# La novela como confesión (Lectura de *Alexis* de Marguerite Yourcenar)

**Luis Armengol**

## I

El propósito de las presentes líneas no es otro que llamar la atención respecto a un mecanismo presente en la cultura occidental desde que el cristianismo entró a formar parte de ella; tal dispositivo –analizado con lucidez por Michel Foucault en su primer volumen de la *Historia de la Sexualidad*– no solo habría actuado como pieza capital en la constitución del sujeto occidental, sino que a partir de una cierta época –romanticismo, nacimiento de la modernidad, sociedad burguesa, etc.– habría invadido el espacio literario para integrarse a continuación en el género novela. En efecto, dicho género –alimentado siempre por restos y despojos de otros afines– tomaría la herencia de aquel mecanismo milenario para darle una particular *forma literaria*, pasando así la *confesión* a ser parte principal en un particular ámbito de novelas: «novelas de formación» o «bildunsroman». De Goethe a Thomas Mann o de Manuel Azaña a José M.ª Guelbenzu es obvio que un gran filón de la historia de la novela moderna se halla constituido por narraciones donde se da cuenta simplemente de las etapas en el camino de la vida de sus respectivos protagonistas: la figura del héroe da así un particular relieve a toda la modernidad.

A este respecto quizás podrían lanzarse unas hipótesis sobre ese extraño mecanismo de la *confesión* ayudados por las reflexiones iniciales con que se abre el libro de Rosa Chacel del mismo título. Para la novelista vallisoletana cuatro serían los puntos que vendrían a definir el terreno de la confesión: 1.º la confesión puede definirse como *última voluntad* (en el sentido de que a un moribundo se le pide su último deseo, su última voluntad). Así pues, el horizonte en el cual se enmarcaría la confesión sería el horizonte de la *muerte*; toda confesión vendría señalada por el propósito de decir toda la verdad y nada más que la verdad; el sujeto se despojaría de toda su amalgama de deseos, pensamientos e ilusiones y quedaría en realidad desnudo frente al mundo. Es obvio que a partir de ahí se iniciaría o su vuelta a la vida –caso de Alexis Gera– o su extinción total y absoluta –caso de tantos otros héroes reales o ficticios. La muerte, pues, que toda confesión implica como horizonte puede entenderse en esos dos sentidos radicales: o desaparición física absoluta o «muerte en vida» para la posterior resurrección (pues es evidente que toda

vida no es sino un proceso finito de continuas muertes y resurrecciones). Esa «última voluntad de una persona en soledad» (Chacel), ese sacar a flote aquello que de más íntimo y personal hay en nosotros, esa exploración incesante por todos los más recónditos lugares del alma humana acabaría por acotar el ámbito de la confesión. Y es evidente que a partir de aquí nos enfrentamos con la gran cuestión respecto a diarios, memorias y autobiografías: la selección de materiales.

El otro punto 2.º anunciado por Rosa Chacel abre su libro sobre la confesión: «Las confesiones más dramáticas, entre las grandes de la historia, son las que están animadas por el sentimiento de culpa». No se trata tanto de la culpabilidad que pueda nacer de haber o no haber cometido un determinado acto, como de un cierto conflicto interior, de un divorcio íntimo propio y característico de los años de formación. También aquí el marco adecuado de comprensión vendría dado por el cristianismo y todas sus secuelas posteriores: tutela del Padre, castigo infinito, valle de lágrimas, etc.

El siguiente punto 3.º sería tal vez el más cuestionable, pues para Rosa Chacel ese conflicto persistente, esa conciencia esquizoide es el producto de un mal enfrentamiento con el *eros* en su sentido más amplio: eros entendido como principio vital de relación con el mundo y consigo mismo; eros como componente de la etapa solipsista y formativa. Es evidente que ese es un tema presente en buena parte de las «novelas de formación»: el joven inmaduro lucha por un reconocimiento que tan solo puede proceder de la esfera laboral o de la esfera amorosa; cuando ambos mundos hayan otorgado al aprendiz de hombre sus respectivas cartas de reconocimiento una etapa capital habrá concluido en la evolución del personaje.

El cuarto y último rasgo característico del dispositivo de la confesión vendría a ser común a buena parte de los «textos confesionales»: a partir de la ejecución, de la elaboración de la confesión se tomaría una *actitud prófuga* y se pasaría a ocupar otro lugar. Una cierta capacidad para huir, para situarse fuera de juego, una cierta gracia para des-colocarse sería la última hipótesis sobre tan escurridizo mecanismo. O dicho en palabras de Rosa Chacel «la deserción, la escapada, la rotura de los lazos más sagrados» sería el mínimo común denominador de todos aquellos héroes de ficción que un día decidieron confesar. El desplazamiento, el cambio de lugar –físico o psicológico– vendría a confirmar que aquel que empezó a elaborar un discurso gratuito y caprichoso acabó por decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad.

Lanzadas pues las cuatro hipótesis no queda sino bajar al terreno de lo concreto y singular para confirmar o refutar dichas conjeturas; se podrá decir que *Alexis o el tratado del inútil combate* de Marguerite Yourcenar es un ejemplo escogido ex profeso para que todo se ajuste a la perfección: es cierto, pero resulta curioso comprobar como otras novelas de tradiciones por completo distintas permiten ser interpretadas bajo los mismos parámetros. También la maravillosa obra de José M.ª Guelbenzu *El río de la luna* contiene un capítulo –«Las mujeres de mi vida»– que cabe entender como «larga confesión» (en palabras del mismo narrador): el protagonista Fidel Euba se *confiesa* antes de enfrentarse con su destino (Teresa); se diría que frente a la lucha por el reconocimiento –que sólo puede venir de Teresa– el héroe hace inventario de su vida como intuyendo que todo destino verdadero, que toda vocación inapelable sólo se entiende en el horizonte de la muerte (pues ese será el fin de Fidel Euba).

Caso distinto es la novela de Manuel Azaña *El jardín de los frailes*; nos hallamos

aquí frente a la típica novela de formación donde se cuentan las aventuras y desventuras de un adolescente en sus años de aprendizaje; otra vez cabe suponer que el héroe precisa realizar inventario de su vida antes de integrarse en el mundo de los adultos. Finalmente la gran tradición alemana del «bildungsroman» tiene en Thomas Mann uno de sus grandes representantes; y si bien el *Felix Krull* no es aparentemente su principal novela de formación, sí explicita su protagonista los extraños mecanismos de la confesión. Las memorias del estafador Krull están narradas desde una distancia temporal y espacial y si bien el carácter inacabado de la obra no permite excesivas precisiones, sí es cierto que ya en las primeras líneas Felix nos cuenta su *última voluntad*. También a pesar del humor jovial y frívolo del protagonista no se excluye «una especie de conciencia que se siente culpable»; se diría que el exceso de alegría, de felicidad y de victorias frente a todos, lleva a Felix a una reflexión amarga. Igualmente la importancia del eros y su gusto por el escapismo y el disfraz se ajustan al mismo título del libro: una *confesión*.

## II

Como en tantas novelas escritas en primera persona y en forma epistolar, *Alexis* de Marguerite Yourcenar va toda ella dirigida a un interlocutor (su esposa) que a la vez que justifica tal marco formal, actua como catalizador de un conflicto que constituye el verdadero núcleo de la novela. Cuando ésta se inicia, Alexis Gera ha abandonado ya a su esposa Mónica y al hijo de ambos de corta edad: a partir de aquí y hasta el final de la obra la *voz* del héroe va a tratar de justificar tal proceder enviando una larga carta a su mujer –pues no se atrevió con la *confesión* oral– que constituye el todo de la novela. Así pues, para una buena comprensión de la obra se debe partir del final –la huida de Alexis– para remontarse a los orígenes –los años de formación del protagonista–; porque existe en el propósito del narrador la idea de decir toda la verdad sobre sí mismo o, dicho en otras palabras, hay la intención de comunicarnos su *última voluntad* antes de la resurrección, de su vuelta a la vida... Con ese tono directo e inmediato propio de la narración en primera persona, el héroe va elaborando parte de su autobiografía que se organiza –según las pautas más convencionales del género– en forma cronológica.

Efectivamente, Alexis Gera creció en un universo femenino donde el papel de la madre y las hermanas fue capital; la familia se hallaba en plena decadencia económica, aunque al vivir en una zona rural el prestigio de los antepasados amortiguaba la precaria situación presente. El silencio, el miedo y la introversión fueron inseparables de nuestro protagonista; el silencio que «está hecho de palabras que no se han dicho. Quizás por eso me hice músico»; aquel miedo «de algo que debía ser monstruoso y paralizarme de antemano» y aquella introversión característica de los temperamentos enfermizos e hipersensibles... Hasta que una mañana Alexis sale a pasear y se encuentra con «la belleza»; si ya antes un cierto conflicto se había insinuado en el héroe, ahora con veinte años de edad y habiendo descubierto su eros homosexual, el protagonista ingresa en cierta madurez con la contradicción como única norma. Ni su viaje a Viena, ni su progreso en el campo musical, sirven para detener «el descenso a los infiernos»: años de torturas, luchas y culpas infinitas que se reducen a su llegada a Wand. Como el paraíso perdido de su infancia (Woroïno), Wand representa la posibilidad de la armonía: aquí aparece Mónica («muy

hermosa, perfecta y rica») y la princesa Mainau trata de que los jóvenes simpaticen... Alexis Gera sigue debatiéndose entre sus inclinaciones homosexuales y la renuncia a las mismas; al final cansado «de vivir solamente formas furtivas y despreciadas de felicidad humana» y con ansias de liberarse de una culpa insondable, se casa con Mónica. Entramos en la tercera y última parte de la novela donde el héroe sufre grandes metamorfósis: a un ápice siempre de la confesión de su «mismidad irreductible», se complace en la tortura y abandona la música sin motivos aparentes. El matrimonio evoluciona aburrida y monotonamente; Alexis busca en Mónica el recuerdo de su madre y cree «haber sido yo tu primer hijo»; olvidado del piano, se vuelve caprichoso y susceptible. Tan sólo a partir del hijo –«una compensación»– parece que una fuerza se despierta del interior del héroe: si bien reconoce que el hijo era de Mónica más que de él, no por eso deja de pensar que es un Gera, quizás el último vástago de «una raza muy extraña en la que la locura y la melancolía alternan de siglo en siglo con los ojos negros y los ojos azules». Alexis vuelve a la música una noche del mes de septiembre antes del regreso de la familia a Viena, vuelve a interpretar Mozart y Debussy y aquel instinto de muerte siempre presente se alza como protagonista majestuoso cuando sus manos alcanzan aquellos arpegios que sólo pueden conducirlo al abismo y al reino de thanatos, para llevarlo a partir de ahí a la verdadera vida... La última noche en Woroïno es la reconciliación definitiva con la música y el redescubrimiento de unas manos («besé mis dos manos») que van a llevarlo a su aceptación del cuerpo homosexual; desde y a partir de ellas se ha producido el retorno de aquello temporalmente reprimido: la música y la homosexualidad. Aquel «inútil combate» –subtítulo de la obra– ha finalizado: Alexis ha abandonado a Mónica para seguir su propio destino, su propia vocación.

Como toda epístola escrita a un ser querido, la carta de Alexis es el vehículo ideal para la confesión íntima y personal; con ese tono confidencial y secreto que tal vez sólo puede conseguirse cuando el interlocutor existe de verdad o se le dibuja con la imaginación, el protagonista va narrando su peripecia vital no tanto para alcanzar el perdón de Mónica, como para conseguir su simple comprensión. Y si bien toda «la confesión de Alexis» –ofrecida siempre por rodeos– no es más que el «retrato de una voz», es precisamente esa *voz* la que al ir ofreciéndonos su historia nos perfila un personaje quizás sólo comprensible en la cultura occidental y cristiana, una civilización que hizo de la práctica confesional moneda cotidiana. Nuestro héroe –como tantos otros– sólo alcanza la mayoría de edad y la constitución como sujeto maduro, cuando acaba de contarse (contarnos) su propia trayectoria: a partir del instante en que conocemos su «mismidad irreductible» podemos suponer que ha ingresado en la comunidad de los seres libres y responsables. Tan sólo después de darnos a conocer «su última voluntad, su último fondo» –en la terminología de R. Chacel– puede el protagonista acceder a su paraíso en la tierra: la música y la homosexualidad. Bien es cierto que tan sólo conocemos de su vida algunos episodios, pero son suficientemente significativos como para que su *última voluntad* quede transparente: frente a la *muerte* que significa su existencia al lado de Mónica y el hijo Daniel, se elige no la falsa libertad del seductor, sino la opción que un día se intentó vanamente olvidar... Y tal elección no se hace sin aquel rasgo que R. Chacel consideraba animador de toda confesión: la *culpa*. Si algún motivo sobrevuela por toda la novela de M. Yourcenar, ése es una culpa ubícua, insondable y oceánica; desde las primeras líneas, Alexis se confiesa culpable ante Mónica y ante sí mismo; culpable tal vez como todo héroe dual y con-

tradictorio: su interior es el escenario de una contienda a muerte entre sus instintos (eros homosexual, gusto por la música) y su renuncia (eros heterosexual, matrimonio), siendo la primera fuerza la que al final va a salir vencedora.

Por último, cabe comprobar como nuestro héroe ficticio se asemeja a aquellos otros analizados por R. Chacel en su libro citado: frente a otras posibles alternativas, Alexis se decide por «la escapada, la deserción, la rotura de los lazos más sagrados». La aparición de Daniel actúa como detonante de un proceso de larga gestación; si bien desde el inicio, Alexis nos había advertido de su escaso amor por Mónica, a partir del nacimiento de Daniel –y del verano triste que le sigue– todo se precipita: la *huida*, la actitud *prófuga* típica de tantos héroes que han confesado ya parece tener en el hijo su prueba de fuego; como en el caso de Fidel Euba que *abandona* a su esposa embarazada, parece existir en los dos protagonistas una cierta incapacidad culpable para aceptar la vida en toda su grandiosa desmesura. Al final sólo cabe pedir perdón –después de la necesaria comprensión– «no por dejarte, sino por haberme quedado tanto tiempo».