noche, en el comedor de Las Murtas, mientras Rudy dormía junto a la chimenea; una noche en que me quedé solo cerca del fuego, hasta que los trozos de quebracho se extinguieron completamente y al palidecer la ceniza me cayó sobre los hombros el frío de la habitación, cuando decidí escribir estas confesiones." (p.107)

(1) PORLAN, A., Opus cit., p.39

(2) En Teresa también se cerraba la novela con la muerte de la protagonista, pero respondía a un proyecto literario enteramente distinto, como ya señalé. En las otras novelas marcado monoprotagonismo (Estación, Leticia), las vidas de los personajes, sus conflictos, no se resuelven.

Fue una noche de junio de 1938, en que Santiago Hernández creía ver su vida como un circuito cerrado, cuando empezó a escribir sus confesiones. Fue tras el "episodio del Sr. Filipo" (véase su análisis páginas más adelante), tras haber comprobado que el presente no respondía al pasado, cuando creyó que aquel momento cerraba su vida, y se dispuso a relatarla y confesarla. Relato en las primera secuencias y análisis después porque quiere comprender, saber donde está la falla.

La primera secuencia narrativa se refiere a la primavera de 1932 y abarca el primer hecho: Elfriede. En medio del relato es incrusta una breve retrospectiva (Berlín, 1928) que explica los antecedentes de esta relación. Quizás imantado por la mecánica del recuerdo, el narrador nos da en la segunda secuencia el paisaje familiar, la infancia y la adolescencia "europeas", que sirven para explicar ese su "modo de ser y no ser argentino" y también para mostrar la ausencia de determinismos en su carácter, lo imprecendente de los hechos que nos va a confesar. Es el periodo correspondiente a los veinte primeros años de su vida, que puede entenderse como una ida (lo ido, lo partido, el pasado); es el periodo de la alegría, de la primera juventud.

"Esta etapa de mis primeros veinte años ha sido una digresión. necesaria pero conclusa en sí misma. Los hechos que quiero narrar sólo se relacionan con ella por haber ocurrido en mi vida. Ni siquiera me detendré a conectar con esta etapa lo que va a seguir. Parecería natural que si describí la partida, empezase ahora hablando de la llegada, pero no hablaré porque en la partida culminó algo y en llegada no." (p.41)

Tras este paréntesis se retoma el relato de los hechos, y se cuenta el segundo de ellos: el episodio Puig. El tiempo que transcurre entre éste y el tercero -el accidente de la madre de Quitina-

se cubre con breves, escuetas referencias a la cotidianeidad. Los tres hechos marcan la vuelta del protagonista -su juventud- pero no van a ser un ciclo cerrado sino la estación, el inicio de su estar y de su ser en la vida. De esto se da cuenta ya antes de empezar a relatar el último de ellos:

"Hasta aquí todo ha sido fácil; he relatado los dos primeros episodios y ahora me toca acometer el tercero, pero el tercero está estrechamente ligado con lo que ya no es episódico. No puedo destacarlo narrándolo del principio al fin, porque el fin aún no lo veo claro. Sin embargo hay un momento que se perfila con completa autonomía y quiero llegar a él, quiero describirlo tal como fue, sin añadirle nada. Exento, libre como una fuerza exterior, justificará el hecho de que yo no pueda todavía verme liberado de él." (p. 62)

Explicar por qué empezó a escribir determinó este relato de hechos. Explicar desde donde se escribe supone cubrir la fase restante -el periodo de 1934 a 1938-, supone la exteriorización del relato: biografía civil del protagonista, su vida de hombre normal -trayectoria familiar y profesional- y su circunstancia -hechos de España, llegada de Herminia y Damián, etc.-. El retorno al apartamento de Juncal -su piso de soltero, el espacio de su tiempo juvenil- lo retrotrae a sus laberintos interiores: hacer balance y ver si el presente se corresponde con el pasado. Es el episodio del Sr. Filippo y el creer su vida como un circuito cerrado, lo que le lleva a contarla, a dárnosla como letra muerta.

"Pero la malla engancha en ese círculo nuevos círculos y no es posible verles el fin [...] el relato de la realidad me fue ganando, como si al querer detenerme en alguno de los puntos culminantes, para erigirle en conclusión, las pequeñas de los hechos triviales me prometieran algo más concluyente un poco más allá." (p.202)

Por una de esas súbitas descargas de pasado que recibe el presente se retoma el relato a raíz del suicidio de Damián: episodio de "la mano armada" o la inmersión en las antiguas obsesiones. Ocurre en junio de 1940, pero no se relatará hasta septiembre, "cuando ya otra vez dueño de mí puedo recordar con claridad las cosas pasadas" (p. 222). Finaliza así la primera parte de la novela en la que el propósito inicial, comprender, no parece en absoluto logrado:

"... Cuando empecé, creía que las cosas iban a llevar otra dirección y ahora he llegado a este punto y no sé qué dirección es ésta.

Me parece que no tiene sentido seguir escribiendo, creo que lo que me hace falta es olvidar y el olvido llega a mi ser siempre que hace falta, tan naturalmente como llega una estación después de otra." (p. 222)

La segunda parte de la novela, seis años transcurridos, se produce por un nuevo asalto del pasado: el inesperado encuentro con Elfriede en el Buenos Aires de 1946: "Escribí porque tenía que decir sólo una frase con sentido. "Por qué aparece ahora Elfriede, es una llamada al orden?". El conflicto entre pasado y presente es uno de los núcleos temáticos de la obra y condiciona su estructura, el discurso. En efecto, en los inicios de esta segunda parte se continúa ese ritmo binario de la primera, ese despliegue entre vivir y escribir, y la primera secuencia vuelve a ser una retrospectiva que anula el tiempo de silencio. En este espacio de la obra se aborda la circunstancia (esos temas tan de época que he mencionado -acontecimientos históricos, cine, literatura policial ...-).

"He rememorado a la ligera este tiempo de mi silencio. Ahora ya tengo que afrontar las cosas que siguieron pasando. Pasaron muchas, como yo temía, y siguen pasando."
(p.296)

Por momentos, se logra sincronizar ambos pulsos, el de la vida y el de la escritura, y la novela desemboca en el diario. Pero, como hemos visto, cuando cambia el ritmo de los acontecimientos, no tiene sentido seguir poniendo fechas. Además, el diario no parece ser recipiente adecuado para recoger aquellas cosas sólo pensadas o dichas, "pero suficientemente dramáticas para alterar la luz del sol."

"Cuando empecé a poner fechas, creí que me sería difícil reseñar los hechos, y me fue muy fácil; ahora encuentro dificultad en traer a la luz los acontecimientos que llenan la vida, subyacentes, difusos, rebeldes a todo deslinde, porque su acción es inhibitoria..." (p. 443)

En esta segunda parte es donde predominan como materia narrativa ya no los hechos, sino los actos, las ideas, las pasiones, a medida que la novela se precipita hacia su final.

Si el argumento de La sinrazón se resume en dos líneas equivale a no decir nada. Yo he optado por un esquema mixto que me permite explicar casi simultáneamente no sólo los acontecimientos externos sino también el transmundo interior, las geometrías de la mente que dibujan aquéllos. En este sentido, y ciñéndome a los puntos citados al hablar del sistema narrativo que seguía aquí Rosa Chacel, este capítulo tercero podría ordenarse en los siguientes apartados:

- el relato hábil de unos hechos torpes
- los actos
- las ideas
- las pasiones
- la persona en su mundo

Pero dado que la mayor parte de todo esto corresponde al protagonista de la novela, hablar de la trama supone hablar del sujeto, del actor. Por ello aquí solamente analizaré estos tres episodios desencadenantes.

3.2. "EL RELATO HABIL DE UNOS HECHOS TÖRPES"

Así define Santiago Hernández estos cuadernos cuando le **confía** a Miguel la caja que los contiene, caja secreta cuya combinación atiende a la palabra "Factum":

"... Ya ves, hasta ahora son cuatro cuadernos, de doscientas hojas y llenan la mitad justa de la caja: una mitad de los factum todavía no es más que vacío." (p. 457)

Ya sabemos de la índole de esos hechos. Los fundamentales, por que constituyen el movimiento ascendente de la voluntad, son tres; en algunos momentos se les llama "episodios": el de Elfriede, el de Puig y el de Hortensia Suárez. En todos ellos se dispone y enlaza una serie de elementos -distorsión del tiempo, negación, violencia- cuya lenta progresión constituirá el conflicto que vive (ha vivido) Santiago Hernández. Los tres pertenecen al pasado (la ida, la partida), a aquella lejanía anterior a la experiencia, al conocimiento, al desengaño, que ahora se recuerda y contempla como una inocencia, como juventud. (1)

(1) Hay un párrafo no citado hasta ahora que plasma esta escisión: "Tal vez fuese la alegría mi verdadera ciudad de origen porque anhelaba volver a ella [...] la alegría era mi amor ausente, la deseaba con furor, la añoraba con melancolía." (p.20) Palabras como éstas le hacen escribir a Julián Marías lo siguiente: "El tema que domina este libro, con frecuencia triste, es la ale-

Estos tres episodios son embriones de cuanto va a haber en la vida de Santiago Hernández de laberíntico, de geométrico -laberintos del alma y geometrías de la mente, dije antes- de supernatural. Pero también van a dibujar ese "escándalo de la normalidad" que Hernández Chacel quiere(n) testimoniar.

Lo fundamental en la trama de La sinrazón son aquellos tres componentes (el escape, la traición y la vuelta) que vimos en Estación. Ida y vuelta; eso es el origen de la novela. Pero debemos preguntarnos por qué, si esto es así, coloca Rosa Chacel como preámbulo o umbral estos hechos, estos sucesos o fenómenos tan dramáticos y tan impresionantes que se van a incorporar a la cosa fundamental y constituir la estructura de la novela (en el conflicto de Santiago Hernández, el retomo mental a estos hechos, la confrontación entre pasado y presente, es factor clave).

gría. Hay en él un fino estudio -no teórico, claro es, sino novelesco, "presentativo", narrativo- de lo que es la alegría [...]. Rosa Chacel llega a hablar de 'mi inclinación, mi adhesión a la alegría', incluso de 'optar por la alegría'. No es poca la sabiduría que encierran estas expresiones, las cuales están 'fundadas' en un conocimiento cercano del dolor, que aflora en muchas páginas." ("Las razones de La sinrazón" en Insula, nº 178, septiembre de 1961, p.5) Decir que la alegría es el tema que domina en la obra me parece excesivo, desenfocado. La alegría (sus encarnaciones) debe entenderse como figuración/expresión metafórica de aquel estado de inocencia -juventud- anterior a la culpa. En este sentido se opone a la risa -y sus connotaciones malignas, satánicas- que aparecerá en cada uno de los "hechos". "Alegría" es palabra que aflora en obras chacelianas, donde su sentido aparece más claro. Desde el amanecer ya se invoca el sello agustiniano: "Tendría que llamar en mi auxilio a San Agustín para marcar la altura de esta palabra, alegría (p.219). En Saturnal, escribe: "la integridad del ser va en la procreación y en la alegría" (p.65); la alegría, arraigada en la voluntad "es cosa de accidente, como la caridad activa." (p.223) Alegría o inocencia, inexistencia del sentimiento de culpa, voluntad deseante. fe: la pasión y la integridad con que se vive. En la "Oda a la alegría" (Versos prohibidos, p.p.102-104) define su fórmula como "impulso y cumplimiento", dos palabras claves como habrá ocasión de demostrar.

Al preguntarle a Rosa Chacel sobre el proceso de su creación, respondió que sus novelas "generalmente están inspiradas, en el sentido de propuestas, por un hecho. Pero un hecho puede ser un pensamiento, una reacción humana, un sentimiento, una pasión ... todo eso que sucede, que se presenta en un momento. Todo eso es un hecho [...] Para continuar ese hecho propuesto, le voy añadiendo cosas y lo asocio con cuantos en el mundo han sido, para exaltar aquella condición que considero la mejor, para conseguir su plenitud." (1)

En La sinrazón, no obstante, el proceso parece haber sido distinto. Se contaba ya con un origen previo -Estación. Ida y vuelta- y a la hora de desarrollar aquello fundamental se le incorporan estos hechos que se corresponden, armonizan por completo con lo otro. Y se adoptan, no se seleccionan, dice la autora, porque son funcionales. En efecto, en ese balance de su vida que va a ir realizando Santiago Hernández, el punto de referencia para la confrontación entre pasado y presente es este umbral, estos fenómenos suscitados por la vida e incorporados a la persona.

a) el episodio de Elfriede

Es el primero -el más temprano, deforme- de los hechos, pero el auténtico germen, resorte que impulsará el querer -deseo y voluntad- conflictivo de Santiago Hernández. Hay una imagen aparentemente inocua, desapercibida en un primer momento para el lector, pero que después se revela perfectamente eslabonada/trabada en esta cadena ascendente que constituyen los hechos: "Toda mi atención estaba acaparada por la repugnancia que me inspiraba el ruido de aquellos golpes; no sé por qué me recordaba a esos peces que para defenderse se hinchan como una pompa." (p. 24) Al relatar el segundo epi-

(1) PORLAN, A.; Opus cit. p.61

sodio, escribe: "En su voz, antes ruidosamente cordial, sólo quedaban algunas volutas de fatuidad como pompas limitadamente elásticas." (p.42) (1) Correspondencias de este tipo se producen entre los distintos hechos, sometidas cada vez a una mayor decantación, de manera que si ahora apenas son un símbolo, una revelación, acabarán siendo ejecución, acto. Al hablar de este primer episodio me dedicaré a señalar las más destacadas: distorsión del tiempo, negación, violencia.

El "episodio del Elfriede" no es más que el reencuentro accidental de Santiago Hernández con la que en el Berlín de 1928 era una joven estudiante y ahora -primavera de 1932-, una bailarina a quien su compañía, el Ballet de Montecarlo, condujo a Montevideo. Lo que facilita el encuentro es el azar: la compra fortuita del periódico (2) y la lectura distraída de la página literaria.

Santiago Hernández asiste al encuentro en un estado de ausencia y enajenación. Por debajo de su presente razonante -la Elfriede primaveral del hotel, o la clásica del escenario- subsiste el clima inconfundible de la luz blanca del museo, ahora cruda, desoladora" (páginas 24 y 25)-. Esta primera embestida del pasado al presente

(1) La misma imagen, recuérdese, aparecía en Memorias de Leticia Valle. "... y la mayor parte del tiempo hacía pompas de saliva." (p. 76)

(2) El párrafo siguiente lo transcribo porque, además de lo comentado arriba, ilustra la naturaleza contemplativa del protagonista: "Era en los últimos días de agosto y recuerdo que pensé en la primavera al cruzar la Plaza San Martín. Empezaba a caer la tarde, había una luz maravillosa que parecía caminar sobre el césped. Es tan breve el crepúsculo aquí que se le ve pasar. Pasa un aire tibio, el cielo es limpiísimo, nacarado, despidiendo una luz desnuda, que pasa y se esconde entre los árboles copudos y de pronto en la sombra de los árboles brilla algún foco recién encendido: es que ya ha pasado. En ese momento compré Crítica y seguí hacia Santa Fe." (p.18-19) Ilustra también ese carácter genésico/germinal -primavera- de lo que vendrá a continuación y la dirección del impulso: revivificación del pasa-

determina un estado de enajenación repentizado en la mecanización de la conducta, en la imposibilidad de autocontrol: "Las palabras de Elfriede no penetraban en mi oído: yo no oía más que los golpes huecos de la pipa en la palma de mi mano." (p.24)

Se prefiguran en este episodio pugnas futuras: realidad-ensueño, razón-pasión, presente-pasado y, sobre todo, el tema del MAL: el NO como fuerza motriz. "La contrariedad me ahogaba", dice Santiago Hernández; "sin embargo, claro está, procuraba sonreír."

En este estado de ausencia y de contrariedad se produce lo que a Santiago Hernández le parece, en aquellos momentos, ser parte de la danza: el mínimo accidente del Elfriede. Elfriede, como después Puig o la madre de Quitina, como polo o vértice de violencia.

"... Me arranqué de mí mismo y corrí hacia El friede, que seguía con las manos en la frente. Por la mejilla le corría un hilo de sangre que goteaba en la solapa."

El no como fuerza motriz, la negación de Elfriede o la movili zación de la intención (querer) en Santiago Hernández. Pero aquí todavía en una fase pre-consciente; Santiago no ejercita esa fuerza, ese poder que cree poseer, sino que más bien acude inocente a su revelación:

"... Su respuesta me produjo un estremecimiento semejante al miedo... no la comprendía en teramente... ¿A qué intenciones aludía? Hablaba como si estuviese herida por mis intenciones, como si acabásemos de batirnos a muerte y ella hubiese caído, derribada por aquella fuerza que yo había sentido revolverse agónicamente dentro de mí. Porque lo cierto era que una fuerza desmedida se había convulsionado en mi interior. Había sido algo desproporcionado con la causa... 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..."(p.26)

Todos los elementos que aquí se insinúan, aludidos de pasada, aparecen aumentados, agigantados en los dos episodios siguientes. En el segundo, cristalizados; en el tercero, movilizados/concientizados.

b) el episodio de Puig

Este segundo episodio ocurre tres años más tarde, en el treinta y cinco, cuando Santiago Hernández vive su vida normal de estudiante porteño. Enterado por un amigo de que el ingeniero inglés de la casa Puig y Zelasky iba a regresar a su país dejando su puesto vacante, decide visitar a don Luis Puig, el propietario, antiguo amigo de su familia, a quien él había conocido durante su infancia madrileña. La visita tiene como finalidad solicitar el empleo vacante, que él juzgaba su porvenir.

Lo que en un primer momento -al poner en marcha su propósito- era un vago proyecto, cuajará como deseo inequívoco una vez llega a las Murtas -emplazamiento de la fábrica y la hacienda- y ve, contempla todo aquello:

"... aquella embriaguez o enajenación tenía una densidad en la que se transparentaban otros momentos afines (1). Yo estaba íntegramente en a-

(1) Aquel paisaje se había definido párrafos antes en los siguientes términos: "... era de una serenidad en la que parecía que no podía darse contradicción."(p.42) Y el momento afín con el que conecta es el de la opción vocacional/profesional del Santiago Hernández todavía niño. Una opción decidida a partir de

quello pero una minúscula rama de mi conciencia percibía algo que era como decir: "Otra vez este deseo"..." (p. 48)

Así henchido el deseo, el encuentro va a ser desde el primer momento una pugna de voluntades: la de Puig -"elástica y sorda", "saturada, saciada de superávit y sólo ávida de su antiguo vacío, de su móvil inicial"(p. 52)- contra la de Santiago Hernández, pujante, inflamada, porque "yo no quería subir la cuesta poco a poco, no quería reptar por el arenal, no quería mellarme las uñas trepando por la pared lisa: quería plantarme de un salto en la cumbre."(p. 55)

La fuerza del encontronazo dejará este primer asalto en tablas. Sin embargo, ya en él se registran los elementos que habíamos encontrado en el primer episodio. Desde el punto de vista literario -que es el que más me importa analizar ahora- la gradación entre estos tres episodios se traza de forma muy sutil mediante el despliegue de tres o cuatro elementos que, o bien se repiten en los tres a modo de constantes (motivos dinámicos) o bien se encuentran eslabonados entre el primero y el segundo, entre éste y el tercero: Ya he señalado páginas atrás la imagen de la pompa, y ahora debo añadir un nuevo elemento. En el episodio de Elfriede vimos el accidente y las gotas de sangre; ahora, en el de Puig hay un pasaje que se corresponde: la herida de Rudy: "El perro se había debatido en todas las formas posibles al ver llegar al amo y la hebilla del co-

impresiones sensoriales: lo blanco, el silencio, los aparatos brillantes, los líquidos destilados en vidrios de formas encantadoras, la luz..., "aquel estilo de esmero y claridad, aquel orden, aquel silencio de pasos sobre caucho."(p. 29) Y todo esto por ser el reverso de su yo, de aquel "algo sombrío y calenturiento" que lo habitaba. El valor premonitorio de este pasaje destaca de manera inquietante al encontrarse más tarde el lector con la duplicidad en pugna, agónica, que padece Santiago Hernández.

llar, ya vieja, casi arrancada del cuello, estaba torcida y le había herido con el vástago. No era nada, apenas un pinchazo, pero una gota de sangre en su gorguera blanca formaba una mancha alarmante." (p. 44) En el tercer episodio, la mosca no sangrará, pero la correspondencia con las dos escenas anteriores es obvia. (p. 84)

Ahora bien, estas correspondencias (coincidencias o simetrías) desbordan el plano literario propiamente dicho. Quizás por haberse producido con frecuencia en la vida de Rosa Chacel, la autora les otorga una categoría un poco misteriosa; las interpreta como algo que nos es revelado: una señal o un guiño. Aunque sin poder afirmarlo o creerlo, lo cierto es que así lo siente. "Se trata de tomarlo como una fuerza apersonada individual o tomarlo como una ley. Una ley de correspondencias y simetrías." (1)

También en este segundo episodio se produce la intervención del azar: la vivacha causante del accidente que impide a Santiago alcanzar el último tren de regreso a Buenos Aires, obligándole a pernoctar en Las Murtas.

Recuérdese el carácter azaroso, impremeditado, que tuvo la compra del diario Crítica, y el fatalismo señalado en el episodio anterior. De idéntico signo es todo este incidente de la vivacha. Lo que me interesa destacar es cómo ahora, en la creación de esta atmósfera supernatural, se introduce un elemento que funcionará a modo de leit motif en otros pasajes de la obra: el bestiario. Inmediatamente antes del choque, se escribe:

(1) PORLAN, A., Opus cit., p. 63

"El coche, cabeceando un poco en los baches, llegó al poste, la lechuza abrió las alas enormes, de un pardo oscuro por encima, por debajo de color de arena, y dio una vuelta sobre el coche. Luego marchó un rato al mismo paso, un poco delante, a la derecha, con vuelo muy bajo y tan suave como el de una mariposa." (p. 49)

La mariposa aparecerá al final de la obra en un episodio culminante, pero antes vendrá "la mosca" (tercer episodio) y la inequívoca repetición de esta imagen fija de la lechuza pegada al poste, desencadenante de diversos actos y pensamientos. La elección del motivo no es azarosa (1) dado el sentido simbólico del animal: "la lechuza simboliza la muerte, la noche, el frío, la pasividad. También concierne al reino del sol muerto, es decir, del sol bajo el horizonte, cuando atraviesa el lago o el mar de las tinieblas." (2) Perfecta adecuación entre el sentido de este elemento simbólico y el de la escena en donde se interpola. Y lo mismo sucede con otros motivos, como veremos. Imposible plantear ahora lo que La sinrazón puede tener de novela o literatura fantástica (3).

-
- (1) Además del sentido simbólico, la lechuza era animal favorito de la Rosa Chacel niña; a menudo aparecía en el escenario de sus fantasías oníricas: "Veía también el sofá y encima el espejo ovalado, de marco dorado con copete de flores talladas, el copete estaba formado por un ramo que tenía en el centro dos rosas opuestas, como si estuviesen unidas por los tallos y en la penumbra simulaban la cabeza de una lechuza -uno de mis pájaros predilectos-..." (Amanecer, p. 94)
 - (2) CIRLOT, J.E., Diccionario de símbolos, ed. cit., p. 270.
 - (3) Fue esta primera parte de la obra, en que los hechos son un tanto fantásticos, la que más trabajo le dio a Rosa Chacel a la hora de reescribir La sinrazón: "Pasé unos cuantos días en que lo consideraba perdido porque en la primera parte tenía grandes trozos en los que el drama estaba escamoteado: no tenía realidad ninguna. Y como, precisamente, los hechos, en esos trozos, son un tanto fantásticos, resultaban de una puerilidad intolerable. Lo he rehecho enteramente y creo que ha quedado bien." (Alcancía. Ida, p. 100)

"La frustración de todo lo que iba a ser y ya no sería" es lo que siente Santiago Hernández tras ese fracaso inicial y lo que polariza su intención, moviliza su voluntad: "aquella (emoción) tenía una fijeza, una persistencia como un diálogo que no se podía cortar [...] me era imposible desprender mi voluntad de donde estaba enredada." (p. 49) Es la sensación de estrangulamiento, de muerte de lo genésico -"todo aquello era algo que empieza" (p. 51)- lo que produce el momento de rebelión, un momento que, como el anterior (1), viene marcado por la distorsión del tiempo (2) y por un idéntico sentimiento de enajenación: "dos instancias contrarias e igualmente poderosas me acuciaban." (p. 52) El drama se desencadena de nuevo ante la realidad del no como fuerza motriz.

(1) La misma aura premonitoria, misteriosa y oscura, circunda el reencuentro con Elfriede al que Santiago acude en estado semi-inconsciente. En el momento de los hechos, ni tampoco en la primera reconstrucción de los mismos, pudo explicar la naturaleza de la emoción. Sólo más tarde, cuando un nuevo encuentro con Elfriede le proporciona datos necesarios para reconstruir "la zona en sombra", escribe: "iba imaginando la noche aquélla, insertándola en el goce actual. Y al mismo tiempo, eso ya sin querer, me cercaba una emoción, como el terror de una profecía murmurada desde muy lejos; desde el comienzo de mi adolescencia. Desde los catorce años, cuando las primeras páginas del Amadís de Gaula me dejaron atónito, cada vez que venía a mi memoria aquella imagen me producía el mismo pasmo. Yo creía que era el recuerdo de ese paraíso que nos descubre el sexo en la primera edad, pero había más misterio en la cosa; era un recuerdo del futuro, una promesa." (p. 376) Toda La sinrazón está atravesada por una fina veta de erotismo expresado en estos pasajes, en ese despertar de la función genésica de eros. El tema se desarrolla al novelar las relaciones de Santiago y Quitina, pero está ya presente en estos preliminares.

(2) "Parece que me detengo demasiado en detalles, que dilato a conciencia la narración del momento aquel, pero no, en la realidad, su dimensión fue incomparablemente mayor." (p.52)

Todo este segundo asalto se circunscribe en los límites de la provocación verbal por parte de Santiago, y la velada transcurre sin mayores altercados. A la mañana siguiente éste abandona las Murtas, pero el clima diurno casi borra las ensoñaciones del día anterior, que ahora se recuerdan como algo sin importancia, como "una de las mil fantasías que se pueden imaginar. Es cierto que ll vaba la sensación del golpe en falso, que en mi ánimo había un fondo turbio y desapacible, pero hice por olvidarlo." (p. 60)

El olvido apenas fue posible. Al anochecer de ese mismo día, se entera -también de forma casual- del súbito fallecimiento del insutrial, víctima de una congestión cerebral. El recuento de este segundo episodio se cierra con unas sugestivas líneas:

"... las luces parecían tan limpias entre la sombra, tan desveladas como si pensasen algo que no quisieran decir." (p.61)

Santiago Hernández no volverá a pensar -escribir-sobre él hasta pasados tres años, cuando nuevos acontecimientos proyectan su luz sobre lo que parecía accidental, fortuito. Quizás la gran diferencia entre estos tres episodios estriba en que los dos primeros, en el momento de producirse, ocurren sin significación aparente y pasan como inadvertidos hasta que un día quedan enhebrados por un sentido interior que los ordena (razona, explica) rigurosamente. Por eso, la reflexión (desvelación de su sentido) sobre estos dos primeros hechos, sólo se produce mucho más tarde. En el tercero, sin embargo, reflexión y acción están mucho más próximos; si en aquéllos la actitud de Santiago era pseudo in-

consciente, en éste hay una consciente movilización de la voluntad.

c) el tercer episodio

Es el referido a Hortensia Suárez, madre de Quitina, y difiere asimismo de los dos anteriores en no darse como acabado y en estar estrechamente ligado a lo no episódico. "Todavía no puedo verme libre de él", escribe Santiago al iniciar su relato.

La inquebrantable resolución de Hortensia de impedir el amor entre su hija Quitina y Santiago la lleva a forzar una efectiva separación de los jóvenes -el desafío de la paciencia a la pasión- como prueba de amor. Es en un estado de angustia y desesperación por ese amor contrariado cuando se produce el tercer hecho. (p.84)

El sentimiento de angustia y desesperación por esa contrariedad amorosa pero también la sensación de asfixia, de encarcamiento, concretadas en un dato real: la mosca zumbándole, impidiéndole pensar con claridad, retornando incesante... la mosca como un primer obstáculo.

"... y pensé, con un pensamiento súbito y concreto, casi con palabras, tan netamente como si lo hubiera dicho en voz alta: "Si esta mosca se metiese ahí y no volviera a salir..." La mosca pasó sobre mi cabeza, 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." (p. 84)

Santiago Hernández cree y ve (1), "con una certeza tan natural

(1) "Todo pasó como una ráfaga ante mi mente. Todo, quiere decir Elfriede y Puig, convertidos en polos o vértices de violen-

e inmediata como la que da en los actos (1) materiales la correspondencia del tacto con la intención", que aquello lo había hecho él: "Yo formulé mi intención de destruir a la mosca y, con aquella intención como instrumento, la destruí." (p. 85)

Lo que vive aquí Santiago es el impulso genésico, el eros como fuerza motriz, como móvil del querer (voluntad o amor). Impactado por esa fuerza que había brotado de su núcleo más íntimo, lejos de creer la un don (algo que le hubiera sido otorgado) la cree un poder, (2) un poder suyo que había brotado de su misma vida:

"... considerando mi poder como mío, no pensé nunca que fuese un poder sobrenatural. Me parecía, si acaso, supernatural, es decir algo como una excelencia de mi naturaleza: una especie de condición hercúlea en la que hubiese también algo de habilidad." (p. 86)

Puede decirse que lo que Santiago Hernández comete aquí por sí mismo es un pecado de hubris (soberbia), el cual desencadenará el auténtico momento satánico.

Si en el primer hecho fue Elfriede la que se presentó en su habitación, y en el segundo el chófer quien lo obligó a retornar a las Murtas, ahora será él quien busque el encuentro con la madre de Quitina. Se suceden las correspondencias, vuelven a repetirse

cia. Es indudable que pensé claramente algo así como: "Ah, esto es aquello." (p.85)

- (1) Rosa Chacel parece distinguir en La sinrazón entre acto (para referirse más a lo material, lo efectivo, comprobable) y hecho (para nombrar las realizaciones inmateriales).
- (2) Se está aquí insinuando -a l'envers, pues se habla del poder de la voluntad- uno de los grandes temas de La sinrazón: el tema de la voluntad. Se menciona directamente a Nietzsche, como veremos, aunque Rosa Chacel no estudia en Santiago Hernández la "voluntad de poder" sino la "voluntad de querer ser."

datos significativos (1), y Santiago pasa "al plano de lo definitivo. ¿A conciencia? Sí, con plena conciencia, sobrepasé lo consciente: me polaricé en la intención." (p. 93)(2) Y de nuevo, lo que disparará el resorte es la negación, el no como fuerza motriz:

"-Nadie, nadie puede intervenir- dijo, y aquel nadie, repetido, se hizo tan concreto como un nombre.

[...] el temor que sentí fue grande [...]. A-quel nadie que no podía intervenir era alguien contra quien iban asestados los golpes." (p. 93)

Las dos primeras comprobaciones de los resultados son negativas. A ellas sucede un sentimiento de pérdida -"la pérdida de una energía, una corriente de voluntad"- que no anula la certeza de ha-

-
- (1) Sobre todo, el estado de enajenación, distracción o alejamiento, la superposición de tiempos, la tentación de la risa, pero también otros elementos muchos más minúsculos que le permiten a Santiago Hernández ver, sentir que esto otro era también aquello. "... tenía las manos heladas y yo sé la cara que tengo cuando tengo esas manos" (p. 54); "Mi silencio frío la desconcertaba" (p. 89); "Apretaba los guantes en la mano como Medea el puñal. Y su rencor resultaba más pavoroso porque era frío." (p. 93)
 - (2) Con el mismo procedimiento elusivo aplicado en Memoria de Leticia Valle, Rosa Chacel no formula explícitamente las palabras pensadas por Santiago Hernández; el lector debe deducirlas porque para ello ya se le han dado las pistas. Todo el episodio de la mosca es umbral o preliminar de éste. Los paralelismos son inequívocos: del insecto se había dicho que era un primer obstáculo; Hortensia será un segundo obstáculo cuya destrucción también se desea. "Si esta mosca se metiera ahí y no volviera a salir", había pensado. Hortensia más tarde se meterá en un coche y de allí no volverá a salir con vida. Esta especial manera de proceder, el evitar explicitar hechos que son esenciales para la trama, proviene de una particular aversión al relato, al realismo, en Rosa Chacel: "Quiero poner aquí y allá, repartidos intencionadamente, todos los elementos de la realidad del hecho. Porque de la realidad no me escapo nunca, nunca. Lo que yo evito es el relato simple. Evito la simplicidad porque en mi cabeza no existe la simplicidad. (...) Un sistema de correspondencias que en la música está formulado y establecido." (PORLAN, A., Opus cit., p. 78)

ber jugado. (1) Al tener noticia del accidente -y con él del cumplimiento de aquel acto tal vez irreal pero indudablemente infesable-, Santiago Hernández lo atribuye en un primer momento al azar:

"... Pero había intervenido el azar, es decir que no había sido ni mi habilidad ni mi poder; había sido algo que con un golpe azaroso y arbitrario me demostraba que el azar no existe." (p. 101)

Porque el azar tiene la particularidad de que cuando se hace presente dejamos de creer en él, en un primer momento Santiago Hernández cree poseer un poder sin detenerse a pensar de donde provenía. Sólo más tarde, cuando razona, comprende la ilicitud de ese grito de triunfo, aunque "una chispa de razón insumergible" le sigue susurrando: "Pero y entonces, ¿la mosca?..."

La duda siembra la mente de Santiago Hernández y su lento germinar desencadena el conflicto: esa duplicidad esencial que desemboca en la agonía de la razón. En la sinrazón está la idea de la duda como castigo, la duda convertida en corroboración de la existencia de Dios. (2)

Tenemos ahora datos para entender mejor por qué Rosa Chacel coloca estos elementos ("los hechos") como prólogo o umbral de una vida dramática. Estos tres episodios son la gravitación profética

(1) Santiago Hernández compara aquí su estado de ánimo con el del jugador de la lotería porque "como en el jugador, mi ánimo en aquel momento era frío, predispuesto a aceptar el resultado negativo e incluso a considerar absurdo el juego, pero seguro de haber jugado y, por lo tanto, poseedor de una probabilidad." (p.98) Esta imagen del jugador se corresponde con la imagen de Damián como croupier en otra escena de la novela donde se aborda el problema (tema) de la voluntad.

(2) La idea, que Rosa Chacel expone y analiza en este libro de madurez, según la autora, brotó en su mente en el año de 1905, "en los comienzos del año en que iba a alcanzar el uso de razón." (Desde el amanecer, p.108)

(1) de la idea que va a prender en la mente de Santiago, pesando sobre su vida "como una preñez -exactamente como una preñez; pesando y aligerando: esperanzando" (p. 234)

Seguir hablando de lo que pasa después es imposible sin referirlo a quien le pasa. Por eso el capítulo siguiente lo dedico a Santiago Hernández, sujeto -agente y paciente- de cuanto ocurre en la novela. Sobre él gravita esta obra cuyas páginas pretenden ser la historia de su conciencia y sentimientos.

Sólo otro personaje, Herminia, goza de cierta autonomía; quizás, porque lleva en sí, como Santiago Hernández, una importante dosis autobiográfica.

Los otros personajes, incluso los más destacados, Quitina o Elfriede, se subordinan funcionalmente al yo protagonista.

(1) Se explicaría así por qué en esta parte de la novela, Rosa Chacel recurre a ciertos procedimientos y motivos característicos de la literatura fantástica, interpolándolos en un relato de corte realista.

VI.4. SANTIAGO HERNANDEZ

4.1. LA CONSTRUCCION DEL PERSONAJE

(Primera aproximación al autobiografismo de La sinrazón)

Como en tantos otros aspectos, también en éste de la concepción del héroe de La sinrazón el punto de partida obligado es Estación. Ida y vuelta.

De aquel yo de esta primera novela dije que era un personaje en el que pensamiento y vida corren paralela e indisolublemente. Uno de esos cauces permite al lector abordar el estrato fenoménico del personaje, adentrarse en la zona donde germinan y viven las ideas, más allá de la apariencia, más allá de la epidermis de los hechos. El otro cauce nos lo muestra inmerso en su circunstancia. Era aquel un protagonista con densidad vital y complejidad intelectual suficientes para arrastrar al lector hacia su universo singular, comunicándole lo más profundo de su tejido íntimo. Un héroe que se plantea la tarea del conocimiento en su máxima amplitud: indagación en el "yo" (autoconocimiento), relaciones entre yo y lo(s) otro(s) (circunstancia). A esta tarea del conocer se une la del existir, la del vivir (querer y poder, voluntad de poder ser): la vida como proyecto, la obligación de elegir, la conformación de un destino.

Palabras éstas que podrían referirse a Santiago Hernández ha-

ciéndole casi entera/total justicia. Hay, naturalmente, diferencias entre ambos personajes, pero no porque se haya operado una modificación, sino por haberse producido un proceso de dilatación, de maduración de aquel proyecto embrionario.

Refiriéndose a su personal manera de concebir el personaje, Rosa Chacel dice: "Lo veo desde el primer momento. Puedo verlo sobre un hecho o persona reales. Un personaje puede ser sólo la representación de un sentimiento, pero la mayor parte están vistos en la realidad." (1)

Santiago Hernández pertenece a la estirpe de esos personajes chacelianos -junto al ya mencionado protagonista de Estación. Ida y vuelta, deben añadirse aquí Leticia, Margarita o Elena de Barrio de Maravillas- cuyas líneas rectoras responden a la (estructura de la) personalidad del autor, son la expresión de su biografía íntima.

Hay en La sinrazón elementos suficientes para poder hablar de ella como una novela autobiográfica. Ya en la introducción dije que el autobiografismo se repartía, de forma desigual, entre Santiago y Herminia. Analizo aquí el primero de estos casos.

En Santiago, más que una correspondencia de hechos o situaciones -que sí existe, aunque reducida a unos mínimos datos (2)- lo que se encuentra es una amalgama íntima, inclasificable, de ideas,

(1) Palabras recogidas por A. PORLAN en la obra citada, p.60

(2) Fundamentalmente, lo referido a la estancia en Berlín, que ya documenté al trazar la biografía de Rosa Chacel y cuanto tiene que ver con "Las Murtas". Aquí nos encontramos con uno de esos curiosos elementos donde la autora no conjuga una experiencia exclusivamente autobiográfica, pues todo lo referido a la fábrica y a la industria procede de forma más directa de Timoteo Pérez Rubio, su marido. Es al trazar la biografía de él cuando Rosa Chacel desvela la paternidad real de muchos datos que el autor ya conocía por haber sido traspasados a la obra de ficción. Así, por ejemplo, toda la aventura de la fábrica -parte de la vida externa de Santiago Hernández- se expone en Timoteo p.p. 58-62

pensamientos, estados anímicos, preferencias estéticas... en correspondencia profunda con los del autor. Los iré decantando, desgajando, conforme vayan apareciendo en el análisis que del personaje realizaré a continuación. Rosa Chacel cree que todo autor al lanzar un personaje generalmente se lanza en él, se retrata porque "lo sustancial de la propia historia rezuma siempre en el buen escritor." (Confesión, p.75) Lejos de ser pretencioso, hablar de uno mismo es, para esta autora, hablar de lo más próximo, de "lo que a uno le es más patente". La fidelidad profesional, dijo en otra ocasión, el vínculo indiscutible con la obra -el único vínculo incontestable- es el que ata al hombre con lo engendrado por él." (Timoteo, p.63)

"Toda novela verdaderamente original es autobiografía", escribió Unamuno en un artículo de 1921 (1). Y varias veces, en numerosos ensayos, y desde luego en sus propias obras narrativas, corroboraría esta afirmación. En 1928, en el prólogo a la segunda edición española de Abel Sánchez: "... yo no he sacado mis ficciones novelescas- o nivolescas- de libros, sino de la vida social que siento y sufro-y gozo-en torno mío, y de mi propia vida. Todos los personajes que crea un autor, si los crea con vida; todas las criaturas de un poeta, aun las más contradictorias entre sí -y contradictorias en sí mismas-, son hijas naturales y legítimas de su autor -¡feliz si autor de sus siglos!-, son partes de él." (2) Asimismo, cabe recordar las páginas de Cómo se hace una novela, obra singularísima, como dijo Gullón, donde lo autobiográfico es tratado novelísticamente.

(1) "De actualidad", en Nuevo Mundo. México.

(2) Opus cit, p. 10.

Del personaje de Rosa Chacel se puede decir -como se dijo de los de Unamuno- que viene de dentro (1), significando con ello no sólo un modo de proceder -esa construcción interior del personaje-, sino también una calidad o una condición esencial para las criaturas de ficción.

Las palabras de Unamuno en el Prólogo a sus Tres novelas ejemplares, muestran la proximidad de los planteamientos de Rosa Chacel -recuérdense las anteriores citas- a los del escritor vasco:

"Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima -que es todo un pueblo-, y otra cosa es que sean yo mismo." (2)

Así entendido, no debe nadie sorprenderse de que, siendo La sinrazón una novela de protagonista masculino, sea la obra más profundamente autobiográfica de la autora, porque no se trata tan sólo de proyectar sobre el personaje los datos de nuestra biografía "civil" (externa), sino de animarlo, darle vida, proyectando sobre él lo sustancial de nuestra propia historia. "A veces, un sentimiento o una cosa mía crea ese personaje", decía Rosa Chacel. Un personaje, pues, puede nacer de un sentimiento, o de un pensamiento, como afirmó Unamuno: "un hombre, y un hombre real, que quiere ser o que quiera no ser, es un símbolo, y un símbolo puede hacerse hombre. Y hasta un concepto. Un concepto puede llegar a hacerse persona." (3)

(1) GULLON, R., Autobiografías de Unamuno, ed. cit., p. 98

(2) UNAMUNO, M. de; Tres novelas ejemplares y un prólogo, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (décimo quinta edición) p. 22.

(3) UNAMUNO, M. de; O.C., I, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.

Si la filiación unamuniana en Rosa Chacel es patente a la hora de concebir un personaje de marcada raigambre autobiográfica, un personaje que es, ante todo, la desnudez de un alma que se confiesa, no menos patente es su alejamiento del maestro cuando éste intenta suprimir de la realidad hombre la circunstancia envolvente.(1)

En La sinrazón, el concebir al hombre (personaje) dentro de su circunstancia es requisito indispensable para la dimensión confesional de la obra, y tiene consecuencias para otros aspectos no relacionados con el personaje: la temática, la estructura y el modo de la exposición. Ya sabemos de donde procede esto, pero no es el momento aún de abordar tal aspecto, que dejo para el final del capítulo. Ahora bien, el magisterio de Ortega se transparenta, asimismo, en la concepción del héroe, como veremos a continuación.

-
- (1) Fue Julián Marías quien se encargó, en fecha muy temprana, de señalar el grave error que supuso esta mutilación en la obra novelística de Unamuno: "Indudablemente se excede cuando pretende suprimir lo que llama bambalinas o decoraciones, y eso significa una esencial mutilación del hombre mismo, cuya pureza trata de mantener. El hombre vive en el tiempo y en el espacio, en una circunstancia que comprende por igual el paisaje la época histórica en que le ha tocado vivir, el ambiente social, sus determinaciones físicas y psíquicas. El hombre no es esas cosas, y en esto Unamuno es un genial adivinador de la verdad frente a la creencia de su tiempo; pero tampoco es sin ellas ni aparte de ellas, y condicionan su ser (...) La realidad humana es circunstancial, y si se omite la circunstancia se queda en la abstracción. Y ésta es la grave deficiencia que amenaza a los relatos de Unamuno: la pérdida de la circunstancia o mundo, y por tanto de una dimensión esencial del personaje viviente, porque el sentido de su vivir sólo parcialmente queda iluminado para nosotros, es decir sólo en parte está creado por su autor." No obstante, al analizar esa última novela que se considera el testamento unamuniano, San Manuel Bueno, mártir, Marías reconoce cómo aquí Unamuno supera la abstracción del yo y lo instala en un mundo que no es un mundo de cosas, sino el mundo de las personas. "La persona en su mundo, insistiendo en el su, podría ser la fórmula de la estructura de esta novela." (MARIAS, J.; Miguel de Unamuno. Ed.cit., p.106 y 148 respectivamente.) Resulta así relevante el que Unamuno dedicara esta novela a "Pepe Ortega", como declara en carta a J^o M^a Quiroga fechada en el día de los Inocentes de 1933 y recogida en p.904 vol.XV de sus Obras Completas, Afrodísio Aguado, S.A., Madrid, 1958.

4.2. LA CONCEPCION DEL HEROE: DUALIDAD ESENCIAL

El tema del héroe aparece en varios pasajes de las Meditaciones del Quijote, en especial, en el apartado 17, donde la condición heroica se vincula a lo trágico. Escribe Ortega: "Héroe es, decía, quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hállase, pues, en un acto real de voluntad (...) La voluntad -ese objeto paradoxal que empieza en la realidad y acaba en lo ideal, pues sólo se quiere lo que no es- es el tema trágico..."(1)

A continuación, Ortega recomienda no fijarse en la tragedia griega, cuya dimensión religiosa, extra-poética, nos impide entenderla bien: "Dejemos, pues, el drama griego y todas las teorías que, basando la tragedia en no sé qué fatalidad, creen que es la derrota, la muerte del héroe quien le presta la calidad trágica."

No es necesaria para la tragedia la intervención de la fatalidad porque, lejos de ser ese el origen de lo trágico, -si fuera así el determinismo podría ser un sucedáneo del destino- la fatalidad anula la tragedia. Por el contrario, "es esencial al héroe querer su trágico destino." El sentido de este querer también lo dejó aclarado Ortega: el hombre no elige su destino, que por eso es destino -llamada, vocación-, pero sí puede elegir serle o no serle

(1) ORTEGA Y GASSET, J., Obras Completas, I, Ed. cit., p. 392

fiel; es decir, quererlo o no.

Ya Julián Marías hizo notar muy bien cómo, aquí, cuando Ortega se refiere a la voluntad no está hablando de una facultad psíquica, sino de una "pretensión proyectiva". Héroe es "quien quiere ser él mismo", quien quiere lo que todavía no es, quien es proyecto o pretensión de sí mismo, quien se mueve en la irrealdad de lo imaginado o deseado.

"...la volición libérrima inicia y engendra el proceso trágico. Y este "querer", creador de un nuevo ámbito de realidades que sólo por él son -el orden trágico- es, naturalmente, una ficción para quien no existe más querer que el de la necesidad natural, la cual se contenta con sólo lo que es."

Hay unas palabras de Santiago Hernández que sirven para acreditar la estirpe heroica -según el sentido expuesto más arriba- de este personaje chaceliano:

"... Quiero retroceder, volver a la encrucijada y ver claramente el punto donde tomé el camino erróneo. Quiero ver un camino distinto del que seguí. Verlo claro y ver cómo y cuándo pude tomarlo, en vez de éste, único que conozco." (p.530)

"... Este que llevo yo no sé adónde puede conducir, pero en cambio no tengo la menor duda respecto a su origen..." (p. 541) (1)

Por otra parte, basta recordar lo poco que se ha dicho de este personaje al analizar aquellos hechos primeros para advertir la identidad de sentido. Su voluntad es lo que le precipita a un conflicto trágico, lo que le lanza a luchar para que aquello que va a ser, y que él juzga su porvenir, sea. Este pugilismo de la voluntad

(1) La imagen del camino para expresar la idea de destino apareció ya, como hemos visto, en Estación. Ida y vuelta.

es factor desencadenante del conflicto vivido por Santiago Hernández porque cuando lo que desea -el proyecto que va a ser- se ve amenazado; el héroe despliega toda su potencia querencial, su voluntad. "Púgiles de la voluntad", "luchadores sin armas, mano a mano, con la nada o con el todo", llama Rosa Chacel a esas criaturas. Y la suya, el protagonista de La sinrazón, no ocultará su paternidad (literaria):

"... Soy, por naturaleza, agonista, y puedo luchar sin reposo por la causa más inútil."
(p. 446)

Casi es innecesario volver a señalar aquí la reminiscencia del magisterio ejercido por Unamuno para delinear la fibra, la esencia o estirpe de este personaje. "Sus agonistas, es decir, luchadores -o si queréis los llamaremos personajes-", escribió Don Miguel en esa novela de sus novelas que es el Prólogo a Tres novelas ejemplares, "son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos en puro querer ser o en puro querer no ser ..."(1)

Señalar simultáneamente a Unamuno y a Ortega como los previsibles pensadores en quienes se apoya Rosa Chacel a la hora de modelar su personaje, su héroe, no es disparatado porque, en este punto, ambos coinciden.(2) Para Unamuno, la raíz de la vida está en la futura rición "en la anticipación imaginativa y voluntaria de lo que se

(1) Edición citada, p.13

(2) Está por realizar un estudio suficiente de la relación entre Unamuno y Ortega y, sobre todo, en este terreno de las ideas estéticas y, más en concreto, de las ideas sobre la novela que, a mi entender, no son nada distantes. Existen, ciertamente, unos cuantos artículos dedicados a estudiar las relaciones entre Unamuno y Ortega, pero la mayoría de los autores se centra en el análisis del pensamiento filosófico o político de ambos escrito

quiere ser, en el proyecto vital." (1) La vida auténtica, trágica -tanto Unamuno como Ortega hacen de la autenticidad sinónimo de lo trágico- será la de aquellos hombres que viven desde sí mismos, los que tienen una pretensión proyectiva, los que quieren poder ser.

La vida de Santiago Hernández está escindida, dividida en dos partes: por un lado, el querer y el poder ser, la condición agónica o el pensamiento padecido. Esta dimensión es la que da pie a los sucesivos conflictos -casi siempre vividos en forma de opuestos o contrarios- que van minando su vida hasta llegar a esa agonía de la razón. Pero junto a este cauce interior -la vida de los actos secretos, la vida trágica- transcurre asimismo la vida cotidiana, "el escándalo de la normalidad" y Santiago se confiesa también desde esta condición suya de "uomo qualunque".

(1) res.o, los menos, se limitan a realizar un pequeño inventario anecdótico de sus encuentros y desencuentros. Véase J.L. ABELLAN: "El tema de España en Ortega y Unamuno" en Asomante, XVIII, nº 4, San Juan de Puerto Rico, julio-diciembre de 1981; S. ALONSO FUEYO: Existencialismo español: Ortega y Gasset, Unamuno y Javier Zubiri, Valencia, Saitibi, 1949; A. BASAVE: Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset: un bosquejo valorativo, México, ed. Jus, 1950; M. GARCIA BLANCO; "Unamuno y Ortega (Aportaciones a un tema)" en Insula, nº 181, diciembre de 1981; J. MARIAS: Ortega.Circunstancia y vocación, ; H. RODRIGUEZ ALCALA: "Ortega, Baroja, Unamuno y la sinceridad" en Revista Hispánica Moderna, XV, Nueva York, 1949; J. ROIG GIRONELLA: Filosofía y vida. Cuatro ensayos sobre actitudes: Nietzsche, Ortega y Gasset, Croce, Unamuno, Barcelona, Barna, 1950; G. de TORRE: "Unamuno y Ortega" en La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos, Barcelona, Seix Barral, 1962. A conciencia altero el orden alfabético de esta relación para citar en último lugar el artículo que constituye una excepción. ES el de Angel del Río, "Unamuno y Ortega y Gasset" (Revista de la Universidad de los Andes, año II, nº 4, diciembre de 1959, pp. 8-17), preocupado por señalar las analogías entre ambos maestros, mostrando cómo si bien el punto de partida es diferente, llegan, sin embargo, y aun por muy distintos caminos, "a coincidir en lo fundamental" (p. 16)

(1) MARIAS, J., Miguel de Unamuno, ed. cit., p. 211.

a) "l'uomo qualunque" (1)

Hubo una época en que la literatura europea estuvo cruzada por la poetizaciones de un mundo neutro y cotidiano, por una serie de personajes que, si no idénticos, tenían el aire de familia que marcaba a toda una casta: "el hombre sin atributos", tal vez el primero, "l'uomo qualunque..." Y entre nosotros, "el hombre deshabitado", en el drama de Rafael Alberti; la "sombra sin espíritu" en Razón del mundo, la novela de Francisco Ayala; el Arturo-Nadie de Jarnés, el personaje que padece su no ser, que lucha por llegar a ser en la novela Locura y muerte de nadie. También Rosa Chacel aportaba en Estación. Ida y vuelta un nuevo miembro, un personaje que, si bien no dudaba de su existencia, la contemplaba y la consideraba en su ir y venir, queriendo hacer de ella, de su historia

-
- (1) "Dos sistemas han tratado de alcanzar en la novela esa abstracción que es la igualdad humana, el de la novela de personaje plural -no la de muchos personajes sino la de estructura acéfala- y el de la novela de l'uomo qualunque. En un pequeño y exhaustivo libro, La imagen de la vida humana, dice Julián Marías, hablando de la novela moderna y de la actual: 'Sólo con la novela -se entiende, con la novela moderna- se entra de lleno en la individualización... En ella aparecen los personajes individuales y ante todo un protagonista o primer luchador, que se debate con las circunstancias... Y este protagonista es un héroe, es decir, alguien excepcional. A nadie se le habría ocurrido pensar que el héroe pudiera ser un cualquiera. Ha costado bastantes siglos de cultura occidental llegar a concebir esa posibilidad.' Así es, y ahora que lo hemos concebido, ese héroe cualquiera encontrado por el Occidente no paga como Segismundo el delito de haber nacido, sino afronta el heroísmo de existir, sabiéndose igual a todos, en la misma medida que singular, punico, incanjeable. [...] Así pues, el héroe de la novela moderna no necesita para ser héroe más que tener densidad vital suficiente para aprisionarnos y dentrarnos en su singu-

cotidiana, algo transcendente.

Lo cotidiano transcendente, la normalidad como meta es el escándalo que Santiago Hernández (1) quiere dar:

"... A mí siempre me repugnó la extravagancia, siempre me atrajo como meta suprema la normalidad. Porque la extravagancia es fácil y la normalidad difícil.

Yo me atreví a poner sobre el amor la carga de un montón de hijos y de un juramento de fidelidad eterna. Es sabido que el amor no soporta ese régimen; pues bien, yo se lo he impuesto porque ése es el escándalo que yo quiero dar."
(p. 256)

La cumbre de su vida la cifra Santiago Hernández en unos cuantos años de tranquilidad familiar y, sin embargo, aunque la testimonia, pasa sobre ella muy a la ligera; apenas nos da cuatro o cinco datos (sucesos) que le permiten al lector darse cuenta de que su vida externa coincide con las historias más comunes y sabidas de todos. Para probarlo así, retrotrae el relato de su vida hasta el origen familiar, "semejante en todo al principio de un número incalculable de historias de otras familias." (p. 30)

Por eso, la faceta externa de su vida, constituye su "tiempo de silencio" y no ocupará las páginas de estos cuadernos, donde viene lo más acendrado, la biografía íntima de su conciencia y sentimientos. Parece existir una dicotomía, una escisión radical entre el hombre civil ("la estación de la realidad" o la vida cotidiana) y el hombre íntimo (la vida secreta o "la prosa de la vida").

laridad, hasta hacernos sentir nuestra identidad con él." (CHACEL, R., Saturnal, p.p. 101-102)

- (1) No deja de llamarme la atención el hecho de que sólo en esta novela Rosa Chacel elige para su protagonista un nombre y un apellido poco llamativos, bastante comunes y carentes de la carga simbólica que otros como Leticia o Elena y Ariadna en Barrio de Maravillas tienen. Por otra parte, los nombres de otros personajes de La sinrazón -Herminia y Quitina, sobre todo- pertenecen a esta última categoría antes que a la de aquél.

"... fue mucho el tiempo que pasé sin decir nada. Y parecerá que esto significa llevar una vida de ermitaño, de misántropo o de loco. Todo lo contrario, esto significa llevar una vida de hombre normal. Yo, cuando vivo normalmente es cuando no digo nada." (p. 295)

Será pues esta dimensión, la del agonista, la que deba analizarse a la hora de estudiar el personaje.

b) "el agonista": el pensamiento padecido

¿Qué tipo de personajes exigirá ese nuevo género, la biografía de ideas, cuya necesidad se postula aquí? ¿Cómo ha de ser ese hombre poseído por la idea y también poseedor de ella: ese hombre que vive su idea? La respuesta a ambas preguntas se insinúa, en parte, en el título que encabeza este epígrafe: el agonista. Como las criaturas de estirpe unamuniana (1), Santiago existe pensando: piensa su vida y vive su pensamiento. De ahí ese apéndice, "el pensamiento padecido", que he añadido al citado título, tomado de un pasaje de Saturnal en el cual Rosa Chacel glosa las figuras de Kierkegaard y Nietzsche, dos de los pensadores más frecuentados por la autora. Aun siendo extenso, voy a reproducirlo aquí para entender el sentido de la expresión "el pensamiento padecido".

"... La obra, pues, de estos dos hombres que avanzan por la nueva ruta abierta para el espíritu -la ruta que apenas hemos empe-

(1) "Almas, almas enteras y verdaderas", y no descripciones de estados psicológicos, pedía Unamuno para la novela en su ensayo Del sentimiento trágico de la vida. Conocidas son también sus palabras de 1928, transcritas en el prólogo a la segunda edición española de Abel Sánchez, la "historia de una pasión trágica". Sólo "criaturas" de este rango permitirán elaborar esa "novela personal" cuyo centro radica en la persona, cuya temática es la de la persona y el ser. Y no sirve como objeción el que ello implique que la novela se retrotraiga al recinto de la mente porque también en ese ámbito -la imaginación y el pensamiento- se desencadenan tormentas sustanciosas.

zado a recorrer- está ligada a la vida por el hilo de sus propias ideas, dimana de ellas o recibe la fuerza magnética que las traspasa. Estos dos hombres, de tipo humano tan diferente, se encuentran, por su sino de exploradores, arrojados en una escabrosa tierra virgen: el pensamiento padecido. Esta situación extrema es la que les lleva a buscar fundamentos, principios. Su fulgurante vida -acendramiento de lo íntimo, de lo absolutamente contenido en la persona, en Kierkegaard; extensión, dilatación titánica hacia el conocimiento de lo que es, en Nietzsche-, ese fulgor va acompañado, desde sus comienzos, por la sombra. Es un vivir herido de muerte, el suyo." (Saturnal, p. 123)

Traer este fragmento alusivo a Kierkegaard y Nietzsche para relacionarlo con Santiago Hernández no es cosa fortuita porque este personaje vive-piensa algunos de los temas o problemas de esos pensadores, como veremos. En ciertos pasajes de la obra el protagonista recuerda, medita o discute sobre estos filósofos que, lejos de ser fuente de autoridad, lo son de personalidad. En ellos también se dieron "casos de contrarios" -el doble como entidad amenazadora, como aspecto inconfesable de la psique-, pugnas agónicas semejantes a las padecidas por el protagonista de La sinrazón cuya vida está escindida en dos vertientes: la estación de la realidad (l'uomo qualunque) y la vida secreta, la vida íntima con la idea (el agonista).

La dualidad esencial/existencial de Santiago se manifiesta en muchos aspectos, desde el más insignificante (esa su especial condición de ser y no ser argentino (1) hasta otros medulares, consti-

(1) Poco interesante y, hasta cierto punto, fruto de una serie de dificultades técnicas de la autora, como ya he señalado. Por otra parte, la doble procedencia -argentina y española- le sirve a Rosa Chacel para dar cabida en la novela a personajes o acontecimientos nacidos en la única circunstancia que ella podía testimoniar: España.

tuyentes.

Hay una patética imagen que expresa con inquietante exactitud este desgarramiento o duplicidad:

"... Así, con tan patente división queda cortado mi mundo. Una línea -un momento: de un lado la alegría, el placer, el libre movimiento de los deseos y del otro la amargura, la autoacusación, la coacción de todo impulso." (p. 333)

Hasta tal punto es así que estas páginas, esta confesión se estructura en dos partes: una primera, presidida por el querer y el poder, y una segunda avivada por el afán de saber y la necesidad de comprender.

4.3. QUERER Y PODER

4.3.1. La estación de la realidad pero la prosa de la vida

Tras aquellos tres primeros episodios, Santiago Hernández se desliza por el mundo de las cosas logradas, de "la vida real, llena de hechos concretos, todos claros, ordenados"(p. 164), olvidando el oscuro origen de que provenían.

Aquel oscuro origen, aquellos "tres chispazos" eran una "gravitación premonitoria", un alumbramiento o respuesta: la que el sentido genésico (eros) da al deseo (1). Y esta respuesta viene dada como una sensación. Baste recordar el pasaje del segundo episodio, referido a la emoción óptica de Santiago Hernández al contemplar -posesionarse de- las Murtas, para entender el sentido de las palabras.

"... aquel aura, aquella especie de ansiedad. La quietud del aire, el modo de brillar el verde bajo el gris del cielo, aquel día, era una quietud como una limpieza expectante. Eso exactamente; no era una quietud como una calma

(1) "... el deseo es la forma perceptible de l'elan vital, el movimiento que arrebatava al ser íntegro como una ciega voluntad de ser, que inspira o más bien induce, exige imperiosamente la unión como medio, y concede o produce la sensación como vía de conocimiento, como confirmación del acto real." (CHACEL, R., Saturnal, Ed.cit. p.p. 137-138)

adormilada, era una tensión vigilante lo que había." (p. 134)

Debería aquí abrir un inciso para referirme a un rasgo destacadísimo de Santiago Hernández: su naturaleza contemplativa, su ensi-mismamiento místico (ese fenómeno que afecta al tiempo -detención o dilatación-, el éxtasis, y que no puede ocurrir más que a solas, en el sueño o en el ensueño), cuyo significado se va desvelando en distintos pasajes de la obra. Ya me referí al momento de su elec-ción vocacional, y a las ricas connotaciones de aquel pasaje. En idéntico sentido cabe hablar de su "adhesión a la alegría", también comentada páginas atrás. Asimismo, el simbolismo eucarístico teji-do en torno a la mística comida del restaurante (p. 135-136) redun-da en esta dimensión. En casi todos los momentos de crisis -estallido o concientización del conflicto latente-, se produce una su-perposición de tiempos durante los cuales "la prosa de la vida" borra o anula "la estación de la realidad". La prosa de la vida no es sino la capacidad de emoción, de sentir las cosas y creer (tener fe) en ellas, entrar en su diálogo y beber, nutrirse de su fór-mula. "... Para que las cosas sean hay que creer en ellas, para creer en las cosas hay que haberlas creado, es decir, hay que llevar en la sangre la fe que las creó." (p. 302) (1) Así habla este personaje capaz de encandilarse ante el espectáculo del zoológico a la hora crepuscular (p.p 424-427) o simplemente al pasar por una calle cualquiera y sorprenderlo la visión de las cosas más simples

(1) Es el tema que estudio a continuación-"la ley de la relación absoluta"- y que nos vuelve a aproximar a la obra de Unamuno: "la fe es la fuente de la realidad porque es la vida. Creer es crear", escribió don Miguel en el prólogo a sus Tres nove-las ejemplares (ed.cit., p. 20), destacando la estructura on-tológica de la fe y el amor, que sobrepasan la categoría de los sentimientos (Véase J.Mariás, Opus cit., p.84-88 y R. Gu

y rudas, pero igualmente solícitas en su belleza atroz y difícil. (p. 72) Espléndido es, en este sentido, el apretado pasaje donde se narra la intensa emoción de Santiago al caminar por el Paseo de Arenales en un atardecer estival (pp. 353-356)

También aquí podría fácilmente establecerse una analogía entre la autora y su personaje -en definitiva una nueva variante del autobiografismo interno de la obra-, pues disponemos de suficientes datos sobre la inclinación de Rosa Chacel hacia el misterio, sobre su capacidad de penetrar en esa otra cara oculta de las cosas -Ortega hablaba de "núcleo transcientífico"-, y rescatar su significado religioso, lo que las cosas tienen de latido divino. Pasajes de este tipo se encuentran esparcidos en su autobiografía, Desde el amanecer, y en sus Diarios. Pero por citar un ejemplo estrictamente análogo a uno de estos pasajes de La sinrazón, me referiré al prólogo a la segunda edición de La Confesión, donde se menciona la ya novelizada visita al Zoológico de La Plata : "... ya puesto el sol me detuvo -éxtasis que impide echar un paso detrás de otro- la contemplación del terror. El terror era el aliento del jardín." Poco más adelante recuerda Rosa Chacel su momento de profesar en una vocación: "la mía era vocación vital, esencial, a la que me había consagrado en mis primeros años, a raíz de otro éxtasis tan irracional como el que había de conmoverme cincuenta años más tarde ante la vida atemorizada de las bestias."

llón, Opus cit., p. 250 y 279).

Sin embargo, debe señalarse cómo aun existiendo esta identidad temática entre Unamuno y Rosa Chacel, el tratamiento concedido a ambos es distinto. En Unamuno, esos dos problemas -el de la fe y el del amor- se embisten en los dos extremos de sus obras Amor y pedagogía y San Manuel Bueno, Mártir, pero se embisten sin colisión, están frente a frente. Rosa Chacel aspira en La sinrazón a mostrar las consecuencias de la íntima relación que existe entre estas dos categorías..

Esta contemplación o éxtasis, cuyo efecto más notorio es siempre la pérdida de la noción del tiempo, se asemeja, en algunas ocasiones, a la oración. Lo explica Santiago en las páginas 120-121 y también Rosa Chacel ha hablado del sentido e importancia de la oración en su vida.(1)

Por eso, la primera crisis de Santiago Hernández se desencadena cuando, tres años más tarde, él se da cuenta de que aquella emoción pasada no se repite en un presente en el cual él ya no es un hombre que anhela, que desea delirantemente las cosas, sino un hombre que es dueño de ellas.

La metamorfosis operada implica un primer brote conflictivo: la antítesis entre POSESION Y PROPIEDAD: (2)

"... todo lo que presentí aquel día se había realizado, todo se había conseguido con colmo. Las Murtas habían empezado por ser una frecuentación, un hábito de trabajo y de camino casi cotidiano, para llegar a ser mi casa, mi propiedad. Por primera vez empecé a recordar, en ese momento, aquello de la propiedad y la posesión. La posesión se realizó en el primer viaje, a la vuelta, a través de la derrota opaca, que, de pronto, se había rasgado, arrebatándome en aquel trance. Fue como si el siempre y el jamás hubieran juntado allí sus polos, formando una chispa de luz cegadora; al cegarse mi razón vi que todo lo que acababa de ser negado se afirmaba."(p. 133)

(1) Ida. Ed. cit., p.p. 34-36

(2) Esta antítesis u oposición sirve para mostrar la relación conflictiva entre realidad y deseo. Frente a Puig, el dueño de aquellas cosas, él era el auténtico poseedor, el único que había sabido captar la belleza de aquel paraíso "donde aún faltaba el hombre", de aquella extensión que a él se le aparecía como una inocencia. Vuelve Rosa Chacel a recurrir aquí a este motivo multivalente de la inocencia, que también se aplica a Quitina, significando siempre con él aquella esfera ideal a la que se tiende porque allí radica lo que se desea, sea esto el laboratorio de la niñez, el paisaje de las Murtas o el amor de Quitina. Una prolongación de este tema -el conflicto entre posesión y propiedad- aparece en la segunda parte de la obra, con un cierto aire de fatalismo o repetición fatal, cuando el

La primera reflexión posterior a los hechos no resuelve la duda surgida en la mente de Santiago Hernández, a la que ahora se une una sensación de pérdida, una cierta nostalgia de la adversidad (1), que debe entenderse como la carencia que inflama el deseo y moviliza la voluntad -el no como fuerza motriz-; por el contrario la propiedad supone la cesación del deseo, la muerte de los sentidos. Por eso cuando tras esta experiencia mental, regrese a su casa -la estación de la realidad-, se sentirá como un culpable. Es el primer paso en Santiago Hernández de una fuga hacia el pasado, de una infidelidad -entendida ésta como una vuleta al estado anterior, como un intentar vivir o buscar la vida en aquel pasado ajeno a Quitina, carente de ella- que en la trama de la obra, en la aventura, se materializará más adelante al renovar las relaciones con Elfriede, episodio cuyo sentido es el del adulterio o la infidelidad: desviarse del camino elegido, intentar revivir en el presente aquello que fue y que Santiago seguía anhelando y deseando.

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

(p. 137)

hijo de Julieta intenta sustraerle a Santiago aquellas propiedades. (Véase el punto 4.5.1.)

- (1) En este sentido es significativo que previo a este pasaje se narre o recuerde el "incidente de la sigla". Preguntado Santiago por Strugo -uno de los personajes aparentemente insignificantes de la obra, pero conectado con acontecimientos relevantes y dramáticos-, en una situación de total intrascendencia, durante una de esas conversaciones donde se intercambian preguntas y comentarios convencionales, si no tenía una sigla para su empresa, aquél, espoleado por la vejación, empieza a desear ardientemente esa carencia. Significativo el juego de palabras entre "cosa inefable, cosa deseable" de la página 131 donde se transcribe el incidente. El sentido de la sigla no será el típico de lema, sino, como aclara más tarde "un tema, un objeto fuera de mí, fuera de mi mundo subjetivo."
- (p. 310)

Esta primera imposibilidad de confesión implicará reavivar la vida secreta (el pasado) que amenaza destruir la vida real (el presente), sin poder establecer la menor comunicación entre es tos dos compartimentos. Se producen así unas nuevas variaciones so bre los hechos (el episodio del Sr. Filippo y el suicidio de Damián) que llevarán a Santiago a un punto culminante: a creer que su vida estaba cerrada y empezar así su recuento, la confesión que vierte en estos cuaderno.

4.3.2.- El Querer: La ley de la relación absoluta

La imagen de la alegría o de la inocencia debe intepretarse como ignorancia o inexistencia de la culpa. Por eso, en Santiago Hernández empieza a desarrollarse la conciencia de culpabilidad cuando su mentira (en realidad un mínimo pretexto para poder proseguir en sus terrenos prohibidos y no regresar al ámbito de la realidad) cae en el caldo de cultivo de la confianza: "... Quitina había con fiado y esto la distanciaba de mí. Su confianza y mi duda eran tan antagónicas como el calor y el frío, como el sueño y la vigilia." (p. 155)

Si el amor es posesión y entrega, unión, comunión en la alegría; el distanciamiento, la reserva, serán su antítesis: "hablo de una entrega que es un simple movimiento de ser, que es una emi sión de voluntad, semejante al acto de asumir la vida, semejante al primer respiro de la voluntad ante el mandato de ser." (p. 160) Así, la comunión sólo podrá reeefectuarse sobre la confesión, pero ante esto surge el temor de si esa confesión no irá a poner de manifiesto un punto donde es imposible la concurrencia.

En esta primera crisis (meditación) Santiago Hernández va edi-

ficando (rememorando o reconstruyendo) una teoría del amor absoluto fundamentada sobre su experiencia del amor humano, carnal. Es un pensamiento estructurado a partir de una secuencia imaginística, pero a medida que transcurre, sobre esas visiones diurnas se ciernen unos vanos de sombras:

"Sé que al tocar algunas ideas, a veces una palabra concreta que surgía y se me quedaba clavada entre las cejas, se hacía una oscuridad en la que me hundía, una oscuridad que iba empapándose como si fuese a disolverme. Luego, lo que pensaba cuando volvía a la realidad, parecía no tener conexión con lo anterior, pero la tenía muy íntima." (p. 162)

Aquella noche, Santiago, sin comprenderlo (racionalmente) muy bien todavía, empieza a intuir que existe una relación entre los dos compartim^entos que él creía incommunicables, que su vida real (la de su realización como criatura en el amor carnal con Quitina: crear) y su vida secreta (el ámbito religioso de la fe: creer) se rigen por una misma ley, responden o se movilizan aguijonados por un impulso idéntico: el eros.

"... lo erótico o es integral o no es nada [...] Yo llamo erótico sólo al movimiento integral que es... pues lo mismo que el movimiento hacia Dios. Es lo mismo, es la base de lo humano que sobre pasa lo humano." (1) Así define Rosa Chacel este impulso o idea que va a biografiar en la realidad íntima de Santiago Hernández. Por eso, en un punto específico de la meditación -al llegar a aquello de la posesión y la entrega- se manifiesta la identidad de esos dos senderos que no se bifurcan sino que convergen:

(1) CHACEL, R., Declaración recogida por A. PORLAN: Opus cit., p.72

"En un cierto momento me encontré pensando en lo que ocurre cuando en la vida del hombre irrumpe la presencia de la Divinidad. [...] En seguida vi que eso también es una cuestión de entrega. Una vida humana que tiende en su total hacia lo divino, se convierte en vida divina por inmersión. [...] Pero cuando una vida humana extiende su delirio de grandezas hasta querer alcanzar categorías que sobrepasan lo humano, cuando quiere hacer de la unión de dos seres finitos algo absoluto y eterno, y, entregándose a una criatura, cree poseer en ella el universo, puede suceder que en ese dilatarse sin freno, tropiece cuando menos lo espere con la Divinidad." (p.162)

Este último era el caso de Santiago, pero había una especie de prólogo en su vida: la convicción de ser él el hacedor de su propio paraíso, la creencia irrevocable en la omnipotencia de su voluntad. Esa creencia, en un principio, no resulta pecaminosa porque aunque crea en el pecado, no tiene la vivencia del pecado, no cuenta con el mal: "no me resigno a repudiar mi soberbia: yo sé lo que tiene dentro, yo sé que lo que la mueve es un amor desmedido de perfección. Contemplar lo perfecto y querer poseerlo, concebir lo infalible y querer serlo, fue siempre la misma cosa para mí." (p. 163)

Por eso, su confianza o su soberbia: por saber que si bien su voluntad no podía doblegarse, tampoco podía rebelarse. La fractura, el nudo está ahí. Y así, aquella noche -tercer episodio- en que iban a arrebatarse su querer tomó conciencia de que su voluntad "no quería morir y de que su querer vivir se agigantaba hasta convertirse en poder." (p. 163)

"... La voluntad -ese objeto paradoxal que empieza en la realidad y acaba en lo ideal, pues sólo se quiere lo que no es- es el tema trágico", escribió Ortega y Gasset. Y ese es el conflicto

que vivirá Santiago: el de la voluntad nacida a la conciencia sobre el dato inmediato del poder. Pero después, ese motor que le dio vida va extendiendo su querer hasta entablar una pugna difícil de aplacar (la vida como pugna de amores: querer y poder, creer y querer dije antes), porque los efectos del poder tienden a la seguridad; los del querer, a la incertidumbre. (1) La tragedia, la hondura trágica advendrá cuando a esta pugna entre querer y poder se le sume el tercer elemento de la tríada, el saber (comprender), pues la acción de este nuevo agente conducirá a esas nuevas variaciones sobre los hechos, a esa búsqueda de la repetición como la cúspide de la posibilidad. En La sinrazón, Rosa Chacel plantea una teoría del pecado que, hasta cierto punto, difiere del planteamiento que homologa el pecado con la concupiscencia del conocimiento (los frutos del árbol de la ciencia impiden al hombre volver a alcanzar los del árbol de la vida). El pecado, para ella, no consiste en acumular frutos del árbol de la ciencia (leyes, datos del conocimiento), sino "en encarcelar al amor, que es la fe y el ser mismo, en la mera posibilidad de saber, en la reflexión sin gratitud hacia Dios ni caridad hacia la criatura." (2)

(1) El tema lo desarrolla Rosa Chacel en un ensayo titulado "Seguridad e incertidumbre", donde esta antinomia presenta su germen conflictivo en el hecho de no ser posible tomar partido por el uno contra el otro, ni tampoco no tomarlo, "porque ello es eso que es, eso que representa cada uno de esos agentes- no es cosa que se pueda tomar o dejar, sino que es cosa que nos toma, nos invade o se apropia de nosotros porque cada uno de nosotros es el terreno que a cada uno de ellos le es propio, así que eso que nombramos es cada una de nuestras propiedades." (Los títulos, p. 52)

(2) CHACEL, R., "Kierkegaard y el pecado" en Sur, nº 162, Abril de 1948, p. 85).

Es este el camino que descenderá su personaje, pero en el pasa je que estoy analizando Santiago Hernández está aún lejos de todo ello. Está en una encucijada, es cierto, pero no teme ni sospecha; tan sólo se sorprende por no habar llegado a ese punto -"la Verdad sellada"- a través de la fe sino del amor. Y el amor es el Bien.

"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 claro está, luego hubo que volver a la realidad por que el objeto amado está ahí y hay que vivir para él; entonces, fue preciso descreer, borrar el contacto."(p. 165)

En la meditaicón de aquel "terrible día" en que Santiago Hernández atrapa (intenta atrapar) sus fenómenos irracionales para so meterlos a la luz de su inteligencia se encuentra de pronto con la frase de Kierkegaard: "No puedo hacer el movimiento de la fe..." (1) Pues él había estado pensando momentos antes en el "movimiento del amor", empieza a intuir que ambos movimientos son en cierto modo semejantes, que hay una clave o un posible paragón. Escribe entonces la sentencia, la conclusión -"Ley de la relación absoluta"- para desarrollar seguidamente la explicación; una explicación que en el plano novelesco se hacer emerger/surgir como réplica/respuesta a un estímulo externo, real y material: el repiqueteo de una cam pana: "la nota que partía del bronce era un movimiento que vibraba

(1) "No puedo hacer el movimiento de la fe, no puedo cerrar los ojos y arrojarme de cabeza, lleno de confianza, en el absurdo; el acto me es imposible, pero no me vanaglorio por eso. Poseo la certeza de que Dios es amor; este pensamiento tiene para mí un valor lírico fundamental." (S. KIERKEGAARD: Temor y temblor, Buenos Aires, Losada, 1968, 3ª ed., p. 36)

sin contención posible, y sentí que eso me acercaba a algo..."(p.165)

De todo este pasaje me interesa señalar el modo de novelizar este proceso mental, cómo Rosa Chacel interpola un fragmento ensayístico (1) en este relato, mediante qué ajustes o correspondencias consigue armonizar los dos planos por los cuales transcurre La sinrazón. El contenido filosófico y religioso de este libro es ciertamente profundo pero, más que entrar en él para analizarlo, me interesa destacar su vestidura literaria. Es en estos pasajes donde se

-
- (1) En efecto, este pasaje de La sinrazón -mucho más abreviado, por supuesto, dadas, las características del texto en que aparece: un artículo de la revista Sur- data de 1948 -otra prueba más para estudiar el dilatado proceso genésico de esta novela-, fecha en que Rosa Chacel estudia el pensamiento religioso del filósofo danés, intentando aproximarse a su "movimiento último de la fe" a la reacción de Kierkegaard cuando se encuentra ante la verdad revelada: "Esa relación absoluta con lo absoluto, eficiente como las trompetas de Jericó, le será comprensible matemáticamente, y esta palabra no es paradoja ni hipérbole, pues matemáticas son la mayor parte de las cosas que menos podemos comprender. Si nos dicen que la nota de un violín puede derribar un puente, sólo comprendemos que matemáticamente debe ser comprensible. Y la relación absoluta con lo absoluto es -si con lenguaje humano se puede decir- igual, matemáticamente igual. Podríamos hacer el experimento y fallar cien veces, o cien millones de veces, sin que ello desmintiese la ley, pues sabemos que si la nota llegara a emitirse desde el punto exacto, necesario para la perfecta relación de sus vibraciones con el arco del puente, los sillares se conmovrían y el violinista sería lapidado. "Kierkegaard odiaba con todas sus fuerzas lo necesario, creía que la necesidad avasalla la voluntad e incluso a Dios, pero necesidad es algo muy complejo; necesario es como dije antes un punto de relación, una ley de armonía que es la más gloriosa libertad, y necesario es también que no sea lo que no puede ser. Fuera de esta necesidad sólo queda Dios que es la posibilidad pura. Creer con vital sentimiento la idea "para Dios todo es posible" es penetrar en la verdad de la fe, pues la verdad es cosa interior; indiferente a las verdades emancipadas, externas, necesarias; la verdad es la naturaleza de Dios su particularidad subjetiva. Dios no puede ser coaccionado por la verdad y este no puede no es un no poder, porque el hecho de que algo o alguien no pueda ser más que lo es no denota ineptitud más que en quien se plantea el problema. La verdad absoluta, donde todos los posibles están encerrados, determina un punto exacto de relación posible. Punto de relación son los términos que se emplean para designar una realidad material, espacial, relativa; pero estamos hablando de algo no material, no espacial: esencial absoluto. En resumen, cuando el hombre

ve el camino recorrido por Rosa Chacel desde Estación. Ida y vuelta a La sinrazón, un camino de depuración y ahondamiento, pues en esta última novela hay un esfuerzo obvio de contención de la forma expresiva en favor de las definiciones y el esquema, aunque con frecuencia las definiciones teóricas vienen acompañadas por la aclaración metafórica de uno que otro símil (1) maravillosamente desarrollado y aplicado. El fluir del pensamiento en este personaje se produce a base de una sucesión (secuencia) de imágenes encadenadas que sólo después, a la hora de expresarlas (escribirlas) se someten a los distinguos e incisos, a los puntos o a las comas: "... allí, en mi pensamiento, eran sólo irrupciones de gestos o actitudes humanos, entrevistas ¿en la vida?. ¿en el cine?, no sé; pero sí afirmo que eran movimientos de unos seres, para mí transparentes en su intención y sentido..." (p. 161)

alcanza ese punto de relación con la verdad absoluta, los sillares de la potencia divina se conmueven y cae sobre el hombre la Gracia. No importa cuantos millones de millones de veces falle el experimento. La ley es esa." ("Kierkegaard y el pecado", Opus cit., pp. 78-79)

- (1) Sería prolijo enumerar las múltiples secuencias metafórico-imaginísticas que van hilvanando el discurso mental de Santiago. Algunas, obviamente, las analizaré con cierto detalle porque así lo requiere el entendimiento de la obra. Páginas antes de este pasaje había aparecido el símil del collar para explicar esa corriente de vida (calor humano) que había sido cortada por haberse asociado con la muerte (pp. 143-144); también "el proceso del perro" (p. 157 y ss.) para la meditación sobre la fidelidad u obediencia al mandato inicial; o el recuerdo de la loca (pp. 168-169) para el tema de la duplicidad o la división unida. Mucho más relevantes serán el símil del croupier para referirse al suicidio en el tercer episodio: la ley del juego y el azar de las jugadas), los casos del "viejo de las novelas galantes", "las toninas", la teoría del "cono y la zona en sombra" y otros que iré señalando puntualmente.

Así, ahora tenemos el ejemplo del "violinista bajo el arco" para explicar la ley de la relación absoluta -ese "punto bajo el arco" o punto de verdad absoluta donde se afinca la raíz del ser y al que se llega por el movimiento de la fe o del amor-.

Hallada esta ley, subsisten, sin embargo, una serie de preguntas sin respuesta que le impiden a Santiago comunicar sus hallazgos -confesar-, viéndose así lanzado a proseguir las pesquisas. (1) En el transcurso de la meditación descubre que también Elfriede había tocado la última verdad de su ser, que en su sentimiento por ella -sin ser amor- había también algo de absoluto:

"Había en mí, eso es cierto, un movimiento de amor, por algo, y ese algo era una categoría de valor absoluto. Era, repito, un mundo: era la carne... el contacto como contemplación ... era el conocimiento, la contemplación de una humanidad por otra humanidad."(p.p. 169-170) (2)

-
- (1) Intencionadamente uso estos dos términos -"hallazgos" y "pesquisas"- porque es en esta parte de la obra en que se noveliza la aventura espiritual, masallaísta, del protagonista donde Rosa Chacel recurre al esquema clásico de las persecuciones y búsquedas que aparecen en las novelas y películas policíacas, como se verá al final de este trabajo.
- (2) El tema que desarrolla aquí Rosa Chacel es el de "la primera cara que se pone", el movimiento de obediencia o rebeldía, cuando el ser es llamado por Dios para formar parte en las filas de la humanidad. Movimiento primero que determina el Mal o el Bien en cada ser y que brota con el eros, con el despertar del sentido genésico. El deseo es el modo en que el amor se impone, trátase éste del amor humano (pasión) o del amor a Dios (fe). En unas páginas de sus Diarios, expone Rosa Chacel las conclusiones a que ahora -aplicando el método cartesiano al orbe místico- llega. "La relación de la mística con lo erótico, tanto en oriente como en Occidente, ya hace suponer que hay en ello algo como una referencia universal a una experiencia humana. A esta experiencia real se le ha llamado siempre, y en todas partes, amor. Pero amor, aunque es una realidad, es algo a lo que se da acceso, algo a lo que se entrega una vida o no se entrega; algo que se realiza... o se frustra... no es nada forzoso o necesario". Así empieza esta explicación, que no es posible aquí seguir paso a paso. Por ello, debo limitarme a transcribir los párrafos más significativos: "Todo tiene que reducirse a lo más esquemático: deseo y acto: sumo transcender. Dejar paso a lo que adviene y quedarse a un lado.

Localizando el punto de donde emana esa fuerza centrípeta, la razón, que no alcanza a explicar el misterio, impone la duda:

"... si admito que el hecho no fue jamás cierto, me siento mancar de ese miembro amputado [...] Lo que me importa primordialmente no es saber si tal acto dimanó del Bien o del Mal: lo que me urge es saber si tal acto fue." (p. 170)

La duda como castigo, la duda como resorte de lo trágico porque exige pruebas, porque exige que para creer en aquello que brotó una vez de modo incontestable vuelva a aparecer, materializarse, vivirse. El conflicto radica en este anhelo y necesidad de vivir la idea. Porque lo único claro que le queda a Santiago después de este primer autoanálisis o balance de su vida es "saber que quiere saber":

"... y para saber me someteré a una prueba decisiva. Aunque la prueba pueda aniquilarme: resultará entonces un auto de fe. Sí, estoy al borde de la hoguera y no daré por zanjado el proceso hasta saber. Por cerca que tenga el fuego, aunque respire la misma llama." (p. 172)

Se producen entonces unas nuevas variaciones sobre los hechos: la primera de ellas, el episodio del señor Filippo, buscada a conciencia; la segunda, sobrevenida a raíz del suicidio de Damián.

Esto, como referencia a una realidad: el fenómeno vida. Esto es lo que el hombre ama y, puesto que lo ama, quiere vivirlo con aquél a quien ama, hombre o Dios. También podría decir, esto es el amor y el hombre quiere vivir en amor con aquel a quien ama. [...] Sí, éste es el movimiento que a todo ser vivo arrebató, y el hombre, por medio de él, llega a la revelación de otro hombre o de Dios. Aquello que le es revelado suscita una imantación de su voluntad, que se organiza hacia el elegido, aspirando a la unión. [...] Esta unión es el primer contacto o, más bien, es el tacto, reflejo de sí mismo que, al confundirse y comprenderse uno y otro, es sí mismo. De modo que, si esto es cierto [...], es, simplemente, el tacto la posesión

3.3. Nuevas variaciones sobre los hechos

a) el episodio del Sr. Filippo

Porque "los hechos son hijos y padres de hechos"(1) este episodio presenta, como los tres anteriores, una gravitación premonitória o preámbulo. En ella, una serie de elementos -algunos de tipo simbólico y metafórico- sirven para establecer una analogía o identidad, un encadenamiento o emparejamiento secreto entre ciertas ideas y efectos: la pluralidad de tiempos -de nuevo el contraste entre tiempo subjetivo y tiempo objetivo, expresado ahora mediante la oposición "corazón vivo y corazón mecánico"-, el sentimiento de la angustia -"me descorazona pensar que aquel algo que partía de mí no llegase a ningún sitio"-, el "no como fuerza motriz" -"toda mi voluntad en acecho no podía hacerse sentir"-. Y, por supuesto, se repite también en este pasaje, en el nivel estilístico, la antinomia blanco-negro que, en sus distintas variantes (luz-sombra, día-noche, realidad-fantasía, presente-pasado, razón-sinrazón, "l'uomo qualunque"-el agonista...), tiene tan honda significación en la novela.(2)

"... En el jardín era de noche y la ventana de abajo era un rectángulo negro, como un estanque con la superficie de vidrio. Mientras ahondaba en él con mi mirada, me parecía tener en la mano el

del ser, la posibilidad, la eternidad, la gloria, el paraíso y tantas otras cosas, que son la misma."(Ida, p.p. 312-318)

(1) CHACEL, R., Saturnal. Ed. cit., p.251

(2) Estudio este aspecto más adelante.

pisapapeles redondo que encerraba flores congeladas en su espesor... Llegué a sentir que lo arrojaba con fuerza y precisión a la ventana; los cristales caían con gran fracaso y en mi fantasía, el pisapapeles, daba unas veces en medio del reloj... otras veces daba al viejo; le daba en el lado izquierdo de la cabeza un golpe breve, como cuando se casca un huevo, y el viejo sucumbía, abriendo la boca, como si feneciese de asombro." (p. 153)

Este delirio o fantasía nocturna (1) es una descarga súbita que reactiva las viejas obsesiones del protagonista y con ellas -ya conocemos el proceso- el propósito de someterse a una prueba que no va a resultar, ni mucho menos, contundente: experimentar, en el Sr. Filippo, la vigencia de aquel poder nacido mediante la asociación con la muerte. El episodio se narra con minuciosidad, exponiéndose las fases o estadios (también el estado anímico del personaje) en cadencioso ritmo: la manifestación del propósito, la fuga del pensamiento, la acción, etc. Como elemento unificador (motivo dinámico que engarza estas secuencias entre sí a la vez que las conecta con otros pasajes de la obra), la reiteración de la metáfora del frío (el hielo o el invierno) señalada en los tres episodios anteriores. Es un episodio narrado de forma muy breve, y a mi entender, es en esta brevedad donde radica la creación de una especial sensación de suspense que mantiene atrapado al lector hasta que se remata con frase no menos inquietante: "No sé por qué los gatos en las noches frías tienen que gritar su ardor como un mal terrible." (p. 174)

(1) Este elemento -la fantasía o el delirio nocturno- es otro de aquellos que sirven para trazar el autobiografismo interno/intimo de esta obra. Curiosamente, a parte de Santiago, sólo Herminia, el otro personaje autobiográfico de La sinrazón, presenta este destacado rasgo de la autora. Y como es sobre esta última sobre quien este rasgo se proyecta de manera más intensa, me abstengo ahora de analizarlo, dejándolo para más adelante.

El clima de suspense -en realidad paralelo a la duda de Santiago- se prorroga incluso después de la primera comprobación negativa y ni siquiera cuando formalmente termina el relato del episodio acaba por desvanecerse del todo (1). Aunque el fracaso -un fracaso que es ante todo liberación de la tensión- se haga patente, subsiste la cantinela del "todavía puede pasar algo", "pero esto no era más que una idea fría y lejana; caduca." (p. 178)

Santiago Hernández ve entonces -junio del treinta y ocho- su vida como un círculo cerrado, creyendo que aquel impulso de muerte y destrucción muriera definitivamente. Por eso la noche siguiente empieza a escribir estos cuadernos.

b) el suicidio de Damián

Antes de analizar este hecho, ocurrido en junio de 1941, parece conveniente avanzar aquí cuatro datos sobre este personaje.

Damián Vallejo, en la novela es el marido de Herminia. Esta pareja, es decir, las relaciones que Herminia y Damián mantienen con Santiago, posibilita la apertura de La sinrazón a la circunstancia histórica que la autora quiere testimoniar, haciendo de su obra una novela depaysée del exilio.

Damián Vallejo es un exiliado español, militar republicano en nuestra Guerra Civil, que llega a la Argentina tan ligero de equipaje como tantísimos otros. Se instala allí contra corriente y sucumbirá ante la tempestad en que poco después se anegó el mundo en

(1) En efecto, el pasaje se cierra con una enigmática alusión a la luna, tan rica en connotaciones simbólicas (se explicitan dos -la relación existente entre el astro y las mareas, la conexión más extraña aún entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico de la mujer- y se elude pero insinúa otra: su estrecha asociación con la noche, con la imaginación y la fantasía como reino intermedio entre la negación de la vida espiritual y el sol fulguran

tero. El suyo fue un tiempo de espera (1). El nudo -cordón umbilical, porque transmite una corriente de voluntad que nos cose a la vida- se desató no un día cualquiera sino en una fecha bien concreta: 14 de junio de 1940, "cuando Damián oyó la noticia de la caída de París. Después, vino el suicidio."

Santiago Hernández vive el hecho como una obstrucción del cauce o corte del impulso, y para explicarlo recurre al símil de la contusión:

"Si vamos corriendo desaforadamente para llevar a cabo una diligencia en bien de otro, si estamos enteramente lanzados hacia algo ajeno que nos reclama y que constituye en ese momento la meta de nuestra intención, si disparados en la inercia de nuestro impulso, no pensamos más que en aquella cosa hacia la que vamos y si de pronto brota un obstáculo inesperado y nos estrella mos contra él, el golpe nos vuelve a nosotros mismos. Por un cierto momento no podemos hacer más que recomponer el equilibrio de nuestras facultades, revisar y comprobar nuestra integridad." (p. 209)

El dinamismo de esta última imagen evoca ciertas secuencias del cine de la época. Santiago Hernández camina paso a paso por su normalidad y el nuevo golpe lo deja aturdido, confuso... Cuando lo que quería era olvidarse, se encuentra de nuevo palpándose a sí mismo, revisando su propio enigma. Porque el suicidio de Damián (2)

te de la intuición). La luna o lo que tiene un poder reconocido por todos: "Eso que yo deseaba hasta la perdición, el poder a distancia, un ente mucho más distante que yo rebotaba de ello." (p. 178)

(1) A mí me parecen un poco duras las palabras que refieren el drama de este personaje: "... la guerra que había perdido no era como la que ahora ocupa el área de Europa, ni tenía las dimensiones del territorio de España, ni del de Madrid, siquiera; había perdido una mesa en un casino, una tertulia, donde con los ideales del siglo XIX, unos hombres, de ningún siglo, habían creído formar una república alrededor de aquella mesa." (p. 204)

(2) La figura del suicida es otra de esas lejanías frecuentes en la

vuelve a ser otra evidencia (visión) del acto de voluntad en que se afirma el ser (1)(p. 218). Por eso Santiago Hernández se lanza a un nuevo proceso analítico intentando deslindar, distinguir las fuerzas motivantes -el presente opresivo y el pasado mal olvidado, las circunstancias exteriores y las disposiciones internas, la opción premeditada y los impulsos súbitos- y reconstruir el desarrollo del

obra de Rosa Chacel, autora que sintió siempre "una piedad cercana a la admiración por los suicidas, que a lo largo de mi obra -que desde el principio de mi vida vi, tan claramente como se ve el camino por donde andamos- habían de aparecer como penumbra de la vida, como tentación y valentía suprema..." (Timo-teo, p. 21). Aparece por primera vez en Estación. Ida y vuelta novela tan desafortunadamente de época incluso hasta en este mínimo (porque allí no tiene el realce dramático que alcanza en La sinrazón) motivo. Baste si no recordar el cuestionario, tan de moda entonces, sobre el suicidio -la pregunta concreta: "se vive y se muere: ¿Cuál es el papel de la voluntad en todo esto?"- aparecido en el primer número de La Révolution surréaliste así como la relación sistemática de todos los casos de suicidio señalados por las crónicas de sucesos de los diarios, transcritos sin comentario. (Ver la obra de Maurice Nadeau, Historia del Surrealismo, Barcelona, Airel, 1972, p.p. 81-83) Claro que el tema está también en nuestra literatura. En Unamuno, y muy especialmente en Niebla, hallamos asimismo el episodio del suicidio como testimonio de voluntad operante. Y en Historia de un amor. Pero no sólo en la obra sino también en la vida -y no es paradoja- mental o íntima de Rosa Chacel hallamos una preocupación por el tema del suicidio. Baste leer ciertas páginas de sus Diarios (Ida, 196 y Vuelta, 215-216, 222-223, por citar sólo algunas) para probar esta reiterada obsesión. Por eso en modo alguno cabe entender el "episodio de Damián" como un mero cliché o adorno literario. Desde el punto de vista estructural, este pasaje sirve para trazar ese diseño de encrucijada que caracteriza a La sinrazón y es por ello un elemento orgánico de la obra.

- (1) "Las imágenes del suicidio, en la cultura de Occidente, oscilan entre dos tipos extremos: de un lado, el suicidio llevado a cabo en plena lucidez al término de una reflexión en la que la necesidad de morir, estrictamente sopesada, prevalece ante las razones de vivir; en el opuesto, el extravío demente que se entrega a la muerte sin pensar la muerte. Ambos ejemplos antitéticos podrían llamarse Catón y Ofelia. [...] El suicidio filosófico, obra cumbre de la autonomía voluntaria, reclama para sí el esplendor del día, el destello de la gloria; aun llevado a cabo en solitario, expónese a todas las miradas; la razón que lo gobierna requiere aprobación universal; en él descubrimos la imagen activa y varonil del hierro vuelto contra sí mismo, prueba de una libertad aún presente al término de la batalla perdida. La imagen inversa es femenina, pasiva y nocturna: implica la derrota interior, la invasión de la sombra, el desposeimiento; retorna el ser a las tinieblas originales y

proceso en Damián.

"... El golpe reciente me había herido en mi antiguo mal y al volver a afrontarlo, ahora, de un modo aún más intenso, aún más sin objeto visible, la búsqueda era aún más anhelante, la atracción del vértice más poderosa." (p.216)

Sería demasiado extenso analizar con detalle este pasaje, aun siendo capital en la novela por haber dado origen al título primitivo, que fue, recuérdese, La mano armada. La primera parte de la reflexión la ocupa lo que el suicidio de Damián tiene de desenlace de un conflicto psicológico, pero lo que a Santiago le importa es hallar el sentido de algo general y absoluto que debe deducirse del hecho. En la larga meditación sobre la muerte -una anticipación imaginativa de la muerte o un vivir la idea (de la muerte)-, Santiago Hernández se asoma al no ser, llevando su voluntad -ahora voluntad de comprender- hasta el límite, hasta el punto donde se desata el nudo (1), ya claramente en las fronteras de lo infernal.

"... No había más que un anulamiento que sólo hablaba de la disolución, patente en aquel "Bueno"...

Si experimenté terror al pronunciar esta palabra, fue terror intelectual, porque el resto de mi persona estaba demasiado ganado por ella. La inteligencia me gritaba: ¡hay que salir de aquí!, pero no tenía fuerzas para salir porque estaba penetrado de su clima. El frío, que generalmente se hace insoportable como algo doloroso, me había invadido hasta insensibilizarme." (p. 219-220)

al agua primitiva." (Jean Starobinski, La posesión demoníaca, Madrid, Taurus, 1975)

- (1) Hay un conmovedor pasaje en los Diarios de Rosa Chacel que se refiere a esa sensación de desatar el nudo que aparece en La sinrazón: "Es muy difícil describirlo, tanto, que sólo se puede intentar mentalmente. Una muerte voluntaria que no sería una cesación de la voluntad, sino una especie de consecución

El episodio concluye con una memorable escena de corte bíblico donde Quitina -el amor piedad- rescata a Santiago de este clima letal.

La primera parte de La sinrazón se cierra dejando suspendido el conflicto de Santiago Hernández.

4.3.4. El Poder: Las Migraciones del Mal (1)

La voluntad, esa fuerza que irrumpe en el principio de la vida, es el tema trágico: "... Porque el misterio es uno, tal vez no sea más que la vida. Y la vida es lo que quiere -es su querer, por lo tanto, su amor- cada uno. El yo, que se sabe único, sabe igualmente que está en él ese misterio común. El yo experimenta ese misterio como un conato que pugna por actuar y lucha por insuflarle fuerza: voluntad."(2)

"Pero, ¿es qué de verdad era yo, como aquella gente alegre que imaginaba? No, no era enteramente igual, era más, en cierto modo, porque sabía que quería a serlo."(p. 19)

hábil, algo así como hacer funcionar el cierre de una caja fuerte. Claro que esto que me asalta a veces como un proceso intelectual, nunca había tenido relieve si no partiese de una evidencia tan grave que no fue superada por ninguna otra."(Vuelta Ed. cit., p. 223)

- (1) Adopto como subtítulo esta frase que encuentro en el Diario de Rosa Chacel: "... la guerra subterránea que llegó a haber fue suficiente, incalificable y sin posibilidad de armisticio. Yo, igualmente lejos de los dos bandos, aunque uno de ellos tiene razón en muchas cosas y el otro tiene forzosidad que no sé qué es más fuerte. El no comprender la forzosidad de éste hace perder toda razón al primero. Y más aún; el primero, que es el más responsable, tiene la culpa de la desorientación del otro porque las razones con que intenta salvarle no son suficientemente claras, puras ni fuertes. Están enturbiadas y enredadas en irracionalidad, pero irracionalidad moribunda y vergonzante. Tengo que empezar los ensayos sobre todas estas cosas:

En los dos primeros episodios el movimiento es proyectivo, la fuerza se polariza en torno al deseo, a aquello que "va a ser" -"mi provenir", añade en el tercer episodio-. Y esta orientación primera es de signo positivo, porque allí donde el deseo existe no hay lugar para la nada.

Pero esa orientación primera se tuerce en el "episodio de la mosca". Allí la dinámica del deseo aspira al poder, a la voluntad de poder: esa corriente que va del cerebro a la mano y hace que ésta se apodere de lo que es objeto del deseo (ser vivo o cosa). "Sin reflexión ninguna, y por lo tanto, sin duda ninguna posible". Santiago sella este episodio con la creencia en el poder de su voluntad, (p.85)(1) sin cuestionarse de donde proviene.

Más adelante sí lo hace y el personaje o persona dramática padece el no haber asistido -con su consciencia- al nacimiento de aquel poder. El ansia de conocer, de comprender, es un primer paso hacia el territorio del Mal, expresado con la aparición de la sober

"Migraciones del Mal" es un tema..."(Ida, p. 131)

() CHACEL, R., La confesión , p. 43.

- (1) Estamos, de nuevo, ante una experiencia de arranque autobiográfico. Rosa Chacel declaró a A. Pörlan lo siguiente: "[Esos fenómenos] tienen siempre una base real. Siempre hay una causa, un movimiento, un impulso. En esos raros casos siempre empujaba algo o alguien. Por ejemplo... esas personas, volviendo a La sinrazón, esas cosas, fenómenos que yo he querido y creo que he conseguido dejar en La sinrazón: una especie de creencia en el poder de la voluntad. Nunca he llegado a constatarlo, nunca he llegado a creer en ello. Pero lo he sentido muchas veces, aunque jamás he obtenido una comprobación."(Opus cit., p. 73)

bia (1), motivo clásico que irá acentuando su presencia en los hechos subsiguientes. Santiago llega a definirse con estas palabras:

"... a pesar de ser la soberbia mi segunda -o mi primera- naturaleza, sobreestimo a esos seres grandes en la humildad; a pesar de consistir todo yo en voluntad y acción puedo admirar esa integridad pasiva." (p. 191)

Sin embargo, si en su primer momento ese mundo infernal y tenebroso al que se asoma Santiago es producto de la negación -el no como fuerza motriz- y rebelión contra el mundo real, después la rebeldía se conformará como desgana, inapetencia ante lo que se le dio como alimento. De ahí ese tiempo de silencio -el tiempo abismado- en que sucumbe el agonista.

-
- (1) Rosa Chacel despliega una sutil red de signos e indicios que avisan al lector de la naturaleza del tema tratado. Las alusiones demoníacas van haciendo su aparición en el texto, de forma intermitente y trazando una luminosidad negativa. Sus formas son diversas. Se habla de "bestia negra", de "pezuñas que habían sacado chispas de mi último fondo" (p. 26); se alude al "canto de Débora" (p. 103); se recuerda a Milton; el bestiario y surica simbología sugiere muy a menudo la red de lo demoníaco; y, sobre todo, el motivo de la risa, presente en cada uno de los episodios y en otros momentos (p.p. 158, 172, 349-350, 361, 522). Todo ello sujeto a ese procedimiento elusivo característico de Rosa Chacel. En un momento dado, Santiago escribe: "Por qué dije que aún tenía gente, lo supe después, pero en el momento de decirlo no lo sabía." (p. 154)

4.4. EL TIEMPO ABISMADO: LA CIRCUNSTANCIA
(La persona en su mundo)

Ya quedó señalado (al hablar de la filiación orteguiana de La sinrazón, así como al analizar distintos aspectos de la obra: estructura, trama, concepción del personaje...) a qué respondía este abrupto corte o suspensión del desarrollo de la aventura, este tiempo de silencio que implica abrir la vida a la circunstancia, darnos la persona en su mundo.

"...Pero el personaje no está quieto ante la cámara, se mueve, alienta, y el autor retrata también el aire que respira." (Títulos, p. 22)

Y aunque ciertos pasajes puedan parecer digresiones gratuitas, pues se desvían del cauce novelesco seguido hasta entonces, son en realidad, medulares, absolutamente imprescindibles porque permiten al lector instalarse en la interioridad del texto, acceder al laboratorio o taller del novelista y ver las fórmulas o herramientas con que éste hace su obra.

Uno de los pasajes, el referido al nuevo género novelístico -la biografía de una idea- lo analicé detalladamente páginas atrás. Es, en realidad, un inciso intercalado dentro de un discurso más amplio sobre lo policial -cine y literatura-, como fenómeno (signo) donde estudiar los caracteres de nuestra época:

"Sólo una época viril, como ésta, ha podido crear ese juego de persecución y de posesión en la muerte que es película policial: nuestra escuela, nuestro ABC. Aunque, el término "ABC" no es justo porque lo policial no es principio de ningún conocimiento: es más bien un ejercicio vacuo, como hacer palotes, es seguir una pauta rigurosa, tenga o no tenga sentido." (p. 233)

Las breves páginas dedicadas a analizar este hecho (1) tienen un marcado tono ensayístico que, sin embargo, no logra encubrir del todo cuanto hay en ellas de homenaje o reconocimiento de la autora a quien fue uno de sus maestros y el inventor del "género": Edgar Allan Poe. ¿Cómo no reconocer en estas palabras la propia voz de la autora (más que la de su personaje)?: "Las gentes de mi edad nos hemos nutrido con ella como con las conservas de la abuela. Porque la abuela, la época pragmatista, metió en sus botes una serie de fuerzas primarias que por el momento no podían ser consumidas y que en ese caldo y sazón quedaban muy bien para suministrar a los chicos, poco a poco." (p. 235)

Señalé en su momento cómo para narrar la aventura espiritual, masallaísta del protagonista recurre Rosa Chacel al esquema clásico de las persecuciones y búsquedas que aparece en las novelas y películas policíacas; asimismo, el suspense (2) es otro de los elemen-

(1) "... la película -o la literatura- policial, es un hecho. Y si es un hecho de mi tiempo, nacido en mi tiempo, ¿qué mayor consanguinidad puedo tener con él? Es mío, legítimamente mío, como "mi rey o mi cárcel", según dijo la docta mexicana. De modo que voy a hablar de mí, voy a hablar de la película policial." (p. 233)

(2) "... El suspenso es el resorte funcional que precipita la afluencia de sangre al corazón y al sexo. En el suspenso, más que el furor de la lucha, prevalece la ansiedad de la caza, que ilustran las imágenes del perseguido y el preseguidor, rondándose, burlándose en esguinces hábiles por los recodos de las callejuelas suburbanas." (p. 236)

tos que emplea la autora al servicio de la tensión narrativa, rítmica. También la nocturnidad (1), no sólo como dimensión cronológica -la mayoría de los hechos ocurren por la noche o al atardecer-, sino como clima o atmósfera propiciatoria para las fantasías de la inteligencia -la tentación de la mariposa, los delirios nocturnos en el torreón o las conversaciones con Miguel en la alta madrugada-. Incluso el desdoblamiento, la cualidad intrínseca de Santiago Hernández tiene mucho que ver con los orígenes literarios del género (Poe, Stevenson, Chesterton). Por supuesto, en La sinrazón todos estos elementos están convenientemente tamizados, casi disimulados por trabarse en un cuadro mucho más complejo, plural; la deuda chaceliana es, sin embargo, patente aunque quizás no con la transparencia que hemos visto al hablar de sus relatos -Icada, Newda, Diada-, incluso más evidente aún, por las sugerentes palabras que vierte Rosa Chacel en el prólogo a las Novelas antes de tiempo.

Y habría que aclarar que no es contradictorio hablar de correspondencias o analogías con autores tan diversos como Poe o Kierkegaard, por ejemplo, porque, a pesar de las distancias, hay afinidades. Todo el mundo recuerda al filósofo danés desmenuzando en su diario novelas policiacas -los Cuadernos de un comisario de barrio-, testimonio de su primera y auténtica vocación de policía, la cual, de haberla profesado, afirma, le habría salvado de la irvetigación en las profundidades de su alma.

(1) "... en la película policial hay una nocturnidad y una sinuosidad que tienden a prolongarse en una tensión semejante al deseo." (p. 236)

Más obvios son los vínculos entre Poe y Baudelaire, otro de los grandes, otro de los "colosos" que desde siempre acompaña a esta escritora.(1) Conocidos son los trabajos que Baudelaire dedicó a divulgación -su espléndido ensayo, Edgar Allan Poe, es prácticamente insuperable- e interpretación y traducción de la obra de Poe, labor que empieza en 1848 y no concluye sino hasta comienzos de los sesenta -a tres o cuatro años de su muerte-. Baudelaire explica reiteradamente que este perseverante interés se debe a un parecido entre él y Poe. En el americano encuentra ya desarrolladas ideas y, según cuenta, "frases enteras" que él había tenido en su cerebro. Borges, otro discípulo de ambos, afirma que de Edgar Allan Poe deriva el simbolismo de Baudelaire, "que fue discípulo suyo y le rezaba todas las noches."(2) Pero no me propongo extenderme sobre este aspecto porque lo que me interesa es señalar cómo también en Baudelaire, en Las flores del mal, están los elementos decisivos del relato policial, aunque, por supuesto, sometidos a otra estructura pulsional (3).

Volviendo a las páginas de La sinrazón, en primer lugar encontramos expuesta la idea de lo que supuso el relato policial para la consideración de la literatura como un hecho intelectual; operación de la mente y no del espíritu, construcción lógica, ejecución de un hecho de vigencia general:

"... Distanciada de la novela de amoríos, que había caído en mera senilidad y lujuria tramó

(1) Señalaré en su momento el sentido de la cita baudelairiana que encabeza La sinrazón. De igual relevancia es la referencia a la ley de las correspondencias: "Dans une tenebreuse et profonde unité..." Sí, las respuestas sólo se pueden escuchar en la sombra y en la hondura; traerlas a la luz cotidiana es profanarlas." (p. 469)

(2) "El cuento policial" en Borges oral, Barcelona, Bruguera, 1983 p. 74.

sus laberintos y aventuró en ellos peones intactos: la deducción, la coordinación de datos, el cálculo de posibilidades, una serie de disciplinas frías que sólo se habían ejercitado detrás de las mamparas de los bancos, o sobre las mesas de los laboratorios, de pronto se organizó en procesos interiores, creando zonas erógenas frescas y todavía veladas, impúberes. En la erótica infantil de mi generación proliferaban aquellos ensueños inflamados, vibrantes, henchidos por un acorde de ansiedad, interés, secreto, consecución." (p. 235)

Y junto al relato policial, la película bélica, el cine como una especie de subvida durante aquellos años, del 40 al 44:

"... Aquellas cosas que nos daban eran el horror dosificado como para gente no adulta; eran el peso del orbe, manejable, en ediciones de bolsillo: el cine la más representativa de todas esas cosas." (p. 228)

Ya en Estación. Ida y vuelta (1), según vimos, abordó Rosa Chacel el tema: "el cine es el alma en pena de un arte plástico; es un arte plástico sin plasmar", decía aquel personaje preocupado por encontrar el molde que le convenía para dar expresión a su personal historia. Pero si en aquella primera novela se hablaba del cine como una técnica, como un arte que ofrecía una serie de posibilidades técnicas al novelista joven, muy en consonancia con el modo en que se vivió la experiencia cinética en la década de los veinte, ahora se exponen otros aspectos más interesantes, menos trillados; es mucho más íntima (personal) la manera de aproximarse al tema y esto lo salva de la digresión o mera disertación ensayística porque también en este pasaje la autora nos brinda una confesión.

(3) Ver, por ejemplo, el ensayo que Walter Benjamin dedica a Baudelaire en Iluminaciones, II, Madrid, Taurus, 1970.

(1) También en Saturnal dedica abundantes páginas a analizar el cine como expresión artística preferida por nuestra época. Algunos

Empieza por analizar la actitud o predisposición anímica con que el espectador afrontaba aquellas imágenes cruentas, aquellos filmes que se presentaban revestidos con los despojos de la época:

"... la consigna era ir a ver películas de guerra, para tener la guerra presente. ¡Falso, falso! Lo que se buscaba era una imagen de la guerra tolerable. A veces aparecía en la pantalla la imagen de algo intolerable, pero puesto que no era más que una imagen lo toleraba todo el mundo. Ahí empezaba la falsedad.

Unas raznables dosis de angustia, de muerte, de destrucción, bien amalgamadas con una porción de infamia o de heroísmo, como aglutinante. Duración, noventa minutos. Y después Bob Hope o Fred Astaire.

[...]

Esta era nuestra mentira, desnuda." (p.p. 228-229)

Pero Rosa Chacel no se detiene en la acusación inicial (un tanto abrupta); por el contrario, ahonda en los factres que determinan esta actitud culpable - buscar en el cine una imagen de la vida humana que sustituya por dos o tres horas a la conciencia de la propia vida-. Y es así como llega a desenmascarar la supuesta bondad de ciertas actitudes, a señalar la falsedad o la mentira intrínsecas. Puede explicarse la distancia entre la reacción emocional -querríamos estar con ellos- y el planteamiento racional - querríamos que ellos no hubieran estado jamás ante esta situación- del espectador ante las presencias humanas - y las situaciones- que brindan las películas bélicas. Lo injustificable, lo delictivo, es situarse ante ese paisaje de destrucción y muerte, identificarse con él y gozar de su belleza ignorando su procedencia.

de los aspectos/teorías allí expuestos reaparecen en La sinrazón, aunque de forma breve y escueta.

Es cierto que la causa de tal identificación se sitúa más allá de la esfera personal, pues la destrucción y la muerte se han convertido en habitat, paisaje del hombre de nuestra época. Hay un párrafo que debe transcribirse para entender el sentido de todo esto:

"...Las películas de guerra, a la seducción de la lucha, a la fascinación del dolor físico sorprendido en su intimidad, quejidos, vendas manchadas de sangre, agonías en el barro o en contraluces de hospital, a todo eso añadieron el encanto del padecer y el morir de las cosas. Las cosas, principalmente las máquinas, se nos aproximaron en ellas gimiendo hasta saltar en astillas o hasta consumirse en llamas." (p. 239)

Suficiente reveladoras estas palabras dichas por un personaje que es hijo de una época en la que ya no están tan claras las fronteras entre el Bien y el Mal, en la que ya no sirve la antigua ecuación Belleza=Bien, porque la fraternal relación original se ha ido enturbiando, cargándose de elementos (facultades y poderes) ambiguos, pero igualmente seductores: lo cruento, lo violento, lo peligroso, lo atentatorio, son categorías, "cualidades" que ostentan los héroes de una época, la nuestra, en la que el Mal es un tercer hermano del Bien y la Belleza, ilegítimo e incestuoso, porque frecuentemente llega a poseerla.

Es el planteamiento que veíamos en el apartado anterior. Para Rosa Chacel, la empresa/ tarea que debe afrontar nuestra época es el repudio de la guerra y de la injusticia y destrucción que caen, implacables, sobre los hombres. Por eso, cuando Santiago, durante una película bélica, se sorprende contemplando la belleza de todo aquello -la serenidad que hay en todo arte impide ver el trasfondo del sentimiento-, exclama escandalizado, autoacusándose:

"Yo, crispado en mi asiento, me preguntaba: ¿Qué acto de contricción podrá purgarnos de este contubernio con el mal?...[...] me preocupaba por mi propia culpa, que era estar yo allí contemplando la belleza de aquello. [...] emplear yo aquella palabra sagrada para calificar la infamia que estaba pasándome por delante de los ojos, me parecía el pecado inicial, origen de aquello. [...] "éste es el cuerpo del delito: la avidez de mis sentidos absorbiendo este proceso de horror como una sinfonía." (p. 240)

Cuando dije antes que estas páginas sobre el cine encerraban una confesión (exposición de la culpa), aludía, en parte, a estas palabras, que me parece guardan un sentido más amplio. ¿Hasta qué punto está aquí expuesto un fenómeno más general: la actitud festiva y optimista de las vanguardista artísticas ante los grandes avances técnicos, el canto a la máquina, portadora de una belleza (una forma) nueva, sin pararse demasiado a analizar la conjunción de la forma y su función? Este sentido me parece más claro al considerar la conversación entre Santiago y Miguel, narrada en las páginas 241-244.

Por último, en este discurrir sobre el cine como experiencia de nuestra vida, se habla de la importancia del cine en la historia, de las consecuencias que tuvo el dejar o no dejar en la pantalla la huella de los acontecimientos ocurridos durante aquellos años.(1)

(1) En efecto, en los años inmediatamente posteriores al conflicto bélico, la memoria filmada de nuestra guerra civil era un desierto, pero quizás debido a una serie de factores de difícil inculturación. Tal y como informa A. Fernández Santos, "pocos acontecimientos han provocado tantos y tan extraordinarios documentos cinematográficos como éste". Entre las películas filmadas en pleno campo de batalla, figuran algunos de los más grandes títulos de la historia del cine. Así, Spanish Earth, del holandés Joris Ivens, realizada con el apoyo de Ernest Hemingway y John Ford entre 1937 y 1938. Ivor Montagu, "en las trincheras y desde las primeras batallas de 1936, realizó La defensa de Madrid y Testimonio de la No Intervención". Asimismo, la producción soviética Ispanija, de Esther Schub, 1939. También el mismo año,

Se aborda así el tema de España (o la Historia) de una manera sorprendente.

"... Además de todo esto, nos absorbía la atención prestada al curso de la guerra, la confusión de Europa y la desaparición de España, porque tal fue el efecto. [...] Pero no hay que acusar sólo a la perversidad y el egoísmo de los espectadores, no; la culpa latuvo, en gran parte, España, que no nos mandó los testimonios de su conflicto. [...] España desapareció porque no quedó en el cine." (p.p. 230-231)

A tan sorprendente afirmación sigue, por supuesto, la necesaria explicación: un análisis de la psicología social, de la actitud del hombre común o cotidiano (del espectador inocente) que no accede al conocimiento de la realidad a través de una vía intelectual (los testimonios de uno u otro bando) sino a través de lo que entonces desempeñaba las funciones de crónica y testimonio: el cine, las películas bélicas. Hay una aproximación a Unamuno, al concepto unamuniano de intrahistoria, cuando se sostiene que para saber no basta conocer o recordar las grandes manifestaciones externas sino el perfil íntimo, la realidad sangrante de algún pequeño ciudadano o "algún hombreillo mediocre en su casa, sentado en su butaca con velates de crochet."

y casi innecesario recordarla, L'Espoir o Sierra de Teruel, de André Malraux, con guión de Max Aub. Por supuesto, la confluencia de factores diversos -quizás el más destacado sea el estallido de la II Guerra Mundial y el desplazamiento del protagonismo de las películas bélicas según los intereses de las productoras cinematográficas- motivó esa "desaparición de España." Sin embargo, no se puede afirmar que España no quedó en el cine porque, todavía en los años sesenta, surgieron películas sobre nuestra guerra civil, y películas de gran calidad: Mourir á Madrid (1963), de Frédéric Rossif y Granada, mi Granada (1963), de Roman Karmen, por señalar sólo otros dos títulos míticos. Sobre este tema, véase J^a M^a Caparrós Lera: El cine republicano español, 1931-1939, Barcelona, Dopesa, 1977; y el número monográfico "Guerra y Franquismo en el cine" de la Re-

"Cuando se ha visto todo esto con el gesto genuino de un pueblo, todo esto dicho mediante paisaje, cara e idioma como una sola palabra, entonces se sabe lo que le pasó a ese pueblo." (p. 232)

Esto en lo que respecta a la importancia del cine en la historia. Pero ésta, la circunstancia histórica, se aborda de manera autónoma en La sinrazón, novela donde Rosa Chacel nos brinda su personal visión depayseé del exilio.

Aquellas dificultades técnicas de las que se quejaba la autora en el momento de crear un personaje enteramente argentino determinaron la condición mixta del protagonista: ese tronco familiar repartido entre España y Argentina. De esta manera se posibilitan las referencias al tema de España (1) (la circunstancia histórica española) e incluso la aparición en la obra de unos personajes -Damián y Herminia- que sirven para testimoniar la experiencia del exilio y presentar -yo diría que de forma un tanto oblicua, alusiva, al menos en ciertos pasajes- aquella realidad conflictiva.

En las páginas iniciales de la obra, el mecanismo del que se sirve Rosa Chacel para abarcar aquel espacio extra-novelesco (ajeno al discurrir de la trama, la vida del protagonista) es el carteo entre Santiago y su tío. Mediante esta correspondencia se

vista de Occidente (4ª etapa), 53, Octubre de 1985. S. Saltaún aborda este aspecto en su libro La poesía de la guerra de España, ed. cit., p. 122.

(1) J.L. Abellán ha señalado la importancia que, en la producción de los intelectuales españoles exiliados, tuvo la reflexión sobre España: interpretación de nuestro destino histórico y, de mayor trascendencia, el sentido de cultura española, considerada "como una cultura del fracaso o de lo imposible, ligado a su eterno quijotismo que le presta valor propio." (De la Guerra Civil al exilio republicano, ed. cit., pp. 79-81).

menciona (1) la caída de la monarquía o estallido y desenlace de la Guerra Civil. Este hecho queda plasmado en las páginas de La sinrazón con pluralidad caleidoscópica y ritmo intermitente. Es cierto que es el testimonio directo de Damián y Herminia lo que priva (2), pero junto a este relato central están también las voces de otros personajes que tomaron parte en la contienda desde posiciones y premisas radicalmente distintas (3). Asimismo los ecos de conversaciones

-
- (1) Este hecho aparece en la página 62. El juicio que la proclamación de la República le merece a Santiago ejemplifica esa forma oblicua, alusiva, que manifiesta Rosa Chacel cuando aborda estos temas. El pasaje de La sinrazón es demasiado extenso para ser reproducido en esta nota, pero citaré otro que prueba que las ideas expresadas por el personaje corresponden a las de la autora: "El alumbramiento de la República había sido fácil, pero yo nunca presentí un gran porvenir para ella; nunca creí que las hadas la adornasen con grandes dotes. (Son pocos, muy pocos los supervivientes que me conocieron entonces: los dos o tres -no más- que quedan vivos podrían testimoniarlo). Nunca sentí el entusiasmo de la esperanza. Alardeaba de pesimismo metódico para disimularlo... era cierto horror al mal de fondo ineluctable y, en consecuencia, una profunda repugnancia por los hechos. Repito que todo esto es lo que sentía entonces, y sucede que ahora.... Ahora puedo mirar aquellos hechos con más piedad, con más cólera, sin resignación, pero con más repugnancia al producto industrial en que se ha convertido su relato. (Timoteo, p. 40). Creo que las últimas líneas son lo suficientemente elocuentes para explicar por qué Rosa Chacel evita explayarse sobre este punto de la manera en que otros escritores nos tienen acostumbrados.
- (2) Páginas atrás hablé de Damián, personaje cuya trayectoria se perfila casi exclusivamente en función de la circunstancia histórica (española y mundial) del momento. Creo que lo dicho allí basta para figurarse el perfil de este personaje. El relato de Herminia se transcribe en la p. 140 y ss., pero como a este personaje dedico un apartado específico, no me detengo ahora a analizarlo.
- (3) Dos de ellos son personajes secundarios, pero cuya funcionalidad en la trama de la novela ya resalté en su momento. El padre de Quitina representa el negociante pretendidamente apolítico que ve la guerra en términos de pragmatismo económico. Su enfrentamiento con Damián (p. 192) sirve para exponer la artificiosidad de la cronología histórica: nuestra guerra civil no terminó, no se saldó con la proclamación del

callejeras y los retazos de prensa, para dar cuenta de la acogida del hecho en Argentina, o esa espléndida evocación nocturna de las carreteras de la sierra de Guadarrama. (p. 257)

Santiago Hernández asume ante los hechos su pasividad culpable -"durante un cierto tiempo no hicimos más que hablar! En el mundo pasaban cosas espantosas y nosotros, desde nuestra seguridad, hablabamos de ellas." (p. 244)- y poco se prodiga sobre el tema. En realidad, no lo aborda directamente; su reflexión se diluye o entre cruza con otros elementos y factores de la época, del momento. Es la suya una posición disidente, desarraigada por exluida: "!Cuántas veces me marché de una casa por no aguantar una conversación surgida sobre los acontecimientos de la hora! Y sentía que las miradas de todos me seguían, mordiéndome los talones, sacándome el cuero." (p. 238) El episodio transcrito en las páginas 258-264 -donde se refleja el ambiente general que reinaba en determinados círculos bonaerenses más o menos aristocráticos- merecía ser analizado con rigor, pero Rosa Chacel -es obvio que la experiencia narrada fue sufrida por la autora- se ha mostrado siempre muy comedida, muy rea

Día de la Victoria: el drama de España continuó allí donde volvieron a encontrarse las dos corrientes en pugna. Strugo encarna a aquellos brigadistas internacionales que sirvieron a la República porque se dieron perfecta cuenta de la importancia histórica de lo que en aquellos años se ventilaba en territorio español. "Allí se vivía en razón de algo", exclama al rememorar su experiencia. "Bueno, son muchos los que siguen viviendo en razón de eso mismo; perder no es desistir." (p. 351)

Por último, la peregrinación de Elfriede por la España en guerra da amplia cuenta de lo intrahistórico, de la faz cotidiana de aquel pueblo en armas, salvando, entre tanto horror, la luminosidad de la confianza y la esperanza en que se vivía. Su relato es extenso, prolijo. A mí, personalmente, me conmueve la ternura con que Rosa Chacel retrata a la ingenua viejecita soriana.

cia a hablar de ciertos asuntos; ni siquiera en esas páginas íntimas que constituyen sus diarios da cabida al anecdotario -injusto y de mal gusto, la mayoría de las veces, sazonando con las especias de la más ínfima calidad- a que otros escritores nos tienen acostumbrados. La razón ya quedó explicada más arriba. No obstante, todo lector atento se percata del sentido de estas páginas. Si se leyeran con rigor, no darían pie a comentarios fáciles. Claro que la rectitud y virulencia con que esta autora enjuicia las cosas no permite esperar de ella cómodos asentimientos. Quede como ejemplo el siguiente párrafo:

"...Llevamos dentro la muerte de unos y otros. No el lamentable hecho de su muerte, sino la muerte que ellos llevaban dentro, su voluntad de muerte, su contribución a la muerte. ¿Quiere esto decir que los igualamos? ¿Es que no señalamos a un bando como más culpable? Sí, uno es más culpable, pero el otro no es inocente. Y en la culpa es tan inseguro eso de más y menos. Sin disputa, los que representan el mal en la tragedia, podemos asegurar que, históricamente, batieron todo récord. Pero los que representaban el bien... ¡Haced, si os atrevéis, su biografía!... ¿Quién, en resúmenes cuentas, contribuye más al mal: el pecado arrasador o la virtud indolente?

Su confluencia forma el vértice que sorbe la voluntad del hombre, hoy día. En esa vorágine giran los dos males y no se mezclan; se persiguen y se arrastran las dos, o las innumerables, humanidades."(p. 266)