

**LA ESCUELA DE LA MIRADA:  
NOTAS SOBRE LA INFLUENCIA DEL CINE  
EN ROSA CHACEL**

*Ana Rodríguez*



Antes que nada, permítaseme iniciar esta ponencia con una leve rectificación de su título, que no afecta, sin embargo, al contenido de la misma. Yo, que soy muy poco chaceliana a la hora de titular mis trabajos, y en parte acuciada por la premura con que hube de decidir, elegí ese término, "influencia", cuando en realidad de lo que voy a hablarles a ustedes es de una serie de aspectos y cuestiones que dibujan más bien una situación de convergencia, que señalan paralelismos estéticos y mutuas interrelaciones entre uno y otro arte. Ya sabemos, tras los extremismos de uno y otro signo en que se ha incurrido, que conviene ser muy cauto a la hora de hablar de influencias propiamente dichas. A mí me interesa mostrar ese sistema de interrelaciones en el caso de Rosa Chacel -caso, por lo demás, muy peculiar- dedicando una primera parte del trabajo al estudio de las relaciones de la autora con el cine, atendiendo a la educación o formación cinematográfica recibida o adquirida; su conocimiento técnico del medio, es decir, el grado de aproximación, participación o intervención real del escritor en el cine -Rosa Chacel fue guionista y / ó adaptadora de su propia obra- sus opiniones y ensayos dedicados al tema, etc-.

La segunda parte de esta ponencia -la más extensa y principal- tiene como objeto el estudio de los paralelismos y convergencias de estructura o estilo que se dan entre la narrativa chaceliana -hay una breve referencia a la poesía, pero muy breve- y el discurso cinematográfico, así como señalar la presencia en aquella de algunos referentes fílmicos -películas, personajes, etc.

Por lo demás, la primera parte del título "La escuela de la mirada", creo que puede mantenerse sin ningún tipo de reservas, pues en el fondo es muy chaceliano. Cuando lo elegí, pensaba en un dato muy concreto, que probablemente ya hayan adivinado los lectores de Rosa Chacel. Me refiero a aquella primerísima y fundamental experiencia que la autora relata en su autobiografía *Desde el amanecer*:

"La cosa había sido así. Un amigo nos había hecho una foto en su jardín, teniendo yo tres meses. Mi madre estaba sentada conmigo en brazos y mi padre de pie, al lado. La foto, de quince o veinte centímetros, estaba puesta en la pared y mi padre me llevaba ante ella, cogía mi mano derecha y me hacía ir poniendo el índice en cada una de las tres figuras, repitiéndome una y otra vez: "Papá, mamá, nena". A este ejercicio me sometió durante más de dos meses, cuatro o cinco veces al día. Uno de ellos, llevándome mi madre en brazos, se paró ante el espejo -el espejo oval de marco dorado, que tanto lugar ocupa en mi recuerdo-, mi padre se acercó por detrás; yo señalé con el índice extendido y dije las tres palabras. Pero esto, para mí es leyenda. No lo

pongo en duda, porque, dada la obstinación de mi padre, creo que podría haber hecho hablar a un gato. Y resulta que lo que hizo sin saber, pero con tan decisivo trazo en mi destino, fue enseñarme a mirar. Me hizo mirar, podría decir; estableció un istmo o un cable conductor con mi brazo extendido hasta la imagen, haciendo que mi índice tocara tres puntos, tres breves contactos, que junto a mi oído se convertían en palabras, como si cada una de las tres voces fuera el ruido del roce de mi dedo en el papel”<sup>1</sup>

Su padre la inició en el aprendizaje de la palabra con ejercicios que tuvieron rango ritual, casi sagrado, pues su enseñar a hablar fue también un enseñar a mirar y a pensar, a comunicar el pensamiento, a dar palabra de algo. De aquella experiencia se desprenden importantes consecuencias. La primera, un rigor en la tarea vocacional, un entender la escritura como la creación por la palabra: comprender los fenómenos a partir de la pura forma porque ésta se ajusta a la materia, porque hay armonía -correspondencia- entre la palabra y el objeto que designa.

No menos rica y fecunda fue la segunda consecuencia de aquella experiencia verdaderamente iniciática: el aprendizaje de la mirada, ver y entender con sólo ver.

“... Al obligarme a emplear la palabra para designar la imagen, a convertir la imagen en palabra, mi padre me enseñó a leer el mundo.”<sup>2</sup>

Y la lanzó a un destino de contemplación, de visión y de revelación, pues este primer modo de conocimiento seguirá en rigurosa progresión, en “sucesión en escala”, podría decir, porque no es ajeno a la experiencia mística, al éxtasis que Rosa Chacel reconoce como condición de su mismidad.<sup>3</sup>

Esta experiencia innata o vivencia anterior al conocimiento racional, que permanece como visión -en el sentido bergsonian del término<sup>4</sup>- comportará, en la obra literaria de Rosa Chacel, una estructuración en base a secuencias imaginísticas, un modo de organizar los materiales en torno a motivos ajustados a secuencias espaciales concretas y a instantes eslabonados o engarzados -dice la autora- como las cuentas de un collar. Esto es ya patente en uno de sus primeros escritos -el relato *Chinina Migone*- y se consolida y perfecciona en *Estación. Ida y vuelta*, repitiéndose en novelas posteriores. Por supuesto, en este modo de hacer tuvo mucha importancia esa otra “escuela de la mirada” que fue el cine.

Pero antes de avanzar por este terreno, conviene exponer lo anunciado como primera parte de este trabajo, mostrando las relaciones de la autora con el cine, en sus diversas facetas o posibilidades.

Desde muy temprano gozó Rosa Chacel de una educación cinematográfica e incluso pre-cinematográfica, si consideramos las enseñanzas que ella extraía de aquellos “parvulares heraldos” del cine, como ella los llama, que fueron el zotrope y la linterna mágica:

“[Esta] asumía el lado estético: la belleza de los colores resplandeciendo en la oscuridad. El zotrope se limitaba al movimiento y por medio de éste nos hacía percatar, al máximo, de la función. Yo tenía para mi zotrope muchas

tiras de papel con dibujos dinámicos: caballos que corrían, galgos que cazaban la liebre, pero el más conturbador era uno que representaba un diablo verde que perseguía a una especie de murciélago amarillento”<sup>5</sup>

Ahora bien, la primera sesión cinematográfica a la que asistió la niña tuvo lugar en el Salón Pradera, de Valladolid, hacia finales de 1905 o principios de 1906 <sup>6</sup>. La minuciosidad y la viveza con que Rosa Chacel recrea aquel episodio serían, ya por sí solos, elementos suficientes para dar cuenta al lector de la transcendencia del hecho, transcendencia que no obstante se explicita en la rememoración:

“... El cine, antes de inaugurarse ya era esperado por nosotros con ansiedad. Ya me habían explicado en qué consistía, cómo había surgido en Francia y se había extendido por otros países, y todo lo que se podía esperar de él cuando adquiriese mayor perfección. De antemano sabía que lo que iba a ver era poca cosa, tal vez sólo un hombre corriendo detrás de otro, o tal vez un caballo, pero eso era ya maravilloso porque no era, como en el zotrope, un dibujo más o menos torpe, sino una fotografía de la realidad; [...] Dentro todo era simple y pobre, bancos de madera, techo de lona como una tienda de campaña, y en seguida la oscuridad envolvente, cobijadora, encauzadora de la atención con fuerza magnética; ordenando como un índice de luz -de espíritu-. «¡Mirad allí, siempre allí, sólo allí!» Y allí surgía el caballo al galope y el hombre perseguido y el perseguidor. Y todo ello era tan deslumbrante como los colores celestiales, pero en blanco y negro furiosos. Las figuras tenían un aire de familia con las de los grabados, pero en éstas no se veía la retícula formada por el buril: eran de luz y sombra, la sombra de los cuerpos perseguidos por el foco, que va buscándolos. Salimos embriagados...”<sup>7</sup>

Podemos presuponer que la frecuentación del cine se intensifica después de 1908, fecha en que la familia se traslada a vivir a Madrid, al barrio de Maravillas. Precisamente es en la novela homónima, *Barrio de Maravillas* -novela de corte autobiográfico, en ella Rosa Chacel narra el aprendizaje de esa artista adolescente, Elena, a través de la cual se autorretrata- donde encontramos una nueva referencia al cine: “filón de descanso, de evasión, de actividad salvadora del sedentario solfeo” <sup>8</sup>, para Ariadna, la madre de Elena, quien acompaña a las jóvenes en sus primeros correteos nocturnos por la ciudad en el verano de 1914. Si la aventura había empezado en el “Palais de l’Electricité”, pronto descubren otro cine más barato y modesto, convirtiéndose en *asiduas* del Pardiñas:

“... Techo de lona como en un circo, bancos de madera, pero en la pantalla el mismo esplendor. Los mismos rostros queridos, los mismos horizontes.”<sup>9</sup>

Sin duda, “la visión mágica del cine” <sup>10</sup> acompañó a Rosa Chacel a lo largo de la década prodigiosa, y, si bien no abundan datos o referencias concretas, para ese período el mejor testimonio lo encontramos en textos de ficción: el relato *Chinina Migone* y la novela

*Estación. Ida y vuelta*, de los que me ocuparé más adelante. No es este el momento para exhibirse en análisis ni referencias a las relaciones entre cine y literatura en el grupo o generación del 27, pues empiezan a ser frecuentes y accesibles los estudios sobre el tema<sup>11</sup>. Por otra parte, cualquier curioso de esa etapa de nuestra historia literaria sabe del radical cambio de actitud operado en aquellos jóvenes, nacidos con el siglo y con el cine<sup>12</sup>, con respecto al nuevo invento y cómo, muy pronto, empezaron a interesarse e indagar en las posibilidades que, para sus diversos proyectos, les ofrecía el nuevo medio. Buena prueba son las numerosas páginas escritas y publicadas, que contienen tanto sugerentes reflexiones teóricas como críticas cinematográficas propiamente dichas. Sin olvidar la creación de obras construidas con técnicas y recursos de filiación / inspiración cinematográfica en las que abundan personajes y motivos temáticos que proceden del mundo del celuloide<sup>13</sup>, ni tampoco aquella aventura de “El Cineclub Español”, nacida como una sección o rama de *La Gaceta Literaria* en el otoño de 1928 y en la que participaron muchos de los escritores del 27.

Justamente en las páginas de esa revista apareció la primera crítica cinematográfica de Rosa Chacel: “Vivisección de un ángel”<sup>14</sup>. El título es sugeridor<sup>15</sup> pero no es estrictamente chaceliano y en parte le viene dado, pues lo que aquí hace la escritora es analizar -viviseccionar- a la protagonista de la película *El ángel de la calle* (*Street Angel*), de Frank Borzage (USA, 1928). Es también una pieza muy del momento, en cuyo final encontramos un minimanifiesto de la autora sobre el séptimo arte: “Defendámonos del film monumental -digno y concienzudo como “Amanecer”, o falso y tóxico como “El ángel de la calle”-. Fundamentemos nuestro templo cinemático sobre una columnata de rayas de pantalón, Willi, Fritz, Menjou, grandes ventanas sobre el paisaje alegre; ojos de María Corda emparados de rimels, cabalgata de jóvenes yeguas; torsos de Greta. La sabiduría encerrada en el cráneo de Charlot, el silencio tan silencioso como un rizo negro sobre la frente de Buster Keaton y un incensario que difunda “Coeur de Jannet”, químicamente puro”.

No es una crítica cinematográfica la colaboración aparecida en la *Revista de Occidente* bajo el título “Rasputín: film sin epígrafes”<sup>16</sup> -aunque Bracho y Gurza, en los índices de la revista, clasifiquen este texto chaceliano en el apartado “Cine”-. En ella, evoca y poetiza Rosa Chacel la figura de Rasputín, pero no tanto partiendo de los datos recogidos en dos obras de reciente publicación -el libro “mediocre” de Fülöp Miller y *La fin de Rasputine*, de su colaborador y asesino Yusupoff-, sino partiendo de la fisonomía -especialmente el rostro- del personaje evocado. De ahí la palabra “film”, en el título del artículo. Es prodigioso cómo consigue Rosa Chacel, en tres páginas y seleccionando tres rasgos -los ojos, la mirada, sobre todo; la mano alzada y la poblada barba-, evocar al mítico personaje y, aún más, el sentido, la dimensión de su vida y de su muerte.

Después, ya en el exilio, basta con leer las páginas de *Alcancía. Ida* -primer tomo de los dos volúmenes del *Diario* de Rosa Chacel, que abarca el período 1940-1966- para tener una clara idea de la asiduidad con que la escritora acudía al cine. No voy a detenerme ahora en esta faceta -Rosa Chacel, espectadora- pues cualquier lector tiene a su alcance el material que le permite acceder a ella<sup>17</sup>. Señalar simplemente la sorpresa ante el increíble número de sesiones cinematográficas a las que asiste; las valoraciones negativas de algunos trabajos de directores consagrados, la anotación de sueños muy relacionados con las películas

recién vistas, los imprevisibles comentarios que le provocan o suscitan *films* anodinos y de escaso valor, etc. Y no menos sorprendente es encontrarnos con unas páginas en las que vemos a Rosa Chacel metida en el proyecto de escribir un guión cinematográfico. Desgraciadamente, las anotaciones referidas a este hecho son breves, y no aportan detalles concretos sobre el trabajo en marcha, pero vale la pena citarlas. La primera es del viernes, 22 de abril de 1955, y dice:

“Ahora, Vito<sup>18</sup> me propone hacer un guión para una película. Hoy hemos empezado a trabajar. Claro que quedará en nada, pero yo, por mi parte, haré lo que pueda.”<sup>19</sup>

Una semana más tarde, el 30 de abril, escribe:

“Voy a interrumpir esto para terminar el famoso guión, que está ya más que mediado. Sigo sin creer en su realización, pero quedará por mí (sic). Lo despaché, más o menos.”<sup>20</sup>

Durante el exilio, entre las múltiples colaboraciones de Rosa Chacel en los diarios y revistas de Hispanoamérica, no faltan tampoco los trabajos dedicados al cine, como el titulado “Lo nacional en el arte”<sup>21</sup>, un texto que recoge reflexiones similares a las que aparecen en *La sinrazón* -novela escrita en la década del 50-; y en el que, por consiguiente, no voy a detenerme ahora. Por otra parte, es en el ensayo *Saturnal* -redactado casi en su totalidad durante la estancia neoyorquina de la escritora, 1960-62- donde encontramos la más amplia y honda meditación de Rosa Chacel en torno al cine.

En esas páginas, la autora se propone ofrecer al lector un *rapport de lo que ve* a su alrededor, y elaborar “una visión interior y última, fiel contraste del ánimo de nuestra época”; trazar un testimonio existencial, una máscara o molde de nuestro tiempo, pues la idea que rige, guía y ordena la difícil exploración que Rosa Chacel se atreve a emprender en su ensayo es la de la conciencia del tiempo como realidad vital, como condición del humano vivir. Para ello, es fundamental el modo de mirar:

“... hay que mirar, por ejemplo, como se miran ciertos tejidos orientales en los que hay impreso un dibujo de varios colores que lo salpican profusamente y donde, por debajo de ese dibujo, la tela adamscada forma en relieve un motivo enteramente distinto. El símil parece extravagante y frívolo, pero quiere indicar que, mirando de cierto modo -un modo que consista en agudeza de percepción, intensidad de atención, limpieza de visión, esto es, intención-, tal vez logremos distinguir, por debajo de los actos dispares, contradictorios o colorinescos, imprevisibles o forzosos, que la vida -hombres, ideas, cosas- ejecuta o produce ante nosotros, un trazo poco ostensible, incoloro, pero de bulto porque va en el tejido y consiste sólo en el entretejido de la trama.”<sup>22</sup>

Este modo de mirar, aprendido tal vez del cine -que nos enseña a palpar el contorno de las cosas, a mirarlas desde distintos puntos de vista, a estacionarnos largo rato ante un objeto, a percibir el mundo de la visualidad pura- permite descubrir, más allá de lo visible, una realidad interior y última.

La segunda parte de *Saturnal* se abre con el citado verso de Rafael Alberti -"Yo nací, respetadme, con el cine."- y en ella se aborda la relación en que se encuentran el hombre y la mujer como prójimos: el afecto o la disposición afectiva en que se basa toda actitud de un ser humano ante otro. Para Rosa Chacel, la novedad de nuestra época, frente a otros tiempos históricos, radica en el nuevo "elemento fluyente" que absorbemos: "la noticia", recibida de forma más directa y vívida a través del cine, pues lo que el nuevo arte nos ofrece es la imagen de la vida humana. Un minucioso y concienzudo análisis de los *films* de guerra le sirve para estudiar la forma específica de heroísmo a que apunta nuestra época, habiendo previamente explicado el sentido que en *Saturnal* tiene toda divagación sobre temas literarios y artísticos: no hacer crítica del pensamiento, sino ilustrar brevemente el nuevo modo de ver y vivir las cosas que va conformando y modificando los estratos más profundos de la mente del hombre actual. Y, si bien la evolución de las artes plásticas desde el romanticismo ilustra perfectamente el sentido de la época -predominio de la angustia sobre el pensamiento-, para su exposición Rosa Chacel elige el cine porque, al ser, de todas las creaciones humanas, la que menos confinada queda en el terreno de lo intelectual, es la más unificadora de las experiencias -situaciones o actividades- del hombre actual: "la que más se mezcla, como pura visión, a las experiencias cotidianas, la que más nos provee de nociones que olvidan su origen." <sup>23</sup>

Así, Rosa Chacel desarrolla un sugestivo análisis de la estética del momento -década de los sesenta, recuérdese- a partir de esas imágenes de la vida humana que nos llegan desde la pantalla. Por último, tras una breve referencia a los orígenes e historia del cine, Rosa Chacel habla de la importancia del cine en nuestra historia, del aprendizaje o escuela de la mirada: un saber mirar que es un saber ver y crear:

"... la imagen de la vida real nos muestra el esplendor de lo sagrado porque esa imagen que *pasa* deja de ser, pero *ha sido*. Esto no podemos dudarlo porque, si no hubiera sido, nosotros no seríamos tal como somos después de haberlo visto *pasar*. Es decir que, al pasar, nos ha dicho algo y respondemos; al responder sentimos nuestra existencia y asentimos a la suya -si disentimos, lo sentimos con más furor-; son palabras intercambiadas, contactos esenciales que perduran, fructifican, se transforman, se transmiten, olvidarlos es sacrílego..." <sup>24</sup>

Es ese conocimiento de lugares y presencias que el cine "nos ha metido por los ojos" lo que nos hace permanecer "*fieles a la realidad*". <sup>25</sup> Antes de cerrar este apartado, remarcar cómo para Rosa Chacel el cine conduce a la meditación y no sólo a la observación:



“... esa situación tan común -entrar, sentarse y ver- en la que a tan bajo precio vamos acumulando datos es de índole muy superior a lo que se considera acreditado sistema de conocimiento: la observación. [...] El observador se pone ante las cosas y compara una con otra, deduce una de otra y así sucesivamente: el contemplador se ofrece a la visión, se deja estar pasivo, con la puerta abierta, y ellas, las visiones, entran en tropel dando fin a la actitud pasiva, porque, en la oscuridad, las visiones son iluminaciones.”<sup>26</sup>

En fin, creo que con lo hasta aquí expuesto se cumple con el objeto de la primera parte de este trabajo -señalar las relaciones de la autora con el cine para apoyar / fundamentar la segunda parte del mismo: las relaciones entre cine y literatura en la obra de Rosa Chacel-, y no es necesario seguir enumerando datos que, si bien los hay y en abundancia<sup>27</sup>, no aportan variaciones o novedades sustanciales respecto a los ya expuestos. Pasaré, pues, al análisis de los reflejos cinematográficos en la narrativa chaceliana.

Se me permitirá, eso sí, referirme brevemente a un tipo de poemas que escribía Rosa Chacel hacia el 1927 o 1928, poemas breves en los que se perciben los principios artísticos de la generación, o la “micropoética” definida por Geist: “la pasión por la metáfora, la tendencia a la objetividad, la eliminación de la anécdota, el afán de crear en la poesía un mundo independiente...”<sup>28</sup> Algo que debía mucho a la greguería ramoniana y a la experiencia vanguardista (ultraísmo), mas también, sin duda, a la escuela de la mirada. Dada su brevedad, me detendré en uno de ellos:

#### AUSENCIA<sup>29</sup>

Cuarenta metros cúbicos de soledad, el cuarto,  
El abrigo en la percha, ahorcado,  
el sombrero en la mesa, creyéndose cráneo.  
Los zapatos,  
uno delante de otro en actitud de echar el paso.<sup>30</sup>  
Y una escarpia negra posada en lo blanco.

Es la vuelta al objeto -la forma-, ahora depurado, desrealizado.<sup>31</sup> Es también la poetización de “la prosa de la vida” o la orteguiana “salvación de las cosas”: incluir en el poema objetos cotidianos, a menudo pequeños, insignificantes -un abrigo, una percha, un sombrero, una mesa, dos zapatos, una escarpia-. Es la percepción de un universo -la realidad cotidiana- en sus fragmentos: el objeto, desgajado de su contexto o entorno real, es ofrecido a la contemplación estética. Y es el distanciamiento: un nuevo modo de mirar las cosas -aséptico, antisentimental, cinético- y de situarse ante ellas. Es también una “ausencia” cuyo hueco o vacío proyecta -evoca, sugiere- una presencia: la figura humana: la persona que mira y dibuja las formas.

De *Chinina Migone* me he ocupado recientemente, pues lo incluí en un volumen que reunía un conjunto de relatos chacelianos,<sup>32</sup> por lo que en esta ocasión me limitaré a exponer lo estrictamente necesario para abordar el tema planteado. Es un relato que narra -casi podríamos decir “presenta”- la antítesis “ottocento”-“novecento”. El argumento o la

trama ha sido resumida así por Evelyn López-Campillo:

“... en el cuento de Rosa Chacel *Chinina Migone* se plantea el problema de Chinina, casada (con el narrador), y madre de una hija. La fuerza vital de Chinina se expresaba, antes de casarse, por el *canto*. Al casarse con ella, su marido se lo hace abandonar, la hace *callar*. Ella da entonces la vida a una hija, quien, por su parte, conseguirá escapar a sus padres encerrándose en el silencio y encontrará en el *cine mudo* (estamos en 1927-1928) su elemento, y en la moda nueva su expresión corporal. Chinina muere, minada por esta separación de las generaciones y el padre queda desgarrado, frente a su hija, entre el rencor y la ternura.”<sup>33</sup>

*Chinina Migone* muestra el conflicto habido entre dos generaciones (padres e hijos, “lo viejo” y “lo nuevo”, 1900-1920), que se desarrolla como un proceso de ruptura, tanto en el plano vital o existencial como en el plano estético. Rosa Chacel opera mediante un sistema de alusiones<sup>34</sup> que genera una tensión narrativa cuya intensidad prevalece hasta las líneas finales del relato. Importan los vacíos que se crean, los huecos generados por esa serie de indicios y de símbolos que completan la significación. El drama interior, desde la primera página, se concentra en objetos metafóricos, a los que se suman, conforme avanza el texto, una variada gama de imágenes. A menudo, una imagen sintetiza y condensa toda una secuencia narrativa, fijándola poderosamente. Predominan las imágenes que trasladan impresiones o cualidades abstractas al plano de lo material-sensible, sin olvidar la frecuencia de imágenes metagógicas, la presencia de fugaces greguerías o -no menos eficaces desde el punto de vista poético- las imágenes construidas con ayuda del mito.

El silencio heredado directamente por la hija es el elemento que brota de la unión inicial, pero pronto se advierte la diferente naturaleza y calidad del mismo. Esta diferencia expresa de nuevo el conflicto generacional. El silencio es signo que funciona a un doble nivel: por un lado, unión; por otro, obstáculo, alejamiento, desunión:

“Que ésta fuera la más directa herencia de nuestra hija era lo único que nos abrumaba. Porque en Chinina el silencio era como oscuro abrigo donde su ameno y risueño cuerpo se envolvía. Chinina, que era toda notas, se contenía en su silencio como en el vidrio el aroma. Pero los dos temblábamos por nuestra hija viéndola prescindir de la palabra.”<sup>35</sup>

Así, el silencio de la hija es un elemento conflictivo porque simboliza el cine mudo aparecido en aquellos años. Cuando el narrador escribe “Su alma, irremediamente, se iba haciendo sombra, o, más bien, luz dentro de la sombra”<sup>36</sup> está aludiendo a una de las características esenciales del cine, aquel peculiar modo de conocimiento -la contemplación- que hemos comentado al referirnos a lo expuesto por Rosa Chacel en *Saturnal*. De igual modo, llamar a las salas de exhibición “pálidos acuarios” y decir de ellas que eran “como agujeros de la vida” es expresar metafóricamente otro de los rasgos del nuevo arte.

Todo el pasaje -excesivamente largo para reproducirlo aquí- en el cual se apunta o

insinúa la vocación de la hija es altamente revelador. Antes he resaltado el modo alusivo en que avanza la narración, logrado mediante la disposición de una serie de signos de indicio. Tal procedimiento es lo que Carlos Bousoño denomina “arte de la sugerencia”, consistente en “insinuar veladamente algo, algo que permanece en la sombra, sin directo enunciado”. Continúa el citado autor diciendo que este recurso tiene “extraordinaria importancia en el arte cinematográfico. Si el cine quiere expresar, por ejemplo, que un buque ha naufragado, nos mostrará únicamente, quizá, las aguas del océano con algunos restos del barco o con manchones oleaginosos. El paso del tiempo quedará indicado acaso por el desprendimiento de unas hojas de calendario, si se trata de meses o de días, o por el movimiento de las manecillas de un reloj, si se trata de horas, etc.”<sup>37</sup>

Así, si en Chinina el silencio era una imposición, en la hija será opción; antes que elemento represivo, como ocurría en la madre, será elemento de liberación, vehículo que le permite expresarse y auto-afirmarse en aquellos “pálidos acuarios” o “agujeros de la vida” que eran las pantallas del cine mudo. Cualquiera que recuerde las vivas polémicas en torno a la condición o no condición artística del “nuevo arte”, o del “arte joven” como solía llamársele, comprenderá el choque frontal que para la “sensibilidad” tradicional supuso la aparición del cine. La sensación de desajuste, de desplazamiento, se expresa perfectamente en el relato:

“Se escapaba al silencio y allí jugaba y se nos escabullía, terreno inaccesible a la vigilancia. Era como un jardín donde la buscábamos y nos perdíamos en sus encrucijadas; pero, al encontrarla, todo desaparecía, para que no pudiésemos saber de dónde venía, por qué caminos había correteado”<sup>38</sup>

El desconcierto, la no comprensión de lo que aparecía ante los ojos, lleva al narrador a homologar el cine con la brujería, con todos sus componentes lúdicos y mágicos:

“La barraca atraía con su alegre órgano, y era tentador entrar a ver el nuevo invento. La ciencia moderna tenía allí su guarida de hechicera”<sup>39</sup>

Al nombrar directamente esa otra realidad que entra en colisión con el mundo “viejo”, se alcanza el “climax” de la historia y, a modo de premonición -notemos el condicional-, se anticipa la tragedia final que ha de sobrevenir:

“Cuando, por fin, la vimos aparecer en la pantalla sentimos que sólo dejando nuestras vidas podríamos seguirla”<sup>40</sup>

El relato se concentra ahora en la recreación de las nuevas coordenadas -vitales, estéticas, etc.- emergentes, confrontándolas con las propias; es decir, con la perspectiva en que se sitúa el narrador. Así, si hasta entonces el tiempo había sido un elemento pasivo, adinámico, incapaz de agitación o sorpresa alguna, ahora se muestra su fluir, plenamente inserto en la vida, portador de cambios imprevisibles:

“Durante años miramos el tiempo, sabiendo que en determinado momento se arrojaría en su corriente y no nos quedaría más que la clemencia de los dioses.”

“Todo cambiaba con demasiada velocidad para nuestra atención.”

El tiempo, en su dimensión vital o existencial, aparece como irreductible a una unidad; su dualidad marca el distanciamiento, la fragmentación: “... había volado su alma [...] lejos, fuera de nuestro tiempo aunque veíamos su principio.” Si hubo un intento inicial de aproximación, de acoplamiento al nuevo ritmo, pronto se advierte la imposibilidad de sincronizar ambos planos: en el proceso iniciado, una de las dos partes queda relegada, escindida. Y así, constatado lo irreversible del proceso, sólo es posible la reclusión, el refugio en el ámbito propio: “Nos refugiarnos en el recordar, deteniéndonos en nuestras consonancias, deleitándonos en nuestro recinto...”<sup>41</sup> En ésta y otras frases similares se enjuicia -y condena- la actuación de una generación que no se incorporó a la historia, que se reclusó en su pasado en lugar de incorporarse al nuevo vivir marcado por el devenir histórico. (Sería muy interesante cotejar aquí ciertos pasajes de *Barrio de Maravillas* que aluden a la generación de los padres.)

Todo esto se expresa en la siguiente escena mediante una situación del mundo cinematográfico: si en la pantalla se muestra la vida en todo su dinamismo, con todas sus mutaciones (las imágenes “pasan”) esa generación se sitúa como espectador, como observador distante (la hija no, la hija aparece en la pantalla: es protagonista). En este momento -culminante en lo referente al conflicto generacional cada una de las partes se encuentra en su polo más extremo, más tenso- la historia colectiva se superpone a la historia personal -siempre susceptible, claro, de transplantarse a una dimensión más amplia- mediante el juego de planos posible por la inserción de la historia en el mundo cinematográfico.

En la siguiente cita parece clara la referencia a la Guerra europea, al papel imparcial jugado por España, a la devastación -no sólo material- que sobrevino y al auge del espíritu vanguardista. Siguiendo el procedimiento habitual en este relato, determinadas palabras -portadoras de una sobrecarga semántica- funcionan a modo de símbolos, de referentes del mundo real. Así, si pensamos en aquella época -década de los 20-, cuando en el relato de *Chinina Migone* leemos “esqueletos”, “podar” o “feroz”, automáticamente estas palabras cobran otra significación (“forma vacía”, algo inane, muerto; “podar” equivale a depurar; “feroz” remite a la radicalidad con que los vanguardistas se apresuraron a liquidar las formas y modos que, en materia de arte y literatura, se juzgaban inoperantes, caducos).

“Pasaron las más increíbles, las más disformes fisonomías de años, como jamás quisiéramos haberlas visto. Nuestro ojos se mancharon de su tragedia indeleblemente, para que no olvidemos jamás nuestra culpabilidad de testigos. De tal modo nuestras almas fueron turbadas por ellas que rehusaban después todo naciente optimismo, temían que cesase el vértigo y fuera preciso enfrentar su recuerdo. Y así fue. El turbión empezó a remansarse en cauces definidos, y el descenso de la temperatura produjo un brusco deshojarse de todo. Se hicieron visibles todos los esqueletos, y aún sobre estos mismos

se precipitaron los podadores. Fue una feroz manía de cortar, de rematar lo muerto, como dudando de la eficacia de la Definitiva. Hasta lo viviente comenzó a expandirse con mesura.”<sup>42</sup>

Nótese en la siguiente cita los rasgos más destacados de aquella época: el desprecio por los valores acreditados como “genuinamente femeninos”, la irrupción o impacto de las modas cinematográficas en la vida cotidiana, el dinamismo físico o el deporte, el desarrollo de las grandes aglomeraciones urbanas -las “luces de la ciudad”-, etc.

“En el parco vocabulario de nuestra hija la palabra forma perdió su plural. Ante su espejo fue recortando hasta dejar en un puro esquema su indumento, y hubiera recortado toda sinuosidad de su cuerpo como exceso inadaptable a la forma preconcebida. De la pantalla empezó a huir el paisaje; las perspectivas quedaron encerradas en los duros trazados urbanos. Sentimos algo, como el terror de la guillotina, cuando supimos que ya nunca la nueva estética consentiría que ondease en el fondo de un film la blanca cabellera de Vesubio”<sup>44</sup>

En *Saturnal* explica Rosa Chacel los cambios en la moda, en el gusto, impuestos por la generación joven: “Aquel momento atroz en que se incubaba la nueva forma era un período larvario. Había que borrar la línea de fin de siglo, que duró toda la primera década de éste. Las monstruosas camisas tubulares servían para acostumar el cuerpo a perder la huella del corsé: el cuerpo de las madres que lo habían llevado y el de las hijas que tendían a copiar la línea querida y admirada en los primeros años. Pero aquello pasó pronto y al fin prevaleció la única forma intachable: la forma del cuerpo humano, tal como es.”<sup>45</sup>

La alusión a la moda de la época -estética a lo “garçon”-, es un detalle que no debe pasarse por alto, pues en el léxico chaceliano, “moda” quiere decir “modo de ser temporal.”<sup>46</sup> Un escritor de la generación, César Arconada, se vale de la metáfora del pelo corto para referirse a los nuevos rumbos estéticos; concretamente, a la trayectoria de la poesía moderna, que se ha cortado las melenas románticas:

“Poesía recortada. Poesía a lo garçon. Poesía ágil, movible, juvenil. Bien. Bien. Poesía pura, poesía moderna. Poesía limpia, clara, aséptica. Bien. Naturalmente, la poesía tenía que desprenderse de aquellas greñas -odas de quinientos versos- que llegaban hasta la cintura. Hoy, la poesía homérica es tan absurda como el pelo magdalénico (Y un soneto es tan absurdo como catorce tirabuzones orlando un rostro de muchacha). Siglo XX. Cabeza despejada. [...] Porque la estética del pelo a lo garçon -en las cabezas como en las poesías- es ya tan firme, tan consustancial a nosotros, que no admite oposición, la poesía debe ser así. Y lo demás son ranciedades.”<sup>47</sup>

Mas retornemos a *Chinina Migone*. Con la marcha de la hija, sobreviene la muerte de *Chinina*, símbolo de la liquidación definitiva -en el plano material, físico- de un mundo que hacía tiempo había estado siendo minado, abatido. El conflicto generacional alcanza en

la escena última una polaridad extrema, al proyectarse en la dicotomía Vida-Muerte.

Aparte de las correlaciones que se han ido señalando -en lo estructural o técnico, la construcción del relato en base a secuencias imaginísticas, ciertos espacios, el perfil de la heroína, etc. que imprimen a la escritura una acusada visualidad; en lo estilístico, la preponderancia de imágenes visuales o una adjetivación cromática a partir del binomio antitético blanco-negro, de tan inequívoca adscripción; en lo temático, el conflicto y sus causas- en esta síntesis final lo que me interesa recalcar es la actitud de la escritora en su primer trabajo literario de cierta importancia o envergadura: elegir el mundo cinematográfico como el elemento a través del cual expresar la ruptura de la generación joven -que puede identificarse con la suya propia- con respecto al pasado.

Por esas mismas fechas Rosa Chacel planeaba *Estación. Ida y vuelta*, escrita en Roma entre 1922 y 1927, y publicada por primera vez en 1930. Es una novela de estructura compleja, por confluir en el protagonista -esa primera persona, "yo"- las funciones del sujeto y objeto de la enunciación (o sujeto de la enunciación y del enunciado, como dice Todorov). Sujeto, porque es esa primera persona la que analiza, piensa, describe y escribe sobre determinados hechos, vivencias, pensamientos, sensaciones...; en definitiva, el narrador del discurso. Es asimismo objeto de la enunciación porque toma su propia vida -su circunstancia- como materia de reflexión para, a lo largo de este proceso mental, transformarla y "proyectarla" en una obra literaria. Por ello, en algunos momentos advertimos un claro desdoblamiento del yo, apareciendo una segunda y tercera personas que pertenecen, sin embargo, a un mismo sujeto empírico: el yo protagónico:

"Yo vivía en aquel puerto y tendría mil nombres. El que figuraba en el libro del hotel, el que me había puesto la chica del bar a fuerza de verme. Todos me veían pasar y sabían dónde estaba él; aquél que ellos nombraban andaba por el muelle. Pero yo... Yo entonces iba fatigosamente detrás de mí mismo; iba queriendo alcanzarme, llamándome, no tú, sino yo" <sup>48</sup>

Este desdoblamiento u objetivación del "yo" -que refleja la fragmentación conflictiva del sujeto- es posible gracias a las técnicas aprendidas en el cine, verdadera escuela de la mirada. En *Chinina Migone* veíamos cómo el "nuevo arte" servía para expresar el "eje 1920" y conformaba los rasgos de la joven heroína. En *Estación. Ida y vuelta* ciertos aspectos formales no pueden explicarse sin tener en cuenta el trasvase de técnicas y procedimientos que la novela moderna heredó del cine. En la siguiente cita puede apreciarse cómo el narrador-protagonista se contempla y analiza con movimientos propios de la cámara cinematográfica:

"¿Fue en la reconstrucción sólo o fue en la tarde del hecho? ¿Cómo lo he perdido! Pero no pudo ser en la realidad. ¿Cómo iba yo a haber ido detrás de aquel modo? Y, sin embargo, ¿por qué me vi después? Me veía, no sé desde donde, ir detrás de ellos, conversando con ellos..." <sup>49</sup>

La complejidad de la estructura pronominal de *Estación* proviene, asimismo, de la

variedad de interrelaciones establecidas entre los dos planos conjugados en la obra: la historia de la novela y la historia en la novela. Tales relaciones fluctúan entre el paralelismo, la superposición, la alternancia, la convergencia..., dando lugar a un complicado juego de espejos. El análisis del “yo” como sujeto de la enunciación queda encuadrado en el plano de la historia de la novela: es el narrador, productor de un discurso sobre la novela dentro del propio texto narrativo. El “yo” objeto de la enunciación corresponde al plano de la historia en la novela. Representa al protagonista, pero no sólo a un protagonista que actúa dentro del espacio ficticio, sino que a veces aparece como “sujeto pensante”, autónomo y a la vez convergente con el narrador, pues ambos son esa misma y única primera persona. Obviamente, a los efectos que me propongo tratar en el presente estudio, es el primer aspecto el que nos conviene analizar.

En las novelas de corte realista, la imagen del narrador como creador -es decir, del novelista- no suele aparecer explicitada como tal figura dentro de la obra, no suele aparecer en escena, sino que, por el contrario, se proyecta indirectamente a través de uno o de varios personajes. A menudo se trata de una imagen fugitiva, encubierta, difícilmente perfilable. A lo sumo, podemos acercarnos a ella en ese lugar que Todorov denomina “nivel apreciativo” del texto.<sup>50</sup> Tal rasgo irá perdiendo vigencia después de la transformación experimentada por el género durante la segunda década del siglo XX. Los novelistas innovadores -Huxley, Joyce, Gide...- abogan por la introducción del novelista en la novela quedando así justificada la presencia de la historia narradora dentro de la historia narrada. La época, marcada por el signo de la experimentación, de la búsqueda de nuevos modos narrativos, así lo reclamaba.

En este sentido, *Estación. Ida y vuelta* entronca plenamente con la línea trazada por aquellos novelistas innovadores: el narrador no sólo cuenta la historia que está en la novela sino también la historia de la novela misma, integrándose así la figura del narrador en la estructura de significaciones formada por la obra. Tal procedimiento -modo de proceder- se explica, al mismo tiempo, por una nueva concepción del novelista: la imagen mítica del escritor legada por la tradición decimonónica <sup>51</sup> queda sustituida por una nueva imagen en donde no se advierte ya la antinomia entre creación y conciencia. El novelista reflexiona sobre su obra misma mostrando el proceso de creación en su totalidad. El tiempo de que disponemos no nos permite seguir el desarrollo de ese proceso -la genealogía de la creación, la creación como ordenación del mundo interior, los componentes de la obra, etc.-, por lo que saltaré estrictamente hasta el punto o el momento en que el novelista se plantea las múltiples posibilidades que se le ofrecen a la hora de crear su obra.

Debatida la naturaleza y condición del protagonista, aborda así el problema de la disposición de los elementos que compondrán la trama (se tratará de un conflicto amoroso), y el de las técnicas adecuadas. En un primer momento, valora las posibilidades del teatro para la construcción de la escena en que estallará el conflicto:

“¿Cómo conseguir en el teatro la conmoción de nuestro personaje al ser volcado en otro ambiente? Yo no consentiré nunca que mi personaje se escamotee en los intervalos escénicos. Haré que caiga en las cosas y ante el espectador sea sorprendido por ellas.” <sup>52</sup>

Tampoco el cine ofrece alternativas totalmente satisfactorias; no hay en la pequeña pantalla espacio para el complejo proceso de su protagonista:

“En el cine conseguiría inmediatamente el reverso de la escena. Pero a partir del silencio su altercado es difícilmente cinematizable.”<sup>53</sup>

Resulta especialmente interesante esta reflexión sobre las posibilidades del arte cinematográfico. La plasticidad de sus valores y elementos permite “conseguir la infiltración subjetiva, suave y velozmente, disparando a un tiempo cien flechas de sutiles sugerencia.”<sup>54</sup> A este poder de sugestión hay que añadir el distanciamiento; la objetividad conseguida mediante el lente de la cámara permitiría sortear los escollos sentimentalistas impidiendo el fácil contagio emotivo:

“... No sé si dar a mi protagonista un par de lágrimas, pendientes de sus pestañas. Toda actriz cinematográfica sabe usar esta joya. Pero yo preferiría ponérselas al objetivo, querría envolver toda la imagen en un velo acuoso de tembloroso brillo turbio para que el espectador viera a través de él como a través de un abstracto enternecimiento.”<sup>55</sup>

Llega incluso a plantearse un final feliz, a lo Harold Lloyd, incorporando una escena de *Safety al last*: la novia esperando en la azotea, rescatándolo con su abrazo. En toda esta escena se reconoce esa leva ironía deshumanizada en que se ampararon algunos vanguardistas a la hora de abordar los asuntos más susceptibles de un tratamiento típico tópico.

Ahora bien, a pesar de estos elementos comunes, no es en la fábula sino en la configuración narrativa de *Estación. Ida y vuelta* -estructura y modo de la exposición, punto de vista, tiempo y espacio- donde resultan más patentes las relaciones específicas que se dan entre esta novela y el cine.

Al hablar de los modos de la exposición, Todorov distingue entre representación y narración, “según que se acentúe su aspecto referencial o literal, o su proceso de enunciación”<sup>56</sup>. En *Estación. Ida y vuelta* no encontramos un relato de hechos, al modo realista; la anécdota o trama queda reducida a un papel mínimo, procediéndose, en lo posible, por alusión, tal y como resaltamos al hablar de *Chinina Migone*. Esa primera persona no tiene necesidad de contarse lo que le pasó: esto, lo que le pasó, está siempre presente en su pensamiento, en la materia de su reflexión. El lector debe adivinar o reconstruir estos hechos a partir de esas alusiones. Si toda obra literaria puede ser considerada como un sistema dinámico de vacíos,<sup>57</sup> en una novela en la cual se excluye el relato de hechos y se adopta la alusión como procedimiento expositivo, en la que hay frecuentes rupturas espacio-temporales, y se amalgaman dos planos o niveles, la coherencia se logra mediante la exactitud rigurosa de las secuencias, encadenadas por sus enlaces naturales, las imágenes. A pesar de una primera impresión de organización abierta -abundan los intermedios líricos, descriptivos o reflexivos al servicio de la “morosidad” o del “templo lento”-, a medida que se avanza en la lectura, se advierte cómo esos fragmentos, esas divagaciones, quedan incorporados al texto por medio de desarrollos imaginísticos.



Por otra parte, la discontinuidad en el tratamiento del tiempo y del espacio supone la utilización de un serie de recursos que podríamos llamar cinematográficos. Me refiero a *flash-backs*, *close-ups*, *panorama*, *multiple-view...* y, especialmente, al *montaje*.<sup>58</sup> Hay montajes espaciales (el tiempo permanece fijo y sólo se producen desplazamientos espaciales) y temporales (el sujeto permanece en un mismo espacio, y sólo la conciencia, el pensamiento, fluye hacia otro u otros tiempos). Ambos recursos se emplean para expresar, a la vez, movimiento y coexistencia.

Líneas arriba, al analizar el poema "Ausencia", mencioné "la orientación hacia el objeto exterior" como uno de los rasgos característicos de la nueva estética. También en *Estación. Ida y vuelta* destaca la capacidad que parecen tener los objetos, las cosas, para las repercusiones vitales, para reproducir los momentos de vida cobijada. En este sentido, están ya registradas las deudas contraídas con la "escuela de la mirada", pues es indudable que con la cámara cinematográfica se multiplican las posibilidades en el tratamiento de los objetos. Robert Humphrey destaca la especial habilidad del cine para animar los objetos y petrificar a los seres humanos al sugerir que ambos -personas y cosas- tan sólo ocupan posiciones distintas y variables en el *continuum* de una representación producida artificialmente.<sup>59</sup>

Lo que Humphrey denomina "reversal of self and object" en el cine coincide con la mencionada "orientación hacia el objeto exterior" o "subjetivización del espacio" referido a la novela. Es otra faceta más de las relaciones de intercambio entre novela y cine. Esta subjetivización del espacio se corresponde con un tratamiento paralelo del tiempo: al tiempo cronológico, objetivo, se opone y superpone un tiempo subjetivo, si bien las relaciones entre ambos no siempre son de oposición; en ocasiones son relaciones de superposición, de proyección de uno (el vital) sobre el otro:

"Esta semana, en cambio, ¡qué retroceso en el invierno, qué desfallecimiento del año! Son como dudas, como pruebas estas alternativas de marzo, en las que parece que hace años mínimos para ver como le salen. Años que duran unos pocos días, a veces uno solo. Pero sus otoños tienen un descorazonamiento que prevalece de toda experiencia. Es inútil saber que viene abril dentro de poco: el cariz del momento es otoñal, y nos apagamos en él"<sup>60</sup>

Respecto al tiempo cronológico, es posible establecer una diferencia entre "tiempo del enunciado" -historia en la novela- y "tiempo de la enunciación" -historia de la novela-. De las relaciones establecidas entre ambos (superposición, alternancia, encadenamiento...) resulta la compleja estructura temporal de la obra. Así, por una parte, dentro del "tiempo del enunciado" (el correspondiente a la aventura, a la historia en la novela) la discontinuidad antes mencionada proviene de frecuentes cambios hacia atrás y saltos o proyecciones hacia delante. Lejos de la simplicidad de una disposición cronológica lineal, nos encontramos con la complejidad resultante de una ordenación del tiempo apoyada en la memoria, en el recuerdo; es decir, en un factor siempre expuesto a imprevistas asociaciones surgidas de estímulos externos. Una continua fluctuación temporal marca el monólogo interior. El abandono de la progresión lineal cronológica y la adopción de una sucesión temporal arbi-

traria, discontinua -propia de las representaciones de la memoria-, es otro de los rasgos que sitúan a *Estación. Ida y vuelta* dentro de la vía abiertas por la narrativa moderna.

La revisión más pormenorizada de estos dos textos -el relato *Chinina Migone* y la "ópera prima" *Estación. Ida y vuelta*- ha permitido señalar las huellas temáticas y técnicas que el cine ha dejado en la obra literaria de Rosa Chacel. Una presencia que no se detiene en estos trabajos, sino que continuará en la posterior trayectoria literaria de la escritora. Me limitaré aquí a apuntar unas breves notas.

No es *Memorias de Leticia Valle* la más cinematográfica de las novelas chacelianas, y sin embargo ha sido la única llevada a la pantalla <sup>61</sup>; la particularidad es que contó con un guión escrito por la propia Rosa Chacel, en colaboración con Alberto Porlan. En cuanto a *Teresa*, si el arranque de la novela puede parecer cinematográfico debido a ese primer plano empleado como elemento cualificador y cuyo sentido no es contribuir a la progresión del relato sino caracterizar ambientes y comportamiento de los personajes <sup>62</sup>, estamos ante un caso en el que la influencia va de la literatura al cine, pues es un tipo de apertura propia de la narrativa decimonónica -el narrador presenta con abundantes comentarios el ambiente o escenario en el que se moverán sus personajes- que incorporan después algunos cineastas -Hitchcock en *Psicosis* (1960), por citar un ejemplo clásico-.<sup>63</sup>

En *La sinrazón*, la secuencia dedicada al periodo 1940-1944 y a narrar lo que en él *pasaba* da pie para referirse al cine como una especie de subvida durante aquellos años. Hay en las páginas de la novela una espléndida meditación sobre el tema, no sólo por abordar aspectos muy novedosos y casi inéditos, sino también por la manera tan personal de aproximarse a este asunto, rasgo que aleja este pasaje novelesco de la mera digresión o disertación ensayística porque aquí la autora nos entrega una confesión, analizando los factores que determinan la actitud culpable del espectador de las películas bélicas: buscar en ellas una imagen de la vida humana que suplante por dos o tres horas la conciencia de la propia vida. En este discurrir sobre el cine como experiencia de nuestro vivir se habla, asimismo, de la importancia del cine en la historia, de las consecuencias que tuvo el dejar -o el no dejar- en la pantalla la huella de los acontecimientos ocurridos durante aquellos años. Por último, el extenso análisis del cine y la literatura policial como fenómenos donde estudiar los caracteres de nuestra época.<sup>64</sup>

Algunos relatos -reunidos en el volumen *Acada, Nevada, Diada*- y fragmentos de las *Novelas antes de tiempo* tienen también su inspiración primera en el mundo del celuloide. Así por ejemplo, la famosa película *The Fly*, como trasfondo del arriesgado experimento de San Juan (*El que tiene la llave*). Pero ni siquiera es necesaria esta identidad genérica -la ciencia ficción, en este caso-, pues un relato como "La cámara de los cinco ojos" surgió de lo que menos puede uno figurarse:

"... Fui con mi hijo Carlos, entonces un adolescente, a ver una de esas películas orientales en la que aparecían esas divinas bailarinas hindúes. Al acabar la proyección, yo exclamé: "¡Es una maravilla!". Y él me dijo: "Son tan maravillosos los movimientos de las manos que uno deja de mirar a las chicas y las olvida". Eso es el cuento: convertir en drama el movimiento extraordinario de esas manos, todo su erotismo, todo su misterio..."<sup>65</sup>

¿Y qué decir de *Barrio de Maravillas*, con ese comienzo abrupto, tan característico de la narración fílmica, la estructura organizada en secuencias -algunas incluyendo escenas paralelas, al modo del montaje- o esa tercera persona o narrador objetivo cuyos movimientos semejan los desplazamientos de la cámara cinematográfica?

Son sólo apuntaciones hechas al sesgo, que revelan la amplitud y extensión de aquel aprendizaje primero, las enseñanzas de esa escuela de la mirada cuyo albor y desarrollo ha seguido, tan atentamente, Rosa Chacel.

## NOTAS

(1) CHACEL,R., *Desde el amanecer*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, pp. 16-17.

(2) CHACEL,R., *Ibidem*, p. 52.

(3) Véase *Desde el amanecer*, cit., p. 235.

(4) En sus obras ensayísticas, Rosa Chacel ha hablado de ese poder de la visión y del conocimiento derivado de las imágenes, partiendo de las teorías bergsonianas (Véase *Saturnal*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 88-89, 135-138, 142-145 y 216).

(5) CHACEL,R., *Desde el amanecer*, cit. p. 148.

(6) En Madrid, el "cinematógrafo Lumière" se presentó por primera vez el 15 de mayo de 1896 (apenas medio año más tarde de su primera presentación parisina), en los sótanos del Hotel de Rusia, situado en la céntrica Carrera de San Jerónimo. Sufrió una rápida expansión y pronto fue conocido en provincias, ganando en popularidad y, simultáneamente, perdiendo el favor que había gozado entre las clases superiores cuando era novedad y hecho curioso o raro. Rafael Utrera, que ha dedicado varios estudios al tema, se ha referido así a ese desplazamiento categórico en el público del cinema: "...Los espectadores quedan catalogados como «desocupados, soldados de cuota, muchachas de servir, chiquillas traviesas...». El Cinematógrafo pasa a ser negocio de barraca de ferias, es el sustituto de hombres y animales en circos y teatros ambulantes (sobre lo que se pronunciará Pío Baroja en el capítulo "Elogio de los viejos caballos del tiövivo" de *Paradox rey*). El cinematógrafo incluido en los carros de los feriantes, iba siendo conocido por el mundo entero; desde el Volga hasta el Mississippi, en aquellos años, "la novedad de la feria era el cinematógrafo... *El hijo pródigo* en colores, siete minutos de duración... una voz iba explicando que..." (*Escritores y cinema en España: Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC, 1985, p. 23).

(7) CHACEL,R., *Desde el amanecer*, cit., pp. 153 y 154.

(8) CHACEL,R., *Barrio de Maravillas*, Madrid, Castalia, 1993, p. 327.

(9) CHACEL,R., *Ibidem*, p. 328.

(10) CHACEL,R., *Ibidem*, p. 329.

(11) Quien más se ha ocupado de ello ha sido Rafael Utrera, si bien sus estudios no se limitan al grupo del 27. De este autor pueden consultarse los títulos *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo* (Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1981), *García Lorca y el cine* Sevilla, Edisur, 1982), *Escritores y cine en España: un acercamiento histórico* (Madrid, Ediciones JC, 1985) y *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria* (Sevilla, Alfar, 1987). Aunque con algunas omisiones un tanto llamativas (caso de Manuel Altolaguirre, por ejemplo), el más completo estudio sobre las relaciones entre cine y literatura en los del 27 es el de B.C. Morris (*This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*, Nueva York, Oxford University Press, 1980). Igualmente es útil consultar el número 22 de la revista *Poesía* (Invierno de 1984), monográfico sobre “El Cine”, y la antología de textos recogidos por los hermanos Carlos y David Pérez Merimero (*En pos del cine*, Barcelona, Anagrama, 1984).

(12) Parfraseo, obviamente, el verso del poema de Alberti “Carta Abierta”, incluido en *Cal y canto* - “Yo nací, ¡respetadme!, con el cine”, que a Rosa Chacel siempre le ha parecido merecedor de ser considerado como un auténtico manifiesto generacional.

(13) Recuérdese, por ejemplo, los relatos “Polar estrella” y “La hora muerta”, de Francisco Ayala; las biografías de Arconada sobre Greta Garbo y la dedicada a *Tres cómicos del cine*; la “farsa breve” de García Lorca “El paseo de Buster Keaton”; el libro de Rafael Alberti *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos veces tonto*; o la novela de Díaz Fernández *La venus mecánica*, por citar títulos pertenecientes a distintos géneros literarios.

(14) En el nº 44 (15 de octubre de 1928).

(15) José Jiménez en *El ángel caído* (Barcelona, Anagrama, 1983) lleva a cabo un espléndido estudio de la frecuencia y sentido que tiene esta figura -el ángel- en la literatura de la época.

(16) Publicada en el nº 69, marzo de 1929, T XXIII, pp. 400-403.

(17) *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta* fueron publicados por Seix Barral, Barcelona, 1982. En el primer volumen, el lector puede encontrar referencia al tema en las páginas 47, 51, 54, 75, 111, 138-9, 141, 143, 145, 274, 298, 302, 304, 310, 321, 329-330, 342, 344, 365, 372, 378-380, 401,415, 424-5.

(18) La amistad con Vito Pentagna “fue uno de esos prodigios que a veces se dan en lo humano, y que consisten en una *especial* comprensión o comunicación. [...] Nuestra *entente* con Vito fue desde un principio integral, como si sólo pudiéramos entendernos en un idioma secreto, es decir, en el idioma del secreto.” (Rosa Chacel: *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 61-62.)

(19) CHACEL, R., *Alcancía. Ida*, cit. p. 47.

(20) *Ibidem*, p. 51.

(21) Apareció en *Realidad*, nº 13, enero-febrero de 1949, pp. 62-73. Se encuentra, además, reunido en el volumen de artículos chacelianos *La lectura es secreto*, Madrid, Júcar, 1989, pp. 196-209.

(22) CHACEL, R., *Saturnal*, cit., p. 22.

(23) *Ibídem*, p. 102.

(24) *Ibídem*, p. 116.

(25) *Ibídem*, p. 118 y 117, respectivamente.

(26) *Ibídem*, p. 121.

(27) Por su calidad, destacaría el breve ensayo -más que crítica propiamente dicha- dedicado a la película "Furtivos", de José Luis Borau, así como los titulados "La imagen del silencio", "La aventura infinita" y "Lo que se ve" que habían ido apareciendo en distintas publicaciones y que he reunido y editado en el tercer volumen de la *Obra Completa -Artículos-*, actualmente en prensa. También, por supuesto, el interesado encontrará numerosas referencias en las páginas del segundo volumen de los diarios, *Alcancía. Vuelta*.

(28) GEIST, A.L., *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama, 1980, p. 151.

(29) "Ausencia" fue publicado en el nº 27 (1 de febrero de 1928) de *La Gaceta Literaria*. Más tarde, ya con distinto título -"Soledad"-, y una feliz corrección (véase nota 30) fue recogido en *Versos prohibidos*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1978, p. 66.

(30) La corrección posterior, es la de este desafortunado verso, que se sustituye por "uno delante de otro, echando el paso".

(31) A la nueva perspectiva la denomina Cano Ballesta "orientación hacia el objeto exterior": "este 'estar abocado a las cosas' es una orientación estética esencial que merece ser tenida muy en cuenta. A mi juicio debe ser el criterio central al tratar de definir las concepciones artísticas de esta época. La prosa poética de destacados escritores se regirá hasta muchos años después por ella." (*La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*; Madrid, Gredos, 1972, p. 20). Es un "fervor de realidad": volverse hacia las cosas y registrar cuanto esté al alcance de la retina; cualquier objeto es capaz de irradiación estética: la tarea del creador consistirá en saber situarse ante él y captar sus vibraciones: "El arte nuevo, acotador de más breves y acaso de más gratas parcelas, puede asistir al desfile de las cosas sin sentir fatiga alguna. Él espera, además, a que ellas le muestren sus aristas más finas, su curva más ágil. Quiere situarse y escoger. Quiere ofrecernos un haz seleccionado de todas las posibilidades estéticas de las cosas, eliminar lo intuido con menos fragancia." (B. JARNÉS, *Ejercicios*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1927, p. 87.)

(32) CHACEL, R., *Sobre el piélagos*. Introducción de Ana Rodríguez-Fischer, Madrid, Torremozas, 1992.

(33) LOPEZ-CAMPILLO, E., *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 116-117

(34) Esta técnica responde, por supuesto, a un fundamento estético. Desde las vanguardias persistía el concepto de dos realidades distintas y separadas: una objetiva o «real»; otra, poética. Para operar en ésta era necesario huir de la mimesis: «Urgía repristinar la forma y esto atacaba directamente al siste-

ma narrativo. Todas las menudencias sintácticas que reclamaban ser renovadas empezaron por ser excluidas, se arrumbaron preposiciones y adverbios, se simplificó la articulación lógica, procediendo, en lo posible, por *alusión*; yendo en línea de aire. A veces, en ráfaga, esto es, *metáfora*». (Chacel: «Respuesta a Ortega: La novela no escrita», en *Rebañaduras*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, p. 68.)

(35) CHACEL, R., *Sobre el piélago*, cit., p. 34.

(36) *Ibidem*, p. 35.

(37) BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976<sup>6</sup>, vol. I, pp. 165 y 167, respectivamente. El mismo autor explica más adelante la poetización resultante del uso de este procedimiento por la intensidad significativa que conlleva y por los efectos de sorpresa que produce.

(38) CHACEL, R., *Sobre el piélago*, cit., p. 35.

(39) *Ibidem*, p. 35.

(40) *Ibidem*, p. 36.

(41) *Ibidem*, p. 37.

(42) *Ibidem*, pp. 37-38.

(43) *Ibidem*, p. 37.

(44) *Ibidem*, p. 38.

(45) CHACEL, R., *Saturnal*, cit., p. 107.

(46) *Ibidem*, p. 269.

(47) “Poesía a lo garçon”, *La Gaceta Literaria*, 16, 15-Agosto-1927. En la misma revista, otro novelista joven, Benjamín Jarnés, escribió un “Breve elogio de la moda”, que redunda en el mismo sentido (aparecido en el nº 14, 15-Julio-1927).

(48) CHACEL, R., *Estación. Ida y vuelta*, Madrid, Cus Ediciones, 1974, p. 99.

(49) *Ibidem*, p. 90.

(50) TODOROV, T.,L., *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 109.

(51) “Los grandes mitos del XIX conservan aún todo el vigor: el gran novelista, el genio es una especie de monstruo inconsciente, irresponsable y fatal del que parte unos “mensajes” que sólo al lector es dado descifrar[...]. Tal actitud revela una metafísica: las páginas escritas revelan la existencia de cierta fuerza superior que las ha dictado” (A. Robbe-Grillet: *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1965).

(52) CHACEL, R., *Estación. Ida y vuelta*, cit., p. 108.

(53) *Ibidem*, p. 108.

(54) *Ibidem*, p. 108.

(55) *Ibidem*, p. 109.

(56) TODOROV, T. *Opus cit.*, 104.

(57) "... every literary work opens a number of gaps that have to be filled in by the reader through the construction of hypotheses, in the light of which the various components of the work are accounted for, linded and brought into pattern" (M. Sternberg: *Expositional modes and temporal ordering in fiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978, p. 50).

(58) "Montage" in the film sense refers to a class of devices which are used to show interrelation of association of ideas, such as a rapid succession of images or the superimposition of image on image or the surrounding of a focal image by related ones. It is essentially a method to show composite or diverse views of one subject -in short, to show multiplicity." (R. Humphrey: *Strem of Consciousness in the Modern Novel*, Berkely and Los Angeles, University of California Press, 1972, p. 49).

(59) "In the cinema the status of subject and object is reversed in two ways. In one sense, there is an initial levelngn between theses two categories -a leveling inherent in the cinematic medium from the very first film- strips of the Lumière Brothers. In contrast to what happens in the theatre, human beings are shot and recorded into the cinematic material in the same manner as objects. Before being filmed, self and object exist in two different realms; once part of the filmic image, they share the same artificial, ambiguous existence. The image of a sailing ship has just as much existencial inmediatecy as the image of its captain" (*Opus cit.*, p. 110)

(60) CHACEL, R., *Estación. Ida y vuelta*, cit. p. 78.

(61) La filmación de la novela comenzó en 1979. Fue dirigida por Miguel Angel Rivas e interpretada por Jeanine Mestre, Emma Suárez, Ramiro Oliveros y Fernando Rey. Rosa Chacel intervino también representando un pequeño papel.

(62) Véanse tan sólo unas breves líneas del comienzo de la novela: "Sobre una mesa endeble, cubierta con un tapetillo de yute, quedaba durante toda la noche una capuchina encendida. La mesa estaba colocada en el rincón que formaba el ángulo del pasillo, y la capuchina servía para guiar a los huéspedes trasnochadores del Hotel Favart." (CHACEL, R., *Teresa*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993, p. 41).

(63) Véase Carmen PEÑA-ARDID: *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 139.

(64) Para un más amplio desarrollo de este aspecto puede consultarse mi introducción a CHACEL, R., *La sinrazón*, Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid-Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1989, pp. 11-39.

(65) CHACEL, R., Declaraciones a Ana Rodríguez-Fischer en entrevista publicada en *Quimera* (Barcelona), n° 84 (1989), p. 34.