

# Un rapport de la interrupción

## Sobre los diarios de Rosa Chacel



Alberto Giordano

Universidad Nacional de Rosario - CONICET

### Resumen

Este trabajo parte de una hipótesis: la figuración del escritor de diarios como personaje literario (la transformación de la vida en obra) depende del estilo y el tono de sus notaciones, y estos hallazgos verbales, del trabajo al que se somete diariamente con miras a una puesta a punto de carácter ético. A partir de esta hipótesis, intentamos probar cómo los diarios de Rosa Chacel, titulados *Alcancía*, llegan a convertirse en un experimento novelesco gracias a la definición del personaje de la diarista como un sobreviviente atravesado por las fuerzas del fracaso y la interrupción.

En el marco de esta estrategia general, identificamos los dos tipos de fracaso con los que Chacel mantiene una relación paradójica, el vital y el literario, y los dos tonos que manifiestan esa tensión: el del lamento y otro menos reactivo, ligado a la voluntad de empuje y prosecución. La mezcla de los dos tonos identifica la intimidad de la diarista con los impulsos extremos que caracterizan al *humor melancólico*. El trabajo termina con una lectura de cómo el proyecto melancólico de Chacel (manifestar en el lenguaje el poder de la impotencia) se realiza en el juego entre la interrupción y el recomienzo, característico de la escritura del diario, y cómo la realización de este proyecto va acompañada de una continua deliberación sobre los valores y la eficacia de la escritura diarística.

### Abstract

This work is based on a hypothesis: the diarist's figuration as a literary character (the transformation of life in work) depends on the style and tone of his notations, and these verbal discoveries, on the work that he submits himself daily with the goal of an ethical improvement. From this hypothesis, we try to prove how Rosa Chacel's diaries, entitle *Alcancías*, become a novel experiment by defining the diarist's character as a survivor undergone by the force of failure and interruption.

In the framework of this strategy, we identify the two types of failure with which Chacel has a paradoxical relationship, the vital and the literary, and the two tones that manifest this tension: the lament and another less reactive, related to the will of continuation. The mixture of the two tones identifies the intimacy of the diarist with the extreme impulses that characterize the *melancholic humor*. The work ends with a reading of how the

### Palabras clave

Rosa Chacel  
Diarios  
Personaje del diarista  
Fracaso  
Humor melancólico  
Interrupción

### Key words

Rosa Chacel  
Diaries  
Diarist's character  
Failure  
Melancholic humor  
Interruption

Chacel's melancholy project is carried out on the game between disruption and restart, characteristic of the diary writing, and how the realization of this project goes along with a constant deliberation about the values and the effectiveness of the diary writing.

## El personaje

Virginia Woolf sabía convertir las entradas de su diario en una pasarela resbalosa por la que desfilaban, inestables, las criaturas de la vida literaria londinense con las que mantenía trato circunstancial o continuo. Nadie quedaba a salvo, ni su admirado T. S. Eliot, ni el compañero casual e irrepitible de una velada poco memorable. En el paso inseguro al borde del tropezón, la figura pública trasluce algo de las debilidades y las imposturas que el ademán mundano pretende disimular. A veces la diarista se conforma con fijar la torpeza y esbozar, a propósito de ella, los rudimentos para una crítica de las costumbres letradas. Otras, las más interesantes, salta de la apreciación contingente a la especulación estética, para caer en la afirmación de alguno de los principios fundamentales del arte de escribir. La tarde del miércoles 3 de marzo de 1926, a propósito de un crítico académico demasiado apegado a la erudición, los juicios rotundos y la confusión de lo bello con lo bonito, después de recordar las circunstancias en que lo trató, anota: "No tiene ascendiente de inteligencia: no es, y ya no lo será nunca, un personaje; que es la única cosa necesaria en la crítica, y en la escritura de cualquier clase, creo yo; porque equivocarnos nos equivocamos todos. Pero el carácter es lo importante" (Woolf, 68). Se podría dedicar todo un ensayo al desarrollo de los presupuestos que envuelve esta digresión: no hay escritura literaria sin la figuración del escritor como personaje; no hay metamorfosis de la vida en obra si el que escribe, porque avanza más allá de sí mismo, de sus aciertos y de sus errores, no se convierte en el protagonista de una experiencia que lo rebasa. Cuando Woolf dice "carácter" entendemos, además de talento y sensibilidad, *disposición* para dejarse conmover por la realidad de lo inminente, por el naufragio de lo convencional en las superficies de lo imaginario.

La invención del personaje por obra de la escritura literaria es tan imprescindible para el avance de un proceso narrativo como para la prosecución de los ejercicios intimistas (cuaderno de apuntes, diarios, correspondencia), si las morales del testimonio y la documentación quedan sometidas a las presiones que depara la búsqueda de lo auténtico, una dimensión de la existencia a la que difícilmente se accede empeñándose en decir la verdad. El personaje al que le atribuimos una experiencia literaria de lo íntimo, el encuentro con algo que lo constituye porque se le escapa, desactiva, ni bien aparece, la oposición simple entre lo verdadero y lo falso. Si impone su presencia con la fuerza de lo intransferible, no es porque resulte sincero, sino porque en los modos de escribirse, de circundar su sí mismo, conserva las huellas del trato sin mediaciones con lo incierto. Es lo que sostiene Vila-Matas, después de leer a Gide, cuando afirma que lo que define a un diario de escritor como obra artística es "el eje de la perspectiva adoptada, el timbre o metal de la voz, y, por lo tanto, la existencia moral del individuo que escribe" (Vila-Matas). La figuración del diarista como personaje literario depende absolutamente del estilo o del tono de sus notaciones, y esos hallazgos verbales, del trabajo al que se somete diariamente con miras a una puesta a punto de carácter ético. En esos ejercicios de escritura ensimismada el autoexamen y la prescripción de actitudes desempeñan una función acaso imprescindible, pero sólo alcanzan la intensidad necesaria para que la vida se convierta en obra, si responden a un auténtico impulso confesional.

"La confesión no consiste en revivir ni en rehacer, consiste en manifestar lo que nunca se deshizo en el pasado, lo que nunca dejó de vivir por ser consustancial con la vida del que se confiesa" (Chacel: 1971, 19). La fuerza ética de la confesión ejerce sus posibilidades recreadoras si la invención estética le garantiza condiciones para su cumplimiento. Confesarse no es comunicar, sino repetir un acontecimiento originario que, como

tal, no termina de revelar sus íntimas motivaciones. Ni la voluntad de verdad, ni el lenguaje directo, aunque podrían resultar imprescindibles, son capaces de sostener la decisión de retornar a la infancia, un reino extraño en el que la conciencia todavía es un proyecto equívoco, sometido a la confrontación entre inclinaciones arcaicas indecibles. El regreso de lo infantil como proceso agonístico, a través de las crisis que conmueven la memoria cuando el pasado revela su núcleo impredecible es, como se sabe, un leitmotiv de la obra literaria de Rosa Chacel. La propia autora señaló la incidencia de lo confesional en todas sus novelas (comenzando por *Memorias de Leticia Valle*, acaso la mejor), al reparar en la continuidad entre ese núcleo ambiguo que manifiesta el porvenir del pasado y la necesidad de un lenguaje claro y sutil, capaz de atestiguar, a través del soliloquio, su manifestación. No es raro entonces, dado el carácter obsesivo de esta preocupación, que en ese margen de lo literario en el que Chacel situó la escritura de su diario durante casi cinco décadas, la necesidad de confesión haya impuesto también su presencia. En los deslizamientos entre lo confesional y lo fáctico, *Alcancía* se convierte en un experimento novelesco –para algunos, la obra más contemporánea de la autora–, gracias a la definición del personaje de la diarista como un sobreviviente atravesado por las fuerzas del fracaso y la interrupción.<sup>1</sup>

## El fracaso

“En este cuaderno estudiaré los progresos que hace en mí la idea de fracaso: cada día estoy más familiarizada con ella. ¿Por qué de pronto escribo esto? No lo sé...” (23). El jueves 18 de abril de 1940, en Burdeos, a punto de viajar a Brasil para iniciar su prolongado destierro latinoamericano, Rosa Chacel comienza a llevar un diario sin conocer las razones de semejante decisión. Sobre esta ignorancia que invita a la conjetura volveré más adelante. Consideremos los alcances de la primera oración: el fracaso con el que Chacel viene estrechando vínculos desde, por lo menos, cinco años atrás, es tanto vital como literario. Por un lado, tiene que ver con la frustración ante los escasos logros de su carrera profesional: no puede vivir de ella y considera que no ha obtenido, ni entre los lectores, ni entre sus pares, el reconocimiento que merecían las primeras publicaciones (luego se resentirá también por la falta de traductores). Con el paso de los años, el sentimiento de incompreensión se agravará de forma irremediable –el diario registra el proceso casi paso a paso– y no desaparecerá ni siquiera cuando su obra comience a ser rescatada en España a comienzos de los setenta, ni siquiera cuando su figura alcance una relativa consagración en las décadas siguientes. Una de las razones a las que Chacel atribuye invariablemente el fracaso de sus novelas, sobre todo en los años, muchos, que no consigue editarlas, es el carácter orgullosamente anacrónico de su estilo. Discípula de las ideas modernistas de Ortega sobre la “deshumanización del arte”, bajo la invocación de Joyce y Proust, a los que considera sus antecesores directos, Chacel cultivó con arrogancia, a lo largo de todo el siglo XX, el desprecio por el argumento, la consideración de la trama como mero pretexto, y la construcción de los personajes como “biografías de ideas”, como conciencias en desplazamiento bajo la presión de ideas vividas. La búsqueda constante de la belleza formal (la “palabra precisa”) y el refinamiento filosófico, manifiesto en complejas –y a veces agobiantes– digresiones reflexivas, la habrían privado de los lectores que otros, con menos méritos (la línea del resentimiento va de Camus a García Márquez), sí consiguieron.

Martes 28 [de junio de 1960]

(...)

Estas coincidencias con Butor son muy explicables. Se trata de una escuela que empezaba entonces, en el veintitantos, que provenía de Proust y de Joyce, y que en España apuntó superficialmente en muchos, pero sólo en mí con verdadera solidez y adhesión. Naturalmente, fue estrangulada; en los superficiales, sin dejar rastro, y en mí, arrastrando durante veinte años el estrangulamiento (193).

1. En el momento de publicar en vida sus diarios, hacia 1982, Chacel comparó el gesto con el de estrellar, por impaciencia, una alcancía en la que se depositaron secretamente horas y pensamientos hurtados al consumo. De allí el título que decidió darle al conjunto. La primera edición constó de dos volúmenes, *Alcancía. Ida. 1940-1966* y *Alcancía. Vuelta. 1967-1981*. El primero comprende el ciclo que va entre los 42 y los 68 años de la autora; el segundo, entre los 69 y los 83. Póstumamente, en 1998, se publicó un tercer volumen, *Alcancía. Estación Termini. 1982-1994*, dedicado, entre otras cosas, a comentar la recepción, pública y privada, de los dos primeros. Con excepción de los últimos años de *Alcancía. Vuelta* y *Alcancía. Estación Termini*, Chacel llevó sus diarios en el, desde todo punto de vista, penoso destierro al que la empujó la dictadura franquista, primero en Buenos Aires, y luego en Río de Janeiro (hasta su regreso definitivo a Madrid, en los años setenta, viajó poco: algunos regresos circunstanciales a España y Francia, y una estadía de dos años en New York, entre 1959 y 1961, gracias a la obtención de una Beca Guggenheim). La edición completa de *Alcancía* que tuve de referencia para la escritura de este ensayo es la que consta en el volumen IX de las *Obras Completas* de Chacel, titulado *Diarios* (Edición al cuidado de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra. Prólogo de Ana Rodríguez Fischer Palencia), Palencia, Fundación Jorge Guillén, 2004. Continuaré citando esta edición indicando número de página.

Veinte años más tarde, menos confiada en que la única causa justa es la propia, continúa revisando y reformulando las razones que explicarían la falta de aceptación y reconocimiento y encuentra una superior, eficazmente ambigua: el destiempo como vocación y destino.

Sábado 31 [de mayo de 1980]

Mi caso es especial, porque puedo ver, mirar atenta y fríamente porque la imposibilidad no es sólo ni ante todo por los años, sino porque es cosa que ni a los veinte habría podido practicar... No puedo dejar esto así, creo que está ahí el intrínsculo de gran parte de mi historia..., algo así como... *mi incapacidad de entrar en el momento histórico que me corresponde...* (718).

El otro aspecto del fracaso profesional tiene que ver con el aislamiento que ya padecía desde tres años antes de comenzar a llevar el diario, y que se profundizó drásticamente durante el destierro. Como tantos solitarios, Chacel fantaseaba con la necesidad de un grupo intelectual de referencia y lo productivos que podrían resultar, en todos los sentidos, los intercambios entre sus miembros. Anhelaba interlocutores y un grupo de apoyo que le garantizase la publicación y la circulación de sus escritos. No lo iba a encontrar, ni siquiera a buscar, en Río de Janeiro, dadas las irreductibles diferencias culturales. La estadía porteña, de la que el diario registra lamentablemente sólo el último período,<sup>2</sup> quedó signada, parcialmente, por la fuerza de la exclusión: la “gente de *Sur*” la acogió con reservas y no favoreció claramente sus proyectos editoriales. Victoria Ocampo no le facilitó el tan ansiado trato con los escritores franceses; la sombra de la rivalidad con Guillermo de Torre, un viejo compatriota, empañó algunas iniciativas. Como al escribir sobre sí mismos los intimistas siempre muestran más de lo que su sinceridad revela, la responsabilidad de Chacel en estos desencuentros es, para el lector de su diario, incontestable. Sin ser deliberados, el culto a lo frontal y al juicio severo, las continuas desubicaciones (que para los demás habrán pasado por maleducación o desprecio), y la arrogancia tan característica entre los autodidactas, fueron, durante toda su vida, programáticos. La criatura indefensa, condenada al aislamiento y la incompreensión, era, a los ojos de los demás (y a los del lector de sus repliegues íntimos), una fiera peligrosa, capaz de herir sin miramientos a propios y ajenos. Estas ambigüedades que complican el juicio moral son matices que enriquecen la figuración del personaje del diarista como encarnación de una perspectiva vital irreplicable.

Con los compatriotas, la incompatibilidad se traducía en profundo desprecio. Una tarde de agosto de 1954, en Buenos Aires, se acerca a la Facultad para asistir a una reunión de hispanistas y lo que encuentra son “enanos, enanos, enanos... y algún gordo apoplético, profusión de viejas y monstruos híbridos, entre almaceneros y catedráticos...” (44). Semejante regodeo en la crueldad no tiene nada que envidiarle al tan promocionado arte de injuriar de Borges. Pero la agresividad y los aires de superioridad se convertían en desolación y provincianismo, cuando el diálogo imaginario convocaba a “los escritores franceses”, a los que se sentía unida por búsquedas y convicciones esenciales. “...sólo entre ellos podría estar en mi lugar” (173). La francofilia exacerbada alimentaba la superstición de París, como un gran cenáculo propiciador en el que sí hubiese encontrado las condiciones necesarias para una realización plena.<sup>3</sup>

Las entradas dedicadas al estudio del otro fracaso, el vital, son las más interesantes del diario, por la intensidad del gesto introspectivo –la observación tiende al cuidado de sí mismo– y la ductilidad de la prosa, que capta en detalle la naturaleza de lo complejo sin que se resienta la claridad. Chacel repara continuamente en la miseria de las condiciones materiales, el debilitamiento, cuando no la sordidez, de los lazos afectivos, y las inhibiciones del impulso creador. Sin perspectivas de mejoramiento, su vida se le aparece tal cual es: una “cosa informe, trabada, estrangulada” (69). El movimiento de

2. Después de anotar dos entradas en abril de 1940, en Burdeos, Chacel no retomó el diario hasta el 23 de enero de 1952, en Buenos Aires, a sólo dos años de trasladarse a Río. Ya sea que hablemos de un falso comienzo, o de una dilatada interrupción, el carácter atípico de las circunstancias le imprimieron a las primeras páginas de *Alcancia* una poderosa sensación de vida, de curso firme y al mismo tiempo impremeditado.

3. El costado patético de estas creencias lo representa la identificación, inquietante por lo extrema, con Michel Butor. En febrero de 1960 Chacel lee *La modificación* y pasa inmediatamente del arrebato a la apropiación. La novela, admirable por sus hallazgos formales en la presentación de los conflictos subjetivos, pertenece a una escuela que ella vendría “siguiendo desde antes que Butor estuviese en el vientre de su madre” (180). Siete años después, el “empeño desesperado por entrar en contacto con los escritores franceses” (396) la lleva a asistir a una conferencia de Butor en Río de Janeiro, con la ilusión de que repare en ella, se establezca el diálogo y termine reconociéndola como un par. ¿Hace falta decir que la tentativa rebotó contra el muro de una cortés indiferencia? A favor de Chacel, hay que añadir que su reconstrucción de la conferencia como evento teatral, en el que cuentan, tanto como los conceptos, la dicción, los gestos y la vestimenta del conferenciante, es de una sutileza magistral para la captación irónica de los detalles.

la existencia apenas se mantiene, no se dilata ni se suscita a sí mismo, entonces anota: “Vivo sin vivir en mí” (327).<sup>4</sup> Con el paso de los años vemos, en cámara lenta, cómo la sensación de estancamiento e impotencia la va envenenando. Incluso si las condiciones mejoran, la certidumbre de no poder más y no tener salida la ahoga. Es probable, porque es una regla del género, que el registro sea menos generoso que lo posible: los días felices y las jornadas productivas suelen ser aquellos en los que no se abre el diario. Al margen de estas consideraciones, importa señalar que es la figuración del personaje, como manifestación literaria de una forma de vida y, lo que es lo mismo, un estilo de notación, lo que rescata la lectura de la conmiseración o el cansancio. *Alcancia* registra, pero sobre todo realiza, a través de una combinación de lucidez extrema, afectividad tumultuosa y precisión sintáctica, el *espesamiento* como posibilidad de vida en la que cuenta, más que el estado de detención y estrangulamiento, el proceso dramático de la espera sin esperanza. En su condición de sobreviviente (figura que me gusta oponer a la del muerto en vida, el que supone que vive en sí mismo), la diarista escribe con la fuerza de un grito la insistencia en el presente de lo que no fue ni podría llegar a ser. Estentóreo pero articulado (menos por mérito elocutivo que por el hallazgo de un *tono* conveniente), el grito reanima los resentimientos y al mismo tiempo suspende su potencia reductora, no porque la niegue, sería imposible, sino porque sacude las formas cristalizadas del lamento y explora resonancias inauditas, inflexiones curiosas, en lo que, para una escucha imparcial, es sólo queja.

Martes 16 [de marzo de 1956]

Vacío, vacío horrible, que irradia la boca del estómago. Es como si el hambre, llevada al paroxismo, convertido en náusea, se extendiera por el universo como una onda. Es así, exactamente. Es como si me cayese en el estómago una piedra de vacío –lo veo perfectamente posible: el vacío, impenetrable, es tan duro como una piedra– y las ondas se extienden hasta cubrirlo todo” (91).

Para decir la angustia, que es, como se sabe, el afecto que revela los límites del lenguaje cuando intenta nombrar lo afectivo, Chacel despliega un imaginario gástrico de alcances exorbitantes, en el que el hambre puede cambiar de signo, sin dejar de ser hambre, porque un impulso vital activo se convierte, literalmente, en asco, “ganas de vomitar todo el pasado, el presente y ¿el porvenir?” (84).<sup>5</sup>

## Los tonos

En una carta que dirigió a la autora después de la publicación de *Alcancia*, Javier Marías le comenta su sorpresa porque el tono dominante del diario sea el de la queja, tan consustancial a la mujer. Como la aversión de Chacel a ser identificada por su género era algo conocido –enseguida volveré sobre esto–, a Marías le habrá interesado más vengarse por alguna apreciación descomedida que acertar con un juicio de conjunto. Es cierto que la diarista se queja continuamente, y que tiene plena conciencia que en quejarse se consumen gran parte de sus impulsos intimistas, pero hay otro tono en el diario además del lamento (ella gusta identificarlo como “viril”) que viene a tensionar la enunciación porque transmite inclinaciones heterogéneas.

Chacel se queja por las condiciones miserables de su existencia material (a veces no tiene ni para pagarse un almuerzo), porque esas condiciones le imponen la disciplina embrutecedora de las tareas domésticas (que van de llevar la casa y cocerse un vestido, hasta fabricar muebles), por la falta de una vida intelectual enriquecedora, porque no la editan, no la leen, no la traducen, porque la relegan dada su condición femenina,<sup>6</sup> porque cuando triunfa le repugnan lo inconsistente y precario de esa situación, y sobre todo, por los malentendidos afectivos, que a ella se le presentan casi siempre como

4. En una carta dirigida a Ana María Moix, fechada el 10 de diciembre de 1965, Chacel expone con ánimo magistral su ideal de vida vivificante: una cuyo movimiento es “dilatarse y suscitarse a sí misma ilimitadamente” (Chacel, Rosa y Moix, Ana María, *De mar a mar. Epistolario*, Barcelona, Península, 1998, 66). De los encantos de este ideal se nutren los juicios tan severos con los que la diarista acorrala su existencia.

5. Hay hallazgos que también provienen de la disposición al grito, como fuerza que arrastra y desborda el resentimiento, y se resuelven en una sola frase. Como este abrupto maravilloso para expresar el agotamiento y la frustración: “Unas ganas locas de derribar una pared a patadas, para descansar” (96).

6. En un ensayo filosófico que reseña la aparición conjunta de los tres volúmenes de *Alcancia* en 2004, Laura Freixas prueba, con abundantes citas del diario, que Chacel no sólo aborrecía la condición femenina, también despreciaba la feminidad en sí misma. Por ejemplo esta, tomada de la entrada del Domingo 1º de marzo [de 1959], en la que despacha sin miramientos su misoginia: “¡Qué pobres mujeres! Es tristísimo ver que los seres que, de por sí, por la fatalidad de su estructura, ya tienen bastante para ser deplorables, no remedien esa situación natural con un poco de grandeza” (145). Lo decisivo está en el uso de la tercera persona. Según Laura Freixas, Rosa Chacel quiso ser “un gran escritor”, que la aceptaran en la República de las Letras como “hombre honorario”, pero sus recursos (era mujer, española, autodidacta, exiliada y pobre) no estaban a la altura de sus ambiciones. La ironía despiadada fortalece la verdad del diagnóstico.

faltas del otro. Los reclamos más insistentes apuntan a la apatía y las incomprendiones de Carlos, su hijo, que no le escribe o no la llama, que formó una pareja discutible y parece no acertar con el sentido de su vida. Las anota cuando Carlos tiene veinte años, cuando tiene treinta, cuando tiene cuarenta. También se queja si no recibe noticias del esposo, Timo (el pintor Timoteo Pérez Rubio), y del invariable fracaso de los emprendimientos industriales que lo mantienen en Valença. Además de “las dos criaturas”, los reproches recaen circunstancialmente en alguna amiga con la que se produjo un desencuentro (el lector avisado acecha inútilmente las huellas del lesbianismo).

Cuando se aproxima al dominio, siempre agónico, de su intimidad sentimental, Chacel anota la cercanía, manifiesta la necesidad del movimiento introspectivo (es de *eso* de lo que habría que hablar), e inmediatamente se retrae, se impone un límite infranqueable.

1º de enero de 1978

(...)

Se me ocurre poner algo aquí, simplemente porque me viene a la cabeza la idea de que empieza un año, y resulta que no me importa nada el año que va a empezar: lo que me importa –quiero decir, lo que me impide que éste mi importe– es que el otro, el pasado, el que terminó, me importa fatalmente por lo que terminó en él, y de eso es de lo que no voy a decir nada... Es decisión irrevocable. (665)

Detrás de la reticencia está la decisión de hacer un diario de escritora, no de confidencias espontáneas. Pero lo interesante es que lo “decisivo”, lo “gravísimo”, lo “horrible”, todas esas afecciones que las quejas sentimentales refieren sin exponer, igual despuntan, como algo sustraído que presiona y tienta la escritura. Siempre hay algo ominoso que la diarista no cuenta, pero parece que quisiera, que está a punto de contar. La notación realiza el acto de la inhibición y transmite, por la fuerza de la elipsis, la potencia sentimental de lo inhibido. La estrategia, involuntaria, decepciona y fastidia la curiosidad del lector, pero activa su sensibilidad literaria, que se alimenta sobre todo de presunciones indemostrables y revelaciones inminentes.

El tono menos reactivo, que se intercala con el lamento y a veces lo modifica porque lo enmarca, tiene que ver con el empuje ciego que lleva una y otra vez a recomenzar la práctica del diario, sin estar demasiado segura de cuáles podrían ser los beneficios. En el recomienzo, que es fidelidad a una búsqueda imprecisa pero que se considera propia, se reactiva continuamente el *apetito* como “aceptación de la vida y disposición para decir sí a todo” (31). Aunque en seguida se debilita, cuando la retórica de la queja vuelva a imponer su pesantez, la reaparición del hambre existencial por el solo gesto de comenzar otra entrada es el más potente acto performativo que realiza la escritura íntima de Chacel y nos permite hablar, más acá de que no se revele ningún secreto, de su eficacia confesional. Ya sea que se manifieste como una apertura moderada, o como un deseo apremiante, pantagruélico, de acabar con “algo” o hacer que “algo cambie” a tarascones, el apetito insaciable (por definición, no por adversidad) reconduce la introspección a un afuera que la agita desde dentro, al que Chacel da en *Estación. Ida y vuelta* un nombre justo: “voracidad pueril” (Chacel: 1980b, 8).

## Melancolía e interrupción

La mezcla de queja y apetito en sus versiones extremas; la fricción entre los impulsos destructivos y autodestructivos y una voluntad de conservación inquebrantable; la alternancia incesante entre los estados de cansancio y agotamiento y la reaparición del énfasis y el espíritu de búsqueda; esta mistura de afectos heterogéneos –espesamiento y arrebatos, desequilibrio y racionalidad– definen una clase de humor con inagotables posibilidades estéticas, el *humor melancólico*, al que responden los gestos que convierten a la diarista en personaje literario.<sup>7</sup>

7. Para la distinción fundamental entre la melancolía como “dispositivo cultural” y como patología clínica, véase Ritvo.

La perspectiva del humor melancólico redefine substancialmente el sentido del fracaso en tanto experiencia vital. Sin restarle dramatismo, lo recupera como afirmación sublime e incommensurable. Se podría decir que Chacel naufraga incluso en el éxito, o más, sobre todo en el éxito, porque su vínculo con el fracaso es ambiguo: aunque la angustia y la lastima hasta lo insoportable, no parece dispuesta a abandonarlo como referencia privilegiada, por imperio de la inercia o del orgullo. Como si en esa ambigüedad residiese el núcleo de su excepcionalidad. Así, una tarde de agosto de 1974, de regreso de una estadía europea en la que pudo disfrutar, finalmente, algo de reconocimiento y admiración, abre el cuaderno y anota:

No sé por qué, ¿no puedo comprenderlo! Me es imposible decir aquí algo del viaje. Todo ha sido perfecto, he recobrado Roma o, tal vez, he conocido Roma. Ya, simplemente, el hecho de sentirme con *más facultades* que a los veinte años es desconcertante. Y ahora, aquí [en Río] todo bien, ninguna novedad desagradable, y una tristeza, una angustia que me impide vivir... (637).

En una entrada muy anterior, cuando todavía especulaba sobre el sentido de llevar un diario de la impotencia (la especulación llega en verdad hasta las últimas entradas), el diario de un navegante que registrase los pormenores del naufragio hasta que el agua cubriese el cuaderno, ya había definido en términos poéticos la implicación esencial entre escritura íntima, fracaso y condición extraordinaria: “Lo que yo querría hacer es una cosa diferente: no novelar la vida de un fracasado o un vencido sino describir la grandiosidad de esta sombra que avanza...” (107). La imagen del fracaso como una sombra magnífica que avanza, lenta, hasta oscurecer el último atisbo de talento, convoca la de un espíritu singular que acompaña el proceso en estado de lúcida agonía, para registrarlo mientras sucede, sin abandonarse a la ilusión de la obra cumplida y sin claudicar en el deseo, aunque se lo reconozca imposible, de realizarla.

Viernes 19 [de junio de 1956]

(...)

No tengo ganas de seguir escribiendo. Éste es uno de los estados de ánimo que siempre he querido describir, pero ¿cómo? Si digo: “No tengo ganas de escribir” y lo dejo, no lo he descrito, y si hago el esfuerzo de escribir –como hago ahora–, describiré una cosa parecida, pero no la realidad, que sólo se expresa con el carpetazo (98).

Una ambición a la medida de las contradicciones que encienden al escritor melancólico es manifestar, con palabras, el poder de la impotencia verbal. La experiencia no se limitaría a la representación de la imposibilidad de escribir, que es, según Chacel, una impostura en la que la literatura moderna se reconcilia con sus límites, en lugar de rebasarlos. Un mudo explicando su mudez con elocuencia sólo puede resultar un espectáculo fraudulento; otra cosa sería elaborar creativamente, sin pasar por la representación, la inhibición del deseo de crear. Aunque comprende que se trata de un proyecto irrealizable, la diarista vuelve con insistencia sobre su necesidad y su atractivo. Hay por lo menos una decena de entradas en las que reaparece, punzante, con la fuerza de una obsesión.<sup>8</sup>

El proyecto compromete la relación entre escritura y vida, ya que se trataría de inventar una forma agonizante que dé cuenta de la sensación de no poder seguir viviendo, o de la pérdida traumática de la sensibilidad. Como la apuesta de cualquier diarista es a la continuidad, la interrupción se le aparece bajo un signo negativo: sería la prueba de una claudicación o una debilidad. “Dos años de interrupción en este cuaderno –se lamenta Chacel–, que no es más que un *rapport* de la interrupción” (40). Pero la secuencia que conforman la suspensión y el recomienzo imprevistos, el sometimiento de la voluntad programática a la lógica del rapto, es tal vez el único recurso con que cuenta el escritor melancólico para aproximarse a la realización de su proyecto insensato. La alternancia

8. Debo a una investigación en curso de la Prof. Romina Magallanes, en la que desarrolla un proyecto de tesis doctoral sobre “Experiencia y deconstrucción en los diarios de escritores” (Universidad Nacional de Rosario), la referencia a la reiteración de este tópico en los tres volúmenes de *Alcancía*. Ver, por ejemplo, las entradas de 4 de abril de 1954, del 8 de febrero de 1959, del 4 de mayo de 1967, del 13 de abril de 1979, y del 11 de enero de 1985.

entre presencia y ausencia de inscripción figura en el registro escrito, más acá de la representación, la potencia de la imposibilidad de seguir escribiendo y su reverso, la fuerza de la imposibilidad de dejar de hacerlo. Un *rapport* de la interrupción es también un *rapport* del recomienzo y, en ese sentido, la afirmación de la vida como ritmo inmanente que mezcla estados e impulsos antagónicos.

## Deliberación

Andrés Trapiello escribió un libro colmado de sugerencias y apreciaciones inteligentes sobre los escritores de diarios, que contiene un juicio parcial y desencaminado sobre *Alcancia*. Como los juzga desde la perspectiva de alguien que practica el intimismo como género literario, los diarios de Chacel le parecen “algo descacharrados y no se sabe muy bien para qué están escritos” (Trapiello, 126). Se entiende, la falta de un propósito claro y sostenido resiente el acabado retórico, pero ¿no se trata precisamente de eso con los diarios, de una escritura errática e inacabada, abierta a la interrupción y el recomienzo aleatorios, como los trances más significativos de una vida?

Los diarios de Chacel reproducen, a escala personal, los tres momentos que los especialistas distinguen en la historia del género: primero los escribe para ella misma, sin pensar en una eventual publicación (este momento tal vez sea más imaginario que real); después comienza a especular, ocasionalmente, con la posibilidad de publicarlos, y la anticipación incide, aunque sea indirectamente, sobre el sentido de las notaciones; finalmente, a partir de 1980, continua llevándolos ya con la certidumbre de la publicación, después de pasar en limpio los viejos cuadernos, por voluntad de dejar testimonio y por necesidad económica, porque supone que en Bruguera le pagarán un “montón de pesetas” a cambio de revelar las infidencias, admoniciones e injurias que comprometen a colegas argentinos y españoles. Sobre todo mientras lleva el tercer volumen, *Estación Termini*, después de la publicación de los anteriores, contar con un público amplio condiciona a veces –solo a veces– la irresponsabilidad y la inocencia de los comienzos.

En los tres momentos, mientras lleva el diario, Chacel discute en sus páginas el valor y la eficacia de esta práctica desde un punto de vista literario. Como se sabe, no hay diario de escritor que no incluya una deliberación de esta naturaleza, dada la inevitable desconfianza del diarista en la posibilidad de nombrar las afecciones íntimas y de resultar sincero con un instrumento que tiende a la generalización y la estereotipia. La requisitoria más severa domina los primeros años, hasta que una coartada proverbial: las notas circunstanciales ayudarán en la vejez a redactar las Memorias, apacigua momentáneamente la tensión. Chacel desconfía del diario porque es un simulacro de trabajo y una distracción de la verdadera obra; porque es una pérdida de tiempo y no sirve, como se supone, para realizar los deseos de superación y autodominio; porque el registro inhibe la posibilidad del recuerdo, que necesita del olvido para ejercer su potencia recreadora. En las novelas, las vivencias personales “quedan purificadas, casi santificadas por el acto creador” (55), mientras que en los escritos íntimos, el estilo neutro simula la desnudez para escenificar la ostentación. Y sin embargo la diarista insiste en anotar algo más periódicamente, aunque no se debilite la convicción en las razones que la persuaden de abandonar la práctica.

Lunes 11 [de febrero de 1957]

(...)

Silencio que no puedo romper. Apuntar esto aquí me parece estúpido: lo hago no sé por qué compromiso que he adquirido conmigo misma de dejar este testimonio [de que no puede romper el silencio]. Pero ¿para quién? Si yo reviento pronto, esto lo destruirán las personas interesadas y si tardo, nadie comprenderá de qué se trata (76).

No lo comprendemos, pero la afirmación del sinsentido como algo que intensifica el sentido de la vida, porque lo vuelve paradójico y problemático, aproxima la lectura del diario a los estremecimientos que provoca lo novelesco.

A los 84 años, mientras espera la publicación de *Alcancia Ida y Alcancia Vuelta* y fantasea con el interés o la indiferencia de los lectores, y con el malestar que podrán sentir algunos conocidos a los que maltrató,<sup>9</sup> Chacel decide recomenzar el diario, siempre sin saber del todo por qué, para qué, aunque hipoteque las últimas fuerzas que le quedan (muchas más que las de cualquier otro en las mismas circunstancias) para concluir los proyectos literarios pendientes. Ya cuenta con lectores, editores y críticos especializados, recibió algunos premios significativos (ella aspiraba al Cervantes) y hasta se convirtió en una especie de celebridad televisiva, pero la sensación de espesamiento y sordidez no hizo más que agravarse. Decía Leticia Valle que hay que probar muchos resortes hasta encontrar la predestinación con que se nace (Chacel: 1980a, 104). Chacel tuvo que probar las mieles de la aceptación y el reconocimiento para descubrir que podían ser repulsivas e incapaces de distraerla de su destino de fracaso. Los éxitos y los homenajes, que persiguió con una obstinación pueril, se revelaron espejismos apenas los consiguió. Sobre esto hay que actuar con cautela: la insatisfacción irreductible es, en su caso, más que un empecinamiento absurdo, porque siempre va acompañada de una capacidad de análisis extremadamente aguda sobre los auténticos intereses que rigen una vida.

Todo el último ciclo, el de *Estación Termini*, está signado por las agonías de la soledad después de la muerte de Timo (más que un compañero, perdió a la única persona capaz de responderle), la persistencia de un horizonte de trabajo múltiple e inspirador, aunque cumplidos los noventa lo sintiera inalcanzable, la búsqueda de una forma capaz de mostrar sin decir las impotencias del lenguaje (la obstinación la rejuvenecería) y –parece increíble, pero es pura coherencia– la deliberación sobre el valor y la eficacia de llevar un diario que, por pudor y por pretensión literaria, escamotea casi cualquier referencia íntima.

La razón más sencilla que justificó la continuación fue, precisamente, la necesidad de continuar, de aferrarse a algo, de contar todavía con un plan y la ilusión del corresponsal “adecuado”, el que escucha atento pero no puede contestar. “Este cuaderno es la comprobación de que no puedo dejar de intentar: es la rebañadura de posibilidad que queda en la impotencia” (903). A partir de este impulso simple, la intervención de la conciencia y el peso de la interrupción plantearon una duda irresoluble: la prosecución por la prosecución misma, inútil y acaso perjudicial, ¿era la prueba de la ausencia de ganas o de la falta de fuerzas? El dilema convertía al refugio –no hay diario que no corteje ese ideal– en un escenario imprevisto abierto a los riesgos de la exposición. En ese extremo, Chacel se jugó a todo o nada y apostó a una carta difícil, grandiosa, “dejar una demostración del grado de estupidez” (786) al que se puede llegar en la vida, recorriendo, ida y vuelta, los caminos de la reflexión.

9. La incomodidad de algunos la divertirá o la hará sentir orgullosa; el malestar de otros –es el caso de Ana María Moix, a la que agravó de puro gusto– la apenará sinceramente y hasta la hará sentir culpable. La conjunción de impulsos destructivos y autodestructivos corresponde al lado oscuro del humor melancólico. Chacel podía reflexionar sobre esto, a propósito de sus automatismos, casi hasta la conceptualización: “Debe ser algo así: un no poder soportar el espectáculo de la vida, un deseo de censurar que es como tachar las pequeñas imperfecciones, cometiendo yo imperfecciones más gordas con mis tachaduras. Esto no está claro, pero es muy exacto. Tal vez se pueda llamar deseo de destrucción dilatado –con o sin conciencia o con semiconciencia– hasta todo lo mío; todo: los sentimientos, las consecuencias, el aspecto propio, la opinión ajena” (785).

## Bibliografía

---

- » Chacel, R. (1971). *Rosa, La confesión*. Barcelona, Edhasa.
- » ——— (1980a). *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona, Bruguera.
- » ——— (1980b). *Estación. Ida y vuelta*. Barcelona, Bruguera.
- » ——— (2004). *Diarios. Obra Completa. Volumen IX*. Edición al cuidado de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra. Prólogo de Ana Rodríguez Fischer. Palencia, Fundación Jorge Guillén.
- » ———, Moix, A. M. (1998). *De mar a mar. Epistolario*. Barcelona, Península.
- » Freixas, L. (2004). “Rosa Chacel”. En *Letras libres* 28. Disponible en: <http://www.letras-libres.com/revista/entrevista/rosa-chacel>. Fecha de consulta: 1 de setiembre de 2013.
- » Requena Hidalgo, C. (2003). “Los diarios de Rosa Chacel: *Alcancías*”. *Cyber Humanitatis* 26. Disponible en [www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5646/5514](http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/5646/5514). Fecha de consulta: 1 de setiembre de 2013.
- » Ritvo, J. B. (2006). *Decadentismo y melancolía*. Córdoba, Alción.
- » Trapiello, A. (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona, Península.
- » Vila-Matas, E. (2000). “El fantasma de Gide”. En *Letras libres* 13. Disponible en: [www.letras-libres.com/revista/libros/el-fantasma-de-gide](http://www.letras-libres.com/revista/libros/el-fantasma-de-gide). Fecha de consulta: 1 de setiembre de 2013.
- » Woolf, V. (2003). *Diarios 1925-1930*. Edición al cuidado de Anne Olivier Bell. Traducción de Maribel de Juan. Madrid, Siruela.