

**PINTURA Y ESCULTURA EN LA OBRA
DE ROSA CHACEL**

Clara Janés

En un número de la revista *La Esfera*, del año 1914, hay una fotografía en la que se ve a una muchacha en pie delante de un caballete donde hay un busto griego idéntico a otro que está en un plano ligeramente posterior. La muchacha, que viste guardapolvo, está de perfil y sostiene en una mano los palillos de modelar mientras apoya la otra en la base de la escultura. Su peinado, el pelo partido por una raya que desciende en dos bandas limitando el óvalo y se recoge en un moño bajo, parece coincidir con el de la obra que está copiando. Su mirada de embeleso y recato, profunda seriedad y conciencia de sí misma y de su acción en el momento preciso. Se trata de una alumna de la Escuela del Hogar en la clase de pintura y modelado, dice el pie de la foto, y es ilustración gráfica de un artículo sobre dicho centro. Con perspicacia eligió el fotógrafo a su modelo pues con ella pasará a la historia. Esta adolescente de tan amoroso y consciente gesto es Rosa Chacel, que por entonces había sentido ya la revelación del arte y decidido su entrega a la perfección de la belleza clásica.

Esta revelación le aconteció a la futura escritora siendo niña sólo entrar en la academia de Valladolid: “en cuanto pasé del umbral, olvidé el resto del mundo”, dice *Desde el amanecer*. A partir de entonces nada la alejaría de dicha vocación. Poco después, ya en Madrid, entró en la Escuela de Artes y Oficios de la calle de la Palma y luego cursó estudios en la Academia de San Fernando y, aunque los abandonó, no abandonó las Bellas Artes. Al escribir la historia de su generación en la trilogía que se inicia con Barrio de Maravillas -donde, como observa Ana Rodríguez, se autorretrata como artista adolescente en el personaje de Elena- y sigue con Acrópolis y Ciencias naturales lo hizo relatando la vida de dos muchachas que se decantarían una por la pintura y otra por la escultura. De entre todos sus textos, es precisamente en esta trilogía -sin contar *Los retratos del Jardín*, que es la biografía de su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio-, donde el tema del arte adquiere mayor relieve.

El comienzo de la obra es tan nítido como espectacular y representativo de la naturalidad con que se imbrica aquel en su escritura. Esta naturalidad no se debe al fruto de una elaboración intelectual, es una cuestión de “ser”, a la que se añaden un entorno y unos acontecimientos que alimentan esa especial naturaleza. Dichos acontecimientos se remontan a los primeros años de la escritora y diría a sus primeros meses, pues se vinculan ya al aprendizaje inicial de la expresión. Es, por ello lógico, que se reflejen luego de modo implacable en lo expresado.

En *Desde el amanecer*, autobiografía de sus primeros diez años, nos cuenta cómo, precisamente a través de una imagen, su padre la hizo hablar a los cinco meses. Procedía de este modo: llevaba su índice a las figuras de una foto donde estaba ella con sus progenito-

res y le repetía las palabras: “papá, mamá, nena”, esto varias veces al día. Y Rosa afirma: “resulta que lo que hizo, sin saber, pero con tan decisivo trazo en mi destino, fue enseñarme a mirar”.¹

La imagen quedó de este modo, para ella, desde tan temprana edad, unida a la expresión. Después la misma expresión plástica, tan natural en todo niño, cobró en Rosa Chacel singular importancia: hallándose aún en Valladolid, empezó a frecuentar la academia, como ya he apuntado; fue entonces cuando la visión de una estatua de Apolo la hizo profesar en la religión del arte. Así relata este singular acontecimiento:

“Terminó el verano y el frío empezó a crear los consabidos problemas. Se encendió el brasero y se volvió a preteder que yo permaneciese sentada a la camilla, dibujando. Pero el vecino le propuso a mi padre que me llevase a la academia por las tardes. No había cumplido los nueve años, era imposible matricularme, pero él dijo que no tenía importancia: podía ir allí simplemente, llegar a la hora de entrada y entrar con los otros chicos. Al lado de la clase de dibujo estaba la de pintura, donde su hija mayor iba a aprovechar los modelos de la escuela y también para ayudarle un poco en las correcciones. Cualquier conflicto que se me presentase su hija me lo resolvería. No dejaba de intimidarme pensar que iba a ser protegida por la señorita del cordero, pero las ganas de ir a la academia, de hacer algo inadecuado a mi edad, de gozar de un privilegio que no era premio a mis méritos, sino concesión a mis proyectos, a mis impulsos, me daba valor de afrontarlo.

No recuerdo como fueron los trámites; mi padre me llevó hasta dentro, me dejó en manos del profesor de dibujo, que también era conocido suyo. Yo, en cuanto pasé del umbral, olvidé el resto del mundo. Recuerdo la impresión que me causaba no llegar apenas al pupitre, notar que los chicos, que a mí me parecían personas mayores, me miraban con extrañeza: nada de aquello podía acobardarme porque había entrado - o admitido en mí - un universo a la medida justa de mi propio fondo. Había visto al entrar, en un rincón oscuro del vestíbulo, un Apolo de gran tamaño. Estaba allí como hecho de silencio. Bueno, no quiero poetizarlo ni sugerirlo a fuerza de metáforas: lo que quiero decir es que verle y hacerse el silencio en mi cabeza, esto es, el olvido de todo lo demás, fue una misma cosa. Fue como si me hubiese quedado allí quieta para siempre: eso que se dice vulgarmente; *me quedé como si hubiese echado raíces* (sub. mí). pero aquí no cuadra el como si, porque lo que ocurrió es que eché raíces de verdad. Sentí mis raíces como cuando en un pie que se ha quedado dormido sentimos que la voluntad o posibilidad de movimiento va invadiéndole, va extendiéndose por él hasta llegar a la punta; y ese pie que es nuestro, nos parece nuevo, desconocido, frescamente delicioso de recorrer. Algo así -constato ahora- fue lo que experimenté ante aquella visión. Me dilaté tentacularmente, agarrándome a mi tierra de elección, reconociéndola como mía, como si se desentumeciesen de pronto las tres potencias de mi alma y en aquel silencio y aquella quietud cobrasen una energía inagotable.

Conste que no estoy dando a entender que me quedé allí quieta media hora: nada de eso, entré en la clase de la mano de mi padre. Tal vez al pasar me detuve, sin pararme, es decir, di un solo paso en el tiempo en que podría haber dado dos o tres. Y en ese tiempo ocurrió el rapto, a una velocidad que no hay por qué tratar de describir: el que conozca este fenómeno, entiende con menos de lo que va dicho.”²

Este comienzo, tan inusitado por lo claro y definitivo, tratándose de una niña que no ha cumplido los nueve años, es índice del nítido temperamento de la escritora y, por lo mismo, marcará su vida y por lo tanto su literatura. Unas páginas más adelante escribe las siguientes fundamentales palabras:

“La visión de Apolo en el rincón oscuro -veinte años después traté de fijarla en un poema: ahora intento describirla con fría exactitud sabiendo que parecerá inverosímil, elaborada. El caso es que presidió y presidirá mi vida todo lo que dure-, la contemplación del Apolo fue como la adquisición de todo el saber; algo así como decir: ¡Ah, esto es todo!”³

¿Pero qué era ese todo en que consistía el saber? ¿Por qué fue precisamente una escultura la que se lo reveló? Y ¿cómo lo aplicó luego a la literatura? Lo importante de ese saber era, acaso, que consistía en una fe, aunque es innegable que iba rodeado de muchos elementos de seducción, elementos envolventes, como por ejemplo la atmósfera de su clase, que resultó para ella fascinante en extremo, y también los elementos utilizados en el aprendizaje del dibujo, el papel, los carboncillos, los modelos, que en otras obras, como *Barrio de Maravillas*, se deleita en describir. En la academia de Valladolid, de la que habla en *Desde el amanecer*, le atrae ante todo una escultura que está sobre su mismo pupitre, la cabeza de Venus en Cnido (precisamente la que aparece en la ilustración del artículo sobre la Escuela del Hogar que mencioné al principio), de la que dice: “Miraba la cabeza dulcísima que, puesta sobre la basa de una columna, parecía llenar la clase con su presencia, con la presencia de toda la mujer, diosa, criatura celestial tal vez, pero tan firme, tan muelle./.../”⁴. Este arrobamiento reflejado en las palabras es el mismo reflejado en la expresión de la fotografía de La Esfera y es el que movía su impulso que, gracias a la complicidad de la profesora, la llevaron a ponerse a modelar, iniciándose en lo que fue su primera vocación: la escultura. De ello habla también en la mencionada autobiografía de sus primeros diez años:

“¿Quieres un poco de barro? -dijo, y yo no contesté porque era tan obvio que ella misma no esperaba respuesta. Abrió un arca que por dentro estaba forrada de zinc y me dio una bola del tamaño de una naranja. Aquí, el éxtasis se sumió en lo irracional ciego. Quiero decir que el éxtasis residió o se enseñoreó del tacto. Las imágenes no quedaban olvidadas, pero sí como adormecidas, entregadas a la materia: primaba en aquel momento el contacto de la arcilla en las manos ¡y su olor! Toda la clase trascendía a aquel olor húmedo que se escapaba de las formas cubiertas por paños mojados.” /.../ volví a mi clase y allí mismo, haciéndolo como a escondidas del profesor, pero sabiendo que si me descubría no pasaría nada porque yo, allí, tenía todos los derechos, allí mismo, extendiendo el barro en el interior de una lata de pastillas que me dio una chica que estaba a mi lado, formé una plancha de unos diez centímetros en cuadro y sobre ella fui interpretando en relieve la cabeza de la Venus: de perfil, naturalmente. Los chicos que estaban a mi lado miraban lo que hacía, al poco tiempo otros detrás de mi lado miraban por encima de mis hombros. Estuvo formada en poco tiempo y todos irrumpieron en elogios./...//⁵

Esta facilidad y decisión por parte de Rosa Chacel niña, responde a algo muy nítido y definido en el interior de su ser. En aquella primera educación paterna, junto a la visión unida a la palabra, había un gesto, un tocar con el dedo las imágenes y, sin duda, ya desde ese primer momento, experimentó Rosa que lo que se toca está más cerca que lo que se ve,

que el tacto supone una concreción mayor y que a él se sometía como a la evidencia. Es decir por una parte la escultura clásica le hacía experimentar-arrobo ante la belleza “perfecta”, por otro la seguridad de lo que se toca. Lo que no se toca, lo que no se puede comprobar, causa angustia y ésto lo sabía también la escritora desde niña, pues invocaba al diablo para que se le apareciera y tener así la prueba de la existencia de Dios.

“El descubrimiento de la escultura griega -dice en el libro antes mencionado- significó para mí la vía de acceso a lo que puede ser -ya he repetido más de una vez esta frase y no será la última-, a lo que puede penetrar y vivir, al mundo, como yo anhelaba y lo concebía. Yo había visto ya varias veces las esculturas de Berruguete, admiraba y adoraba las imágenes de que estaban llenas nuestras iglesias, pero nada de eso me había hecho saber lo que es la escultura/.../No así la escultura griega. Eso era eternamente otra caso. Eso, quería decir: *así es, y nada más que así puede ser*. ¿Con qué palabras formulaba yo este aserto? Sin ninguna palabra: con una entrega o inmersión en su conocimiento -en el conocimiento.

En mi emoción ante la escultura griega predominaba, además, un sentimiento de facilidad, de comodidad por la afinidad. La forma así, tal como la veía en ella no tenía secreto para mí. No tenía el intrínquilis de una técnica a la que no se sabe cómo dar acceso, que era lo que pasaba con la pintura. La escultura era la forma puesta ahí, y yo podía dar vueltas alrededor, coger el barro y hacer con mis manos lo que veían mis ojos, con tanta seguridad como si sólo con verlo ya estuviese hecho y no me quedase más que recorrer con las manos amorosamente la forma vista. Ese razonamiento no lo pensaba, lo sentía en las manos con un voto de obediencia.”⁶

La profunda adecuación de la mente y la naturaleza de Rosa Chacel a la escultura clásica, ese sentir que es “lo posible” -concepto tan importante en su pensamiento, repetidamente aparece en su obra la contraposición de “querer” y “poder” -se vincula por un lado a la “entrega” -ese voto de obediencia-, definida en La sinrazón como “simple movimiento del ser, que es una emisión de voluntad semejante al acto de asumir la vida” y por otro a su sentido de la realidad. De ahí la trascendenciade esa vocación inicial de Rosa Chacel.

En su ensayo *La Confesión*, hablando de la muerte de Don Quijote, dice, llega el momento en que él “afronta ya la ruta descendente, cae de las nubes y toma tierra: el momento en que presiente, con desoladora seguridad que no recobrará jamás a Dulcinea. ‘¿No adviertes, amigo, lo que aquel muchacho ha dicho: no la has de ver todos los días de tu vida’ Y luego: ‘Malum signum Malum signum Liebre huye, galgos la siguen: Dulcinea no parece.’ Se diría que en este momento Cervantes se apiada de Don Quijote concediéndole una debilidad humana, pero no es así; Cervantes se lanza sin piedad a la más fuerte aventura, la de dejar su universo quimérico y entrar en el mundo donde las cosas pueden ser”.⁷ Y más adelante añade la escritora: “/.../ la liebre pasa corriendo y Don Quijote no la persigue, no hce un solo movimiento hacia ella. Es Sancho, dueño y señor de la realidad, el que la alcanza y la pone en los brazos de Don Quijote. Sancho dice nada menos que esto:

‘Presupungamos que esa liebre es Dulcinea del Toboso ..., yo la cojo, la pongo en poder de vuestra merced, que la tiene en sus brazos y la regala.’ Don Quijote, en ese momento, funde hipostáticamente su excelso ideal con la frágil criatura del color de la tierra, en ese momento sabe lo que es poseer a Dulcinea. Pero poseerla quiere decir aquí, simplemente, tenerla en su poder /.../ Poseerla, tenerla en su poder significa comprender -cono-

cer- lo que es una vida, lo que es un corazón que late entre sus manos /.../ ⁸ “Cervantes - sigue- va hasta el fin. Don Quijote intuye en toda la excelsitud concebible que el ideal se hipostasiaba, repito, en la realidad. Humildemente, en la hora de la verdad, Don Quijotea se prosterna ante la verdad real, absoluto misterio, porque la ha tocado. Tocarla, poseerla, conocerla le lleva fatalmente -cuerdamente- a amarla, entonces no le queda más que morir.” ⁹

Tocarla, poseerla, conocerla, amarla, morir, morir al no estar lo amado -que es realidad- del todo concorde con la realidad exterior de los tiempos que corren. Así, por fidelidad al clasicismo, Rosa Chacel deja la escultura. Los años que se suceden imponen modelos distintos de los griegos, los nacidos del desgarro y la tragedia, por un lado, de los que habla en Acrópolis, por otro algunos que siente próximos por vincularse a su mente pragmática. En *Barrio de Maravillas* habla de otra cabeza de alto valor simbólico. No pertenece al mundo del arte, aunque representa otro de los motores de su fe, la fe en la ciencia. Me refiero a la cabeza de Gall que compra el padre de Elena y que las dos amigas reconocen inmediatamente como algo para estudiar. Y dice él:

“-Sí, chicas, para eso es, sólo que yo no voy a estudiar nada en ella porque no tengo preparación suficiente, pero me gusta tenerla. Si tuviera ahí en la estantería una cabeza de Minerva, todo el que la viera sabría que era un homenaje a la sabiduría. Esto, en cambio, nadie sabrá por qué lo tengo, para mí es lo mismo: esta es mi Minerva.” ¹⁰

Y sigue el relato: “La cabeza esquemática tenía la virtud más conspicua de Venus, la más notablemente afinada en la libertad humana, el deseo... El movimiento apetitivo que salta sobre la necesidad, que va hacia su norte, ¿cómo la “duramente enamorada”?... Esta es la cuestión. /.../El hombre, movedizo -mortal por lo tanto, sujeto a principio y fin-, queriendo aprender de ella fidelidad, la firmeza, porque mortal, sabiéndose finito, y sintiendo en sí la ligazón en que su materia se ama, se mantiene y defiende confiando-olvidando, de tanta confianza- el lazo forzoso, salta sobre él, salta a su más allá con el deseo de procrear en un más allá que no va a alcanzar /.../” ¹¹

Minerva y Venus a un tiempo, la cabeza de Gall podría representar muy bien la escritura: un eros fecundado por la razón. Pero esa cabeza, no piedra enamorada, sino pura piedra, de una belleza y verdad intrínseca tal que rechaza el adorno, está lejos de la libertad por la que elige Rosa Chacel la literatura. Mucho queda aún por estudiar respecto a la libertad -y acaso la máxima sea la exactitud de la fórmula matemática-, pero aquella que decide a nuestra escritora por la novela es la libertad del laberinto, la que permite el magma, el fluir continuo, la modificación. En este sentido incorpora Rosa Chacel en sus textos las cualidades de la pintura -aunque su trasunto, la Elena de la trilogía, la rechaza porque no le gustan “los trajes, los terciopelos” -lo que hace que ambas artes, escultura y pintura estén presentes en ellos de forma múltiple. Esta presencia es por un lado natural e interiorizada y por otro representativa de evoluciones exteriores, a la vez que modelo o aspiración de la misma escritura.

Siguiendo aún con el aspecto biográfico consignado en los libros de Rosa Chacel, es particularmente emocionante la descripción de su llegada a Madrid, que se halla justo al final de *Desde el Amanecer*, sobre todo si se considera que ella estaba aún en su primera década de vida:

“Una larga espera, conteniendo la impaciencia con la seguridad de la promesa. Mientras tanto, merodear por la calle de la Palma, pasar y repasar a cualquier hora/.../ y pasaba deprisa porque el bedel me miraba con una sorna intolerable./...//

“Un día, al desembocar en la calle de la Palma le vi venir de la escuela trayendo un gran fajo de papeles y a buen paso, como si se dispusiera a emprender una caminata. Me metí en una tienda hasta que pasó y enseguida eché a correr hacia la escuela. Estaban abiertas las dos puertas, tres o cuatro chicas entraban en ese momento a la portería, seguramente a recoger sus notas. Las atendía el portero. Entré, nadie se fijó en mí. Llegué hasta la escalera y vi yesos colgados de la pared: un relieve de varias figuras con ropajes plegados, una cabeza de caballo, otra de un guerrero.

“Siguiendo por el olor, como un perdiguero, descubrí en un rincón del portal mismo el arca de la arcilla. Estaba cerrada, pero no necesitaba verla abierta para saber lo que contenía, y encima de ella había una mano enorme, rota. Seguramente la habían puesto allí para componerla. Se había roto por la mitad del antebrazo y dos dedos, el anular y el meñique, estaban rotos también y puestos junto a ella. La mano era diez veces mayor que una mano de hombre: me acerqué y estuve mirándola dedo por dedo. No me intimidaba, no sentía ante ella lo que ante los cuadros, dificultad para entrar en su atmósfera, al contrario, una proximidad como si me hablase. Una tranquilidad y un misterio al mismo tiempo; algo así como decir -¡Ah, esto es el misterio! Y no hartarse de mirarlo.

“Al otro día, las puertas estaban cerradas enteramente. Había terminado toda actividad en la escuela, pero yo seguí pasando a diario y pensando: cuando se vuelva a abrir, en septiembre, por esta puerta entraré al mundo.”¹²

Extraordinaria seriedad la que se refleja en estas páginas, pero no tan ajena a la infancia como podría parecer, cuando se trata de una infancia consciente. Fijémonos en las palabras finales: “por esta puerta entraré al mundo”. Creo que la frase vale también -en parte- a la inversa: el mundo entró en Rosa Chacel a través de las Bellas Artes, aunque habría que decir a través del arte. Esto se refleja claramente en la trilogía, sobre todo en las dos primeras obras, y de las diversas formas que ya he apuntado. Por una parte en la escritura misma, que adopta modos pictóricos y cinematográficos, por otra mediante el impacto que los acontecimientos artísticos producen en los protagonistas, siendo a la vez utilizados estos acontecimientos como pulso de la época. El arte, además, tiene carácter de contrapunto o de medio para otorgar colorido al relato, ayudar, por ejemplo, a la descripción física de un personaje constituyéndose al mismo tiempo en excusa para revelar su modo de ser.

De una forma muy lúcida y dinámica se produce esto al comienzo de *Barrio de Maravillas*, donde a través de la obra de Carreño, ese pintor de la corte de Carlos II, se describe por un lado el aspecto de Isabel, la niña que luego será pintora, y por otro su carácter ingenuo e inocente, así como el más avisado y dominante de su amiga Elena, que es también más sabihonda, por utilizar la palabra que se emplea en texto. El tema se plantea a través de un diálogo incomparable entre ambas niñas:

“- ¡Elena! Creí que no llegabas nunca.

- Pero ¿qué ha pasado?

- No sé, no sé como voy a explicártelo: una cosa que dijeron de mí.

- ¿Una cosa que dijeron de ti? Pero no vas a llorar por eso....
- No si no lloro, es de rabia.
- Bueno, ¿qué fue tal cosa, algún chiste de Ernestina?
- Sí, eso, pero ¡qué chiste!...
- Cuenta.

- Estaban hablando de cosas de ellas, de cosas poco decentes, creo yo, y, claro, a tu abuela le pareció que yo no debía estar allí. Me dijo que ya no había luz, que lo dejase para otro día y, como les llamó la atención sobre mí, se pusieron a hacer preguntas. La gordita le preguntó si yo era discípula de tu madre y tu abuela entró en explicaciones... Bueno, eso no fue nada; la otra, con esa voz, dijo, como quien pone los puntos sobre las íes, que yo era de cabo a rabo..., así como suena, de cabo a rabo un carreño... ¿Qué es un carreño, Elena?...

- ¡Caray, no lo sé! ¿Tú estás segura? ¿No habrás entendido mal? Me parece raro que Ernestina diga una cosa tan absurda, porque no es nada tonta.

- No lo será, pero ¿crees que tu abuela preguntó qué quería decir? Nada de eso, las otras dos dijeron amén, como si hubiera dado en el clavo... ¿Qué es un carreño, Elena? ¿Es una cosa tan mala que no quieres decírmelo?"¹³

Pasamos ahora al día siguiente: de nuevo un diálogo entre ambas:

Elena ya ha averiguado qué es un Carreño y se dispone a revelárselo a Isabel por un procedimiento peculiar de identificación, un conocimiento intrínseco, podríamos decir, de la cuestión:

"- ¡Elena!

- Lo sé todo!...

- ¿Qué es lo que sabes?

- Todo, todo lo que quieres saber.

- Y ¿qué es, por favor, qué es lo que sabes?

- No puedo decírtelo.

- ¿Por qué?

- Porque lo he prometido.

- ¿A quién?

- A mí misma.

- ¡Elena, tú no te das cuenta!...

- Me doy cuenta de todo y por eso no te lo digo.

- ¿Es tan horrible, tan fenomenal?

- Fenomenal es, horrible en absoluto.

- Entonces ¿no es tan malo?... Elena eres un monstruo si no me lo dices. ¿Tú has encontrado la palabra y has comprobado que no es una cosa horrorosa?

- No sólo no es horrorosa, sino que es una cosa excelente.

- ¿Un carreño es una cosa excelente?...

- Excelentísima. Habría quien daría miles de pesetas por uno de ellos.

- ¡Por uno! ¿Es que hay muchos?

- Muchos no; hay unos cuantos. Ya lo verás.¹⁴

Elena no le dice nada porque quiere que al verlos Isabel se caiga sentada de asombro. Y para desvelar a su amiga lo que es un Carreño, inventa un procedimiento artístico: la

vestirá de determinado modo y la colocará delante de los cuadros:

“- ¿Tú no tendrás un vestido negro?...

- No, nunca lo tuve. ¿Hay que ir de negro? ¿Qué vas a ponerte tú?

- Yo, cualquier cosa, no tiene importancia lo que yo me ponga.

- ¿Y lo que me ponga yo la tiene?... Entonces, es que pueden pensar...

- No pueden pensar nada, los Carreños no piensan... pensaron.

- ¿Es que están muertos?

- Son inmortales... Pero bueno, volvamos al vestido negro: si no lo tienes habrá que confeccionarlo”¹⁵

Elena no olvida nada, tampoco el pelo, entra en el estudio con un huevo en la mano y dice:

“- Esto es cosa muy importante, sumamente importante. Con esto vas a lavarte la cabeza, agua tibia, porque si el agua está demasiado caliente se hace huevo duro. Luego aclarar bien con unas gotas de vinagre en el agua...

- ¿Pero te vas ya?

- Sí, mis quehaceres no tienen fin... Ah, mada de bigudíes, nada de trenzas: el pelo tiene que estar limpio como una seda y caer recto./.../”¹⁶

Finalmente llega el esperado momento, la visita al Museo del Prado. El fragmento se inicia con un monólogo de Isabel y sigue con un diálogo donde se expresa la curiosa visión que de los diversos cuadros tiene Elena y su actitud entre lúcida y ritual hasta que llegan a su objetivo:

“-Al fin, al fondo de la primera sala, los Carreños... Pienso que se llaman así los personajes representados, pero Elena me lo aclara todo. No sólo lo que son los cuadros y el nombre del pintor, sino también lo de “De cabo a rabo”... Sí, me lo explican; me aseguran que parezco uno de ellos. Elena añade: - Hasta cierto punto. Te parecerías más si tuvieras que pasar dos meses en el hospital porque estas gentes se caían de anemia.”¹⁷

Y siguen las dos muchachas recorriendo las salas de arte esparciéndose por el libro:

“- ¿Quién era este caballero?

- No era un caballero, era un pintor. Aunque, bueno, tal vez un pintor pueda ser un caballero... Era una alemán, en todo caso, para comérselo, ¿no te parece?...

- Divino.

- Ahora verás una dama.

Salas u más salas, personajes desnudos o vestidos, santos, guerreros, ángeles, frailes blancos, caballeros palidísimos y enlutados. Al fin una dama vestida de rosa.

- Esta es doña Tadea. ¿No es un escarnio un nombre tan horrible en una criatura tan encantadora? Fíjate que cinturita, qué modo de ponerse el guante.”¹⁸

Y es significativo el cambio de actitud de Elena en cuanto llegan frente a la escultura: “Salas y más salas, reyes y príncipes a caballo en cuadros enormes y en medio de la sala amplia, no muy luminosa, envuelta en una luz tranquila, Ariadna... Inmensa, inmensamente dormida, Blanda, con una blandura que sólo se encuentra en los bichos dormidos, en la pata de un gato dormido, blanda como el terciopelo. Y el mármol durísimo dormido en esa blandura, en esa pesadez... Elena contempla.

- ¿Has visto algo más hermoso?...

Elena canturrea, dando vueltas alrededor de Ariadna -la sala está vacía, al fondo un bedel soñoliento-, Elena sigue una especie de rito.”¹⁹

Cien páginas después Rosa Chacel se detiene un poco más en la descripción de los cuadros de Carreño, y habla también de otros que se encontraban cerca de ellos en el Museo del Prado. Así pasa a describir el retrato de Margarita de Austria de Mazo y se extiende hablando de sus joyas de azabache, una piedra que no es otra cosa que carbón bituminoso, concretamente lignito, de brillo céreo aterciopelado, ocasionalmente con inclusiones de pirita, y que se utilizaba fundamentalmente para joyas de luto en la antigüedad.

El Museo del Prado se presenta ya como un lugar que suscita el deseo de volver en las dos protagonistas de *Barrio de Maravillas* y que influye directamente en sus vidas. En esta segunda visita van acompañadas de una compañera, Piedita, y de la maestra, Doña Laura. Isabel ha descubierto ese mundo del que entrará a formar parte, y ahora ingresa en él por admiración e imitación, en primer lugar adoptando un peinado, lo que observa de inmediato con ciertos celos el chico de la farmacia, Luis, que está enamorado de ella. Acusada de extravagancia, Isabel dice:

“- Si no es extravagancia, es agradecimiento. A ellos les debo todo.

- ¿Qué es lo que les debes?

- Todo, todo esto. Si no hubiera sido por ellos...”²⁰

Y es que al adoptar Isabel el peinado, encarna su sucesión, se adueña de aquella herencia dejada por Doña Mariana de Austria. El texto prosigue:

“Pero sólo había dejado escritas las dos trenzas, las dos espigas apretadas, granadas de porvenir porque iban a despertar en la juventud de Isabel que las trasplantaría del azabache al céfiro azul... Rápidamente -ya en casa- el peine, por la parte espesa, alisando sobre la frente el pelo dividido a la derecha de la raya. La raya suavemente desviada hacia el centro del cogote para dar a las dos-trenzas el mismo grosor y, bien apretadas, atadas en las puntas con cordoncitos de seda, una a cada lado, sueltas sobre los hombros...”²¹

La madre de Isabel la envía al poco a la farmacia y dice la voz de la narradora:

“Y Luis la miró con terror, con espanto, con arrobo, con cólera como si hubiera descubierto un rival. Vio el esmero, la decisión que había en aquellas trenzas, la consciente feminidad. Vio que eran una cosa elaborada, ¿adoptada o dedicada?...Eso es lo que quería saber, lo que quería preguntar abruptamente, violentamente, escondiendo la violencia como un puñal en la manga...

- ¿Para quién te peinas? ...”²²

La fuerza del arte en el mundo de las protagonistas de la trilogía es, pues, tan grande, que despierta celos. Se trata de un elemento de la vida misma, algo tan próximo que se entremezcla con los hechos, con las conversaciones, con el juego, con la imitación de otras formas de existencia que no son las de la infancia, que lleva consigo siempre el crecer. Todo esto por lo que se refiere a la interiorización del arte por parte de los personajes de la novela.

En cuanto a su realidad como hecho exterior, veamos ahora cómo utiliza Rosa Chacel las Bellas Artes para situarnos en la época y transmitirnos sus opiniones. Ya en la autobiografía de sus primeros diez años, *Desde el amanecer*, constituye una pincelada genial la referencia a su descubrimiento de determinada casa de la calle Fernando VI. Le

dicen a la niña que es la casa de Gaudí, y su abuela precisa: “uno de esos modernistas”. Ella exclama: “¡Es maravillosa! ¡Es maravillosa!”²³. Una referencia menos fugaz, e igualmente significativa, se produce en Barrio de Maravillas. Esta vez se habla de los prerrafaelistas:

“La vida presente en el mundo de aquellos seres era la vida amenazada... Y ¿en qué? ¿En qué está patente el aullido? ¿En los ojos, tal vez?... Ojos admirables han quedado en los rostros que nadie puede olvidar porque nos han mirado. Estamos ante ellos y nos miran. Nos parecen admirables no porque los vemos, sino porque nos parece que nos ven - esto ya lo ha dicho alguien-, estos otros no nos miran, de modo que lo que vemos no son ojos, son miradas. Las miradas aullantes -con lo que en el aullido hay de color, pero sin lo que hay de protesta, sin lo que hay de llamada: dolor sin socorro posible, sin anhelo de socorro- sus miradas son, también, como un sahumero..., como algo balsámico que se escapa de una pira, en una entrega, donación o consumición.”²⁴

Pero es en Acrópolis donde esta técnica, y sobre todo el puntualizar el momento a través del arte, se utiliza de modo más significativo. Es capital la explicación de los derroteros seguidos por la escultura -y en general el arte- al abandonar el clasicismo, que se expone en la tienda del anticuario: “./ Las estatuas, fragmentos, cabezas o torsos mutilados, ostentando en las roturas el mármol de Carrara, el grano de sus partículas cristalinas como el azúcar y en sus curvas carnales, pulidas, la suavidad más tersa que la piel de un seno o de una mejilla... Las estatuas destacándose en los rincones como flores de la sombra. La cabeza de Hermes, en suavísima inclinación de la frente, casi taurina, cargada de discreta fuerza, de meditación, gratuita por immanente... Contemplarlas es una diálogo o una súplica en actitud orante, esperando la dádiva de su belleza que colma las ansias... Y más abajo, sobre una consola de piedra basáltica, La Desconocida... Sonreírla con familiaridad tierna, sin la veneración de la testa olímpica y decir, ¡Encantadora! ... y el viejo anticuario ... ¡oh, no! ¡Oh, no! ... no hay que sonreír: ya veo que la escultora vive enajenada por lo clásico... Venga, venga, aquí tiene el Giovannino y también el Séneca... Pero si no me sonreía: era que la encontraba deliciosa... Ya, ya... pero el drama del Donatello es el que tiene porvenir, el que quedará en los años futuros... ¡años de dolor! ... Oh, no se asusten mis ninfas, no soy un viejo agorero, no soy un profeta de lamentaciones... No, no lo soy ¿o no quiero serlo ... En fin, pasemos a otra cosa: el tiempo dirá. El tiempo es invocado por su seguro avanzar: temerle es inútil; llegará para quien lo quiera y para quien no lo quiera... Casi es mejor salirle al encuentro, premonición o desafío. Buscarle o buscar armas contra él o palmas o guirnaldas de homenaje ./.”²⁵

También son de *Acrópolis* estas frases sobre el tema:

“La repulsión ha sufrido una especie de cambio de lugar. Es extraño, en los vientos que corren -los que soplan desde Europa, porque aquí no se mueve una hoja-, vientos arrasadores, algunos, hay corrientes solapadas, arteras ráfagas de viejísima gazmoñería, puritanismo ... ‘rechazamos la belleza, ¡bastante tiempo hemos gastado en gozar de sus encantos!’ ... y se van a buscar otro lugar para sus goces ... ¿Qué lugar? ... Veremos lo que traen, veremos lo que engendran.”²⁶

De gran interés, en este libro, es el modo de plasmar el contraste entre dos generaciones, la de Don José, el profesor de la escuela, y la de Martín, el amigo al que llaman el

“profesor”, más joven y de ideas más avanzadas, y al mismo tiempo la del padre de Elena y la de Elena, que se expresa, fundamentalmente, en un monólogo de este personaje, provocado por la exposición de Anglada Camarasa que tuvo lugar en Barcelona en 1916. En él Rosa Chacel utiliza otra de las técnicas predilectas: la explicación de un arte a través de otro, aquí la pintura modernista mediante un poema de Rubén Darío, y a la vez, a través del poema, explica la evolución del pensamiento de Elena respecto a aquel arte nuevo, el paso hacia su comprensión y la actitud de su padre: “Discutimos durante horas... que yo no me meto a juzgar, sin haber estudiado retórica y poética... que no se puede comparar a Rubén Darío con... Eso es lo que le dolía a mi padre. Le dolía como me duele a mí ahora desconfiar de su juicio, pero en él había algo más grave: no era cosa sentimental, era algo así como si el hubiera llegado a casa un día y no me hubiese encontrado...”²⁷

Otra exposición a la que van Elena e Isabel nos da de nuevo un toque de época, se trata de la inauguración de los Impresionistas, realizada en el Retiro alrededor de 1920: “/.../ algún Maurice Denis, una ingenua Anunciación... Más grande el Puvis de Chavannes, la Santa Genoveva minúscula, ante elegantes eclesiásticos de enorme estatura, ladeados, como plasmados en actitud blanda y rígida al mismo tiempo -blandura de piedad, rigidez de estilo-, entonados en un gris de amanecer o de ocaso... al fin algo de espacio para circular viendo los otros cuadros menos conspicuos y, ya un poco atenuada la luz reverberante, tronizado en sus nubes de madreperla, la Gare Saint-Lazare. Consagración del humo, patentización de lo cambiante /.../”²⁸

En *Ciencias Naturales* hay tan sólo una alusión a las artes y referida a un recuerdo: se trata de la evocación de un escenario donde se fraguaba otra cosa. El lugar es el Casón, justo detrás de donde se hallaba la Dama de Elche. Allí se escondía el “secreto fraterno”, que no era más que la conspiración política. Pero partiendo de esto -en el monólogo de Máximo Montero- se llega a una definición del arte:

“/.../ ya circulaba el Manifiesto y, como ingenuos paletos, corríamos a manifestarnos. Fue el choque de la ingenua manifestación con lo establecido lo que rompió el equilibrio. Eso es, el arte... Ante las cosas enormes -armas, dinero-, derecho a segar vidas, dificultad de mantenerlas, ¿quién se atrevería?... Ahí entra la palabra respeto, esto es, distancia, el arte, en cambio, es acercamiento, entendimiento seguro y choque con las leyes. ¿Novedad total de las leyes duras, imposición arbitraria?. No, eso era lo doloroso, la base de mármol: de la que no podíamos renegar. Los poetas desatados en la República, aquí y allá los poetas metiéndose en todo. Allá, la dificultad de la lengua era un gran antifaz *pero el arte plástico estaba a la vista* (sub. mio).”²⁹

Una vez más destaca Rosa Chacel, como algo fundamental en las artes plásticas, su carácter de inmediatez, su ir unidas a la visión. La visión, el mirar, es decir la impresión sensitiva del ojo es, por otra parte, para ella, ya lo vimos, el instante previo a la expresión. Por ello su escritura adopta intencionadamente procedimientos pictóricos -y se diría que le gustan los trajes y los terciopelos, por lo que en sus matices se detiene-. Se trata de una característica de la creación del siglo XX, en el cual los movimientos vanguardistas aportan por un lado formas de ruptura y por otro la tendencia a la aproximación de las distintas artes entre sí.

Uno de los fragmentos estilísticamente fundamentales de *Barrio de Maravillas* se

inicia con la referencia a una sensación: “primero el olor”, para seguir con otra: “la luz como un clima”, y la descripción continua, aunque brevemente, a través de este último elemento. Este hecho no sólo no es causal, sino que se repite a lo largo de toda la trilogía. No es necesario subrayar el papel de la luz en la pintura. En realidad el procedimiento es una forma de aludir a este arte, de aludir a la imagen, a aquella enseñanza paterna, es decir al “mirar”, y es a la vez un homenaje. Tanto en *Barrio de Maravillas*, como en *Acrópolis* o en *Ciencias naturales* son numerosas las páginas escritas en función de la luz, remedo también del aspecto del cine que más debe al arte del pincel. Un ejemplo es la página 47 de *Barrio de Maravillas* que empieza así: “La luz que entre ahora por la tronera es la luz de la hora de la siesta y el silencio es un tributo debido a su señorío, que se extiende por todo el barrio. La luz que entra ahora por la tronera le mira benévola, pero imperiosa, ¿quién se negaría a acatarla? ... La luz mira al barrio con mirada hipnotizante; le impone la tregua en el esfuerzo, en el trabajo que significa mirar. Su torrente, su empuje sólo puede ser soportado con sordina, con tamices diversos la acogen en las diversas moradas... Persianas verdes, sensibles al aire, temblonas como alamedas. Visillos blancos, leves, nupciales como mosquiteros; muselinas opalinas. Transparentes de tela encerada; colores brillantes, guirnalda de rosas en corona oval; enmarcando bosques de otoño donden huyen los ciervos, robles o praderas o lagos con cisnes... Verdes intensos en los paisajes, rojos cárdenos en las rosas... La luz, en esa hora, es acogida a través de esas pantallas y ella mira los cuartos pulcros, las camas mullidas, los cuerpos descubiertos... Todo lo mira aquiescente; la nota de su faz es pura armonía con cada atuendo de ventana. La tronera no tiene atuendo alguno; está desprovista, desprevenida, abierta, simplemente. La luz que entra ahora es también aquiescente con lo desguarnecido, con lo abierto a la mera necesidad.”

Está claro que Rosa Chacel en este fragmento hace con palabras lo que un cineasta haría con la cámara o un pintor con el pincel, pero como, en contra de la opinión generalizada, la palabra tiene más poder que la imagen, ella avanza más en su interpretación. Esto permite la omnipresencia del arte en su obra, tanto en el fondo de sus textos, en el meollo, como en la forma, tanto con un poder dinámico y generador de situaciones, como de modo estático como cauce-vehículo de la palabra.

Probablemente analizando aún con más detalle todos sus escritos -en *Alcancía*, por ejemplo, son innumerables las referencias pictóricas- descubriríamos otros matices concretos de su presencia y utilización, pero sólo apuntaré dos cosas más: a veces lo que hace Rosa Chacel es sencilla e intencionadamente, remedando un estilo, inventar un cuadro, como en un soneto del libro *Versos prohibidos*, que se titula “Urganda la desconocida por Delacroix (Sirvió de modelo Nena Gándara)”. ¿Por qué tal proximidad entre la prosa y la pintura?. Se dice en *Acrópolis*: “Si, ya lo sabemos, siempre habrá dolor, siempre habrá muerte... Saberlo es el único poder que tenemos contra ello, es el que nos ayuda a obrar, a cavar, a escribir o a cortar piedras... A pintar, en una palabra, porque con una cosa o con otra no hacemos más que retrato de nuestras intenciones”³⁰ A veces, la escritora, realiza el retrato con cincel. El cincelado, el ir puliendo la piedra tosca hasta lograr la superficie armoniosa impecable, está en la misma raíz de su estilo. Son fruto de labor de talla, de un ahondar progresivamente en la materia, por ejemplo, párrafos como este: “Lo que admiraban no estaba en mí: admiraban lo que yo admiraba; es decir, admiraban que yo lo admira-

se tanto. Mi admiración les sorprendía y les admiraba: creían que admiraban mi talento y era que se dejaban subyugar por mi capacidad de admiración -tal vez mi única cualidad indiscutible.”³¹

Estas frases que pertenecen a *Desde el amanecer*, se refieren precisamente al resultado de sus primeras tentativas con el barro aún en Valladolid, cuando tenía tan tierna edad que si había nieve su padre la llevaba en brazos hasta la puerta de la academia. Aquella revelación del arte vivida entonces, coincidió con su don intelectual y creador. Rosa Chacel ha seguido hasta hoy, a sus casi 95 años - lo que despierta ahora nuestra admiración-, manejando la maceta, el puntero y la gradina, o modelando su prosa con el mismo gesto amoroso y consciente, la misma decisión y el mismo embeleso de aquella alumna de la Escuela del Hogar del año 1914.

NOTAS

(1) *Desde el amanecer*, Revista de Occidente, Madrid 1972, p. 17

(2) *Ibid.* p. 210-211

(3) *Ibid.* p. 216

(4) *Ibid.* p. 212

(5) *Ibid.* p. 212-214

(6) *Ibid.* p. 215

(7) Edhasa, Barcelona, 1971, p. 67

(8) *Ibid.* p. 59

(9) *Ibid.* p. 60

(10) *Barrio de Maravillas*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 194

(11) *Ibid.* p. 195-196

(12) op. cit. p. 356-358

(13) *Barrio de Maravillas*, op. cit. p. 17-19

(14) *Ibid.* p. 20

(15) *Ibid.* p. 22

(16) *Ibid.* p. 29

- (17) *Ibid.* p. 34
- (18) *Ibid.* p. 35
- (19) *Ibid.* p. 36
- (20) *Ibid.* p. 130
- (21) *Ibid.* p. 133
- (22) *Ibid.* p. 134
- (23) op. cit. p. 356
- (24) op. cit. p. 253
- (25) *Acrópolis*, Seix Barrall, Barcelona, 1984, p. 138-139
- (26) *Ibid.* p. 99
- (27) *Ibid.* p. 53
- (28) *Ibid.* p. 82-83
- (29) Seix Barral, Barcelona, 1988, p. 70
- (30) op. cit. p. 130
- (31) *Desde el amanecer*, op. cit. p. 214