



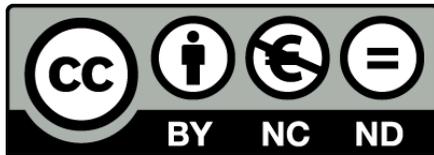
ACTAS DEL CONGRESO
EN HOMENAJE A
ROSA CHACEL

PONENCIAS Y COMUNICACIONES

Edición de M.^a Pilar Martínez Latre

ACTAS DEL CONGRESO
EN HOMENAJE A
ROSA CHACEL





Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel. Ponencias y comunicaciones, edición de M.^a Pilar Martínez Latre (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

- © El autor
- © Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2019
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

ISBN: 978-84-09-07416-7

**ACTAS DEL CONGRESO
EN HOMENAJE A
ROSA CHACEL**

PONENCIAS Y COMUNICACIONES

Edición de M.^a Pilar Martínez Latre

Universidad de La Rioja

Logroño

2019

F E D E R R A T A S

Página	Donde dice	Debe decir
5	M ^o Pilar	M ^a Pilar
9	havia	hacia
9	M ^o Tersa	M ^a Teresa
10	transmitió	transmitido
10	medicata	meditada
13	teneís	tenéis
13	sabeís	sabéis
14	no se	no sé
15	tal ves si	tal vez sí
15	cuyo eco. EL ECO	cuyo eco, el ECO,
15	proque	porque
21	ulterior	ulterior;
22	maravillas	Maravillas
23	concierta	con cierta
23	dedicataria	dedicatoria
24	<i>Nevda</i>	<i>Nevada</i>
24	<i>Acrópolis Y</i>	<i>Acrópolis y</i>
79	<i>reciéncasado,</i>	<i>recién casado,</i>
79	explesiona	explosiona
91	la muchacha.	la muchacha,
94	presupungamos	presupongamos
95	Quijotea	Quijote
96	habira	habría
97	monstruo	monstruo
98	mada	nada
102	com	con
185	generación	Generación
186	personajes.	personajes
186	nobel	novel
187	excepticismo	escepticismo
189	proponen	propone
189	excepticismo	escepticismo
190	revolucionarios	revolucionarias
190	;etc	etc;
191	cocottas	cocottes
192	equinazo	esquinazo

ÍNDICE

<i>M.ª Pilar Martínez Latre</i> - Prólogo.....	9
--	---

CONFERENCIA

<i>Rosa Chacel</i> - "Presencia II"	13
---	----

PONENCIAS

<i>Rafael Conte</i> - "Rosa Chacel y las Vanguardias"	19
<i>Isabel Paraíso Leal</i> - "Lo apolineo y lo dionisiaco en la poesía de Rosa Chacel"	31
<i>Ana Rodríguez</i> - "La Escuela de la mirada: Notas sobre la influencia del cine en Rosa Chacel"	51
<i>Esperanza Rodríguez</i> - " <i>Estación ida y vuelta</i> : Iniciación ritual al viaje creador"	75
<i>Clara Janés</i> - "Pintura y escultura en la obra de Rosa Chacel"	89

COMUNICACIONES

<i>Carmen López Sáenz</i> - "La influencia de la estética orteguiana en la obra de Rosa Chacel"	107
<i>M.º José Clavo Sebastián</i> - "Rosa Chacel y María Zambrano: <i>La confesión</i> "	121
<i>Miguel Ángel Muro</i> - "La obra de Rosa Chacel: Mostración de un proceso de escritura"	133
<i>Sagrario Ruiz Baños</i> - "Poesía clásica de Rosa Chacel"	143

Miguel Ángel Mora - "Estructuras narrativas en <i>Juego de dos esquinas</i> "	151
M.^a Teresa González de Garay - "Reflexiones en torno a algunos experimentos narrativos de Max Aub"	161
Beatriz Penas - " <i>Memoria de la melancolía</i> . Apuntes alrededor de Rosa Chacel y la vanguardia modernista"	175
M.^a Pilar Martínez Latre - "Aspectos vanguardistas de una novela comprometida: <i>La venus mecánica</i> "	185
M.^a Ángeles Cabré - "La novela lírica y nuestras escritoras contemporáneas"	197
Nuria Carrillo - "La fantasía: Una opción estética en la narrativa corta de los 80"	207
Inés Blanca - "Ficción autobiográfica en la narrativa española actual: <i>Todas las Almas</i> (1989) de Javier Marías"	215
Antonio Pérez Lasheras - "Tiempo real/Tiempo narrativo en <i>El Invierno en Lisboa</i> de Antonio Martínez Molina....."	223
Esperanza Rodríguez - Crónica del Congreso	229
Programa.....	233

PRÓLOGO

Me es grato presentar las ponencias y comunicaciones reunidas en estas Actas con motivo del Congreso celebrado sobre Las Letras Españolas de Nuestro tiempo en torno a la obra de Rosa Chacel, las vanguardias artísticas y la narrativa actual.

La parte primera de estas Actas está dedicada a la obra de Rosa Chacel. Las ponencias van precedidas de un valioso testimonio literario de la propia Rosa Chacel al que la autora ha dado un título evocador “Presencias”; lúcido mensaje sobre la creación literaria, lleno de esperanza.

Le siguen cinco estudios de reputados especialistas de las vanguardias artísticas y de la obra chaceliana : Rafael Conte, Isabel Paraiso, Ana Rodríguez, Esperanza Rodríguez y Clara Janés. Críticos que se dieron cita en estas jornadas científicas para ofrecer una nueva lectura de la dilatada y compleja creación de la escritora y participar del cálido homenaje que la ciudad de Logroño y la Comunidad Universitaria le tributó.

A estas lecturas críticas se han sumado, también, las comunicaciones de especialistas en filosofía, Carmen López y M.º José Clavo, que han abordado aspectos interesantes de su mundo filosófico, tales como las relaciones con las teorías artísticas orteguianas y con la obra de María Zambrano. Otras comunicaciones, a cargo de Miguel Angel Muro y Sagrario Ruiz, se han ocupado de la preceptiva literaria chacelinana y de su poética. Finalmente, Miguel Angel Mora ha descendido al análisis de un relato corto .

Ponencias y comunicaciones dan forma a unas jornadas científicas que han permitido situar la obra de Rosa Chacel más allá de la circunscripción exclusivamente vanguardista con la que comenzó su andadura novelística. La propia escritora, exigente con su obra y sus críticos, se mostraba satisfecha con el desarrollo del Congreso y así lo hacía saber a los medios de comunicación: "se ha logrado reunir un grupo numeroso y más que satisfactorio, aportación generosa y magistral de mis amigos lectores (...) estudiosos de mi propio mundo".

La segunda parte de las Actas presenta tres comunicaciones de algunos de los autores más representativos de la prosa vanguardista , que fueron compañeros de generación de Rosa Chacel y compartieron el magisterio de Ortega en su formación estética; escritores que como Rosa Chacel sobreviven a la contienda bélica y difícil exilio, creando una obra de calidad indiscutible, abriendo su horizonte literario hacia la novela poema y la novela testimonial. Sobre Max Aub habló M.º Tera González de Garay; sobre Teresa León y

Rosa Chacel, Beatriz Penas y sobre el nuevo romanticismo de Díaz Fernández, M.^a Pilar Martínez Latre .

La tercera parte de las Actas acoge una muestra ponderada de las últimas tendencias narrativas, representadas por las obras de Javier Marías, Muñoz Molina y José M.^a Merino. Las comunicaciones se centran en algunas de las obras más representativas de estos novelistas renovadores que cultivan, de manera muy personal, la modalidad de "novela poema", -denominación de Gonzalo Sobejano- que poseen ciertas afinidades con la prosa lírica, pero muestran sus diferencias al atenuar el esteticismo y profundizar en el autoconocimiento.

El bloque de estas comunicaciones lo constituyen: "La novela lírica y las escritoras contemporáneas", presentado por M.^a Angeles Cabré; "La fantasía: Una opción estética en la narrativa corta de los 80" por Nuria Carrillo; "Ficción autobiográfica en la narrativa española actual: Javier Marías" por Inés Blanca; "Tiempo real / Tiempo narrativo en *El invierno en Lisboa*" por Antonio Pérez Lasheras.

Permítanme acabar esta presentación de las Actas con unas palabras que Rosa Chacel me dirigía desde su residencia madrileña: "Si nuestra unánime colaboración llegara a imprimirse, tanto si solo queda en el recuerdo , ¡ quedará no lo dudes ! como un momento glorioso; es decir realizado por los más puros corazones".

Palabras escritas por esta "genuina" escritora desde el grato recuerdo de un Congreso literario en el que ha participado activamente , nos ha transmitió su amor a la vida y a la literatura y ha hecho posible la edición de las Actas.

Nuestra joven Universidad de La Rioja, que nace con una meditada oferta de estudios técnicos, científicos y humanísticos contribuye con la publicación de estas Actas a ampliar el horizonte de los estudios filológicos, que parecen gozar de menor predicamento en nuestra sociedad: una herencia cultural que debe de seguir viva y permeare la vida pública y privada de los ciudadanos.

M. ^a Pilar Martínez Latre. Diciembre , 1993

CONFERENCIA

PRESENCIA II

Rosa Chacel

¿Por qué me pedís que hable de mi misma? ... Estoy acostumbrada a oír decir que de mí hablo demasiado, y es verdad que en toda mi obra no hablo más que de mí y del mundo ante mí. En este momento lo que quisiera decir es que me pasma -y me conmueve- que hayáis puesto tanto empeño en hablar de mí ... Me asombra, repito, y no por modestia, sino porque mi aspiración fue siempre la de existir, como presencia ante vosotros y de los otros a donde lleguen mis palabras. Si quiero llegar a todos no es como influencia, sino como experiencia, cedida y amorosamente condimentada para gustar -no, esto es frívolo- quise decir para seducir, o sea, mostrar la insuperable seducción de la vida. Es todo lo que puedo decir, porque detalles de mis perfecciones -o errores- bien los teneís estudiados, yo, no como conclusión porque mi estilo no es lo concluyente sino como información, vuelvo a instaros a pensar en el difícil vivir, cuyo ámbito más fértil es el saber, el meditar, el ahondar en el capital que nos dejaron, que jamás podrá admitir ruptura.

En fin, puesto que debo decir algo, estoy dispuesta a no decir nada de lo que todos sabeís mejor que yo; lo que hice os pertenece, sería sensato decir algo de lo que quisiera hacer, aunque esto tal vez parezca promesa arriesgada, diré pues solamente la posición de mi ánimo ante lo que vivimos, tal como es, tal como haremos que sea en el futuro inmediato; si nos atravesamos a afrontar la niebla. Perdonad que lance esta metáfora porque, aparte su valor literario, tiene una consistencia racional que la justifica. La niebla idealiza el paisaje, así el recuerdo embellece el conocimiento del pasado, y solo afrontando su difícil misión podremos lograr el sentido neto de lo que fue y quiere seguir siendo. Esto que aparece sentencioso, no es mas que un lamento o grito de auxilio ante el abandono o desestimación de la memoria. Esta lamentación es frecuente entre los maestros y entre algunos escritores que se sienten con suficiente autoridad, pero yo, personalmente, creo que el valor didáctico de la literatura, de la novela en particular, es el que marca el rumbo de las generaciones. Lo grave es que la literatura no debe, ni puede, ni quiere cargar con esa misión; el hecho real de toda literatura -considerada como creación de arte- es un reflejo de semblan-

za de la generación que la produjo. Puede parecer arbitrario dar un valor de ejemplo a lo que es substrato naturalmente producido, pero el hecho es que contiene diversos valores o efectos. La literatura la novela en particular, es una demostración de algo que no se puede exhibir porque su acción es fluir, no es pasar sino seguir pasando, sencillamente como la vida, y ahí se enreda el intríngulis de la creación literaria, aspiración a la sencillez o evidencia natural y culminación de lo imperceptible de lo casi imposible. Claro que no es éste el momento de hablar de estilo, sistemas o tendencias literarias, sino tal vez -aunque todo momento es bueno- para hablar de lo que padecemos, producimos, aspiramos, tomamos como eje de nuestra existencia. Si tanto pesa en nuestras voliciones, la imagen, semblanza y valoración del diario acontecer, tenderíamos naturalmente al realismo. Esto sería lógico, y no puedo decir que no sea esa nuestra tendencia, claro que también puedo decir que no lo es..... Francamente decididamente tendemos al realismo, pero con la más hábil y sutil conformación de lo real, novísimo, sorprendente, irritante, insultante a toda ética y estética.

Bien se que todo esto ya está bastante teorizado, incluso practicado, si hablo de ello no es por demostrar suficiente información, sino por remontarme al tiempo en que todo ello germinaba, pero no en silencio como las semillas, sino a gritos, exabrupto, reto, duelo, combate. En realidad intento, tanteo de la posibilidad. Ese tiempo que viví y que amé y sigo amando, me atrevo a decir que ese fue el tiempo de SATURNO, sin cambiar de régimen alimenticio, devorando con el mismo apetito a sus cachorros, mas que con desenfreno, con ostentación, al mismo tiempo enriqueció su aspecto feroz con un aire intrigante cargado de promesas de su secreto esplendor. En fin, desde aquel tiempo vivimos pendientes de él por infinitas causas. Ante todo por su conservación, perdió su prestigio aquel proverbio famoso: "El saber no ocupa lugar", adquirimos una obsesión de ahorro hasta para el pensamiento, espantamos de pronto a las ideas como insectos, si no es suficiente su valor práctico. ¿Parece excesivamente ruda esta afirmación? ... lo sería, si no fuese compensada por la dilatación -no como panorama sino como torrente- la posibilidad de placer. ¡Cuidado! no hablo de placeres practicables, sino de la amplitud de la imaginación, de la creación, de la fruición de la simple visión del mundo en libertad.

Es normal -digamos natural- el hecho de analizar, de diferenciar cada entidad perceptible a la mente, de ese modo se establecieron las jerarquías y se acotaron los terrenos según pertenencias. Hoy día en que el análisis alcanza la máxima diferenciación tendemos, al mismo tiempo a unir, sin confundir las que fueron -exentas, cuando no enemigas- cuerpo y alma. Aludo apresuradamente a esta nueva acción del patrimonio heredado, no se me ocurre plantearlo como tema a discutir, pues ello queda hoy día casi públicamente cedido a la batalla -sin triunfo sospechable- de la fe y la ciencia, por lo tanto debemos aquí mantenernos a una modesta distancia; pero si es factible ocupar un lugar discreto no lo es verse libre de reflejo, del iris brillante que tiñe toda visión, de modo que en esta hora -vuelvo a hablar del ahorro- para decir que tan larga perorata no ocupará mas tiempo que el de un timbre de alarma como llamada a la vigilia. En esta hora dedicada a las letras, percibimos la lucha de desunión y reabsorción en que se debaten cuerpo y alma, lucha reflejada en sus secuaces o símiles prosa y poesía.

Volviendo a un tiempo anterior a la niebla, no se definirlo porque ya se sabe que la niebla es la emanación de aguas yacentes, así que aquél tiempo era uno en el que fluían

corrientes que se asentaban en el collado y causaban la sutil evaporación; fue el tiempo aquel en que se extraía, mas que como un producto químico, se cazaba o pescaba la criatura inefable, la poesía pura. De esto no hay porque hablar puesto que la pieza fue cazada incólume, instalada o custodiada en el corral, donde creció tanto que llegó a saltar las vallas y se difundió en esa entidad que llamamos pueblo.

Querer abarcar en su total la circunstancia es disparate, pero no lo es definir las notas concordantes con el ente a quién consagramos nuestra meditación; y la circunstancia del que hoy deambula por calles y caminos -ciñémonos al de las calles, bicho de la ciudad- que es el cantor, canta-autor, recolector del lloriqueo exquisito -británico- de niños insólitos que repartieron su adolescencia -casi infancia coqueta- por el orbe. Muy importante la percepción del orbe que gozamos, sufrimos, ambicionamos con furor. ¿Se entiende algo de lo que estoy diciendo?, tal ves si, tal vez no, subrayaré la explicación, hablo de la circunstancia cuyo eco. El ECO, fenómeno acústico bien definido por la física, nos roba la presencia de la ninfa enamorada, pero hay un lugar donde no existen superficies de reflexión no hay muro ni talud que nos devuelva el pito del tren, pero el ECO, vibrante, imborrable en la memoria sigue sonando por el poder de la ninfa inmortal; el ECO es en un cien por cien amor inacallable. Resulta medianamente inteligible mi evocación de las figuras de la prensa, la tele, el gran cine y la amplia producción literaria reviven continuamente. Con ese aura pasa el que callejea, dejando sin ECO sin recuerdo los cantos olvidados, pasando de la gran armonía -que alguna vez llegó a ser callejera- a esos tonos amorfos de baluceo pueril.

Tan gemelas y tan fraternas de Apolo, tan unánimes en toda etapa en todos los saltos sucediéndose en ascenso o descenso los temas delineados en la materia nítida de Limoges, conservados y repetidos en la dorada arcilla del alfar. Decorando los queridos cacharritos que compramos en andanzas turísticas, están las líneas exquisitas que el artista concibió elegantes, sutiles, difícilmente encaracoladas, barrocas, rocó en extremo halagadoras del gusto de damas y caballeros... Duplicidad patente porque las exquisitas líneas siempre tienen el garbo de las flores, de las lanzas, los escudos, las torres almenadas, imágenes del ECO sin voz, conserva en la memoria, inmune a todo desgaste, susceptible solo a las estaciones, sus circunstancias climáticas del alma, digamos de la mente, digamos las veleidades del amor, que hoy ama y mañana desama.

Tanto enrevesamiento, no quiere ser mas que una defensa del arte de nuestra época; pretendo situarlo en su circunstancia vital, y aún más visual. Ciertamente la literatura sufre el mismo sino que las otras artes, pero tiene una faceta incontestable la mera lógica; ante esta hay una ciencia balística que determina el tiro infalible, pero el más persistente tiroteo no aturde al silencioso recordar, conservar, adorar, muy al contrario, el recuerdo, ECO de amor mas poderoso, supremamente poderoso, absorbe -roba absorbiendo- las bellezas esenciales del tiro acertado, (el acierto, cogollo de la lógica, deslumbra, seduce, tienta, y el amor lo incorpora y lo recubre de líquenes fortísimos, imborrables). El acierto del juicio riguroso pone el dedo en la llaga y no solo el dedo, también el bálsamo, proque lo que el dedo señala, la armonía, la concordia, el equilibrio lo endulzan, lo adormecen como sueño del pasado esplendor.

Repito el lamento por la pérdida del culto a Mnemosina, que hoy muchos maestros

señalan y tengo que confesar (por seguir el orden de los hechos que: aún contándome entre sus acólitos los que buscamos el tiempo perdido, escardamos la prosa que aspiraba a continuar como depósito venerable). Una faena dura y arriesgada que hoy conviene intensificar, porque con la facilidad que nuestras crías -mas exacto decir críos porque se trata de los talludos- aprenden a leer , a escribir, a cantar y digo cantar a lo que se llamó trovar y hoy se llama... no se llama nada, se hace, se grita, se musita y se reparte como secreto que toma un tono distinto en cada silencio.

Esta es la cuestión. ¿Cómo enseñar a poner orden en el caos?: En primer lugar, hablo del pequeño caos al alcance de nuestras manos, y en segundo, ¿por qué pretendo enseñar algo.... Empecé dando las gracias a los que fabricasteis este arco de triunfo que me colocáis, y poniendo a la vista la incapacidad de estudio que demostré en toda mi vida, algo será -supongo que mi patente desmedido amor a la vida que compartimos- lo que os haya hecho descubrirme en mi rincón, en todo caso siento que es mucho lo que tengo que agradecer y, sin embargo me inclino a -si no a enseñar-, indicar algo así como una guardia mentenedora del orden frente al caos. He tenido contacto en varias ocasiones con la juventud escolar, con los que, sin ostentar el lujo de la juventud, acudiendo a diario a ganar el diez consabido responden como quien recibe un regalo o cualquier novedad en la monotonía cotidiana, y responden preciosamente, con una limpidez primaveral a cualquier palabra que se les muestre francamente. También ha comprobado que en esa zona oficial, es decir rectora de la prensa de la tele, de los altos centros que dispensan grados socioculturales, pueden suceder en sucesión esporádica figuras creadoras que pasan sin que se establezca ni se haga visible un orden jerárquico... No hay que asustarse, un orden jerarca quiere decir un camino ascendente. y tampoco hay que asustarse de lo que califico de ascenso. Un camino ascendente es el que da acceso a cada plano donde descuella una respuesta a las cuestiones que traíamos alentando con dificultad... Así pues, reflexionando sobre lo difícil que es vivir, sobre lo increíble que es llegar a tantos años como llegué, el aliento que me queda -por lo visto todavía un poco- lo pondré en el empeño de instar a los que vienen... Quiero decir a los que vienen con ganas de vivir, pues hemos padecido y aún padecemos la existencia de los que se preguntan, "¿Para qué?" ... Quisiera responderles con la afirmación máxima y lo único que encuentro seguro es prometerles el paraíso del conocimiento.

P O N E N C I A S

ROSA CHACEL Y LAS VANGUARDIAS

Rafael Conte

ROSA DE PIEDRA

No me queda más remedio que empezar por el principio, esto es por declarar, como póstumo a esta intervención, mi gratitud y mi emoción por hallarme aquí, entre ustedes y al lado de Rosa, iniciando así estas jornadas en honor de su figura y de su obra, sin duda alguna la más singular y hasta misteriosa de las letras hispánicas vivientes. Decían los filósofos antiguos que la esencia del ser es la de perseverar en sí mismo, en seguir siéndolo siempre, en su tenaz, oscura y determinada voluntad - involuntaria casi- para perpetuarse en su existencia, como la piedra que sin decirlo manifiesta su perpetuidad en ser, en ser piedra además, sin que quepa remedio alguno contra ello, corrección ni modificación ulterior de la misma manera es el arte, es la literatura, que halla su raíz esencial en seguir siéndolo siempre, en su vocación de eternidad, en su duración que la prolonga más allá de lo humano, y que nada tiene que ver por cierto con los actuales métodos de producción y consumo, tan efímeros en el tiempo como intensísimos en cada momento dado, que todo lo penetran hoy para desvanecerse mañana, lo que resulta ser a la postre exactamente lo contrario de lo que la literatura exige. Y así, ahora, hoy, al lado de Rosa, creo que estamos tocando de algún modo un símbolo vivo y encarnado de lo que resulta ser en definitiva la literatura, donde una rosa ya no es una rosa, pues se niega al perpetuarse, al prolongarse más allá de todos nosotros y más allá de sí misma, al borde mismo de sus noventa y cinco años vivos, que cumplirá dentro de tres meses, magnífica expresión en carne viva de su ser y de su literatura, como si fuera la metáfora carnal de sí misma, como si ya no fuera rosa sino piedra, como una una rosa perenne, una rosa perpetua, una rosa de piedra, ante la cual ya no es posible empezar de otra manera que manifestando, como ya he dicho y reitero, mi emoción y mi gratitud.

Para hablar, como está previsto, de Rosa Chacel y las vanguardias - aunque todas palidecen a su lado- será preciso despejar ambos términos. Ante el primero, la figura y obra de Rosa Chacel, las palabras no tienen más remedio que repetirse, sobre todo en mi caso, que tantas veces las he utilizado con el mismo cometido. Está aquí, a nuestro lado, al borde de los noventa y cinco años, parece una frontera que siempre tenemos delante, frente a nosotros, una línea de sombra que se convierte en luz cada vez que se traspasa. Se enorgullece de la fecha de su nacimiento, 1898, y no es para menos, pues no solamente hunde sus raíces en otro siglo cuando el nuestro está ya acabándose, sino que es mítico en la historia de España: marcó el final de un imperio que agonizaba durante más de otra centuria, colocó al país frente a sí mismo y a su miserable realidad y vio la aparición de un movimiento literario y cultural de primera magnitud y el final del aislamiento nacional, lo que daría lugar a

una profunda autocrítica colectiva y la apertura a los grandes horizontes exteriores del mundo contemporáneo, que unos denominaron modernismo y dentro de él otros marcaron a sus principales manifestaciones con la fecha misma de aquel año. No, no fue una mala fecha para nacer, desde luego. El nacimiento se produjo en Valladolid, uno de los máximos centros geográficos y verbales del país, ciudad que abandonaría bastante pronto, a los diez años, pero que, dada la intensidad extraña y singular de la memoria y sensibilidad de nuestra escritora, alimenta su obra con unas raíces que jamás la abandonarán, conservando hacia ella grandes dosis de lúcida ternura.

De niña, de joven, iba para artista plástica, primero en academias vallisoletanas de dibujo y pintura, y por otros centros madrileños después, hasta desembocar en la escultura y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Uno de sus libros, *Desde el amanecer* (1972) relata precisamente su niñez en Valladolid -su extraño y precocísimo aprendizaje de la palabra a los cinco meses, o de la lectura a los tres años, de dónde si no saldría su extraña relación con una de las prosas más asombrosas de nuestra historia-, los primeros diez años de su existencia, y termina cuando la niña llega a Madrid donde se instala con su familia en el tradicional barrio de maravillas, en pleno corazón de lo que antiguamente fue escenario de la revuelta contra las tropas napoleónicas en los albores de la guerra de Independencia, y que ya en nuestros días se conocería bajo el apelativo de "Malasaña", centro neurálgico que fue de la "movida" juvenil madrileña de la pasada década. Este barrio, así como otros escenarios posteriores frecuentados por la joven artista durante su educación humana y estética, como el de los altos del Hipódromo y la Residencia de Estudiantes, o el Ateneo, son precisamente los lugares rememorados, con la extraña precisión y acuidad de la memoria chaceliana, en los que transcurren los dos primeros volúmenes de esa trilogía que la autora quiso llamar alguna vez -no sé si al final lo ha hecho así- *Escuela de Platón: Barrio de Maravillas* (1976) y *Acrópolis* (1984).

Pero el dibujo, la pintura y la escultura dejaron paso a una nueva vocación, la de la escritura, donde toda esa capacidad visual se plasmaría en unas extrañas geografías interiores de una misteriosa plasticidad, que se infiltró primero por el sendero de la lectura. Gran lectora desde su infancia, Rosa Chacel se introdujo desde el principio, en sus años de estudiante de artes plásticas, en los círculos culturales, intelectuales y literarios de la capital. Valle-Inclán le dio clase en la Escuela de San Fernando, y la futura escritora frecuentaba asiduamente el Ateneo y las tertulias de la Granja del Henar y la Botillería de Pombo. A su infantil admiración por las novelas de Alejandro Dumas, Victor Hugo, Julio Verne y Walter Scott sucedieron las lecturas de Unamuno, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, tratando personalmente también a estos dos últimos que llegaron hasta el punto de dejarnos preciosos testimonios de la joven artista. Entre el final de la primera década y los principios de la segunda de nuestro siglo, Rosa Chacel se acercó a los grupos de la vanguardia literaria y artística de la época, publicó sus primeros textos en algunas revistas -como "Ultra"-, conoció a un condiscípulo pintor, Timoteo Pérez Rubio, con quien contrajo matrimonio y marchó a Italia, merced a una beca concedida a su marido, donde vivió durante algunos años a partir de 1922. Para entonces ya había conocido asimismo la obra de Ortega y Gasset, que la marcaría para siempre, la de Sigmund Freud también, y hasta pudo leer pronto la traducción española del *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, que Dámaso Alonso había vertido al español bajo el seudóni-

mo de "Alonso Donado", lectura que Rosa Chacel recordará como decisiva a lo largo de toda su vida. Desde Roma viajó por Europa, por Francia y Alemania sobre todo, y hasta empezó a colaborar en la recién creada revista fundada por José Ortega y Gasset, máximo órgano cultural de la época, la *Revista de Occidente*. La hermosura y densidad de su prosa pudieron empezar a hacer el resto.

De regreso a España, en 1927, Rosa Chacel colabora en otras revistas -*La gaceta literaria*, *Caballo verde para la poesía*- con poemas, ensayos, algún relato o fragmento novelesco, y publica sus dos primeros libros, una novela *Estación. Ida y vuelta* (1930), cuyo primer capítulo había aparecido en la *Revista de Occidente* dos años antes, y un conjunto de treinta sonetos *A la orilla de un pozo* (1930). Su compromiso al lado de la República -Rafael Alberti y María Teresa León eran, entre otros, sus amigos, y en 1933 había podido conocer durante unos meses la realidad de la Alemania nazi- le llevaría la guerra civil de Madrid a Barcelona y Valencia, donde colaboró en *Hora de España*, y luego al exilio, a París, de donde viajó a Grecia. Al terminar la contienda, Rosa Chacel, su marido -que había dirigido la operación de salvamento de las obras de arte del Museo del Prado durante la guerra- y su hijo salieron de Burdeos hacia América Latina para empezar un exilio que duraría largos años.

Visitó España en 1961, tras una estancia en Estados Unidos merced a una beca Guggenheim, y en 1970, aunque su definitivo retorno no llegaría hasta 1973, con frecuentes viajes a Brasil, donde siguió viviendo su esposo, quien fallecería cuatro años más tarde, fecha en la que la escritora se estableció ya en España de manera fija. Durante su exilio, mientras su esposo trabajaba como pintor y retratista, y emprendía diversas empresas con desigual fortuna, Rosa Chacel escribió mucho, aunque no publicaba demasiado. Alternó su residencia entre Brasil y Argentina, donde cursaba estudios su hijo, con el interregno de los años norteamericanos citados, y su firma aparecía, con cierta frecuencia, en *La nación* y las revistas *Realidad*, *Los anales* y sobre todo en la célebre *Sur*, de Victoria Ocampo. Tradujo mucho, especialmente a Racine y Camus y dio a luz parsimoniosamente algunas novelas, como la biografía novelesca de la amante traicionera de Espronceda, *Teresa* (1941), la dedicataria del terrible "canto a Teresa" de *El diablo mundo*, que había sido escrita -y a punto de ser publicada- antes de su exilio, pues Ortega la había contratado para su colección de *Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX*, y una extraña narración puesta en boca de una niña de doce años, *Memorias de Leticia Valle* (1945), en donde la tragedia -una especie de homenaje a Dostoyewski en el que se vuelve del revés un episodio de "Demonios"- viene doblemente suavizada por la ambigüedad de la exposición y la ternura objetivada de una voz tan infantil como implacable. Después vinieron los largos años que la escritora empleó en la elaboración de su obra cumbre, *La sinrazón*, que no se publicaría hasta 1960, mientras que reunía algunos relatos en dos libros asimismo rigurosos y necesarios, *Sobre el piélago* (1956) y *Ofrenda a una virgen loca* (1961).

Su progresivo y lento regreso a España vino siendo preparado, durante estos años, por la aparición de alguno de sus títulos entre nosotros, mientras se despertaba asimismo en el interior, conforme sus libros se recuperaban, el interés por la literatura del exilio. La primera vez que vi su nombre citado fue en aquel gran libro, tan imperfecto -por introductorio- como necesario y fundamental en su tiempo, *Narrativa española fuera de España*, de José Ramón Marra López, en el que bebimos lo fundamental del tema quienes empezamos

a investigar sobre nuestra literatura desterrada. Poco a poco fui descubriendo alguno de sus libros, pude citarla más ampliamente en un número extraordinario de la revista *Cuadernos para el diálogo* de 1968, un gran amigo común, Félix Grande, me pasó otros títulos, y hasta incluí uno de sus relatos -el excepcional "Fueron testigos"-, en un libro antológico que publiqué en 1970, *Narraciones de la España desterrada*, en el que reuní textos narrativos cortos de los grandes escritores del exilio. Reediciones de otros de sus libros anteriores, como *Estación, Ida y vuelta* y *La sinrazón*, la recopilación de sus relatos completos en *Icada, Nevada, Diada*, la publicación asimismo en España por vez primera de los ensayos *Saturnal* y *La confesión*, o de esa increíble autobiografía ya citada, *Desde el amanecer*, prepararon ya su regreso paulatinamente definitivo, como ya he indicado, con la ayuda de sus antiguos amigos de siempre, como Julián Marías y el fervor de otros más jóvenes que entonces iban conociendo su obra, como Pere Gimferrer o Ana María Moix. Para cuando empezó a regresar del todo, sin embargo, personalmente me encontraba por razones profesionales casi siempre fuera de España, por lo que apenas pude saludarla como hubiera sido debido, y como sin duda su importancia me imponía; sólo me rescataría levemente cuando *Revista de Occidente*, en su tercera etapa, me permitió saludar *Barrio de Maravillas* a su aparición, que fue su primera novela aparecida por vez primera también entre nosotros, y que aquel mismo año obtendría el premio de la Crítica. Hasta nuestros días, sólo citaré sus libros, las dos novelas que completaron la trilogía, *Acrópolis* Y *Ciencias naturales*, los significativos fragmentos y textos narrativos dispersos y hasta fragmentarios a veces de *Novelas antes de tiempo*, y sus ensayos recopilados en los títulos, *Rebañaduras* y *La escritura es secreto*, así como la reedición de su poesía completa, tras haber dado a conocer sus *Versos prohibidos* en 1978. El premio de las Letras españolas vino a corregir en cierto modo el lamentable error Académico de cerrarle el paso, mientras su incansable presencia en la vida cultural española en los últimos años, en la cumbre de esta madurez inagotable que ahora contemplamos, viene a reconocerla como figura clave de nuestras letras de hoy y del siglo entero, una de nuestras voces más personales, seguida por importantes núcleos de lectores y homenajeadas por doquier. En *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* vino a hablar de sí misma y de la historia de su matrimonio, rindiendo así homenaje a la figura de su esposo desaparecido, mientras que abrió las puertas de su diario de largos años en los dos volúmenes *-Ida y Vuelta-* de su excepcional: "Alcancía", que, siendo un texto tan pormenorizado y personal se niega sin embargo a cualquier desahogo, levanta la separación de siempre ante el misterio de su intimidad, y resulta ser tan estricto y crítico como autoexigente e inclemente.

Una vida tan compleja, tan repleta y plena, tan sujeta a vicisitudes y aventuras de toda índole, y hasta en gran medida presidida por el tremendo signo del exilio ha influido en su obra, desde luego, pero tampoco demasiado como luego explicaré. La lectura de las recientes *Cartas a Rosa Chacel*, que tan excelentemente ha seleccionado, introducido, anotado y estudiado con amor y sabiduría la profesora Ana Rodríguez-Fischer nos da una pequeña medida de la magnitud de sus relaciones, de la profundidad con la que las entabla, de la fascinación que ha ejercido y ejerce por doquier. Mas, tras tanto desarraigo, su obra es siempre igual a sí misma, apareció madura desde el principio, y si bien marca una trayectoria seguida y continua no se sujeta a vaivén alguno, Recuérdese que desde su primer libro, hace ya más de sesenta años, su escritura es idéntica a sí misma, su realidad la misma

de siempre, y si lo colocamos junto al último *-Estación. Ida y vuelta* al lado de *Ciencias naturales*, viva el cielo- veremos que se parecen como dos gotas de agua, que son hermanos, de la misma familia, con la misma prosa excepcional, con el mismo tono personal, la misma problemática, o parecida, idénticas fascinaciones y rechazos. Su obra, su poderosa intención, su insondable profundidad y su hermoso y complejo estilo son los mismos de principio a fin, hasta el punto de que tanta tenacidad asusta. Siempre se le han colocado etiquetas, como las consabidas de la “literatura deshumanizada” sobre su obra inicial -que es idéntica a la final vuelvo a repetir-, o la de “literatura memorialística” a la del final, pero nada de todo esto es verdad del todo, aunque lo sea parcialmente y según los momentos y las épocas. Es una narradora de raíces intelectuales, en las que la razón escruta hasta lo más irracional y sensible, donde la sensación y el sentimiento se separan de todo sentimentalismo, pero quizá siempre más inteligente que intelectual, para profundizar en temas que si aparecen como eternos se escrutan como nunca, de maneras completamente nuevas: el amor, su desaparición, la muerte, la piedad, la crueldad, los misterios de las relaciones humanas, la función del arte, de la literatura, de la fantasía, y esa opaca trascendencia necesaria que nunca condesciende con ningún espiritualismo vulgar. Parece una narradora ensayística, pero estos mismos ensayos se trasmutan en historias concretas, en seres particulares a los que desmenuza con la más alta poesía. Su estilo es lento y parsimonioso, pero encierra velocidades conceptuales vertiginosas, en ocasiones parece divagatorio, pero en ella la divagación es metodológica, y termina obedeciendo a un férreo sentido de la unidad, a una lúcida e inconsciente- pasión por la armonía. No se le escapa detalle porque todos sus detalles son significativos, no duda en volver sobre algunos motivos, como si diera vueltas en redondo, pero al final resulta que las ha dado hacia adelante y en espiral, tendiendo siempre al centro, a un centro que hay que redescubrir constantemente y sin parar, pues pareciendo accesible nunca se nos entrega del todo.

Son célebres sus rebeldías, sus desplantes, sus protestas, sus lúcidas acusaciones y reprimendas; pero nada le ciega nunca, habría que decir que ni siquiera -o que sobre todo no- el cariño, e incluso resulta ser más severa con quienes más la quieren. No hay que asustarse, mucho más severa es consigo misma, o con todo aquello que de verdad le interesa. Creo que posee una asombrosa vocación hacia el clasicismo -ella, la renovadora, la experimental, la vanguardista- pero hacia el verdadero, no hacia el conservadurismo estéril, pues al mismo tiempo ha resultado ser una impenitente investigadora y admiradora de las vanguardias, desde aquella lectura del Joyce de su juventud, que tanto la fascinó, o sus gustos pictóricos, artísticos y literarios, sus colaboraciones en revistas experimentales, su curiosidad por los “ismos”, por el surrealismo, por la obra de un Proust -como la que experimentaba su maestro y mentor Ortega que en su lectura basó sus interrogaciones sobre el arte y la literatura nuevos-, o por las obras del sesenta. Busca siempre una trascendencia, una idealidad, no un idealismo, pero por caminos absoluta y totalmente terrestres y hasta materiales. Su literatura está marcada por el signo del autobiografismo, parece clara y transparente, pues su prosa lo es en grado sumo, pero pronto perdemos pie, nunca encontramos en ella nada de literalmente autobiográfico en realidad. Su tema fundamental es el del amor, como si quisiera investigar y mostrar este territorio central y nuclear como en una búsqueda caballerescas. Pero este amor ideal, platónico, cegador, al final nos conduce a abismos sin retorno, y sus personajes, traspasados por una luz deslumbradora, están tan desnudos que su ful-

gor los vuelve invisibles. Es la suya una escritura de mujer de la máxima envergadura, pero también de hombre -aunque ningún hombre, sólo, la haría igual pero aborrece cualquier feminismo al uso y al abuso, que cuanto más se radicaliza resulta ser a sus ojos más incompleto. La suya es también una voz que parece arrancar de extrañas y lejanas galaxias, de raíces clásicas y antiguas, pero que se muestra de tan acuciante actualidad, de tan absoluta contemporaneidad, que a veces la pienso como del futuro, como si se nos hubiera adelantado, nos fuera dejando atrás inexorablemente, como si todavía nos faltara algo para poder alcanzarla, para poder entenderla del todo.

Bien, aquí tenemos la primera parte de esta intervención aproximadamente esbozada -si es que lo he conseguido-, y nos queda la segunda, a la que ya se han hecho abundantes referencias, pero que es preciso exponer con una mayor detención. ¿Qué es eso de “las vanguardias”, o mejor dicho qué es la vanguardia, y en todo caso qué tipo de vanguardia habría que aplicar a la obra de Rosa Chacel, o con qué luz de qué vanguardia habría que iluminarla para acercarnos mejor a ella?. No existe todavía entre nosotros, pese a las grandes aproximaciones parciales que nos han dado desde Ricardo Gullón hasta José Carlos Mainer, entre tantos otros, un estudio completo sobre las vanguardias en España -quizá porque los estudiosos siempre lo han enfocado desde un punto de vista sobre todo nacionalista, con lo que se les escapa casi todo de estos fenómenos tan internacionales como interrelacionados-, por lo que, aunque todos creamos saber qué es eso de la vanguardia nadie lo sabe nunca del todo con precisión. Ya se ha decidido que no hay una vanguardia, sino muchas: hay -hubo- vanguardias conservadores y revolucionarias -los futurismos y los surrealismos-, racionales e irracionistas -constructivismos y dadaísmos-, trágicas y gratuitas, verbales o contenidistas, y así sucesivamente, por no alargarme demasiado. Hay que hablar de la “vanguardia” de Rosa Chacel, por lo tanto, mientras hablamos de Rosa Chacel y “las vanguardias”, qué le vamos a hacer, no se trata tanto de definir como de iluminar, de describir en suma, pues nuestro objetivo es menos vanguardista que chaceliano, no se olvide.

Habría que recordar dos cosas previas. Primero, que todo vanguardismo nace del rechazo de lo anterior, como intentos literarios de hacer progresar a la literatura en momentos en los que sus fórmulas aparecen ya gastadas, consumidas precisamente en la medida que más habían triunfado. Si el género novela -que es el que aquí nos interesa- llegó a su perfección en el mundo entero en la segunda mitad del siglo XIX -Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoyewski, Tolstoy-, fue precisamente ese triunfo el que impulsaría a los nuevos novelistas de principios de nuestro siglo a buscar otros caminos, lo que se cumpliría lenta e inexorablemente con las contribuciones de Gide, Proust, Joyce, Kafka y hasta Becket, después de los cuales ya no se podría escribir de manera decimonónica. Y segundo, que desde algo antes, se hablaba ya -y desde finales del siglo anterior-, de lo “nuevo”, del arte nuevo, y hasta, en la propia España, los principales narradores del 98, Unamuno, Baroja y Azorín, renovaron el estilo y la manera de construir novelas sin proponerse hacer vanguardismo alguno. El modernismo, ese concepto tan enriquecedor como difuso -y en el que se incluyen por derecho propio los noventayochistas, frente a las opiniones limitadas y que intentaron después oponer ambas ramas, los casos de Antonio Machado y Valle-Inclán, oscilando de uno a otro lado, son iluminadores- fue lo que en las letras hispánicas se levantó frente a la perfección decimonónica, no se olvide. Y así, cuan-

do un jovencísimo escritor, Ramón Gómez de la Serna, se lanza al ruedo al finalizar el primer decenio del siglo XX, ya parecía tener en su cabeza integradas todas las vanguardias venidas y por venir, y a los vagos deseos de “novedad” se añadía la detección y difusión de los primeros movimientos vanguardistas, de los “ismos” -y Ramón les concederá un libro entero así denominado- y ya sólo hay un pequeño paso para que intervenga José Ortega y Gasset y lance ese diagnóstico tan lúcido como mal interpretado -que muchos consideraron como un manifiesto, una preceptiva dogmática, siendo así que sólo se trataba de una interpretación, de una descripción en suma- de la tan cacareada “literatura deshumanizada”, cumbre y resumen para las vanguardias del momento.

Ya se conoce hasta la saciedad la inflexible fidelidad chaceliana hacia la figura de Ortega, que fue su maestro y mentor casi desde el principio, pero quisiera añadir aquí una observación que creo decisiva en la configuración de la obra de la escritora, la razón de su asombrosa madurez desde sus principios mismos. Rosa Chacel llega a la literatura tras haber pasado por una formación profesional en el terreno de las artes plásticas, que fue precisamente un previo territorio para la eclosión de las vanguardias europeas, ya conocía la evolución de la pintura en el mundo desde los impresionistas hasta Picasso, desde el puntillismo hasta el fauvismo, del simbolismo al cubismo, del constructivismo al surrealismo: esto es, cuando nace la escritora Rosa Chacel, lo hace a partir de la artista plástica Rosa Chacel, impregnada ya de vanguardismos desde el principio, y ello desde antes de sus viajes a Roma y a Europa en general, desde sus años de aprendizaje artístico en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y de sus tertulias y contactos con los medios del arte y la literatura jóvenes y nuevos de la segunda década de nuestro siglo. En resumen, que las teorías de su mentor Ortega y Gasset cayeron en su caso en un terreno abundante y previamente abonado.

Y otro detalle “a posteriori”, que asimismo me parece revelador para seguir hablando del tema: hoy, por desgracia, vivimos en tiempos en los que las vanguardias parecen haber entrado en descrédito, hasta llegar a esa barbaridad comercial que circuló -menos mal que de manera efímera- entre los galeristas y comerciantes de las artes plásticas de nuestros días, eso de que “la vanguardia es el mercado”, que parece haber naufragado felizmente en el hundimiento mismo de ese mercado tan artificialmente hinchado hasta hace bien poco, y que se ha desinflado como un globo infantil, al menos hasta la próxima. Las vanguardias no están ya de moda y el mercado parece haberlas expulsado de su seno, precisamente porque nunca lo estuvieron desde el punto de vista del consumo y del comercio. El único territorio en el que se impuso al final la vanguardia fue precisamente el más frágil, y de las artes plásticas, donde sus contenidos no comportaban nada precisamente peligroso frente a la evolución indefinida y por lo tanto subversiva de sus formas, a través de la cual, si se mantenía aislada, se accedía a la intrascendencia, pese a los esfuerzos de sus trascendentes creadores posteriores. Para entonces Rosa Chacel ya estaba muy lejos de sus orígenes, y empezaba a pensar a través de su prosa, lo que entonces resultaba ser un camino privilegiado y ahora otro semicegado, que le vamos a hacer frente a la evolución indefinida de formas sin contenido que no han conseguido salvar los naufragios comerciales posteriores. Las explosiones neofigurativas de nuestros días constatan hasta la saciedad dichos fracasos, incluyendo -falsificaciones aparte- los vaivenes y traiciones de antiguos maestros como Salvador Dalí. Bien, la vanguardia -las vanguardias- ya no está(n) de moda, pero si

reflexionamos en la historia de nuestro siglo, y buscamos qué valores ha proporcionado España al mundo, cuáles son los grandes nombres aceptados universalmente, no tanto en el mercado -que lo son- como en las historias artísticas, entre el público y la crítica a la vez, nos llevaremos una buena sorpresa en este país donde las vanguardias han estado siempre en prisión, o al menos bajo sospecha: Picasso, Lorca, Miró, Dalí, Buñuel. Quizá alguno más, aunque no creo que tan universal, y sobre todo pintores, desde luego, pero también un cineasta, surrealista hasta el final, y un poeta, cuya muerte le proporcionó una desdichada plusvalía comercial, pero que evolucionó desde su regionalismo inicial hasta las cumbres de un vanguardismo final absoluto en *Así que pasen cinco años*, *El público*, *Comedia sin título* y *Poeta en Nueva York*, no se olvide. Y que quien quiera seguir matando vanguardias sepa bien que sus cañonazos se dirigen contra su propia cabeza, por mucho mercado que la haya alimentado en apariencia, pues en verdad no ha aprendido nada, y ha desembocado en la más perfecta nulidad y anemia estética y cultural.

La entrega intelectual de Rosa Chacel al concepto de “vanguardia” en sus primeros años de “escritura”, antes de revelarse como “escritora”, es indiscutible y está ampliamente documentada, empezando por sus propias declaraciones. En ellas llegó a decir -y esto es un recuerdo, no una cita- que lo principal era separarse de la literatura anterior, de la práctica decimonónica, que sin embargo todavía estaba vigente en buena medida en aquellos años de aprendizaje de la escritora, cuando todavía vivía Galdós, que murió en 1920, así como Blasco hasta poco después, o Palacio Valdés hasta bien entrada la guerra civil, y que se prolongaba en otros escritores de éxito que modernizaban aquellos procedimientos -como Ricardo León o Concha Espina, tan distintos sin embargo-, o a través de los triunfadores del momento, los narradores del naturalismo galante y la narrativa erótica y de consumo de principios de siglo -Zamacois, Trigo, Insúa, López de Haro, Mata, Hoyos y Vinent o Retana- objeto de todas las abominaciones de los vanguardistas de la época.

Existió asimismo entonces una doble vanguardia, muy diferente en su acercamiento a la literatura, la política y social y la literaria propiamente dicha, los narradores “sociales” y comprometidos de un lado, y los “deshumanizados” o formalistas del otro. Lo más fértil en la producción literaria de aquellos años surgió precisamente del enfrentamiento entre ambas tendencias, de sus polémicas y debates, y de las obras que de ahí surgieron, aunque las simpatías de Rosa Chacel fueron más bien hacia los segundos, desde luego, entre los que campaba el pensamiento de Ortega y Gasset, su maestro y mentor, quien la apoyó desde sus primeros momentos, impresionado desde el principio por la potencia literaria que la joven escritora demostraba desde sus textos iniciales.

El enfrentamiento entre “sociales” y “deshumanizados” fue a veces bastante enconado, pero no hay que olvidar que ambos bandos se encontraron al final a la hora de la verdad, durante la guerra civil, donde engrosaron las filas de los derrotados, porque todos ellos -en su casi unanimidad, salvo raras excepciones- compartían personalmente una misma concepción del mundo, un mismo compromiso con los ideales de la democracia y la libertad. Y así, lo que la literatura había aparentemente desunido, lo reunió la tragedia final, en la que se encontraron en la derrota, el exilio y la muerte, Ramón Sender y Benjamín Jarnés, César Arconada y Max Aub, Díaz Fernández y Rosa Chacel, León Felipe y Pedro Salinas y así sucesivamente. Algunos de ellos empezaron deshumanizados y terminaron sociales, otros al revés, y en los grandes poetas se reunieron ambas tendencias, como en Lorca y

Alberti, pero lo cierto es que, al final, con la guerra terminada y España arruinada material e intelectualmente, los únicos movimientos literarios que desaparecieron de la faz de su tierra fueron los dos que acabo de describir. Los demás, mejor que bien, subsistieron y pronto surgieron otros nombres y otras tendencias, pero a estas alturas no es posible pensar en aquellos vanguardistas comprometidos con la política o la literatura para resucitar -como alguna crítica ha querido hacer- viejas querellas que todos sabemos como terminaron, y que sólo alimentan intereses partidistas, políticos o artísticos, claro está.

Entre los múltiples testimonios de aquella época hay uno bastante revelador del enfrentamiento con la literatura de la joven Rosa Chacel, cuando recordó cómo surgieron los sonetos de "A la orilla de un pozo". Es curiosa la popularidad entre aquellos vanguardistas de un género tan clásico y tradicional como el del soneto, si se piensa en que, muchos años después, y hasta hace bien poco, el descrédito del soneto se atribuía a que se trataba de un modelo estrófico puesto de moda por la poesía del bando triunfador en la guerra civil. Sin embargo, y a partir de los *Sonetos espirituales*, de Juan Ramón Jiménez, el modelo se puso de moda entre los jóvenes poetas de entonces, como corrobora el citado testimonio de nuestra escritora, que inició los treinta que configuran *A la orilla de un pozo* como un juego inventado en la terraza de un café berlinés junto a sus amigos Rafael Alberti y María Teresa León, mediante el cual introduciría, en la más perfecta y clásica de las formas estróficas tradicionales, contenidos y fórmulas estrictamente vanguardistas, experimentales y hasta surrealistas. Toda una apuesta, un juego, pero también una señal, un signo, un símbolo de su inicial enfrentamiento con la literatura.

Pero quizá en este momento, y dejando aparte la multiplicidad de vanguardias de la época, que Rosa Chacel conoció bien desde sus principios -futurismo, ultraismo, creacionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo y así sucesivamente-, sería conveniente recordar la teoría más influyente de todas, o la que más expresamente podía relacionarse con el arte de la novela, que fue la que Ortega y Gasset expondría en sus dos célebres libros *Ideas sobre la novela* y *La deshumanización del arte*, en buena medida inspirada por la lectura de la obra de Marcel Proust. Según las tesis de Ortega -que no era un gran lector de novelas, según se ve repasando el catálogo de su biblioteca personal, pero que leía muy bien aquellas que le interesaban, como hizo con Stendhal y Proust- se detectaban en el arte nuevo de novelar siete características principales: la tendencia a la deshumanización, a evitar las formas vivas, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte, a considerar el arte como juego, a una esencial ironía, a eludir toda falsedad para cumplirse como una escrupulosa realización, y en último lugar, a ver el arte como algo sin trascendencia alguna. Un heptálogo que dio lugar a numerosas polémicas, pues además lo mismo servía para analizar novelas, obras literarias en general, pinturas, esculturas u obras musicales de aquellos tiempos.

Naturalmente, la palabra que hizo más fortuna fue la de "deshumanización" por lo que tenía a la vez de programática y de provocadora. Al mismo tiempo, Ortega protegió a los nuevos narradores que conectaban con aquel diagnóstico, dándoles cabida en las páginas de la *Revista de Occidente*, lanzó una colección nueva dentro de las ediciones de la misma revista, denominada *Nova novorum*, e invitó a otras empresas, como Calpe y la célebre CIAP, a través de las ediciones Ulises, para que dieran cabida a los trabajos de aquellos escritores, y así fueron apareciendo aquellos libros narrativos de Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Francisco Ayala, Corpus Barga, Valentín Andrés

Alvarez, Antonio de Obregón y Rosa Chacel, cuya primera novela, *Estación. Ida y vuelta* iba a aparecer en *Nova novorum*, pero lo hizo finalmente por razones empresariales en Ediciones Ulises. La nómina de narradores “deshumanizados” es mucho más amplia, desde luego, y la evolución posterior de muchos de ellos muy dispersa, pero no se trata de establecer aquí ningún catálogo, ni mucho menos; quizá de todos ellos, la más fiel a sí misma, pero, como puede verse, y pese a su proclamada fidelidad a Ortega, su narrativa siempre fue bastante heterodoxa con relación a esa etiqueta de la “deshumanización que pronto le cayó encima. Vanguardista sí, desde luego, y hasta experimental si se quiere, pero sus características son propias y bastante divergentes de la teoría general que acabo de exponer, con lo que, partiendo de un caldo de cultivo común, ha podido trazar una obra al mismo tiempo clásica y moderna, que hunde sus raíces en lo permanente y se vierte en moldes expresivos tan nuevos y personales que, no solamente desbordan las vanguardias que ha traspasado, sino que las renueva y conduce a otras profundidades mucho más inquietantes. Aunque todo ello nunca querrá decir que haya que extraerla o separarla tajantemente de las vanguardias -como lo demostraría después con sus estudios sobre otros productos diferentes e internacionales, como las obras del “nouveau roman” francés de los años cincuenta y sesenta de nuestro siglo, sobre todo por *La modificación* de Michel Butor-sino que surge del clima de las vanguardias para crear la suya propia. ¿Puede haber acaso una tradición más vanguardista que la de crear su propia vanguardia?

Si se repasa el heptálogo de la “deshumanización” orteguiana veremos que la obra de Rosa Chacel, nacida al calor de todas estas vanguardias, posee características propias e infringe con bastante claridad los mandamientos -perdón, las descripciones- de su maestro. Desde siempre, la literatura de Rosa Chacel es profundamente humana, y además considera la literatura como algo esencial en la vida humana, y, aunque experimente sin parar, nunca la consideró tan sólo como un juego, que al final resulta ser bastante mortal, o al menos esencial. La obra de Rosa Chacel es humana, sus formas son vivas por muy reflexivas que sean, su literatura es trascendente, y hasta sus propias formas son investigaciones para ir siempre más allá, y su juego verbal deja de serlo frente a los problemas que plantea. Y esta es precisamente mi conclusión final, que además me serviría para trazar una frontera radical entre las diversas vanguardias, entre los gratuitos y los trágicos, entre futuristas y dadaístas y Bretón y Beckett, por poner dos excelsos. El juego es una forma de conocimiento, la literatura un placer mortal, porque enfrenta el conocimiento a la alienación, la vida con la muerte, todo arte es investigación y apuesta vital, el arte al fin y al cabo es la defensa del amor, de la trascendencia, de la libertad y de la vida, y esa es la enseñanza que esta vanguardista esencial, Rosa Chacel, la más profunda vanguardista de toda nuestra literatura, nos está legando por encima de todas las vanguardias, obedeciendo tan sólo a la suya, la que no tenemos más remedio que seguir queriendo hacer nuestra en la medida que podamos, pues siempre la tendremos enfrente para nuestro placer, consuelo y ascesis final, al menos en la medida en que podamos seguir leyendo, esto es, leyéndola.

**LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO
EN LA POESÍA DE ROSA CHACEL**

Isabel Paraíso de Leal

INTRODUCCIÓN

Resulta casi inevitable, cuando examinamos la poesía de Rosa Chacel, insertarla en el marco del Clasicismo. Son tantos los elementos que nos conducen hasta él (numerosas alusiones mitológicas, preferencia por las formas poemáticas estrictas como el soneto, etc.), que la ubicación clasicista resulta obligada.

Sin embargo, tan pronto como nos sumergimos en su mundo poético, notamos que, junto a esa adscripción, superpuesta o infrapuesta a ella, laten unas notas inquietantes y modernísimas. Podríamos pensar en la estética de las Vanguardias como generadora. Podríamos acudir al consenso crítico -y a las propias declaraciones de la autora- para ver su poesía en el marco de sus orígenes literarios: la revista *Ultra* y la Generación de la Revista de Occidente, tan clásica y tan moderna al tiempo. Pero ¿por qué la poesía de Chacel se sitúa precisamente dentro de estas líneas generales? En otras palabras: *¿Qué es lo que hay en el espíritu de nuestra poeta para hacerla sintonizar con una estética vanguardista y polémicamente clásica?*

Intentar dar respuesta a esta pregunta es el objetivo de mi reflexión hoy.

La exploración de la poesía chaceliana me ha conducido inevitablemente hasta dos conceptos emblemáticos: lo apolíneo y lo dionisiaco. Esta famosa dicotomía de Nietzsche sintetiza, creo, la lucha antagónica que subyace en la poesía de Rosa Chacel, al tiempo que estructura su voz poética y le confiere individualidad.

LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO

Como es sabido, Nietzsche formuló estos conceptos en *El origen de la tragedia* (1871) para dar cuenta de la complejidad de diversas manifestaciones culturales áticas: no solamente la tragedia, sino también la música y la mitología.

En la imagen de Apolo simboliza Nietzsche el “sueño” de una “mesurada limitación”, el “estar libre de las emociones más salvajes”, el “sabio sosiego”, el “principium individuationis”. En la de Dionisos, la “embriaguez” del “olvido de sí” en el seno de la colectividad o de la Naturaleza, el éxtasis que produce la ruptura del “principium individuationis”, pero también el “*espanto* que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia”, cuando la razón no puede auxiliar al hombre. Frente al sereno y razonable Apolo, Dionisos es la desmesura, el júbilo doliente, la trasfiguración.

Lo dionisiaco y lo apolíneo son, pues, dos polos antitéticos y mezclados en la cultu-

ra griega, cuyo sustrato es antropológico y de signo dionisiaco: la extraordinaria capacidad del hombre griego para sentir el dolor de vivir. Reactivamente, desarrolló el griego contra ella el arte, la mitología, el orden y la razón:

“El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente creación onírica de los [dioses] Olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza (...) fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los Olímpicos. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: (...) un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la serenidad: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso.”⁽¹⁾

La creación de la mitología, el raciocinio y el arte como elementos apolíneos de salvaguardia, son puestos de relieve por Nietzsche: “la cultura apolínea (...) siempre ha de derrocar (...) un reino de Titanes y matar monstruos”, obteniendo la victoria, “por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente viva.”

ROSA CHACEL: UNA ESCRITURA DEL SILENCIO

La originalidad máxima en la voz narrativa de Rosa Chacel -a mi entender- es la tensión entre el decir y el callar; o mejor dicho, la necesidad de hablar sobre algún secreto hondísimo e impronunciable. El arte verbal de Chacel gira siempre, de manera más o menos explícita, sobre el *misterio*, sobre el *secreto*. Por eso creo que su figura retórica de base es el **enigma**.

El enigma se plasma preferentemente en formas narrativas cortas. Son palabras para iniciados, que interrogan al receptor, que ponen a prueba su capacidad para descifrar⁽²⁾. El enigma es una seudodescripción o seudonarración que busca una inteligencia gemela. Por debajo de la aparente narración o descripción, tiende consustancialmente a la brevedad.

Como es sabido, Rosa Chacel ha escrito novela larga, novela corta, verso y relato. Mis preferencias van hacia este último, precisamente por considerarlo el molde más adecuado para el “enigma” o estética de silencios. Esta opinión la he sostenido en diversos estudios⁽³⁾. En ellos afirmo que algunos relatos, como “Fueron testigos”, “La cámara de los cinco ojos”, “En la ciudad de las grandes pruebas” o “Sobre el piélagos” figuran entre los más escalofriantes que se han escrito en lengua española. Me recuerdan los de Edgar Allan Poe por la intensidad de su angustia y también por la *sugerencia de horror*. Lo demoníaco, lo infrahumano, lo horrible, la locura, es su sustrato. En una palabra: lo dionisi-

aco, el espanto de lo que excede a la razón.

Enlazan estos terribles relatos -creo- con las pesadillas que, según la propia confesión de Chacel en *Desde el amanecer*, habían sido el tormento de su infancia. Y se relacionan también con el *Cuaderno de sueños* comenzado en su exilio europeo y destruido después por nuestra autora. Son escritos singulares, pertenecientes a una estética muy infrecuente en la literatura española.

Dentro del campo narrativo, la obra más próxima a esta estética de silencios es la novela corta *Memorias de Leticia Valle*. Aquí las claves dramáticas (el suicidio anunciado de don Daniel, la infidelidad de la madre de Leticia, el asesinato por parte del padre de Leticia de su esposa y el amante de ella), todo este conglomerado terrible que nunca aparece explicitado en la novela, se nos desvela muy ligeramente, casi en alusiones, en dos páginas del final (en la escena de la violenta discusión entre el padre de Leticia y su profesor don Daniel, seductor -en apariencia- de la niña Leticia, pero realmente seducido por ella). El resto de la novela es una extensa pintura de la vida cotidiana de dos mujeres: Leticia y su mejor amiga -casi su madre espiritual-, Luisa, la esposa de don Daniel, quien también queda fascinada por la niña. El terrible drama que rodea a Leticia y el no menos terrible que ella provoca, todo está escamoteado, gravitando como una losa de silencio, sobreviviendo en alusiones, mientras lo que vemos a todo lo largo de la novela es la chata cotidianidad. El desfase entre lo enunciado y lo silenciado es, como puede verse, máximo.

En cuanto a la producción versal de Rosa Chacel, se inscribe también dentro de la estética dionisiaca del enigma. Como sus ensayos, sus novelas o sus relatos, también sus poemas se caracterizan por una *misteriosa confidencialidad*: Son, en su gran mayoría, misivas versales dirigidas a algún amigo o amiga, sobre algún tema que él o ella puede comprender, pero que al lector en buena medida se le escapa.

Veamos un ejemplo: el soneto-primerero de *A la orilla de un pozo*. Está dedicado a Concha de Albornoz, pero ignoramos si el "tú" femenino del soneto tiene como referente a Concha de Albornoz o a otra persona. El texto dice así:

"Tú, de las grietas dueña y moradora,
émula de la víbora argentina.
Tú, que el imperio esquivas de la endrina
y huyes del orto en la bisiesta hora.

Tú, que, cual la dorada tejedora
que en oscuro rincón torva rechina,
la vid no nutres, que al crisol declina
y sí su sangre exprimes, sorbedora.

Vas, sin mancharte, entre la turba impura
hacia el lugar donde, con noble traza,
la paloma amamanta a sus hijuelos.

Yo, en tanto, mientras la sangrienta, oscura
trepadora mis muros amenaza,
piso el fantasma que arde en mis desvelos."

El poema se estructura sobre una antítesis: “tú/yo”. Sin embargo, la extensión de ambos polos es desigual: el “tú” ocupa los dos cuartetos más el primer terceto, mientras del “yo” solamente aparece en el segundo terceto.

Dentro del ámbito del “tú”, tenemos una *descripción*: el sujeto aparece en los dos cuartetos, y el verbo, “vas”, en el terceto. Lo más extenso, pues, de la instancia receptora “tú” viene dado en los cuartetos: Mediante adyacencias de naturaleza adjetiva, la poeta va calificando al “tú”: dueña y moradora de las grietas, émula de la víbora argentina, etc.

El lector se sorprende frente a estos cuartetos por dos razones: por el lenguaje gongorino y vanguardista que Chacel utiliza, y por el retrato poco favorecedor que la poeta parece trazar del “tú”. ¿Dónde se ha visto comparar a alguien con la “víbora argentina”, o con la araña, “dorada tejedora” de los oscuros rincones? Son comparaciones animalizadoras, desvalorizantes.

El primer terceto, sin embargo, sitúa al “tú” en un pedestal: Vas sin mancharte, donde, con noble traza, la paloma alimenta a sus hijos. Y por contraposición a esa imagen inmaculada, idealizada del “tú”, que ahora aparece, el “yo” es presentado con rasgos sombríos y terribles, muy en la línea del horror que habíamos visto anteriormente en los relatos chacelianos. El “yo” está amenazado por una simbólica “trepadora”, oscura y sangrienta, y va pisando “el fantasma que arde” en sus desvelos.

(Por cierto, fijémonos en ese estupendo verso conclusivo: “piso el fantasma que arde en mis desvelos”. Chacel posee el don de finalizar los sonetos con versos rotundos, definitivos, como recomendaban los preceptistas del Siglo de Oro).

En definitiva, el “tú” está presentado ambiguamente, mediante comparaciones animalizadoras y exaltación, mientras el “yo” es inequívocamente angustiado. El tema del poema, pues, parece ser la contraposición entre una mujer (“tú”) astuta, prudente y triunfadora, y otra (“yo”) sufriente: amenazada y obsesionada.

Nos encontramos ante un poema parcialmente inteligible -tras muchos desciframientos y cavilaciones por parte del lector-, pero sustancialmente enigmático: ¿quién es el “tú”?, ¿guarda alguna relación, positiva o negativa, con el “yo”?, etc. La poesía de Rosa Chacel, en general, no va dirigida “a la inmensa mayoría”, ni siquiera “a la inmensa minoría”: sí en cambio a un confidente, a un amigo, cuya verdad profunda trata de sacar a la luz, y al cual dirige un *mensaje*.

APOLO Y DIONISOS EN EL MUNDO TEMÁTICO DE CHACEL

A pesar de ese magma dionisiaco, de ese enigma, de ese terror, la poesía chaceliana aparece estructurada sobre coordenadas apolíneas: Por la *impostación mitológica* de toda ella, y por el *esquema exhortativo moral* que preside la mayoría de sus composiciones.

3. 1. *El esquema exhortativo moral.*

Acabamos de mencionar el *mensaje* que la poeta dirige a sus amigos en sus poemas. Efectivamente, el esquema que acabo de mencionar (descripción simbólica del destinatario

+ consejo) es el más frecuente en *A la orilla de un pozo* (1936) (4). Pero también existen variantes de ese esquema. Por ejemplo: Que la exhortación moral vaya dirigida a sí misma, desdoblada en hablante y oyente. Creo que éste es el caso del soneto 9, cuya temática (naturaleza del amor) recuerda el soneto de Lope “Desmayarse, atreverse, estar furioso”. Aunque el soneto 9 figura dedicado a María Zambrano, parece una reflexión que Chacel hace sobre el carácter turbador de la pasión amorosa, y una incitación a sí misma para lograr la serenidad del amor recordado:

“Una música oscura, temblorosa,
cruzada de relámpagos y trinos,
de maléficos hálitos, divinos,
del negro lirio y de la ebúrnea rosa.

Una página helada, que no osa
copiar la faz de inconciliables sinos.
Un nudo de silencios vespertinos
y una duda en su órbita espinosa.

Sé que se llamó amor. No he olvidado,
tampoco, qué seráficas legiones
hacen pasar las hojas de la historia.

Teje tu tela en el laurel dorado,
mientras oyes zumbiar los corazones,
y bebe el néctar fiel de tu memoria.”

Este carácter de *exhortación moral* se acentúa aún más en el libro siguiente, *Versos prohibidos* (1978), sobre todo en su parte primera y quizás primigenia: “Epístolas morales y piadosas”. Es un conjunto de 5 textos, cuyos títulos vale la pena recordar: “Epístola moral a SÉrpula. De la verdad”; “Epístola (A los perros de Atenas)”; “Epístola a Máximo José Kahan. De Dios”; “Epístola a Norah Borges. Del arte”; y “A Kazantzakis. De la patria”.

Como podemos apreciar por estos simples enunciados, Chacel utiliza las “Epístolas” para abordar, al calor de la amistad, algún tema profundo de la existencia. El tratamiento de estos temas siempre es enigmático, personalísimo. Por ejemplo: el de Dios. Aparece en la “Epístola” dirigida “A los perros de Atenas” y también en la siguiente, “A Máximo José Kahan”. Veamos algunos versos de la primera:

“Un dios extraño acecha, con horrible garganta:
Ladrad, ladrad conmigo porque está oscuro en torno. (...)
Un dios vendrá, increíble como un feto del miedo,
que no tendrá los muslos luminosos de Apolo
ni el costado aterido que transió la lanzada,

que no nos mandará su mensaje en centellas
ni contará en los diez dedos su ley escrita.”

Este dios terrible, misterioso, ante el cual sólo cabe el aullido del miedo, no es el dios grecorromano (“los muslos luminosos de Apolo”), ni Cristo (“el costado aterido que transió la lanzada”), ni Yahvé (“contará en los diez dedos su ley escrita”). Es un ser de naturaleza enigmática y espantosa. Un ser que en el poema siguiente, “A Máximo José Kahan”, aparece identificado con la Noche, con la Muerte y con la Eternidad:

“Hoy ya puedo decirte cómo será esa noche,
esa noche sin playas, la NOCHE, en fin, iremos (...)
pasearemos bajo su negra mole cóncava
con fe y con impaciencia el que llegue primero.

Llegaremos aún con las últimas lágrimas
del adiós en los párpados, suaves como la lluvia
y, en silencio alejándonos de la que tanto amamos,
bajaremos, vistiendo con suprema elegancia,
con líneas impecables, nuestra melancolía.

Será un descenso lento por las losas fatales
donde el tiempo no puede hacer sonar sus pasos
-lento como un instante, como un punto inextenso
o inmenso, como sólo cabe en un parpadeo-
y no diremos nada, puesto que ya sabemos...

Ni plánes ni recuerdos, solamente presencia,
imagen en que nuestro ser afirma su forma:
imagen siempre fiel, fidelidad visible:
nuestro color o tono o nota persistente.

Tú llevarás las alas del macferlán noctívago,
yo vestiré el satín que resbala en el cuerpo
con el azul y el rojo de pensamiento y sangre,
y veremos latir en los tubos flamígeros
el siseo impaciente que entre la sombra acucia,
señalando, con trazos de alto estilo, L'ENFER.”

Este notable poema, que contiene versos bellísimos y estremecedores, interesa también por un elemento de intertextualidad literaria. Tras la lectura de su última paraestrofa -donde aparecen el tú y el yo eternizados en sus vestimentas de gala y habiendo traspasado la puerta del Infierno (“L’Enfer”)-, esta ambientación nos recuerda irremediabilmente *Huis-Clos*, de Sartre. Sin embargo, el poema de Chacel está fechado en “París, 1940”, y

Huis-Clos, se estrenó en 1944. (¿"Zeitgeist"?).

Volviendo al resto de *Versos prohibidos*, una vez sobrevoladas la "Epístolas morales y piadosas", observamos que la exhortación moral sigue dominando en el conjunto de 20 poemas titulados "Sonetos de circunstancias", y que vienen personalizados en nombres: "A Timo", "A Concha de Alborno", "A Elisabeth", etc. La nota moral también domina en el conjunto de "Odas", 3 poemas, de los cuales el segundo ("Odas empezadas") consta de 4 pequeños poemas. Y, por último, los 22 textos recogidos en el conjunto de "Otros poemas" son de naturaleza temática mixta: unos descriptivos, otros visionarios, otros exhortativos.

Resumiendo, pues, este examen de los dos primeros poemarios de Chacel, vemos que la exhortación moral a los amigos es el esquema temático más destacado en la poesía de nuestra autora. La persistencia y la fuerza de este esquema, de naturaleza apolínea, ordenadora, nos está indicando ya el móvil fundamental de su poetizar: fijar el Verbo, fijar a Apolo, sobre el magma sentimental dionisiaco; organizar, mediante la palabra hermosa, el desorden y la profundidad sentimental.

3. 2. La impostación mitológica

Más evidente aún que el esquema exhortativo, más detectable en una primera lectura de esta poesía, es su impostación mitológica: es decir, el revestimiento de las "imago" de su mundo referencial en clave mítica.

Ahora bien, ¿cuál de las mitologías culturales es la preferida por Chacel? Sin duda alguna, y en primer lugar, la **mitología griega**. De ahí esa nota de Clasicismo permanente que la poesía de Chacel ofrece.

En un primer momento, en los sonetos de *A la orilla de un pozo* (1936), las referencias clásicas son de naturaleza puramente cultural, adscribibles a esa fuerte pátina gongorina que el libro posee. Sin embargo, a partir de la estancia real de Chacel en Grecia, en *Versos prohibidos*, la temática mitológica aparece plenamente incorporada, vivencial, y desde luego más abundante que en el libro precedente. *Versos prohibidos* (publicado en 1978, pero recogiendo poemas compuestos desde 1937) es la cumbre del Clasicismo en nuestra autora. Por último, en *Homenaje* (1989) vuelve a descender la frecuencia de referencias clásicas, si bien no desaparecen, como lo prueban los poemas "Antinoo" y "Oda a Leónidas".

¿Qué tratamiento recibe la temática mitológica? Considerando en su conjunto la producción chaceliana, tenemos en primer lugar aquellos poemas cuyo referente es directamente *un personaje de la Mitología griega*: "Apolo", "Reina Artemisa", "Antinoo". El tratamiento de estos personajes es siempre original. En algún caso, como en "Apolo", las notas vanguardistas predominan sobre las tradicionales evocadoras de la imagen clásica; pero en los otros dos casos predominan estas últimas. Oigamos la voz de nuestra autora cantando a la "Reina Artemisa" (Artemisa II, la reina de Halicarnaso que construyó a su esposo Mausolo un monumento funerario, una de las Siete Maravillas del mundo antiguo, y que, según la leyenda, se suicidó en el año 353 a. C. ingiriendo en vino las cenizas de su marido). Chacel parece estar contemplando, emocionadamente, una estatua de Artemisa en

posición sedente:

“Sentada, como el mundo, sobre tu propio peso,
por tu falda extendida la paz de las laderas,
el silencio y la sombra de las grutas marinas
junto a tus pies dormidos.

¿A qué profunda alcoba dan paso tus pestañas
al alzarse pesadas como cortinas, lentas
como mantos nupciales o paños funerarios...
a qué estancia perenne escondida del tiempo?
¿A dónde va el camino que tus labios descubren,
a qué sima carnal desciende tu garganta,
qué lecho sempiterno da comienzo en tu boca?

El vino de cenizas su acerbo alcohol exhala
mientras la copa orea, con su pausa, el aliento.
Dos vapores elevan sus secretas fragancias,
se contemplan y miden antes de confundirse.
Porque el amor anhela su sepulcro en la carne;
quiere dormir su muerte al calor, sin olvido,
al arrullo tenaz que la sangre murmura
mientras la eternidad late en la vida, insomne.”

Observemos la hondura en el tratamiento de un tema dionisiaco que aparece poco explicitado en Chacel, pero que sin duda alguna le ha movido vivencialmente: el amor. “Porque el amor anhela su sepulcro en la carne”. El amor “quiere dormir su muerte al calor, sin olvido”. Por debajo del revestimiento mitológico, que ofrece una imagen de objetividad y de alteridad, Chacel está expresando una de sus terribles convicciones. Lo apolíneo, una vez más, está serenando la turbulencia de lo dionisiaco.

Variante de este conjunto de poemas cuyo referente es la figura mitológica, encontramos otro: “Narciso”. En él las líneas del mito están igualmente respetadas, pero lo que lo diferencia de los anteriores es que Chacel aquí asume la personalidad de Narciso: habla desde un “yo”, y desde él aborda, de nuevo, el problema del amor:

“¿Dónde habitas, amor, en qué profundo
seno existes del agua o de mi alma?
Lejos, en tu sin fondo abismo verde,
a mi llamada pronto e inefable. (...)

Sobre el mío y tu cuello mantenido
un templo de distancia en dos columnas,
silencio eterno guarda entre tus muros;

nuestro mutuo secreto, nuestro diálogo. (...)

¡Oh, sueño sin ensueño, muerte quieta,
lecho para mi anhelo, eterno insomne!

¡Unico al fin reposo de mis ojos
tu infinito vacío negro espejo!”

La imposibilidad del amor, expresada de nuevo y mediante la “imago” universal del mito.

En segundo lugar, encontramos en la obra de Chacel un conjunto de poemas en los que *la figura mítica está superpuesta o yuxtapuesta a la figura real*, que actúa como referente y desencadenante del poema. *Superposición* (y, por lo tanto, ocultamiento del sujeto real con manifestación sólo del sujeto mítico) la encontramos en la “Oda a Leónidas”. Leónidas I, rey de Esparta entre el 490 y el 480 a. C., héroe de la batalla de las Termópilas, donde pereció luchando contra los persas, inspira -creo- a Chacel este nombre de Leónidas, para designar míticamente al muchacho campesino que, en la infancia vallisoletana de nuestra poeta, protegía su ensoñación idílica.

Como técnica para fusionar imagen mítica e imagen real, además de la superposición, encontramos también la *yuxtaposición*. Así en el soneto “A Elisabeth Calipigia”, donde la palabra “Calipigia”, patronímico de una famosa estatua de Venus, aparece adjudicada por la poeta a su amiga Elisabeth.

En definitiva, la “impostación mitológica” es una constante en la poesía de Chacel, motivada primero por la atmósfera neogongorina y después, más acentuadamente, por la estancia en Grecia. Es en estos años -reflejados en *Versos prohibidos* -, cuando la impostación mitológica se acentúa y pasa a vertebrar la poesía de Chacel. En los terribles años de agitación sentimental, que van desde la muerte de su madre hasta bastante después de su establecimiento en Río de Janeiro; en esos años en que, por decirlo con verso de la propia poeta, “el hambre y el amor rugen con saña”, Rosa Chacel encuentra en la Mitología una alteridad que le autoexpresa.

APOLO Y DIONISOS EN LA MÉTRICA DE CHACEL.

Lo primero que salta a nuestra vista al ojear el conjunto de la producción en verso de nuestra autora, es su interés por el lenguaje poético inserto en los moldes clásicos. De hecho, *A la orilla de un pozo* (1936) es un conjunto de 30 sonetos impecablemente medidos y ritmados. La dificultad de la rima se muestra en la existencia de algunas rimas parónimas y numerosas rimas categoriales y fáciles, pero en su conjunto tenemos una gavilla de poemas muy notables por su corrección métrica y por la originalidad de su imaginación.

En este poemario, lo apolíneo domina ampliamente sobre lo dionisiaco en cuanto a construcción del lenguaje dentro de unos límites rítmicos formalizados. La tradicionalidad del soneto entronca estos 30 textos, de imaginación encendida, con lo más perdurable de

nuestra tradición del Siglo de Oro: Góngora sobre todo, pero también Quevedo, Lope y Garcilaso. El molde métrico permite incluso la intertextualidad: así el verso de Garcilaso “el blanco lirio y colorada rosa” se transforma en: “del negro lirio y de la ebúrnea rosa”, en el citado soneto 9. El orden, la armonía, la contención -e incluso el esfuerzo artístico- sitúan estos 30 poemas de *A la orilla de un pozo* dentro de la esfera apolínea.

Mucho más tarde, cuando publica *Versos prohibidos* (1978), el panorama ha variado. (Tal vez debido a la gran cantidad de años a lo largo de los cuales el poemario fue compuesto: 1937-1978). Así, dentro del total de 50 textos que componen el libro, encontramos un grupo de 20 “**Sonetos de circunstancias**”, pero también 5 “**Epístolas morales y piadosas**” -ya mencionadas- escritas todas ellas en endecasílabos sueltos; 3 “**Odas**” en alejandrinos sueltos o endecasílabos igualmente sueltos; y sobre todo un conjunto misceláneo titulado “**Otros poemas**”. En este último *hace su aparición el verso libre*, en 9 de los 22 poemas del conjunto.

9 textos en verso libre frente a 41 en métrica tradicional no es una cantidad enorme; sin embargo, la existencia del verso libre en esta Poética tan calculada ya es un dato muy revelador de la nueva actitud dionisiaca, de espontaneidad y liberación del yo profundo. Además, la *variedad* métrica (endecasílabos sueltos, alejandrinos sueltos, sonetos, verso libre) nos revela una actitud dionisiaca en la autora de mayor libertad frente a su material: la Poética de Chacel está cambiando sustancialmente. Buena prueba de ello es también la existencia de otras innovaciones métricas: la silva postmodernista sin rima, en “La culpa” y “Soledad”; el poema polimétrico “A Teresa”, que comienza con endecasílabos sueltos y sigue con alejandrinos sueltos; y el soneto sin título, tipografiado como un solo bloque de 14 versos, el primero de los cuales comienza así: “La que viene, anunciada por sus senos”.

¿A qué tipos versolibristas pertenecen esos 9 poemas de *Versos prohibidos*? Retomando la tipología que establecí en *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes* (1985) ⁽⁵⁾, pienso que a dos: la silva libre de base impar, y el verso libre de imágenes acumuladas. “Encrucijada”, “Canción de piratas”, “Apolo” y “Los marineros” son silvas libres; por el contrario, “Cuidado con la pintura”, “Ausencia”, “Reconvención”, “Censura” y “La triste en la isla” son verso libre de imágenes acumuladas. Las silvas libres son (salvo en el caso de “Los marineros”), extensas; el verso libre de imágenes acumuladas, breve. Veamos un ejemplo de lo primero: el poema titulado “Apolo”:

“Habitante de los anchos portales
donde el laurel de la sombra oculta el arpa de la araña,
donde las losas académicas,
donde las arcas y las llaves mudas,
donde el papel caído
recubre el polvo de frágil terciopelo.

¡El silencio dictado por tu mano,
la línea entre tus labios sostenida,
tu suprema nariz, exhalando un aliento
como brisa en praderas,

por gemelas vertientes recorriendo los valles de tu pecho,
y en torno a tus tobillos un espacio
pálido como el alba!

¡Eterna, eternamente un universo a imagen tuya!
Con la frente a la altura de tu plinto,
viniendo de aritméticas vacías como claustros,
de cielos oprimidos como flor entre páginas,
¡eternamente! dije, y desde entonces,
¡eternamente! digo.

Beso a mi voz, que expresa tu mandato,
la suelto y va hacia ti, como paloma
obediente en su vuelo,
libre en la jaula de tu ley.

El trazo de tu norma, en el basalto
de mi inocencia oscura,
el paso de tu flecha ¡para siempre!
y hasta el fin tu soberbia.
Sobre mí, solo eterno
tu mandato de luz, Verdad y Forma.”

Este poema reúne un conjunto de versos de 7, 9, 11, 12, 14, 15, 17 y 18 sílabas, predominando los de 11 y 14. Carece de rima. También carece de división estrófica, pero muestra conjuntos tipográficos (“paraestrofas”) entre 4 y 7 versos, con predominio de los de 6. Responde, pues, al tipo versolibrista que he denominado “silva libre de base impar”, por poseer mayoritariamente metros impares, aunque no de modo exclusivo.

En la lectura se habrá podido apreciar, además, la imaginación vanguardista del texto: el tema clásico está tratado de manera insólita (Apolo es “Habitante de los anchos portales”), con aparición de elementos clásicos (el laurel y el arpa de Apolo, p. e.) pero presentados en contexto extrañado (“el laurel de la sombra oculta el arpa de la araña”). De todos modos, retengamos esas palabras realmente apolíneas del final: “El trazo de tu norma”, “tu mandato de luz, Verdad y Forma”.

Y veamos ahora, junto a esta silva libre, un poema en *verso libre de imágenes acumuladas*: “Censura”:

“¿Por qué arrancaste plumas a las alas de tu frente?...
¡Aquel pájaro negro era todo tu Oriente!
Acompañaba a tus palabras con su volar lento,
tus palabras, rebaño calmoso cruzando el desierto.
-Hoy rebaño perdido en París, la católica,
hoy, pájaro depilado por un coiffeur de la Avenida de la Opera-

¡No civilices, no europeíces la pura curva de su vuelo,
su arquitectura me era tan cara!
En ella se enmarcaba hace cinco años
tu alma oscura y brillante Sherezada.”

En las imágenes de este poema percibimos un jugueteo, un libérrimo dejar volar la imaginación mediante asociación de imágenes. Éstas se van engarzando en el poema, y la última abre el camino a otra nueva serie: Las “plumas” y “alas” del verso 1º atraen al “pájaro negro” del 2º, y al “volar lento” del 3º. El “volar lento” de las “palabras” provoca la aposición metafórica “rebaño calmoso” del verso 4º, y éste el “rebaño perdido” del 5º. Etcétera. Las imágenes se encadenan, se juxtaponen, con valor afectivo equivalente o próximo, como en la técnica de la asociación libre de imágenes.

Como para compensar el deslavazamiento fónico inherente a este tipo versolibrista de base semántica, el plano fónico viene reforzado aquí por las rimas, asonantes y pareadas (salvo en el final, cuya estructura es 0-a-0-a): “frente-Oriente”, “lento-desierto”, “católica-Opera”.

Otro tanto sucede en “Cuidado con la pintura”, “Ausencia” y “La triste en la isla”. En “Ausencia” tenemos, incluso, 6 versos monorrimos:

“Cuarenta metros cúbicos de soledad, el cuarto.
El abrigo en la percha, ahorcado,
el sombrero en la mesa, como un cráneo,
los zapatos,
uno delante de otro, echando el paso.
Y una escarpia negra posada en lo blanco.”

Este tipo versolibrista de imágenes acumuladas presenta, en algunos casos, un cruce secundario con algún otro tipo: Así en “Reconvención” se cruza con el versículo, originando versos largos, entre 18 y 23 sílabas.

Y llegamos al último poemario de Chacel, *Homenajes* (1989), de título casi guilleriano. Se trata de 19 poemas de muy diverso origen y fecha. Alguno, como la “Oda a Leónides” es continuación -ligeramente modificada- de una “Oda” empezada en el libro anterior, *Versos prohibidos*, retomada y ampliada luego. Alguno es texto de un Pregón, como el largo romance “La Paloma” (1980).

En estos 19 poemas (o 26, si tenemos en cuenta que “Sonetos artesanales” es un conjunto de 3, y que “Madrigales” agrupa 6 textos breves), Rosa Chacel continúa con las líneas métricas abiertas en los libros precedentes: El **soneto**, en 6 poemas: los tres agrupados en “Sonetos artesanales” (“Violante”, “Proverbio” y “Cuentecitas de colores”), más “A Ramón Gaya”, “A Fernanda” y “Yo conocí tu barba nazarena”. El **endecasílabo suelto**, en 3 poemas extensos (“Himno octaviano”, “Epístola”, “Oda a Leónides”). El **alejandrino suelto**, en 1 poema también extenso (“Lamento”). La **silva postmodernista**, en versos sueltos (“La orquídea”). Y el verso libre: en su forma de silva libre (sin rima: “Antinoo”, “Aves de Venus”, “Memoria”; o con ella, dispersa y asonante: “Doña Tadea”) y en su

forma de verso libre de imágenes acumuladas (“Canalillo”).

Sería erróneo creer, sin embargo, que el impulso dionisíaco, renovador, está ausente de *Homenajes*. Así podemos dar cuenta de la aparición del **romance** (“¡Alarma!”, “La Paloma”). Dentro de la serie de sonetos, encontramos uno **con estrambote** (“Yo conocí tu barba nazarena”). También aparecen los **tercetos monorrimos alejandrinos** (“Suplicio”). Y una **décima espinela**, curiosamente tipografiada como dos estrofas (4+6), en “Guajira”. Pero sobre todo la nueva serie de “**madrigales**”. Dada la desaparición de la forma métrica “madrigal” en la poesía contemporánea, Chacel utiliza esta palabra en su acepción actual, sinónima de ‘poema que contiene un pensamiento delicado’, y usa el molde de la silva postmodernista con rima consonante, de la silva libre igualmente rimada, e incluso el cuarteto de dodecasílabos de 7+ 5.

Por esta renovación constante dentro de las pautas métricas consagradas, es por lo que nuestra poeta escribe, en “La Paloma”, 1980:

“yo me arrogué el privilegio
de innovar arcaizando,
de avanzar retrocediendo”

“ARS POÉTICA”: LA MEMORIA, LA EMBRIAGUEZ, EL NOMBRE, LA RIMA

No debemos omitir, por último, hablar del “Ars Poética” de Rosa Chacel, explicitada en la segunda “Oda a Leónides”, de *Homenajes*. Esta Oda es prolongación de los 5 versos de una primera “A Leónides”, incluida entre las “Odas empezadas” de *Versos prohibidos*. Aquellos 5 versos, muchos años después, germinan y se expanden hasta los 130 de la segunda versión, fechada en “Madrid, 1989”. En palabras de Rosa Chacel:

“¡Cuántos años después de cinco versos
que brotaron un día! que pasaron
como pasa la luz por las rendijas
del postigo... La luz ¡ahí está el alba!
Mas no fue así, brotó como una aurora
que se encendiese en el oscuro olvido.
-El olvido, en mi alma nunca es huésped-.
Se encendió refulgiendo en las tinieblas,
imponiendo el destello de su FUE,
de su real HABER SIDO y no cediendo
a dejar de SER HOY, y ser mañana.”

Aquí hallamos, bien claramente enunciada, la que Chacel considera raíz de su poetizar: la **memoria**, la capacidad de los recuerdos para “haber sido”, “ser hoy” y seguir siendo “mañana”. Al igual que su narrativa, esta autora memorialista ancla su poesía fundamentalmente en la memoria. Porque, como afirma con hermoso verso de reminiscencias becque-

rianas, “el olvido, en mi alma nunca es huésped”.

En esta misma “Oda a Leónides” encontramos, a continuación, un planteamiento metapoético: la pregunta sobre la **relación entre palabra y hecho recordado**, entre signo y referencia:

“¿Cómo sembrar, causar un hecho vívido
que por sí mismo cunda y se propague
repetiendo una fórmula, a sí misma
subsistente, perpetuamente idéntica,
segura de su ser incontestable,
sustancial y nutricio, permanente?
¿Una palabra puede ser un hecho?”

Como podemos apreciar, Rosa Chacel se vale de una alegoría: la de la labranza -muy a propósito por ser Leónides el nombre griego adjudicado por la poeta al muchacho campesino castellano cuyo recuerdo provoca el poema-, para abordar un conjunto de problemas de Poética. Por eso, continuando con esta alegoría, se plantea después el tema de la **rima**, y relaciona el “poder copulativo” de este elemento versal nada menos que con la armonía cósmica. La rima forma parte del orden pitagórico universal, de los “números concordantes”; responde al “ritmo de la sangre”; es, además, “semblanza del deseo”, elemento femenino, germinador, fecundado por la idea. En definitiva, la rima es “culmen de correspondencias”:

“¿Puede la rima, en tierra de labranza
mental, con su poder copulativo
cubrir campos de mieses, arraigadas
allí donde el placer, donde la gloria
de contemplar los “números concordantes”;
la estelar consonancia sostenida
por el amor de aquella soberana
que en “redondez sagrada” determina
las rutas de la mar, porque de ella
todo amor, todo ritmo de la sangre
depende, en cohesión, respuesta, abrazo?...”

La rima es la semblanza del deseo,
se ofrece y sabe -por su ser se sabe-
que su acento, su aullido o melodía
abre los brazos, ávida y segura
de ser pronto en su esencia compensada,
dulcemente oprimida, violentada,
tierna y fecunda y largamente pródiga
en el abrazo repetido, unánime,

con que el viento reitera las espigas.

La rima, culmen de correspondencias,
se encaja en su pareja y duerme en ella.
Media y media, la alubia, germinando
es tan una en poder de amor eterno
que brota y crece, ansiando ser comida,
morir en vivo, en tumba calurosa
que late mientras come... El pensamiento
guarda la rima, su delicia incólume,
pura en su ser de perla submarina,
encerrada en el nácar de su estuche..."

Tal vez pueda sorprender, en estos tiempos de predominio versolibrista, encontrar una defensa tan larga y tan encendida de la rima. Creeríamos estar en pleno siglo XVIII, donde los partidarios y los detractores de ella organizaban sus batallas. Rosa Chacel, en su práctica poética, ha utilizado largamente la rima, como hemos visto: en los sonetos, en los romances, incluso en el verso libre de imágenes acumuladas. Por eso ahora, en su último poemario, reflexiona sobre ella y la pondera como "delicia incólume", "perla submarina", vida germinadora.

También en otro poema del mismo conjunto, *Homenajes*, el titulado "Violante", primero del grupo "Sonetos artesanales", vuelve a cantar a la rima, aunque de modo más sintético. A propósito del famoso soneto de Lope, se pregunta Chacel: "¿Por qué Violante le mandó al poeta / fabricar un soneto"...? Y supone que Lope pudo adjudicar ese nombre de Violante a la dama movido, lisa y llanamente, por la rima: "sólo fue Violante / como la pura ley del consonante, / fatal, inmarcesible rima neta".

Pero la rima, como todos los demás elementos del poema -sobre los cuales Chacel no se demora en su Poética explícita-, están orientados a un fin: la expresión. Por eso nuestra poeta, en la "Oda a Leónides", subordina todos los elementos versales a la "idea", respecto a la cual tienen una función ancilar:

"Mas terrenal el ritmo en asonancias,
romances o en extensas frases átonas,
asume su servicio de cayado,
se pone al paso de la idea, mide
la palabra, su historia y decanato,
respetando, porque ella es lo que es
y él es lo que ella y sólo ella dice..."

Una vez que ha dejado claro tanto la maravilla de la rima como la ancilaridad de todos los ritmos versales respecto al pensamiento, su Poética se centra en cantar la palabra poética (expresión y pensamiento, indisolubles): La palabra poética que plasma el recuerdo, y con él su sustento: la **embriaguez** de una vida joven, la de la autora:

“De esto se trata al fin, de decir algo;
de decirlo tan duro y luminoso
como el álamo blanco y la oropéndola
de voz -diamante al sol- y pecho de oro...
de decir lo que vi, lo que vivió
junto a mí o ante mí. Yo, sólo ojos...
Yo que tanto placer, tanta riqueza
devoré en mi embriaguez adolescente
sin ser más que el mosquito sorbedor
que se escabulle, sin pagar peaje...”

¿Por qué Rosa Chacel explicita ahora, en su último poemario, su teoría poética? Tal vez por eso mismo: Porque está haciendo un recuento reflexivo de todo su vivir. Abarcando con su mirada interior todo su mundo; contemplando el rompecabezas de su vida para ver su dibujo final, perfecto y nítido:

“Hoy ¿qué puedo decir, si no es ¡adiós!?...
La palabra es terrible, y es inmensa;
es reflejo o trasunto del total
que se abarca, afincado en la conciencia;
un asentir al mundo y sus abismos
y sus edenes...”

He citado por extenso la Poética explícita de Rosa Chacel. Añadiré, sin embargo, que ella misma parece conceder a estas reflexiones un papel muy secundario en su poetizar concreto. Esto se desprende de los versos conclusivos de la “Oda a Leónides”, donde afirma que ha despilfarrado “teorías”, mientras la única verdad es el “nombre” del joven recordado, y su existencia: su “pureza de haber sido”:

“¿Por qué, despilfarrando teorías,
evoqué cosas vagas, cuando sólo
tu nombre es la verdad: es lo que fue
tan eterno, tan cierto y persistente
como lo que por sólo su virtud
perdura en la pureza de haber sido?”

La embriaguez de vida, el recuerdo, el nombre: Aquí sitúa Chacel el hontanar de su poetizar. No obstante, también admite, por ludismo, lo opuesto: que la rima, el nombre fónico, sea el origen de un poema. Por eso en el citado soneto titulado “Violante”, afirma que el nombre -y la rima- engendran la idea: “Radiante cría fue del inmortal / soneto, circulando por su nombre / la sangre excelsa que la idea engendra.”

Dos Poéticas se desprenden pues de los versos de Rosa Chacel: una vivencial, honda, que sitúa el origen en la embriaguez del recuerdo, y otra juguetona, cuyo origen

podría ser la magia fónica de las palabras. En definitiva, una poética dionisiaca, vivencial, que brota de los hontanares del ser, casi inefable, ligada al nombre, a la memoria y a la embriaguez; y una poética apolínea, racional, gozosa, al margen de las emociones.

Enlazando con esta segunda poética, lúdica, voluntarista -mucho menos explicitada que la primera-, mencionaré el soneto “Cuentecitas de colores”, tercero del grupo “Sonetos artesanales”. Aquí compara Chacel la actividad poética de escribir un soneto con otras actividades hermosas y socialmente casi inútiles: el bordado de “petit point” por parte de las damas francesas del siglo XVIII, el arte romano de las teselas, el arte indio de engarzar collares con “cuentecitas de colores”, etc.:

“Reunir las lentejas rutilantes
de la lengua más prístina y sencilla
en catorceavo batallón, completo:

vocablos netos, guías coruscantes
-cual dechado escolar de crucetilla,
don de amistad- llamémosle soneto.”

“Don de amistad” es efectivamente el soneto para Rosa Chacel, como hemos venido viendo, desde el comienzo de su poetizar. Reunir los “vocablos netos” en catorce filas primorosas, “cual dechado escolar de crucetilla”, como tarea infantil de hacer punto de cruz. Una Poética apolínea, racional, gozosa, voluntarística.

¿Se oponen una y otra Poéticas? ¿Es una verdadera y otra falsa, una necesaria y otra circunstancial? Creo que no. Chacel se mueve tan sinceramente en una como en la otra dirección. En el último de sus sonetos de *A la orilla de un pozo*, el nº 30, dedicado a Timoteo Pérez Rubio, Chacel ha escrito el verso que antes he citado: “el hambre y el amor rugen con saña”. El hambre: la necesidad de apropiación, lo vivencial, la carencia, el movimiento de fuera a dentro. Y el amor: el exceso, la necesidad de donación, el gozo, lo que se vierte desde dentro hacia fuera. Tan imperioso el uno como el otro.

Y aunque el molde métrico del soneto acarree, por sí mismo, una mayor racionalización o dosis de apolineidad, y el verso libre una mayor libertad dionisiaca, lo cierto es que ambos componentes están presentes en los dos tipos métricos. Dentro del soneto, la misiva enigmática para los demás lectores, la fulguración de imágenes vanguardistas y la introducción de notas bellamente siniestras son rasgos dionisiacos. Del mismo modo, dentro de los poemas versolibristas más visionarios y enigmáticos, Chacel no pierde nunca el hilo de Ariadna, su orden interno, apolíneo.

Dionisos inspira la materia poética; Dionisos remueve incluso las aguas de la forma métrica. Pero por encima de todo ello Chacel deja pasar el orden apolíneo, la medida, la ley. Como ella misma escribe en “Estudio”, de *Versos prohibidos* :

“Y siempre la Medida en su imperio dorado,
la que, al partir su frente, da la Ley como almendra,
la que dicta al narciso un haber de seis pétalos

y ni la rota innúmera escapa a sus arbitrios,
pues le es dada la fórmula y acento de su aroma.”

Apolo y Dionisos, enemigos acordes, vertebran la poesía entera de Rosa Chacel.

NOTAS

- (1) F. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª ed. 1978, págs. 52-53.
- (2) Cfr. André Jolles: *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- (3) Isabel Paraíso: *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, Ateneo de Valladolid, 1990, págs. 274-283; “Reflexiones psicosemióticas sobre la narrativa de Rosa Chacel (enfoque psicoanalítico)”, en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, M. A. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, C. S. I. C., 1986, págs. 619-629; “Elogio y petición de la madrina, Pr^{ta} D^a Isabel Paraíso Almansa”, en: Universidad de Valladolid: *Acto de Investidura de Doctora “Honoris Causa”*, Valladolid, 1989, págs. 15-25.
- (4) He aquí la referencia bibliográfica de toda la producción versal de Rosa Chacel: *A la orilla de un pozo*, Madrid, Héroe, 1936; *Versos prohibidos*, Madrid, Caballo griego para la Poesía, 1978; *Homenajes*, en *Obra Completa*, vol. II: Ensayo y Poesía, Valladolid, Excma. Diputación, 1989; *Poesía 1931-1991*, Barcelona, Tusquet, 1992.
- (5) Isabel Paraíso: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.

**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 chaceliano 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 / o 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 aquélla 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”¹

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.”²

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.³

Esta experiencia innata o vivencia anterior al conocimiento racional, que permanece como visión -en el sentido bergsonian del término⁴- 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 pecar, 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”⁵

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 ⁶. 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...” ⁷

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” ⁸, 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.” ⁹

Sin duda, “la visión mágica del cine” ¹⁰ 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 explayarse 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 tema¹¹. 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 cine¹², 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 celuloide¹³, 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”¹⁴. El título es sugeridor¹⁵ 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 cinematográfico 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”¹⁶ -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 Raspoutine*, 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 ásiduidad 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 ella¹⁷. 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, Vito¹⁸ 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.”¹⁹

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.”²⁰

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”²¹, 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 adamascada 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.”²²

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." ²³

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 sacrilego..." ²⁴

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*". ²⁵ 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.”²⁶

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 abundancia²⁷, 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...”²⁸ 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:

AUSENCIA²⁹

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.³⁰
Y una escarpia negra posada en lo blanco.

Es la vuelta al objeto -la forma-, ahora depurado, desrealizado.³¹ 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,³² 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.”³³

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 alusiones³⁴ 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.”³⁵

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, irremediadamente, se iba haciendo sombra, o, más bien, luz dentro de la sombra”³⁶ 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.”³⁷

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”³⁸

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”³⁹

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”⁴⁰

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 refugiamos en el recordar, deteniéndonos en nuestras consonancias, deleitándonos en nuestro recinto...”⁴¹ En ésta y otras frases similares se enjuicia -y condena- la actuación de una generación que no se incorporó a la historia, que se recluyó 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.”⁴²

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”⁴⁴

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 acostumbrar 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.”⁴⁵

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.”⁴⁶ 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.”⁴⁷

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" 48

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 "ejé 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..." 49

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.⁵⁰ 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 decimonónica⁵¹ 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.”⁵²

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.”⁵³

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.”⁵⁴ 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.”⁵⁵

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”⁵⁶. 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,⁵⁷ 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*.⁵⁸ 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.⁵⁹

Lo que Humphrey denomina "reversal of self and object" en el cine coincide con la mencionada "orientación hacia el objeto exterior" o "sujetivización del espacio" referido a la novela. Es otra faceta más de las relaciones de intercambio entre novela y cine. Esta sujetivización 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"⁶⁰

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 vías 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 ⁶¹ ; 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 ⁶² , 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-.⁶³

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.⁶⁴

Algunos relatos -reunidos en el volumen *Icada, 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...”⁶⁵

¿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) *Ibidem*, p. 102.

(24) *Ibidem*, p. 116.

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

(26) *Ibidem*, 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 intuitivo con menos fragancia." (B. JARNÉS, *Ejercicios*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1927, p. 87.)

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

(36) *Ibidem*, p. 35.

(37) BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976⁶, 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 piélagos*, 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 redundaba 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 levelingn 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.

ESTACIÓN IDA Y VUELTA:
INICIACIÓN RITUAL AL VIAJE CREADOR

Esperanza Rodríguez

Hay unas palabras en uno de los cuentos más memorables de Rosa Chacel, "Ofrenda a una virgen loca", que quisiera traer aquí al comenzar esta ponencia. Dicen así: "¿Habla de aquella mujer? Sí, de aquella hablo. Me he propuesto llenar de su imagen las columnas de todos los diarios, filmar su historia, para que pueda prodigarse en la nocturnidad de las salas del mundo, pintarla en los carteles, que anuncie la primavera en todas las esquinas". Porque cuando se lee a Rosa Chacel brota la misma necesidad que canta el narrador de esta bellísima historia: pregonar su primavera. Aquella calidad de flor y de secreto fruto que, como un homenaje a la promesa, nos confió Juan Ramón Jiménez, abrazando el tiempo más querido de Rosa Chacel. Así he creído que en estas jornadas que dedicamos a su figura no podía faltar, de ninguna manera, la remembranza de su juventud creadora, el momento germinal en que inició su aventura novelística. Un tiempo que ha marcado con una huella indeleble toda su obra, como una invitación permanente hacia la plenitud. Calidad de flor, sí, y de inocencia, abriéndose hacia dentro, allí donde la llamada genésica extiende esperanzada sus íntimas alas de futuro: ángel que anuncia los fecundos sonidos de una cítara órfica. Rosa Chacel derramando su verbo en la armonía circular de *Estación. Ida y vuelta*, su primera novela.

Y la Estación, efectivamente, no podía ser otra que la primavera. La Estación de partida: una morada, el firme asiento de un viaje que dura ya 95 años vividos en peligro, en el riesgo de una extrema lucidez siempre decidida, voluntariosa, engendradora de una vasta maternidad, como escribió Rilke: la de la creación. Entre las muchas Idas y Vueltas que habrá de enlazar en el anillo de sus días esta viajera infatigable, la Estación primaveral acompañará siempre su ritmo circular, esclareciendo las sombras de tantos sucesivos presentes, perfumando, como un olor generatriz, cada una de sus creaciones. Rosa crecida a la orilla de un pozo artesiano que auscultara con sigilo aquella fuente constante y luminosa, "do mana el agua pura", del tiempo primero y su memoria de esencia perdurable. En el centro de la esfera, cuya órbita describe la obra chaceliana -tan platónica-, brilla *Estación. Ida y vuelta* como un talismán precioso, *lapis* perfecto, puro, diamantino, que operase el cíclico milagro de alumbrar aquel momento irrepitible, intacto, de la juventud, donde el fiat creador se verá refractado en un haz de simultaneidades: su obra completa. Rosa Chacel, con su edad puesta en pie, firmísima ante el vértigo del ir y del volver, por encima de todo, o como ella gusta precisar, en el abajo de su exploración feraz, escritora y maestra de conjunciones temporales, medidas con un compás de eternidad.

El tiempo, nos ha enseñado Proust, no es sino un viaje hacia ese "pretérito indefinidamente desarrollado" que cada uno lleva dentro de sí, imagen de lo invisible, de lo continuo que el transcurrir vital, o el impío olvido en el decir de Rosa, usurpa o despedaza

emborronando sus consonancias, su rima sin materia. El tiempo poblado por una tonalidad musical más que de anécdotas ilustradas por el recuerdo fragmentario; arrancando sus primeras notas del afán, de la voluntad por modular la misma cadencia en la escritura, que la fija o regresa. Esa es la huella poética que imprime Rosa Chacel al ordenar el pentagrama -acústico- de sus novelas, donde resuena la vibración de su caracola interna: acorde inconfundible de ritmos enlazados en la mansión de la noche, presencia del acto creador que la luz descubre inalterable. Hablamos, ya se habrá adivinado, del sonido interior de la memoria. Y para atender -también para dejarnos seducir- por el oleaje fluido del tiempo, es necesario precipitarse -y digo bien- en el fondo de la concha oscura, navegar sus secretos laberintos, donde la espiral desciende y escala -primera paradoja que hallamos en Rosa, primicia que será de otras muchas- desciende y escala, decía, de idéntica manera al camino de Heráclito, el más claro silencio -o “la palabra no dicha”, hubiera puntualizado María Zambrano-, matriz donde se gesta el fruto del tiempo, elevándolo hacia el “Todo desde la Nada”, tal como nos previene Rosa en uno de sus versos, mostrando el instante revelador en que el silencio se transmuta en canto: crisálida de la creación, mayéutica y, al cabo, habitat. Extasis del tiempo trenzándose en su espacio.

Esta será la fábula de un viaje que Rosa enhebrará primorosamente en las páginas de *Estación. Ida y vuelta*: un andar del tiempo para desandararlo sin fisuras, sin quiebras, rememorando desde dentro; suspendiéndolo en el espacio de su Estación, su irrenunciable primavera genésica, su centro cordial. Preciso será entonces, conforme a la voluntad que manifiesta la escritora, que sus lectores suspendamos también nuestro tiempo presente al tomar el billete para este viaje singular hacia la hondura, penetrando en sus razones, o sinrazones, desde la comprensión íntegra de su vivencia; que no es otra sino la de aquel elemento intacto, inocente que recrea el ritual iniciático de su escritura primera. Rosa Chacel nos acerca o, mejor, nos interna en su Estación viajera con pasos muy quedos -“palomas de Venus”, ha escrito-, amaneciendo hacia su salida literaria: albur del comienzo. Y si su diosa tutelar, Mnémósyne, la guía siempre, con su brújula imantada en el norte certero del conocimiento, invoquemos su nombre en el acorde del clima que Rosa respiró e hizo posible la existencia testimonial del proceso creador: el despertar de su vocación, de su voluntad, ya con sed de encuentro y de correspondencia en el espejo del libro que inaugura tan larguísimo itinerario.

Es por ello que no podemos soslayar algunos hechos capitales que fortalecen el nacimiento de esta primera empresa novelística, que prenden su cañamazo, su antes del amanecer: su latente noche creadora. Antecedentes o raíces seguras donde su afinca el árbol genealógico de Rosa Chacel. Mucho antes de emprender el viaje hacia Roma y hacia la escritura, en 1922, una Rosa adolescente, con olor a arcilla en sus manos de escultora sensual y clasicista, devora páginas y páginas en la Biblioteca del Ateneo madrileño. Corre el año 1918 -clave para la historia europea- cuando va registrando en su mente el aprendizaje de la filosofía con la densidad de un fermento intelectual, autodidacta: Platón al principio; siempre, como un signo de identificación inexpugnable; Descartes, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, sellando en su percepción el conocimiento de la tragedia, de la voluntad, de la fe temblorosa, paradójica. Y Baudelaire, en cuyos versos escucha atentamente los ecos de las correspondencias; o Dostoievski descendiendo a los propios infiernos... Y entre tantas voces danzando dentro de ella armoniosamente, la castellana al fin, la

genuina: el despegar de un camino que abría Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*, de 1914, y el primer tomo de "El Espectador", de 1916. Cuando Rosa lo descubre, tempranamente, avista en la reflexión orteguiana la base teórica y de pensamiento sobre la que deberá sustentarse el hilado de una nueva novela: un germen activo que ya está removiendo el poso creador de nuestra literatura. Ortega siembra inquietudes y expectativas en la generación a que Rosa, ya desde su actividad lectora, pertenece. Y como si de una conquista se tratase, muestra en el meditar del héroe cervantino la seguridad de "llegar a algún sitio" partiendo de la fuente intemporal de nuestra más rica tradición. Rosa Chacel beberá en este Yo solitario que sale a los campos de Montiel y encuentra la novela: un espejismo esplendente que el deseo transformará en realidad.

Bodas de la realidad y de la poesía que albergan, consumadas, los versos de Juan Ramón Jiménez. En el *Diario de un poeta recién casado*, que sale a la luz en 1918, nuestra novelista en ciernes identifica el preludio, en "milagrosas disonancias", de la nueva era literaria. Extraño acorde que ya observara en el tristemente trivializado *Platero y yo*: es ahí justamente donde ve reflejarse el dibujo superpuesto del yo circunstancial orteguiano; donde encarna el héroe adámico que pregona el color definido de la España de aquel preciso momento: un amarillo al fin liberador, brotando de los lánguidos malvas modernistas como una "flecha indicadora" que marcara la senda en aquel hombre vestido de luto, de barba nazarena, que el poeta de Moguer pintó cabalgando a Platero; o desnudando la voz poética en el diario hacer del recién casado. De la página impresa en blanco y negro estallan amarillos de luz que Rosa recreará, muchos años después, con regusto de constación nostálgica, pincelando unos chopos en las páginas trágicas de *La sinrazón*, remanso de una inocencia ya perdida... Nacía, o se desentrañaba, una luminaria: "Hispanidad en la era democrática", nos dirá Rosa, lo "plebeyo exquisito" que, de alguna manera, había nacido de la paleta impresionista. Amarillos reflejos en el cielo de una azulada y límpida Castilla.

Es la atracción de lo nuevo que se despereza aún tímidamente, como un niño, pero que proclama ya el despertar ardoroso y brusco del adolescente, que se deleita -porque sabe- en sus formas nacientes. Rosa camina ajustadamente al paso de su tiempo, y en aquella lectora impenitente explora el asombro de la juventud del siglo, ávido de experimentos, con sed creadora que quiere construir sobre las cenizas extintas de la literatura pasada. Sabor de lo que es fértil, aire que ventila la casa cerrada. Así comienza sin complejos la aventura vanguardista en la que habrá de iniciarse Rosa Chacel. Y el Arte Nuevo fija su mirada, cómo no, en esa cabeza de puente originalísima que es Ramón Gómez de la Serna, cuya impronta, la de la greguería sobre todo, quedará patente en la imaginería lingüística de *Estación. Ida y vuelta*, no menos que en el grupo de prosistas que empiezan a formarse en torno a la revista *Ultra*. Va orientando Rosa Chacel -como miembro de aquella generación creadora de los años 20- su propio camino expresivo: busca escenificar su universo desde el diapasón que marca la pauta de Ortega, con la guía del faro luminoso que espejea en el verbo de Juan Ramón. E imagina el *atrezzo* de un héroe dispuesto a crecer desde ese yo silencioso, ligeramente niño e inocente, que aprende a mirar y a construir la escultura de lo fluido, como la llamó Alfonso Reyes, en la oscuridad de las salas del cinematógrafo. Rosa se adentrará en el mundo de la literatura incentivada por estos móviles, que cuajarán definitivamente en *La Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*.

Pero el cuadro que impulsó la tarea novelística de Rosa Chacel quedaría incompleto

si no añadiésemos inmediatamente que en 1920 se publica en España el *Retrato del artista adolescente*, en impecable traducción de Dámaso Alonso. A partir de ese instante el texto de Joyce se encumbra como una auténtica revelación lectora. Y no porque vaya a adoptar las fórmulas del irlandés, sino porque aquella novela contiene el plancton íntimo que aliena en Rosa: la sensibilidad artística expresada, la percepción de la vida del joven adolescente que busca y halla dentro de sí la poesía. Un universo, en suma, que Rosa acaba de dejar y que desea también expresarse, encontrar morada narrativa. A parte de tales coincidencias, Joyce despierta su interés ya que en el *Retrato del artista adolescente* anida la memoria y su elemento germinal, la mirada del alma, y en ella, la introspección, el análisis; también la fe, encontrada y perdida, como la inocencia... No menos que la valentía y la desesperación del joven Dedalus al comienzo de su deambular. Un arrojo muy semejante al que Rosa siente. El *Retrato*... tuvo una importancia decisiva en su obra, y su alta estima puede medirse en una afirmación de la escritora: no reconoce otra influencia literaria que la de Joyce y, en concreto, la del *Retrato del artista adolescente*. Si a esta lectura sumamos, por último, el conocimiento del I Tomo de las *Obras Completas* de Freud, que un amigo le recomienda encarecidamente antes de su viaje, recién casada, a Roma, la prehistoria que sustenta *Estación. Ida y vuelta* quedará jalonada en sus hitos principales.

Así pues, cuando Rosa parte hacia Roma en 1922 iniciando los años de su apoteosis vital, lleva consigo -además de su juventud y la efervescencia literaria de aquel momento- un proyecto novelístico quizá no demasiado definido pero sí seguro. Y sobre todo, porta dentro de sí la urgencia de la aventura, la necesidad de contemplar y participar en ese camino, siempre desde su circunstancia, del que tendrá ocasión de hablarnos largamente en su novela. Nacerá esta *opera prima*, entonces, como decisión vocacional, cuidadosamente realizada en el transcurrir del invierno de 1925 al 26, cuando Rosa acaba de cruzar la imprecisa linde que integra su conciencia en la corriente del mundo, y que la lleva a exclamar “¡Principio!” en la conclusión de su primer quehacer literario. *Estación. Ida y vuelta* es la memoria de un viaje hacia el centro del ser, el testimonio de una crisis donde queda retratado, en un juego de espejos múltiple, un joven artista que dice su fiat a la creación, pues en su seno no cabe la rebeldía, la posibilidad derrotada del *non serviam*. La intención de Rosa Chacel a este propósito es bien clara: novelar significa construir, lanzarse a la consecución de lo que Ortega denominó la perspectiva suma y, en definitiva, caminar hacia la perfección: salvar su Destino. Al escribir la primera palabra de su novela, Rosa Chacel ha dicho sí a su cumplimiento: a partir de ese instante -ya libre y responsable- sólo queda la difícil tarea de caminar marcando el compás de la memoria.

Caminar desde la Estación cordial para realizar la memoria de lo vivido a la vuelta, ya templo de la escritura. Ceremonia ritual de la ida, o de la gesta, que impele a la conciencia a emprender el viaje. Por esta causa *Estación*... germinó en lo que Rosa llama *destierro*, pero entendiéndolo como “alejamiento voluntario, que no implica desarraigo sino tensión”: la tensión elástica que permite no perder de vista de aquello que acaba de doblar la esquina y comienza a quedar lejano, manteniéndolo ligado a través de un cordón umbilical, pero distanciándose lo suficiente para dejarlo aposentar, sedimentar: para contemplarlo enteramente. Lejanía del tiempo adolescente y del espacio propio, la tierra nativa. Destierro que suscitará deseo, gana de siembra. Necesaria distancia antes de la posesión germinante. En esta declaración de principios hay que leer ya la búsqueda de la perspectiva orteguiana, el

inicio de una respuesta al filósofo que se extenderá a lo largo de toda su vida creadora, pues será en el alejamiento, en la mirada excéntrica, donde de levantará la proposición segura del verdadero encuentro: el hallazgo de su ser concéntrico avanzando en la exacta precisión de la escritura.

Desde su personaje creado, desde su héroe -el Yo de nombre más íntimo, el Yo todavía inocente-, Rosa recorre su propio laberinto -dédalo-, su viaje de ida y vuelta, su salida ritual. Elige profesión, busca Destino: profesa en el Arte con la fe del alquimista -o del hermético- en pos de un sol doradísimo, hablando de cosas eternas. Y en su decisión, inapelable al trazar el primer signo, y aun antes, se manifiesta ya con nitidez la dureza de la creación, la "intransigente disciplina mental" a que habrá de someterse de ahora en adelante. Sobre este principio básico, medular se sustenta el edificio creativo de Rosa Chacel: rigor en el ahondamiento de los movimientos interiores del alma, interpretación que dé respuesta a la complejidad que nos compone, inquebrantable disposición de alcanzar la perspectiva que nos permita contemplarlos en su integridad y, finalmente, comprensión del mecanismo matemático, geométrico que anuda el hecho cierto de las correspondencias. El universo chaceliano, ya desde su comienzo, transita, como vemos, por el territorio de la analogía interior. Clave que servirá para descifrar el propio enigma, que lo manifestará en el secreto discurrir del tiempo y del espacio. Y si Rosa acude con frecuencia a la metáfora o al símil arquitectónico, es porque de ese modo logra apresar y explicar su ambición de perspectiva absoluta: la necesidad de recorrer los espacios interiores, de habitarlos en el tiempo y de reconocerlos dentro de su ámbito natural, el mundo simbólico.

Una vez traspasado el umbral que separa la adolescencia -que es siempre egolatría y la juventud, como entrada en la dimensión responsable- y adelanto la palabra: trágica- de la conciencia, se penetra en el mundo, en lo otro, que exige participación, es decir, ofrecimiento a la vida. Y no otra cosa pretende ser esta novela de leve y sucinta anécdota: ofrenda del ser en la escritura, en el alba de la acción vital tras el despertar del sueño adolescente. Al hilo de esta reflexión convendría recordar la cita de Baudelaire que, como una obertura admonitoria, precede a la Primera Parte de *La sinrazón*, y que ahora puede muy bien servirnos de antifona: "D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve". Porque los hechos que registra *La sinrazón* en el trágico devenir de su protagonista, comienzan justamente en ese "Principio" con que concluye *Estación. Ida y vuelta*, retomando la fábula donde muere el sueño y se desencadena la acción. No perdamos, pues, de vista la estrecha relación endogámica de estas dos novelas nucleares en la obra chaceliana. El arte de novelar, por tanto, se revela ya en *Estación...* como una llave esforzada que permite a Rosa Chacel franquear la puerta hacia su propia interioridad para convertirla, o más exactamente, para transubstanciarla en Forma. En Verdad poética. La materia autobiográfica que subyace en este texto embrionario se yergue de esta manera en la expresión pura del pensamiento, en el discurrir de la Idea, como caballo de batalla del protagonista: el Yo poseído por la necesidad de crear. Un pensamiento o una Idea que es todavía primaveral o inocente, en el despuntar del instante genésico, en el tiempo fértil dispuesto a engendrar. Y en el proyecto fecundo del héroe estacional se prefigura ya la consumación del deseo como realidad expresa de la poesía. O dicho con otras palabras: la posibilidad realizada de crear, desde la fluencia del pensamiento -la *res cogitans* cartesiana-, que recoja su huella.

La arquitectura literaria de *Estación. Ida y vuelta* se eleva, pues, sobre la fábula

interior de un viaje que reconstruye retrospectivamente aquel momento crítico y decisivo de la vida, tanto del protagonista como de su autora, ya que al conservarse universalizada la estirpe autobiográfica, se produce una hispóstasis entre ambos: el protagonista no es Rosa Chacel pero su discurso mental delimita y articula sus inquietudes, converge en la voz y se ordena inteligiblemente.

Delimitado entonces el periodo cronológico que comprende la franja narrativa de la novela, éste se extiende a lo largo de un año natural, sostenido musicalmente en los vínculos que establece el primer capítulo, con sus tránsitos estacionales. A mi juicio, esta disposición en cadena genera lo que bien pudiéramos llamar las etapas sucesivas del descubrimiento amoroso, como primera base argumental, donde se producen una serie de epifanías entre los dos jóvenes protagonistas -Yo y Ella- que van conociéndose en un juego de perspectivas cómplices: tomando distancia y aproximándose. Obviamente, la insistencia de Rosa al determinar el tiempo con precisión milimétrica a través de la sugerencia visual, y casi diría de linterna mágica, de las estaciones, responde a la necesidad de dotarlas de un significado contingente, de marcarlas, al ralentizar el instante en su sucesión, con el sello de la experiencia; y su finalidad no es otra que la de atestiguar el proceso del conocimiento del otro y del autoconocimiento. Repitiéndolo, en el sentido kierkegaardiano del término, para aprehenderlo y así poder reproducirlo en la escritura. Dará pie con esta planificación óptica a múltiples reflexiones como, por ejemplo -y me parece una de las más interesantes- el tema del suicidio -que Rosa abordará insistentemente en su obra-, traído a cuento con la aparición tristísima de aquella “chica del velito” en la escalera de la casa de los protagonistas. Pero también la multiplicidad del ser al descubrir la interioridad en el rostro de la amada, su expresión formulada. O la búsqueda de la transparencia en la mirada, como Verdad suprema en comunión, no menos que como inicio en la libre conquista de la identidad y del propio Destino. Tiempo, pues, de preparación el de este primer capítulo, apertura del misterio iniciático que, de forma implícita, distribuye las Edades del Hombre en analogía a las Estaciones.

Sabemos, sin embargo, que la Estación que brilla es la Primavera, y su apoteosis se estipula en los dos capítulos siguientes, los que corresponden a la Ida y a la Vuelta. La Primavera ciertamente vertebrada y proyecta la novela, que como reina de la fábula que es y como principio de vida por excelencia, virtualizará la posibilidad de las otras Estaciones. Ahora bien, si la Primavera representa o simboliza el renacer continuo de la vida, la predisposición germinal, el momento genésico eclosionando, por el mismo motivo la juventud significará el rebrotar de lo que permanecía aparentemente inmóvil (ya lo dijo T. S. Eliot: “Abril es el mes más cruel, criando / lilas de la tierra muerta, mezclando / memoria y deseo”), y siendo así, será el renacer del movimiento, la acción: la salida hacia el exterior. El viaje, en definitiva, y con él, la donación de lo que nace. La quietud ensimismada del conocimiento amoroso que veíamos suceder en el primer capítulo, aquí se rompe: se rompe el encanto sentimental, su hechizo, la recreación narcisista, contemplativa del uno en el otro. Porque para que el magma que se agita en el personaje -que ya ha decidido ser héroe- se canalice, la concurrencia del Amor es del todo inevitable, pero entendámoslo, como combate y no como autocomplacencia -cuestión que Rosa sabe, desde luego, muy bien. El hecho fecundante se cifra en los grados que alcance Eros en una acción que se libraré como batalla: a más acción más fecundidad. La cita de Baudelaire, recordemos,

vuelve a cobrar sentido. Muerto el sueño, la acción comienza. En el fondo más claro de *Estación...* luce un sol erótico y fecundante, pues toda la novela, desde mi punto de vista, se deleita platónicamente en el juego amoroso, pero no -o no únicamente- porque el conflicto básico, urdido en el triángulo que incita al Yo a la salida, sea la relación entre los protagonistas, su muy sensual conocimiento, sino porque el diálogo interior del Yo -que ya es narración- aguarda ser creado, la determinación o proyección de la forma: las nupcias de la realidad vivida y la verdad poética. Una esperanza que se levanta y afirma en el Hágase final de la novela.

La Estación -punto convergente de la ida y de la vuelta, espacio permanente y ubicuo, centro y anclaje- se nos revela como una primavera anímica que guarda dentro de sí la posibilidad de todas las Estaciones que habrá que recorrer el protagonista, y cuyo conocimiento -reconocimiento en la anagnórisis de la arribada- sólo es posible si previamente se ha tomado la decisión de partir, si se ha emprendido el viaje. Movimiento circular, cíclico que al engendrar dentro de sí un espacio en suspensión -la Estación genésica- precipita en la acción la latencia heroica del protagonista; y en la voluntad que enuncia, halla la alcancía -empleemos esta palabra tan querida para Rosa- de la Verdad poética; esto es, el espacio novelístico que se desarrolla en el tiempo del viaje ritual, de iniciación amorosa, de iniciación en la escritura.

Fábula interior, viaje ritual, empresa heroica: al barajar estos términos estamos proponiendo, *de facto*, una lectura o interpretación mítica de *Estación. Ida y vuelta*. Existen indicios suficientes que la justifican, que la autorizan. Veamos. En *Las raíces históricas del cuento*, Propp estudia las conexiones entre el relato maravilloso, la narración mítica y el rito, y en sus correspondencias directas detecta la presencia de rituales iniciáticos bajo el vasto simbolismo que conforman este tipo de cuentos, así como la trama espacial del viaje que elabora, también míticamente, la epopeya. No es el momento de entrar, con la extensión que requiere el tema, en el estudio detenido de estos aspectos. Y lejos también por mi parte de establecer ningún tipo de alianza espúrea o aleatoria entre el elemento folklórico que investiga Propp y la novela chaceliana; no obstante sí creo que podemos trabar y permeabilizar los fundamentos míticos y rituales subyacentes en la obra, transvasándolos al plano intelectual que es, en definitiva, la sustancia que transmite o comunica *Estación. Ida y vuelta* en su consciente diseño de novela-aprendizaje, en su épico trasunto. Y pertinente, sin duda, de tal interpretación es el viaje interior del héroe -de la misma forma que en el *Ulises* de Joyce-, o para ser más exactos, en la odisea verbal del Yo, que es la auténtica protagonista de la novela. Pero también en la funcionalidad que podemos atribuir al personaje de Julia, como elemento del triángulo compositivo, en su calidad de “ayudante”, ya que participa de alguna manera en la decisión del Yo a la hora de despegar hacia el viaje. Esta lectura de *Estación. Ida y vuelta* aporta, desde luego, una sugerente riqueza interpretativa en la comprensión del entronque de Rosa Chacel con el universo simbólico de las correspondencias, que es uno de los pilares visibles que sustentan su obra. Las correspondencias: los ecos del origen que resuenan ya en el interior de *Estación...* Desde esta perspectiva, el viaje, además de precipitar al héroe en la aventura, connota la sustancia misma de la iniciación: el héroe parte, se aleja de la casa, bajo cuya techumbre protectora se cobijaba, con la pretensión de llegar a ser quien es, y ello implica su realización en la soledad del conocimiento y, por supuesto, su consagración; una vuelta al propio ser ya investido de

sabiduría. Y el periodo del viaje presupone, como no podía ser de otro modo, un descenso a los infiernos, laberinto en el que se agazapa un minotauro paradójico -que no conoceremos del todo hasta que Rosa lo mire de frente, y con mucha dureza, en *La sinrazón*, aunque nos lo anuncie ya en *Memorias de Leticia Valle* y en muchos de sus cuentos. Un descenso -tal como ocurre en el viaje dantesco- que lleva aparejada la muerte de una etapa -aquí la adolescencia-, un cambio, que al penetrarse hasta sus más recónditos recovecos por la conciencia, por el conocimiento consciente, sirve a su vez de medicina reactiva, capaz de despertar aquello que dormía en el seno de lo posible; esto es, la fuente del origen y, en ella, la capacidad creadora. Muerte y renacimiento son premisas imprescindibles del rito iniciático, le constituyen intrínsecamente. Y el alejamiento, el hueco que el ausente deja al abandonar el útero protector de la convivencia -la casa- que hasta ese momento era cómplice de la historia amorosa, es el signo identificador de esa muerte interior, como también lo son los cambios que se operan dentro de la casa al abrirse el bullicioso capítulo que impele a la vuelta. Muere la adolescencia arrastrando los espacios conocidos que el Yo ha ido poseyendo con Ella -patio, escaleras, ventanas, azotea...- para renacer poéticamente como Verdad en la Estación genésica de lo creado, que así se recobra y regresa. Muerte de la vida común, separación absolutamente necesaria del entorno reconocible, renuncia al destino utilitario para salir al encuentro del Destino heroico. Esta es la prueba que debe atravesar el héroe, el desgarrón del que elige lanzándole a la conquista solitaria de su propia libertad, de su salvación, en el sentido orteguiano de la palabra.

El Yo de la novela chaceliana dibuja, pues, la figura del héroe moderno: el hombre cualquiera. Un héroe, como podemos comprobar, sin modelo previsto, un ser de tantos, uno que se sabe uno en un mundo común. Un héroe que apetece lo real cuando el objeto de su querencia es una Idea, y que únicamente florece en esa paradoja extremada, un sí es no es quiijotesca: enderezar la realidad soldando la quiebra de cuanto mira; como donador magnánimo, su gesta andante se plasma en una soledad silenciosa de la que brotan signos, palabras... Por ello el ausente, al ensimismarse en su camino meditativo, accede a un tiempo diferente del que hasta ahora ha sido el suyo, y que recrea el primer capítulo en su sucesión estacional, y éste es, al fin, un tiempo lleno: el momento de la revelación de una fe en la que va a profesar con votos perpetuos. Para Rosa Chacel el Templo del Tiempo -del que habló Valéry en su *Cementerio Marino*- es el de la visión de la Belleza que la extasiara a los ocho años ante una escultura de Apolo. Su realidad es ésa: la virtualidad de la perfección. Y si el héroe se adentra en su propia espesura -bosque iniciático, noche oscura, laberinto del alma- es para hallar la esencia de la Belleza a través del la poesía y el Amor, pues Amor -dijo Diotima en *El Banquete* platónico- quiere engendrar siempre en la Belleza. Reclamado el héroe por estos dos nombres elevados, cabe ya preguntarse si ambos no serán una misma cosa: Figura del Amor que destella en la espesura: la obra. Y la palabra que se impone después de tales consideraciones vuelve a ser suspensión: suspensión a las puertas del misterio órfico, cercanía del éxtasis revelador. Primer peldaño ascendente hacia lo que Rosa Chacel -y María Zambrano- han llamado “la mística de la razón”. Redonda paradoja que acata la fe en el espejo de la Razón Divina, y camino también hacia la angustia que arranca del acto mismo de la voluntad. A su vuelta, el héroe que asiste a la explosión de su fe y de su conciencia, retorna con el galardón máspreciado, con el conocimiento, sabedor de su propio sendero: la posibilidad de lograr realizarse en el Eros y en la crea-

ción poética, que se le ofrece en la concepción de una nueva novela. El neófito de nuestra fábula abraza el Amor y el Arte a su regreso, los reencuentra fecundos, investidos por la luz de su mirada sabia, y ambos se funden en el espacio que desea hacer suyo: el terreno de la creación novelística. Pues, en efecto, la iniciación se ha cumplido, su movimiento circular, sosegando la casa, o la Estación, con esa luz descubierta, aquella que “en el corazón ardía”, como escribió el místico, habiendo descendido ya “la secreta escala”. Una Estación genésica que habitarán de ahora en adelante las creaciones posteriores de Rosa Chacel. La Ida y Vuelta -sístole y diástole de la acción cordial- despliegan entonces las paredes de esta montaña-zigurat que es la propia novela, y en el ritmo ternario que liga la Estación -tan esencialmente erótico- se resuelve la oposición dual -bifronte- de los contrarios, pues hay *coincidencia oppositorum* en el acorde creador. Fluencia y estatismo solventan su dialéctica en una visión sagrada del espacio circular.

Es esta una de las razones por la que es texto narrativo no se organiza, como en las novelas tradicionales de viaje, en episodios propiamente dichos, puesto que el viaje tiene un fin absolutamente mítico: es el marco que encierra un espacio ritual, y su efecto catártico no se abre a nuevos relatos de la aventura, sino que, como una trascendencia del episodio, catapulta, eso sí, hacia otros proyectos literarios. De modo que más que hablar de estructura abierta en torno al viaje, hemos de referirnos a un movimiento expansivo, en ondas espirales de trasfondo metafísico; a una especie de *continuum* -donde se engarzan de forma natural las secuencias narrativas- que no desmiente el círculo cerrado que crean la Ida y la vuelta con su claro efecto simbólico, al emerger en una circularidad concéntrica. El rito es siempre, y por definición, una estructura, o una forma cerrada, pero ello no indica en modo alguno que tal cerrazón no vaya a proyectarse hacia fuera, pues en efecto, ésa es la exigencia final del mismo proceso ritual: su conclusión es siempre un comienzo, catártico, sin mácula. De ahí que Rosa nos hable en la última página de su novela de un “sustancioso fruto hueco” dispuesto a llenarse después de la purificación. Es en este sentido que podemos afirmar que *Estación...* condensa ontológicamente el canon de la novela-aprendizaje, de búsqueda: el hombre saliendo al encuentro de sí mismo, de su identidad espiritual, *olvidándose*, para recobrar la pureza de lo recordado que es, en suma, la sustancia cordial que lo constituye. Y lo que regresa, a la par del protagonista, no es la historia o el *rapport* curricular de lo acontecido, sino la posibilidad de su misma creación poética, como ya sabemos. *Estación. Ida y vuelta* recupera, reconstruye ese proceso crítico pausada y aquilatadamente como huella testimonial. Lo que se escribe es ya una marca, un estigma que confirma *repetiendo* el conocimiento de la realidad y de la divinidad, manifestada en el fin del peregrinaje, en la conciencia hacedora del universo propio del personaje.

Este es el auténtico motivo germinal de la novela: el haber hallado el centro fecundo de la creación, el motor de la memoria que trata de fijarse en la escritura, lo esencial que, en vez de comprimirse, se expande desde su propio núcleo. Hay que comprender, pues, este movimiento circular-espiral de *Estación. Ida y vuelta* porque será la fuerza motriz que desencadene toda la producción novelística de Rosa Chacel, sobre todo *La sinrazón*. Eje medular del edificio creativo de nuestra escritora, ya plenamente consolidado en esta primera novela: la estructura circular y concéntrica ciñe el texto con naturalidad, y propicia el desarrollo de un sin fin de posibilidades simbólicas.

A estos conceptos hay que añadir el agudo sentido visual que informa *Estación...* Si

el diálogo interior, como veremos enseguida, funciona como principio ilativo de construcción, la memoria viene a ser el motor de arranque de una especie de cámara cinematográfica, cuyas imágenes se estructuran a través de un *continuum* engarzado: la cadena secuencial que utiliza Rosa Chacel en el entramado de *Estación. Ida y vuelta*. La visualización, la plástica cinematográfica que Rosa incorpora a la novela -y en la que cabe incluir el empleo de la elipsis significativa- abre posibilidades narrativas completamente originales frente a la descripción tradicional, puesto que evita la presentación gradual de los personajes, y también el proceso diacrónico que es característico del método descriptivo. Esta visualización provoca una sensación de simultaneidad que carga de significado poético el espacio novelesco. *Estación...* aporta una novedad experimental cuidadosamente estudiada por su autora, e ilustra, en la misma novela, su capacidad operativa como algo más que un apunte o esbozo: como demostración de la feracidad del género narrativo que no teme al cruce con otras expresiones artísticas, siempre que el fruto revele la pureza, la verdad de su búsqueda.

Debe leerse así *Estación. Ida y vuelta* como un prólogo especialmente intenso a la obra narrativa de Rosa Chacel. Prólogo germinal, evidentemente, pues que de él parten, en una onda expansiva, los motivos radiales que configurarán las otras novelas. En *Estación...* se diseñan y definen los contornos del pensamiento y la cosmovisión chacelianas, como una suerte de *ars poética* que el protagonista expone a su vuelta. Será en el tercer capítulo cuando proponga casi un compendio teórico sobre el arte narrativo, sobre la manera de novelar que desea para sí, trasunto de la normativa chaceliana. Es aquí precisamente donde encontramos todos, o casi todos, los elementos que van a ser característicos de su obra.

Detengámonos en la cuestión más interesante que plantea este Yo protagonista, ya que será la médula de donde habrá de partir el linaje novelesco de Rosa Chacel, lo que ha llamado sus "memorias del condicional". No exactamente, indicará, de la materia autobiográfica, no de la vida suya -centro efectivo que sigue su ruta- sino de una raíz divergente, que ligada a una declaración de temperamento polimorfo y ramificable, viene a ejemplificar una teoría de los posibles -ser aquello que hubiéramos podido ser-, puesto que el material novelable será aquel que potencie las posibilidades que no se realizan o cumplen como vida real, pero que bucean en el piélago del Yo. Y bastará el contacto -siempre el contacto- que accione el mecanismo generador para que se desate la existencia de lo que sólo era posibilidad. Esta potenciación que ambiciona la plenitud -y que también conducirá a la angustia-, por otra parte, es también reconstrucción de un Yo esencial que mira a su pasado al mismo tiempo que proyecta su futuro. De ahí el papel fundamental que juega la memoria en el diseño del Yo protagonista, depurada de elementos bastardos que mitiguen o desacralicen la Idea que posee, y que será el argumento novelable: la vida de las Ideas, como quería Ortega. Cuestión que no debe confundirse, en todo caso, con la eliminación de aquellos fundamentos humanos que la creación narrativa precisa para sostenerse. Es por ello que nos cuidaremos de calificar a Rosa de novelista "deshumanizada". El Yo, ese "nombre que nadie puede darnos", exige ahondamiento en sus contrarios o viceversas. Y esta peculiaridad, netamente brotada de la cualidad más característica de Rosa Chacel -que ya apunta hacia la intimidad agónica del héroe de *La sinrazón*, pero también a la singular Leticia, o a muchos de los personajes de la *Trilogía*-, esta peculiaridad inconfundible, en fin, es la voluntad, que cristaliza en temperamentos duros, piedra de toque para desencadenar la tragedia, pero que, a la vez, permiten la refracción que ilumina los recovecos más oscuros de

su interioridad. No buscará Rosa Chacel temperamentos porosos, sino aquellos que en su limpidez puedan ser penetrados y poseídos por la Idea que les anima: sean, pues, cuerpos de la Idea, realización de la difícil claridad. Ideas que encarnen en los protagonistas y protagonistas que buceen dentro de sí hasta tocar la transparencia del principio vital, el primer aliento de esas Ideas, sus simetrías nexuales, sus reciprocidades analógicas. No parece necesario insistir en la raíz platónica del planteamiento: es la búsqueda de la reminiscencia, operación que impulsa la memoria, tarea reconstructiva e incluso proyectiva. Trascendencia ontológica. Pero la memoria, además de salir al encuentro de la reminiscencia -y no podemos olvidar a Proust- sirve de conducción a la trama novelística con gran eficacia: gracias a ella no sólo puede inyectarse en los personajes -que son posibles potencialidades anímicas- sino que la memoria actuará como vehículo ordenador de la materia narrativa, rescatando momentos significantes, intensidades luminosas al modo de *la durée* bergsoniana. Al constituirse la memoria en el elemento axial que acciona el mecanismo procesual de la novela, el diálogo interior se nutre de lo acontecido, clarificándolo hasta la comprensión total de su complejidad.

El diálogo interior -fórmula introspectiva del soliloquio, conversación que mantiene consigo mismo el desdoblado Yo de la conciencia, espejo más íntimo de quien se mira-, es algo más que un recurso técnico, es, como en el *Ulises*, un principio de construcción, estructurador, que fundamenta el ser mismo de la novela, en tanto que supone la forma idónea de interpretación perceptiva del Yo, al mismo tiempo que dispone de manera coherente y organiza el fluir del pensamiento, la corriente de conciencia a través de la imagen o imágenes que suscita. No obstante, Rosa Chacel huye del monólogo interior caótico, lo desecha, no le interesa si de lo que se trata es de inspeccionar el adentro metódica, cartesiana, de ser rigurosa en el decurso que encarna la Idea y, a la postre, de servir a la Razón Apolínea. Sí, en *Estación...* Rosa Chacel ensaya esta variante del monólogo interior y lo vierte en una expresión químicamente pura, pues que la acción novelesca propiamente dicha transcurre en el interior de la mente del protagonista. En las novelas posteriores - *Memorias de Leticia Valle*, *La sinrazón*- el diálogo interior se encauzará por medio de la escritura (Leticia escribe sus memorias, y también lo hace Santiago Hernández en sus diarios), como vía segura de rigor analítico, y ello provee al diálogo interior de un tamiz doble que criba cualquier elemento desordenado o incoherente. La escritura supone una prolongación del diálogo de la conciencia: la del propio consciente investigando la sombra oscura. Porque si la narración en primera persona provoca la visión de un único punto de vista, ésta responde a un desear la perspectiva suma y, por tanto -y en este exclusivo sentido- puede hablarse de omnisciencia, de omnividencia; en lo que tiene de visión concéntrica, claro es. El diálogo interior, además, nos va a mostrar un rostro trascendente que completa su misión específica: la oración. Este sobredimensionado que va más allá del análisis -que diríamos "da a la caza alcance"- lo emparenta con la formulación religiosa, tan importante en el intrínquis de *La sinrazón*: es la palabra que ora ininterrumpidamente. Palabra que habrá de consumarse en confesión.

La búsqueda continua de la trascendencia emplaza al héroe a contemplar su propia dimensión de profundidad, y se traduce en el espléndido juego de espejos que Rosa Chacel crea en la novela, donde se refleja el nudo paradójico del acto generativo y, abocetando la bicéfala faz de *La sinrazón*, la trágica fatalidad ejercida desde la más irrecusable y neces-

ria libertad, así como su extenso sentimiento culpable. ¿A qué fin atiende este juego de espejos? No, desde luego, al de crear una falsa ilusión de profundidad, sino al de penetrar la realidad interna del espejo -y de nuevo la raíz platónica vuelve a hacer acto de presencia: despejar el camino de las sombras. Rosa Chacel concibe su novela sobre el proceso mental -dialogante- de un artista que, a su vez, concibe otra novela; una novela que, en su *tête á tête*, es el doble de la misma novela. Esta acción ascendente de la tramoya compositiva es una conquista de la dimensión que se oculta en el espejo y que propicia el hallazgo de la simultaneidad omnividente, al desplegarse la imagen en toda su suprema potencia. Se mira Rosa Chacel en su protagonista, de la misma manera que éste contempla su propia creación: para *saberse*. Esta es la dimensión auténtica de profundidad, la perspectiva que anhe-la. Y no se contenta con contemplarla, quiere penetrarla en un acto de encendido erotismo; y entonces traspasa los límites del espejo para encontrar otro espejo, ciertamente, que le devuelva el reverso del proceso creador. El espejo sirve a Rosa Chacel no como señuelo o mero reflejo de sí misma ("reflejo y vanidad" escribió Borges, hablando de los alarmantes espejos), sino como elemento que compone viceversas, que sabe de vueltas y transformaciones, que genera perspectivas y profundidades para esta "trabajadora sin materia".

Juego de espejos, novela dentro de la novela, que nos invitan a reflexionar sobre la capacidad generativa de la propia novela. Literatura, pues, convocando a la literatura; doble movimiento que emparenta a nuestra escritora con la forma barroca, y que, como en *El Gran Teatro del Mundo* calderoniano, propone su cosmovisión completando el triángulo platónico desde la creación literaria: el obrar bien que ni en sueños se pierde. La novela como camino hacia el centro luminoso, donde resplandecen la Belleza, el Bien, La Verdad.

Un centro luminoso del que nos queda no sólo el testimonio evocador de *Estación. Ida y vuelta*, sino su misma imagen retratada, su figura suspendida para siempre, o eternizada, en el tiempo de la pintura, en la apoteosis conjunta del Retrato que Timoteo pintó en La Academia de España en Roma, en aquel invierno imborrable de 1925 al 26: Sobre una carpeta, con tinta verde y unas cuartillas de octavo -traídas, junto a muchos recuerdos, de Le Tréport-, sentada en una butaca gris, Rosa alumbró los primeros signos de su escritura. Y en unanimidad perfecta, comunión de transparencias, Timoteo pinceló su Retrato de magnífica factura, en líneas precisas que contienen o amurallan, protegiéndola, el levitar deleitoso -ya pecado- de la meditación. Porque Rosa medita ensimismada, contemplativa: su mirar parece detenido en el moroso discurrir de un intenso libro de horas: es el linaje de sus horas vividas. Mientras sus dedos se enredan en las cuentas de un collar donde desgrana su interioridad activa. Y ciñendo la atmósfera extática que se inmoviliza en el pálido gris ascendente de unas sombras prodigiosamente distribuidas en el cuadro, una chaqueta azul cubre sus hombros y sus brazos: es un azul purísimo, en ondas duras que se adelantan en el plano pictórico, imponiéndose como un aura luminosa que brotase de dentro; es un azul sin mácula, un azul que despierta del rapto creador y despereza, con su brillo, la altiva cabeza: "El suplicio en vida -nos recordará Rosa en un verso- o del hacha de la inspiración". Alianza y contienda de la luz que manifiesta su secreto en el fiat creador, en la ofrenda al bello dios. El viaje abisal de Rosa Chacel hacia su Destino elegido se cumple también en el vórtice emocionante de aquel Retrato...

**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. mío). 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 raptó, 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 arrobó 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 arrobos 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 esto 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 otro 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 intrínsculo 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 trascendencia de 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 hace 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 Quijote 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 desgarró 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 afincada 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 inmanente... 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, entronizado 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, guirnaldas 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

COMUNICACIONES

LA INFLUENCIA DE LA ESTÉTICA ORTEGUIANA EN ROSA CHACEL

M.^a Carmen López Sáenz

Esta comunicación pretende explicitar algunos aspectos de la aplicación novelística que Rosa Chacel hace del pensamiento orteguiano para ejemplificar, de este modo, la fecunda relación que puede tejerse entre la filosofía y la literatura. Ambas intentan comprender fenómenos tan humanos como la vida, el lenguaje o el arte y es lógico que se alíen para lograrlo.

Ortega hallaba una diferencia fundamental entre el lenguaje y el arte: aquél nos habla de cosas mientras que éste las efectúa. Es decir, si el idioma expresa con unas imágenes (sonoras o visuales) otras (cosas, personas, situaciones, sentimientos, etc), el arte, en cambio, usa los sentimientos ejecutivos como medios de expresión y por eso da a lo expresado el carácter de estarse ejecutando ¹. Por tanto, el arte tiene una función expresiva dotada de dos potencias distintas: la alusiva y la ejecutiva. Su esencia es la irrealización, o sea, es doblemente irreal, porque el objeto estético no es algo meramente real y porque desrealiza la realidad:

El territorio de la belleza comienza sólo en los confines del mundo real ²

Cada artista tiene una manera peculiar de desrealizar y a eso le llamamos estilo. Esto significa que la obra artística tiene un importante componente subjetivo, pero, para Ortega, la subjetividad sólo existe en tanto que se ocupa del mundo; es decir, el estilo procede de la individualidad del yo pero se plasma en las cosas. Así podemos hablar de la estética orteguiana como de una relación dialéctica entre forma (subjetiva) y contenido (objetivo).

Ortega aconseja al novelista que imite al pintor impresionista, es decir, que sitúe en su obra los ingredientes necesarios para que el lector vea los objetos, dejándole a éste dar a ese material su última perfección. Si en el cuadro impresionista vemos los objetos en *status nascens*, también la novela debe conseguir eso y evitar ofrecer los objetos concluidos, muertos, pretéritos. El filósofo cree que el buen novelista debe captar y reproducir el movimiento de la realidad, la dialéctica presencia-ausencia, la apertura. Así pues, el arte no es la *mimesis* absoluta de lo dado, sino la capacidad de recrear siempre de nuevo y de manera

distinta aquello que se origina en el mundo real.

Rosa Chacel emplea con frecuencia el mismo estilo dialéctico para expresar la complejidad de lo elemental cuando penetramos en su esencia, para demostrar que los problemas humanos se esclarecen en su propia capacidad genésica o para describir el movimiento de la Voluntad dirigida hacia un objeto y, al mismo tiempo, abocada hacia su contrario. Sin embargo, entiende que la razón filosófica se queda a medio camino ente la razón dialéctica y la razón vivificadora. La meta de la escritora no es la filosofía, sino la narración de lo vivido. Por ello prefiere el género novelístico al ensayo. Sólo acepta la filosofía como vida y, por eso, no filosofa; ni siquiera pretende escribir novelas filosóficas, pero en sus producciones la filosofía de Ortega se convierte en personaje novelable, en algo viviente; de ahí que sus protagonistas se definan simplemente por sus vidas y que éstas se entiendan, ante todo, como voluntad, como querer lo otro, como anhelo de superación de lo fáctico. La filosofía le ha imbuído la interrogación, el distanciamiento y la sorpresa ante las cosas, pero no la capacidad creativa o la potencia poética.

Sin embargo, ambas facultades no son ajenas; es la tendencia creciente a la especialización la que las ha separado. Quizá sea más acertada aquella distinción orteguiana entre dos tipos de hombres: los meditadores, que viven en la dimensión de la profundidad y los sensuales, para los cuales el mundo es una reverberante superficie. Si el órgano de éstos es la retina, el de aquéllos es el concepto, el órgano de la profundidad, la cual -en opinión de Ortega- no es sino la coexistencia de una cosa con todas las demás, el sentido que el universo vierte sobre algo ³. Es evidente que Rosa Chacel pertenece al género de los meditadores y va incluso más lejos, ya que intenta conceptualizar lo sensual. Gracias a esa inmersión en el mundo de relaciones que constituye al hombre, logra magistralmente ahondar en el ser.

Ortega, siguiendo a Platón, consideraba que la filosofía tenía como objeto la totalidad de esas relaciones, una omnimoda conexión que hacía de ella *la ciencia general del amor* ⁴. Del mismo modo, Rosa Chacel comprende que amar un objeto es convertirlo en centro del universo, en lugar donde se anudan todos los hilos de la trama vital, todo nuestro mundo; ve en Eros un ímpetu que lleva a la unidad, una fuerza sintética, un ejercicio filosófico-erótico.

La autora quiere hacernos ver cómo el tiempo y la palabra escrita, en diferentes tonos y momentos, manifiestan la aventura que este movimiento humano unitario. En *Saturnal*, nos habla de los ciclos de duración, la brevedad intensa de la vida, el deseo de salir del tiempo eternizando momentos o instantes de plenitud. Chacel medita, entonces, en la función esencial de Eros y lo hace empezando por la propia vida, porque con ella homenajeamos al ser amado y así evitamos reducirlo a mero objeto de conocimiento.

La vida propia se enraiza en la infancia, la patria de referencia y el tesoro de la memoria individual que será la fuente de la vida y la obra de Chacel, el germen de lo venidero. La influencia del psicoanálisis freudiano es patente. Si la memoria es el sistema, los recuerdos son lo verdadero que nos permite apresar la esencia de lo vivido. El objetivo chaceliano es captar el todo como una sola cosa, gracias a la memoria, a la fuerza de Eros. Del punto de vista interior y del mundo externo, tomados conjuntamente, surge la imagen integral de la realidad, la hidra de cien cabezas. Esto es lo que la escritora nos ofrece mediante

un conocimiento que sólo puede definirse zubirianamente como inteligencia sentiente:

No es la vida la que nos fuerza a pensar, sino que es la intelección lo que nos fuerza a vivir pensando ⁵

Vida y pensamiento se mezclan. Este se identifica con la memoria ⁶ que determina la creación y también el presente. No se trata de una simple nostalgia, sino de una actualización de todo tiempo, de una conversión de las experiencias personales en memoria pública.

Es el deseo de comprender, y no el de recordar por recordar, lo que mueve a la escritora. Para ello utiliza el diálogo interior como planteamiento narrativo. La realidad objetiva aparece interiorizada y entremezclada con la reflexión. Las descripciones puras son muy escasas.

Esta introspección implacable se mezcla con elementos autobiográficos novelados, porque no se puede presentar una vida humana sin partir de la propia, sin demostrar cierta capacidad de imaginar la vida. Los personajes son seres interiores, héroes que no se mueven por gestos universales, pero que suscitan en la escritora la interiorización de la experiencia relatada.

Yo diría que la suya es una escritura filosófica si entendemos la filosofía como una propiedad personal, una especie de carácter que se imprime en los pensamientos, la conducta o las obras pero que poco o nada tiene que ver con la profesión de un filósofo especializado. Pues, en efecto, todo cuanto cae en manos de la escritora vallisoletana se transforma en reflexión, en conocimiento de lo aparentemente nimio, disección de la menor sensación capaz de convertirse, en lo profundo, en desencadenante de experiencias, de recuerdos o de nuevas actitudes del espíritu. Y ante tal forma de escritura no caben los términos medios, ni las posturas indiferentes ⁷

La filosofía también cuestiona lo aparentemente obvio, pero lo hace de forma sistemática.

En cambio, Rosa Chacel sólo se rige por el sistema de la memoria; ésta no busca paraísos perdidos, sino algo semejante a las Ideas platónicas, entendidas como ideales regulativos, como lo incondicionado que se pretende apresar desde lo condicionado. De ahí el anhelo chaceliano de Perfección, Libertad, Amor, Belleza. Todas sus obras son una meditación sobre esos arquetipos y sobre su incidencia en el individuo.

El tema de la memoria es tan recurrente en la obra chaceliana, porque el olvido es, para ella, morir, porque pensar, sentir y gozar son una forma de amor, ya que Eros es -como decía Platón- una forma de engendrar en la belleza que subyace en el pensamiento, en la vida y en todo proceso creativo.

También Ortega detecta la gran influencia que el pasado ejerce sobre la mentalidad española y nos propone que lo tratemos como una de las múltiples formas de vida y no como algo muerto. Justamente esto es lo que se propone Rosa Chacel en sus novelas: acercarnos a las cosas, no a sus apariencias. Para ello penetra una y otra vez en las mismas descubriendo todas sus dimensiones, incluso las que se le ocultan al propio actor. Se sirve de la reflexión interior y del minucioso análisis de las relaciones que ésta entabla con sus objetos. En este sentido sigue al pie de la letra aquellas palabras de Ortega:

Para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad: a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas.

Los latinos han llamado a esto realismo. Como realismo es ya un concepto latino y no una visión latina, es un término exento de claridad. ¿De qué cosas -res- habla ese realismo? Mientras no distingamos entre las cosas y la apariencia de las cosas, lo más genuino del arte meridional se escapará a nuestra comprensión .⁸

Ortega propone que no se llame a esta acentuación de la apariencia de las cosas realismo, sino impresionismo, porque no se reduce a un simple calco de la realidad, sino que requiere la intervención activa del sujeto creador y del receptor:

El predominio de los sentidos arguye de ordinario falta de potencias interiores ¿Qué es meditar comparado a ver? Apenas herida la retina por la saeta forastera, acude allí nuestra íntima, personal energía, y detiene la irrupción. La impresión es filiada, sometida a civilidad, pensada -y de este modo entra a cooperar en el edificio de nuestra personalidad⁹

Lo real no es aquello que ocurre en el exterior, sino una determinada manera de acontecer las cosas que nos es familiar. De ahí que lo interesante no sea tanto el objeto, sino la manera en que éste se nos presenta. La novela realista, por tanto, no tiene como meta narrar el pasado, sino describir la vida presente¹⁰ recurriendo a la imaginación o a la aventura. No existe una oposición tajante entre lo real y lo imaginario o posible, sino que aquél, si efectivamente quiere ser real, ha de incluir también las potencialidades incumplidas de lo fáctico. Como bien saben Ortega y Chacel, no son las realidades las que nos conmueven, sino su representación, la dimensión poética de la realidad. Platón nos enseñó que lo más real es justamente lo ideal.

Cuando se ha insitado sobre el realismo de la novela, debiera haberse notado que en dicho realismo algo más que realidad se encerraba, algo que permitía a éste alcanzar un vigor de poetización que le es tan ajeno. Entonces se hubiera patentizado que no está en la realidad yacente lo poético del realismo, sino en la fuerza atractiva que ejerce sobre los aerolitos ideales¹¹

La novela moderna, entonces, ya no se contenta con narrar o exponer, sino que indaga hasta descubrir las motivaciones interiores de la acción individual o pública. No se propone registrar las experiencias en el orden en que se produjeron (eso sería historia), sino en el orden en que imponen por primera vez al hombre su significado.

Ortega detecta además otro factor que contribuye a esta transformación. El filósofo afirma que *novela* significa novedad y que la decadencia de este género se debe precisamente a la dificultad para hallar temas nuevos. El anhelo de lo novedoso hace que se agote lo insólito debido fundamentalmente al embotamiento de la facultad de impresionarse del lector¹². Por eso el género novelesco se ha ido desplazando desde la pura narración alusiva a la rigurosa presentación. Si antes la novedad del tema hacía que el lector gozase con la mera narración, hoy que ya no le atraen los temas por sí mismos, se complace con la presencia de los personajes, con la penetración en su interior, con sentirlos inmersos en su atmósfera, etc. Así pues, de narrativo e indirecto el género ha ido pasando a descriptivo o directo. En este cambio, Ortega percibe una plasmación del método fenomenológico que tanta influencia tuvo en él: frente a la ciencia, que sólo elabora definiciones, conceptos,

alusiones puramente mentales al objeto, sistemas de signos para sustituirlo, la novela nos muestra vidas; va de los signos habituales a las cosas mismas, a la patencia del ser que se desvela y abre ante nosotros:

Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas, y que se evite referirnosla. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas. De aquí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes. ¹³

El propósito de la obra de arte no es, pues, ofrecernos una copia de lo que hay, sino darnos una visión más plena de los objetos que la lograda en nuestro trato cotidiano con ellos. De ahí la conclusión orteguiana de que el arte ha evolucionado desde una atención exagerada a los hechos hasta un distanciamiento de ellos para encontrar lo estético ¹⁴; es decir, el artista ya no persigue una *mímesis* refleja de los acontecimientos habituales, sino una *mímesis* indirecta que filtra la realidad a la luz de la idea de belleza. Por tanto, el arte ya no se entiende como imitación, sino como ruptura con la realidad y expresión de la intimidad creadora¹⁵; ya no busca la verosimilitud, sino la exaltación de lo poético, de la dimensión ideal de la realidad. Invirtiendo los términos tradicionales, Ortega caracteriza la realidad justamente por su verosimilitud con respecto a lo artístico. .

Es frecuente sintetizar las ideas estéticas de este filósofo aludiendo al título de una de sus obras, *La deshumanización del arte*. En ella, Ortega afirma que el arte de su época ha abandonado las preocupaciones y los intereses humanos. Esta descripción va acompañada de una visión positiva, ya que Ortega piensa que cuando el arte no es posible dentro de la tradición, el artista se ve obligado a trazar otros caminos deshumanizadores o no. Sin embargo, el filósofo sabe que la pureza absoluta en el arte, la total deshumanización es imposible. El problema es que este arte deshumanizado puede llegar a negar una última referencia a la realidad que a Ortega le parece imprescindible. Así pues, el filósofo se encara con el fenómeno de la deshumanización del arte, lo comprende, pero no asiente a él porque está convencido de que el hombre es siempre el tema esencial del hombre y de que el arte, cualquiera que sea su forma, se origina en las diferentes interpretaciones que el hombre hace de sí mismo y de los otros.

La poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano ¹⁶

Prescindiendo de que la deshumanización sea o no un fenómeno negativo, la verdad es que Ortega nunca la preconizó o ensalzó. No hay más que recordar que él creó la colección "Vidas extraordinarias del siglo XIX" con el fin de que ciertos novelistas (entre ellos, Rosa Chacel) biografaran a unos personajes nada deshumanizados.

Ortega no ignora que la obra de arte, aunque fruto de un talento individual, nace en una determinada circunstancia histórica y expresa la visión del mundo de una sociedad. No cabe duda de que lo artístico es fruto de una creación, pero también se hace para ser comunicado. La deshumanización del arte, en cambio, supone un divorcio entre el artista y su público, una creciente dificultad de la comunicabilidad de la obra.

A pesar de sus reproches, Ortega duda entre atribuir al arte la intrascendencia que exige el kantismo en su tesis del desinterés estético, o bien concederle cierta trascendencia. En este último sentido, la *epojé* estética no sería una huida de la realidad, sino un distanciamiento puntual que tiene como fin comprenderla como tal. .

Al dotarnos el arte de esa superior sensibilidad no hace sino ponernos en intimidad perfecta e inmediata con los misterios elementales de la condición humana, con los problemas cardinales del cosmos ¹⁷

Por eso y, a pesar de la herencia kantiana, la estética de Ortega abre dos caminos; el que se basa en la fenomenología y el de una teoría sobre la radical novedad del arte de vanguardia ¹⁸

Esta última dejó su huella en la obra de la generación de Rosa Chacel. Así, en lo referente a la novela, si tradicionalmente se creía que lo que la definía era la trama, después de Ortega se ha advertido que lo importante no es lo que se ve, sino que se vea bien algo humano ¹⁹. En este sentido, parece que la novela sea uno de los escasos géneros que no ha sucumbido a la deshumanización del arte.

En efecto, Ortega piensa que la acción no es la sustancia de la novela, sino únicamente su armazón exterior. La esencia de la novela moderna está en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, en su rico presente inacabado.

En términos fenomenológicos, esto significa que lo que interesa no es lo objetivo, sino lo vivencial, es decir, el sentido que el sujeto imprime a los acontecimientos. El tema se desplaza en favor de la minuciosa descripción de esas sensaciones íntimas de los personajes y de ese aura que los envuelve.

Rosa Chacel se hace eco de esta transformación de intereses y afirma:

"Hoy no puede uno interesarse más que por un relato donde haya acción". Los que dicen esto no tienen, por lo general, la menor idea de lo que es acción. Sobre todo, ignoran radicalmente qué es lo que tiene acción sobre ellos mismos y qué es lo que tiene acción sobre la acción ²⁰

Siguiendo a Ortega, Chacel piensa que la acción no es el centro de la vida literaria ya que no se explica a sí misma, sino que remite a unas causas y a las motivaciones íntimas del hombre que la ejecuta. Esta vida propia irreplicable se convierte en el verdadero centro de la novela chaceliana, una novela de investigación existencial.

Estación de ida y vuelta es la primera novela de Chacel y en ella se hace eco de estas ideas. Poco antes de que la autora comenzara a escribirla, Ortega había publicado *La deshumanización del arte*. El interés de *Estación de ida y vuelta* radica, sobre todo, en su originalidad, en el esfuerzo de renovación novelística que supone y en su afán precursor de ciertas técnicas que posteriormente ha empleado el nuevo realismo.

Por un lado, es una novela del novelar; por otro, un relato completamente fiel a la realidad del personaje-narrador, el cual carece de una idea clara de sí y, por tanto, no puede presentárnosla coherentemente. Los detalles del recuerdo se superponen; se seleccionan los más significativos, aquéllos cuyo sentido se escapa, pero que han determinado la vida del protagonista. Este evoca con la intención de explicarse a sí mismo -no al lector- lo que ha pasado; es tan humano que vive y reconstruye su vida mediante tanteos. Por eso predomina el monólogo interior y pierde importancia la acción.

Siguiendo la consigna orteguiana, esta novela no narra hechos, sino que alude a ellos e intenta descubrir en la vida individual y social nuestros propios contenidos:

Pero yo no me veo, no puedo verme más que penetrado de mis circunstancias; me busco entre ellas y no me encuentro ²¹

El yo y la circunstancia de Ortega entran en simbiosis en Rosa Chacel de manera que sus personajes criban con su individualidad, la infancia y los acontecimientos epocales.

Este fue *el tono* que Ortega imprimió en sus discípulos, sin erigirse nunca en modelo, ya que

Ser discípulo de Ortega significa ser uno mismo (...) es el que sepa ser el mismo y su circunstancia ²²

Siguiendo estas pautas, *Estación de ida y vuelta* concibe un conflicto de múltiples perspectivas en el interior de una conciencia. Sus personajes no tienen nombre porque sólo transmiten lo que tiene lugar en la mente del protagonista; la acción o la psicología de cada uno no interesa. La búsqueda de la esencia de las cosas, lleva a Chacel a utilizar sólo pronombres, excluyendo así un representacionalismo banal. La trama es casi imperceptible, los elementos espacio-temporales se diluyen en la conciencia del protagonista. El tema es el amor y la acción tiene una estructura conflictiva, triangular con objeto de reflejar el drama que vive la conciencia en su ida y en su vuelta. En esta época, Chacel apenas conocía la filosofía de Ortega, pero se sentía atraída por su perspectivismo, por la relación del hombre con su circunstancia.

Había intentado inculcar en las juventudes la disposición de ánimo: valor y claridad mental. Ortega sólo propugnó un heroísmo, el de la búsqueda de la verdad, calibrando bien el valor que hace falta para mirarla cara a cara ²³

Chacel acepta la invitación orteguiana a bucear en el abismo de la vida hasta capas profundas, a sumergirse en los personajes e introducirse en lo verdadero.

La escritura es, para ella, una liberación del tedio, del fracaso y de la mediocridad cotidiana; y, puesto que la rutina es opacidad ²⁴, pretende escapar de aquélla clarificando la vida. Por eso, la razón vital impregna toda su obra y en sus personajes resulta indeslindable la razón de la vida. La contemplación del momento vivido, la circunstancia que acompaña al yo y construye su ser están presentes en los largos monólogos interiores de sus novelas.

Así podemos decir que *Estación de ida y vuelta* es una historia al estilo orteguiano, pero también una indagación de la autora en su propia estética. Resulta difícil teorizar sobre esta última porque Chacel no la describe sino que la muestra, pero podríamos afirmar que su eje es el infinito repetirse de las cosas, la mismidad del tiempo. De ahí que la memoria se convierta en un sistema racional para narrar las posibilidades de un personaje que busca cierto secreto ontológico, cierto orden en medio del caos.

La incesante búsqueda estética de Chacel se confunde con su afán de conocimiento, con el progresivo autodescubrimiento del yo. Por eso, *Estación de ida y vuelta* es una novela impregnada de una gnoseología *sui generis*.

Esta primera novela contiene, en germen, todas las producciones posteriores, del mismo modo que -como Chacel observa- toda la filosofía de Ortega es el desarrollo de una primera visión.

Por consiguiente, *La Sinrazón* es una versión más elaborada de *Estación de ida y vuelta*. En ella, la ficción no se conforma con reproducir la realidad, sino que quiere interpretar el mundo y el yo. Nada es impune a lo que sucede en la realidad y por eso los personajes de Chacel obedecen a un impulso que les obliga a ser responsables de sus actos y decisiones, en definitiva, del lugar que ocupan en el mundo. Sus vidas son paradójicas y se

viven como tales, porque la vida auténtica es la circunstancial, la existencia finita que busca una transcendencia y, para ello, se exterioriza en la palabra y en la reflexión. Ambas ponen al descubierto que la condición del hombre es su propia finitud que aspira a lo infinito, la aceptación de sus limitaciones como demasiado humanas y el deseo paralelo de rebasarlas. Esta es la compleja situación siempre inacabada que Rosa Chacel quiere novelar.

Su estilo caleidoscópico responde perfectamente a ese interés: el mundo de los protagonistas se ensancha en múltiples sensaciones: el plano ontológico es invadido por el onírico y por los postulados teóricos de la autora. Estas interrupciones nos muestran la riqueza y las posibilidades de lo narrado, el lento germinar de la nada y del silencio que constituyen la intimidad... Quizá esa nada sea la clave de nuestra existencia muda, porque el silencio también habla y la ausencia es susceptible de presencia. Chacel se hace, así, eco de la idea orteguiana de que la pintura habla en silencio a todo el mundo y hace extensible esta tesis a la novela, la cual tiene el poder de la presencia silenciosa que define el estilo de una época. Por eso la conducción de las generaciones por el camino de lo vital humano incumbe, no tanto a los filósofos (preocupados excesivamente por lo universal) como a los novelistas. Estos están capacitados para ahondar en el misterio de la individualidad, en el secreto de la persona, algo aparentemente obvio, pero con una profundidad insospechada. Rosa Chacel lo explicita mediante una visión concéntrica que no refleja narcisismo, sino anhelo de esencialidad.

Esta es la fórmula que aplica a *La Sinrazón*: huir de lo inaudito y localizar en el secreto personal, en el milagro de la individualidad, la fuente del misterio.

Desde que empecé a ejecutar la facultad de pensar, me interesé exclusivamente por los seres humanos uno a uno: el Hombre, lo general, no existían para mí porque cada uno crecía tanto en mi interés, análisis, especulación, que me ocultaba el universo ²⁵

Novelar no es otra cosa que dar la impresión de proceso temporal a ciertos momentos puntuales de determinados seres. No obstante, Chacel quiere evitar el psicologismo²⁶ y, para ello, va dando vueltas ininterrumpidamente en torno a ese núcleo latente de la singularidad. Ciertamente, en sus novelas hay múltiples datos y acontecimientos llenos de psicologismo, pero sólo sirven para informar de los avatares que rodean la dimensión latente del individuo.

También Ortega negaba la estética psicologista de la proyección sentimental, ya que estaba convencido de que la obra de arte no era el reflejo de nuestros propios sentimientos, sino una intimidad expresada, una interpretación que sacaba a los objetos del mundo real para impregnarlos de la intimidad subjetiva de un hombre y de una cultura. Ortega apostaba por la vivencia, por la fusión de lo cósmico con lo humano, del yo y la circunstancia, por la dialéctica de lo objetivo y lo subjetivo y, de esta manera, se oponía tanto a la estética racionalista o normativa como a la subjetivista.

Esta tesis es perfectamente coherente con la teoría del conocimiento del filósofo que arranca del perspectivismo: la realidad se le muestra al sujeto desde su situación espacio-temporal y ésta es la única forma que tiene de acceder a ella.

Rosa Chacel se adhiere a este perspectivismo y, especialmente, al descubrimiento de la circunstancia.

Ya en las *Meditaciones del Quijote*, Ortega declaraba que la substancia última del mundo no es una cosa determinada, sino una perspectiva. En su voluntad de afirmar lo concreto, el filósofo aceptaba como un hecho que la perspectiva individual es el único modo de hallar verdades universales. Una perspectiva no es, para Ortega, algo meramente subjetivo, sino un ingrediente de la realidad percibido por seres situados espacio-temporalmente. Perspectiva y punto de vista se corresponden como las dos caras de una moneda: la perspectiva representa la cara de la realidad, mientras que el punto de vista es la posición del espectador. Así queda superada la dicotomía clásica entre el yo y el mundo y afirmado el ser como relación: para que algo exista ha de relacionarse con otras cosas y principalmente con mi vida.

De ahí que la verdad perspectivista sea absoluta al mismo tiempo que parcial, ya que la realidad es la vida humana concreta.

La visión completa de algo requiere una movilización continua del punto de vista en torno a él, una descomposición en visiones sucesivas teniendo en cuenta que, a cada distancia, las vistas ofrecidas por la cosa serán diferentes y nunca podremos agotar nuestras posiciones. De ahí que Rosa Chacel gire concéntrica y continuamente en torno al objeto para llegar a conocer todas sus posibles perspectivas, aun sabiendo que éstas son inagotables. Como el espectador -del que hablaba Ortega- Chacel desea ver ante sí la vida fluyente y subordina a ella la especulación; ambos construyen teorías para la vida partiendo del punto de vista individual (el único verdadero y fiel a sí mismo). La idea de perspectiva les sirve, entre otras cosas, para salvar la objetividad y la transcendencia de la verdad sin renunciar a su función vital. Los dos están convencidos de que el punto de vista decisivo es el del enamorado, porque el amor condiciona toda comprensión plena; su función no es mirar, sino revelar: *El amor es por lo pronto, un grado superior de atención* ²⁷

Todas las formas culturales son producto de Eros y por eso el arte puede aspirar a ser símbolo total de la vida, puede tomar un breve trozo de la realidad, unas palabras, y hacer que nos sirvan para expresar el resto del mundo. El arte es, pues, la expresión simbólica de la unidad. Como dice Rosa Chacel, el arte se extiende más allá de los límites de la razón y de la filosofía y quizá sólo él puede descubrir el origen de la sinrazón:

...lo que pretendía era llegar al límite de la razón, a la razón de la sinrazón. Porque la mayor sinrazón que a mi razón se hace es que exista ese límite y que queden más allá de él las fuentes de todas las cosas por las cuales la razón se desvive ²⁸

En este párrafo se recoge la preocupación que salpica toda la historia de la filosofía: el deseo de trascender los límites entre lo finito y lo infinito por la vía de la razón, de esa facultad finita que nos caracteriza y que contiene el germen de lo ilimitado, de lo que está más allá del hombre. Para comprender este misterio del que brota la vida y su sentido, Rosa Chacel recurre a la literatura y descubre que los conceptos de los que se sirve la filosofía pretenden explicar racionalmente lo que en sí mismo es inaprehensible:

Porque lo que pasa es que todo es simultáneo; todo está hecho de una vez y no sabemos verlo más que poco a poco. Pero la pregunta y la respuesta se contestan en su origen, luego siguen su curso, ignorándose, y cuando se encuentran se espantan. Este es el lazo que se nos tiende para que no podamos comprender. ²⁹

He aquí la descripción de nuestra paradójica esencia: aprehendemos reflexivamente

nuestra vida cuando ya ha pasado y además perspectivísticamente, es decir, imponiéndole artificialmente una temporalidad lineal. Nuestra reflexión convierte en pasado el presente inmediato que quería explicar, detiene los sentimientos cuando los conceptualiza y así se nos escapa lo originario, la indiferenciación primigenia, la unidad primordial, el magma del que surge todo nuestro mundo.

La comprensión se transforma, entonces, en un deseo incumplido y se vive como rebeldía, como ansía de razón, de absoluto. Pero desgraciadamente sólo podemos contar con fragmentos de esa totalidad, de esa claridad divina que se nos revela en la participación:

Los puntos más elevados que he llegado a alcanzar en mis explicaciones, han sido la pretensión de poder, la petición, que haría mover las alas de la mariposa. Esto, quiere decir, estrictamente, la respuesta. Esto significa ver a Dios; y es sabido que no es posible verle sin morir. El golpe de audacia del luchador es, a pesar de eso, querer verle ³⁰

Este es el singular objetivo que se propone Rosa Chacel en *La Sinrazón*: averiguar el nexo que enlaza el deseo con la realidad, novelar la vida íntima de las ideas porque, siguiendo a Ortega, Chacel aspira a crear un género que haga biografía de las ideas, es decir, que explique su génesis, cosa muy diferente de la novela de ideas ³¹. La escritora inaugura este género preguntándose por el sentido del sentido; con el más puro estilo fenomenológico, parece afirmar que *ir a las cosas mismas* es buscar el origen y el fundamento de los fenómenos.

La ficción de la escritura en primera persona por un protagonista masculino va desvelando una fábula cuyo argumento es escaso, pero cuyo razonamiento interior alcanza una altura inimaginable y nos permite descubrir que la verdad del hombre es su hilo de Ariadna, la búsqueda del sí mismo que se pierde en el laberinto de la duda y de la libertad. A esta lenta reflexión y construcción de la individualidad se une la nostalgia de las elecciones no realizadas, de los avatares de la vida que no pudieron ser, de las posibilidades incumplidas, de los caminos abandonados en favor de la opción en la que estamos inmersos. En términos fenomenológicos, ese hilo de Ariadna analiza la experiencia completa que se da ante nosotros para descubrir aquello que nos la da; es decir, busca bajo lo dado lo donante, el yo. Lo dado se transforma en realización del donante, el cual sólo puede ser aprehendido mirando al interior.

Así se teje, en efecto, el entramado vital de todo ser y Rosa Chacel lo novela sin eliminar sus componentes conflictivos, dinámicos, múltiples, porque la vida consciente coexiste con el conjunto de motivaciones desconocidas. La existencia es ese flujo heracliteano en el que se suceden ininterrumpidamente los contrarios. Así lo ha visto certeramente Julián Marias al resumir el tema de *La Sinrazón*:

el problema sobrecogedor de la vida que se hace con eso que, a lo largo de los días, entre libertad y presiones, amores y dolores, indigencias y plenitudes, recuerdos e imágenes, empresas y fracasos, hemos ido haciendo al vivir ³²

El final de la obra reitera, con una exclamación demasiado humana, esa pasión inútil que es nuestra vida: *¡Quién sabe!*

Este conjunto de preocupaciones formales y materiales marca la impronta de la filosofía orteguiana en la generación de Rosa Chacel. Ella considera que el aspecto más rele-

vante del magisterio de Ortega fue la facilitación de lo difícil, la seguridad de poder pensar, ³³ de tener relaciones íntimas con las ideas. La influencia de Ortega no fue una moda pasajera, una novedad, sino una innovación, es decir, una *incorporación ilimitada de sustancias externas a la sustancia* ³⁴.

Chacel no filosofa, pero novela la filosofía orteguiana; sus personajes no propugnan las ideas de Ortega, sino que demuestran patéticamente esa filosofía, esa cosmovisión de la realidad que es el raciovitalismo. La filosofía es, para Rosa Chacel, vivir, aunque, como en Ortega, la vida no es ajena a la razón. Pero, además de comulgar con ese pensamiento, Chacel reconoce la influencia de Ortega en la literatura de la época. La autora asegura que en *Meditaciones del Quijote* se halla todo lo necesario para una modificación radical de la novela. Además de un sistema y unas ideas estéticas, Chacel admiró la brillantez del estilo orteguiano ³⁵, la corrección y precisión de sus palabras. Se cuenta entre los discípulos del filósofo, pero no habla de su filosofía, sino de su prosa o, *más bien, de su lenguaje, en el que creo haber aprendido todo*. ³⁶ Reconoce que Ortega depuró como nadie la prosa castellana y así nos obligó a tomar conciencia de lo que poseíamos. Se hace eco de la creencia orteguiana en la interrelación entre los distintos elementos de la cultura y, por eso es capaz de acortar las distancias entre la filosofía y la novela. Después de todo, ¿por qué el misterio de la razón vital no va a poder alojarse también la dimensión literaria?

No hay duda, pues, de que los ensayos orteguianos influyeron en la obra de Chacel y, en general, en la novela de la época.

El malentendido estriba en haber descrito a Ortega como un esteticista y un defensor de la deshumanización artística, cuando él mismo afirmó reiteradamente que lo importante de la cultura y del arte era su interpretación de la vida.

Tal vez la causa de esta falsa interpretación haya sido la extrapolación a la literatura de la idea que Ortega tenía de la pintura, pero no hay que olvidar que la estética orteguiana no se limita a *La deshumanización del arte*, sino que es preciso rastrearla a través de otros textos que, por otro lado, son plenamente coherentes con su verdadero pensamiento filosófico: el arte debe servir a la vida, es decir, expresarla con plenitud y para ello puede hacer uso de irrealidades, pero éstas siempre serán un medio y no un fin en sí.

Rosa Chacel comprendió perfectamente el sentido de este pensamiento estético y tomó conciencia de que es la demasía en lo humano la que desemboca en la deshumanización ³⁷.

NOTAS

(1) Cfr. ORTEGA, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", en *Obras completas* VI, p. 262

(2) Ib. p. 262

(3) Cfr. ORTEGA, J., "Meditaciones del Quijote". *Obras Completas* I. p. 351

(4) Ib. p. 316

(5) ZUBIRI, X., *Inteligencia sentiente*. p. 285

- (6) "Todo pensar es recordar". CHACEL, R., *Acrópolis* p. 76
- (7) CABALLE, A., "Desde entonces", *Anthropos* 85 p. 59
- (8) ORTEGA, J., "Meditaciones del Quijote". *Obras Completas I.* p. 348
- (9) *Ib.* p.349
- (10) *Cfr. Ib.* p. 378
- (11) *Ib.* p. 397
- (12) *Cfr. ORTEGA, J., "Ideas sobre la novela". Obras Completas III.* p. 389
- (13) *Ib.* p. 391
- (14) *Cfr. ORTEGA, J., "El arte en presente y en pretérito". Obras Completas III.* p. 428
- (15) ORTEGA, J., *Obras Completas I.* p. 561
- (16) ORTEGA, J., "Ideas sobre la novela". *Obras Completas III.* p.391
- (17) ORTEGA, J., "Una visita a Zuluaga", *La prensa* 4-2-1912
- (18) *Cfr. RAMPÉREZ, JF., "La reflexión estética en Ortega y Gaset", SAN MARTIN, J., (ed) Ortega y la fenomenología.* p. 144
- (19) *Cfr. ORTEGA, J., "Ideas sobre la novela". Obras Completas III.* p. 392
- (20) CHACEL, R., *La Sinrazón.* p. 244
- (21) CHACEL, R., *Estación de ida y vuelta.* p. 116
- (22) *Ib.* p. 149
- (23) *Ib.* p. 169
- (24) *Ib.* p. 117
- (25) CHACEL, R., *La Sinrazón.* p. 41
- (26) "No quiero tomar el estudio psicológico como fin superior". CHACEL, R., *Estación de ida y vuelta.* p. 114
- (27) ORTEGA, J., *Obras Completas III.* p. 293
- (28) CHACEL, R., *La sinrazón.* p. 562
- (29) *Ib.* p. 569
- 30) *Ib.* p. 576

(31) Cfr. Ib. p. 244

(32) MARIAS, J., "Las razones de la sinrazón". p. 3

(33) Ortega estableció esa especie de casta intelectual que consiste, estrictamente en vivir poniendo el honor en la misión de pensar. Pertenecer a la casta intelectual es estar comprometido en la causa de la verdad. CHACEL, R., "Respuesta a Ortega". p. 99

(34) Ib. p. 117

(35) Llevaba ya asimilado -percibido en el aire- el proceso de Ortega: escribir bien, esto es, pureza y rigor de la lengua, agilidad libre de supérflua retórica. "Chacel, R. "Autopercepción intelectual de un proceso histórico", *Anthropos* 85, p. 27

(36) CHACEL, R., *La lectura es secreto*. p. 148

(37) Cfr. CHACEL, R., "Sendas perdidas de la generación del 27", p. 11

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLAN, J.L., *Ortega y Gasset en la filosofía española*. Madrid: Tecnos, 1966
- ANTHROPOS. n.º 85 (1988). Número de la revista dedicado a Rosa Chacel.
- ANTHROPOS. Suplemento n.º 8. *Antología de Rosa Chacel*. (1988)
- ARANGUREN, J.L., *La ética de Ortega*. Madrid: Taurus, 1959
- ARAYA, G., *Claves filosóficas para la comprensión de Ortega*. Madrid: Gredos, 1971
- BAYON, J., *Razón vital y razón dialéctica en Ortega*. 1972
- BERGES, C., "Rosa Chacel y la literatura responsable", *Insula* n.º 183 (1962) p. 5
- BOREL, J.P., *Introducción a Ortega y Gasset*. Madrid: Guadarrama, 1969
- BOUSOÑO, C., "La estética de Ortega: notas de controversia", *Cuadernos hispanoamericanos* 322-3 (1977) pp. 53-78
- CAMERON, S., *El problema del ser en Ortega y Gasset*. B. Aires: Troquel, 1960
- CEPEDA CALZADA, P., *La doctrina de la sociedad en Ortega y Gasset*. Ed. de la Univ. de Valladolid, 1968
- CEREZO GALAN, P., *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Barcelona: Ariel, 1984
- CHACEL, R., *Novelas antes de tiempo*. Barcelona: Bruguera, 1981
- Saturnal* Barcelona: Seix Barral, 1972
- Acrópolis*. Barcelona: Seix Barral, 1984
- "Sendas perdidas de la generación del 27", *Cuadernos hispanoamericanos*. 322-3 (1977) pp. 5-35
- La Sinrazón*. Madrid: Grupo Libro, 1989
- Estación de ida y vuelta*. Madrid: Cátedra, 1989
- La confesión*. Barcelona: Edhasa, 1971
- Rebañaduras*. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. 1986
- La lectura es secreto*. Madrid: Júcar, 1989
- "Respuesta a Ortega", *Sur*. (1956) pp. m97-119
- CHAMIZO DOMINGUEZ, P.J., *Ortega y la cultura española*. Madrid: Cincel, 1985
- DIAZ DE CERIO, F., *Ortega y Gasset y la conciencia histórica*. Barcelona: Juan Flors, 1961
- DIAZ, J., *The Major Themes of Existentialism in the World of J. Ortega y Gasset*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 197
- FERNANDEZ, P.H., *La paradoja en Ortega y Gasset*. Madrid: Porrúa, 1985
- DIAZ DE CERIO, S.I., *Ortega y Gasset y la conquista de la razón histórica*. 1961
- FERRATER MORA, J., *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*. Barcelona: Seix Barral, 1958

Ideario etimológico de J. Ortega y Gasset. Gijón: Flores, 1981

- GAOS, J., *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de Historia de las ideas.* México: Imprenta Univ.1957
- GARAGORRI, P., *Unamuno, Ortega, Zubiri.* Madrid: Plenitud, 1968
Introducción a Ortega. Madrid: Alianza editorial, 1970
Ortega. Una reforma de la filosofía, 1958
- GARCIA ASTRADA, A., *El pensamiento de Ortega y Gasset* B. Aires:Troquel, 1961
- GARCIA BACCA, J., *Nueve grandes pensadores contemporáneos y sus temas.* Barcelona: Anthropos, 1990
- GRANELL, M., *Ortega y su filosofía.* Madrid: Rev. de Occidente, 1960
- HERRERO, J., "Lo social y su contenido en la sociología de Ortega y Gasset", *Arbor* LXXXII, nº 321-2, septiembre de 1972, pp. 5-30
"La estructura social en Ortega", *Arbor*, LXXXVIII, nº 341, mayo de 1974, pp., 47-84
"Ortega y su crítica de la sociedad de masas", *Arbor*, XCII, nº 359, noviembre de 1975, pp., 13 (149), 39 (175)
- JIMENEZ MORENO, L., *Práctica del saber en filósofos españoles.* Barcelona: Anthropos, 1991
- LAFUENTE FERRARI, E., *Ortega y las artes visuales* Madrid: Revista de Occidente, 1970
- LOPEZ QUINTAS, A., *El pensamiento filosófico de Ortega y D'Ors* Madrid: Guadarrama, 1972
- MARIAS, J., *Ortega y la idea de la razón,* 1948
Ortega y tres antípodas. 1950
Ortega I y II: circunstancias y vocación . Madrid: Revista de Occidente, 1973
"Las razones de la sinrazón". *Insula* 178 (1961) p. 3
- MOIX, A.Mª "La agonía de la razón", *Camp de l'arpa* (Barcelona) (1980) nº 74 pp. 74-6
- MORON, C., *El sistema de Ortega y Gasset.* Madrid: Alcalà, 1968
- OLMO GARCIA, f., "Husserl en los textos de Ortega", *Anales del seminario de metafísica,* XVIII, 1983, pp., 97-III
- ORRINGER, N., *Ortega y sus fuentes germánicas.* Madrid: Gredos, 1979
"La rebelión de las masas como antropología", *Aporía* 12 (1981), pp.5-22
"Ortega psicólogo y la superación de sus maestros", *Zafea*, I, 1985, pp. 185-236
- ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas.* Madrid: Revista de Occidente, 1966 y ss.
El hombre y la gente. Madrid, 1957
- OSÉS GORRAIZ, J.M., *La sociología en Ortega y Gasset.* Barcelona: Anthropos, 1989
- PINILLOS, J.L., "Las investigaciones psicológicas de Ortega" *Teorema*, XVIII/3 y 4, pp. 495-503
- PORLAN, A., "La Sinrazón" de Rosa Chacel", *Madrid: Anjana, 1984*
- RABADE, S., *Ortega y Gasset, filósofo.* Madrid: Humanitas, 1983
- REVISTA DE OCCIDENTE. *En torno a Ortega.* nº 140. nov., 1974
Ortega vivo nº 24-25. Mayo 1983
- RODRIGUEZ, A., "Un sistema que el amor presidía", *Quimera* , nº 84
- RODRIGUEZ HUESCAR, A., *Con Ortega y otros escritos.* Madrid: Taurus, 1964
Unamuno y Ortega: Intelectuales frente al drama. Barcelona: Dirosa, 1977
Perspectiva y verdad. El problema de la verdad en Ortega. Madrid: Alianza 1985
La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo. Madrid: Ed. del servicio de pUb. del MEC, 1982
- RUKSER, U., *Bibliografía de Ortega* Madrid: Rev. de Occidente, 1971
- SAN MARTIN, J., (ed.) *Ortega y la fenomenología Actas de la primera semana Española de Fenomenología.* Madrid: UNED, 1992
- SILVER, P.W., *Fenomenología y razón vital.* Madrid: Alianza Universidad, 1978
"Ortega, Husserl y Aristóteles. Un comentario sobre el *Ensayo de estética a manera de prólogo*", *Diálogos*, 12, nº 4 (70) (1976), pp., 23-5
- SUÑEN. L., "Rosa Chacel: memoria y estilo", *Quimera* nº 84 pp. 22-30
- VELA, F., *Ortega y los existencialismos* Madrid: Rev. de Occidente, 1961
- WALGRAVE, J.H., *La filosofía de Ortega y Gasset.* 1965
- ZUBIRI, X., *Inteligencia sentiente.* Madrid:Alianza editorial, 1980

ROSA CHACEL Y MARÍA ZAMBRANO: *LA CONFESIÓN*

María José Clavo Sebastián

CONTEXTUALIZACIÓN CULTURAL Y FILOSÓFICA

Rosa Chacel y María Zambrano se desarrollan intelectualmente en una época en la que existen importantes movimientos críticos a la razón cartesiana, la cual, a causa de su interpretación lógica de la realidad y del ser, no contempla al hombre en su individualidad concreta, como sujeto de su existir peculiar.

En las primeras décadas de nuestro siglo llevan a cabo su actividad filosófica una serie de intelectuales españoles que, en sus trabajos, se plantean explícitamente el racionalismo como problema. Entre ellos, Ortega fue, sin duda, el más relevante e influyente de su generación.

Nuestras autoras se encuentran, pues, creciendo entre estas cuestiones, las cuales se manifiestan en el pensamiento de ambas a través de diversos escritos; quizá los más directos en el tratamiento del tema sean “El hombre y lo divino” de María Zambrano y el epílogo de “Saturnal” de Rosa Chacel.

María Zambrano, nos dice el doctor Subirats: “hace explícitamente una filosofía de crisis. Esta crisis: la escisión entre la estructura epistemológica de la razón científica y los contenidos subjetivos la remonta a dos hitos: a Grecia, en la que acontece la separación de lo sagrado del pensamiento lógico... y al racionalismo cartesiano y trascendental”¹.

Todas las formas de racionalismo e idealismo, con su idea de que la razón lo penetra todo, no pueden considerar aquellos aspectos de lo real opacos o resistentes a la razón y, de este modo, el hombre, reducido todo él a conciencia, empobrece su contacto con la realidad, ya que su conocer se limita a ser un conocer conceptual.

Las consecuencias son de suma trascendencia ya que no sólo se modifica la cantidad y calidad de realidad que puede entrar en contacto con él, sino, sobre todo, lo que se modifica es “la raíz metafísica de la vida humana” la cual estriba, para María Zambrano, siguiendo a Ortega, en la relación interdependiente de dos elementos: yo-circunstancia, por lo que aquello en lo que consista esta relación es también aquello en lo que consiste el ser

del hombre: "Su modo de inserción en el Universo".

Consecuentemente con esto, María Zambrano define la situación del hombre post-cartesiano y post-hegeliano como "Un creyente en la razón como único medio de relacionarse con la realidad -razón discursiva o intuición intelectual- se ve en la vida real acechado por cosas que no lo son y que parecen inconexas, en suma, por ese mundo de lo monstruoso que el arte lograba de algún modo apresar" ².

La condición histórica del hombre moderno es la falta de ser, la nada, entendiendo por tal, no la dimensión ontológica que posee en el existencialismo, sino una dimensión crítica y negativa en la que la nada cobra el significado de la vida escondida bajo el Logos. Esta vida o, mejor, este aspecto de la vida es la que María Zambrano se propone recuperar en un saber producto de las experiencias básicas de la vida humana.

La temática de la obra de Rosa Chacel no es otra, creo yo, que la explicitación, a través de sus personajes, precisamente de esas experiencias básicas de las que habla María Zambrano, en las que pretende recuperar al hombre empobrecido en el racionalismo.

Rosa Chacel también se plantea el tema de la ciencia, pero, frente al rechazo expreso y claro que María Zambrano lleva a cabo en relación con ella, nuestra autora analiza el "no-ser" zambraniano de la misma, es decir, la vertiente en la que se oculta lo que de irracional hay en ella.

Frente, junto o por debajo de los hechos que se ven -objeto de interés de la actitud positiva- "lo que no se ve clama, acosa con su magnitud a nuestra conciencia. Lo que no se ve pero se barrunta, es la realidad o eficiencia genésica de todo" ³.

Al parecer esta eficiencia genésica, realidad en grado sumo por ser engendradora de más realidad, es, sin embargo, de naturaleza irracional: "El misterio genésico es hoy un poder acuciante que arrastra a todos en una búsqueda anheladora porque es la búsqueda de un objeto cuya imagen no está en la memoria de nadie...Por eso he empleado el término misterio, porque hay en ello algo esencialmente impenetrable por contradictorio. Bueno, tal vez lo contradictorio no le sea esencial, pero como hasta ahora nadie ha podido ver lo que es, damos vueltas...tratando de localizar la llamada... que seductoramente, aterradoramente percibimos" ⁴.

Un párrafo expresivo acerca de los problemas que plantea investigar eros ya que al afirmar que no hay imagen mental de él quiere decir que no existe su concepto porque su naturaleza no le hace accesible a nuestro pensamiento racional, lo que significa que no se acomoda ni siquiera a la categoría de ser, la cual es ya algo pensado; y, sin embargo, para Rosa Chacel "la realidad indubitable es la eficiencia genésica de todo" ⁵. Posee, pues, para nuestra autora el mismo grado de indubitabilidad que el cogito para Descartes.

¿Cómo se nos hace presente tal realidad si nuestra conciencia no constituye un ámbito adecuado para su presencia? Sólo a un nivel vital-irracional, sentido; en todo caso, esta realidad vivida, y no precisamente intelectualmente, es la energía fundamental que hace posible cualquier creación del hombre, también la científica. El eros básico de la ciencia lo entiende Rosa Chacel como "La obra de ciencia que es producto de una entrega total, más que en sentido de totalidad material -tiempo y esfuerzo- en sentido de verdad, de autenticidad" ⁶

Es decir, el eros básico de la ciencia no está en la ciencia, sino en el hombre que

hace ciencia, como elemento esencial de su subjetividad, de donde obtiene su fuerza creadora.

ANTROPOLOGÍA DE ROSA CHACEL Y MARÍA ZAMBRANO EN EL MARCO DE LA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA CONTEMPORÁNEA

Estas anotaciones que hemos hecho para situar cultural y filosóficamente a nuestras autoras nos ponen en el camino que nos conduce al esclarecimiento del tipo de antropología filosófica que ambas hacen, antropología que posee un perfil definido que la delimita y diferencia de otras antropologías contemporáneas.

El hecho de que exista una gran producción filosófica en el campo de la antropología y de que se investigue acerca del hombre a distintos niveles y desde diferentes vertientes, genera una diversidad de líneas de investigación difíciles de sintetizar por la gran cantidad de relaciones, en cuanto a contenido y método, que se establecen entre ellas.

No obstante voy a remitirme a la síntesis elaborada por J. Choza, en su libro "Antropologías positivas y antropología filosófica" ⁷, porque, desde mi punto de vista, tiene la ventaja de ser simple y completa a la vez.

La síntesis se hace partiendo de los diversos planos epistemológicos en los que se ha constituido y desarrollado el saber antropológico. Tales planos pueden ser resumidos en cuatro:

El plano empírico-positivo; en él se desarrollan las antropologías llamadas empírico-positivas, que según tematizan lo biológico o lo sociológico del ser humano, se denominan bio-psicológicas o socioculturales. Se mueven en el horizonte de lo fenoménico entendido al modo kantiano.

El plano lógico-reflexivo.-Nace a raíz del intento kantiano de fundamentar el saber empírico positivo. Investiga la subjetividad trascendental como mundo inteligible o noumeno que se constituye en origen y fundamento del saber sobre la naturaleza misma en Kant, o incluso en origen y fundamento de la naturaleza misma en Hegel. Su versión materialista se produce cuando la subjetividad trascendental y su función fundante es sustituida por la producción material, la cual se constituye, entonces, en origen y fundamento de racionalidad.

El plano fenomenológico existencial, que surge ante la insuficiencia de los dos planos anteriores para tematizar la singularidad concreta del hombre.

El plano fenomenológico-ontológico, en el que se desarrolla la antropología basada en el análisis fenomenológico que arranca de la pregunta por la realidad en general siguiendo a Husserl en su "vuelta a las cosas mismas".

Pues bien, nuestras autoras se mueven en el plano fenomenológico-existencial que comienza cuando se tematiza, como antes hemos dicho, la subjetividad singular del hombre, la cual constituye una vertiente oculta tanto para el plano empírico como para el trascendental.

Esta línea de análisis es iniciada por Kierkegaard en su intento de superar el dualismo kantiano fenómeno-noumeno, entendido en el sentido de una racionalidad impuesta desde fuera al ámbito fenoménico y, por lo tanto, extrínseca a lo real.

Kierkegaard intenta acceder a lo real desde dentro, por una vía ajena a la racional. En relación al hombre, ello se expresa a través de la afirmación del papel primordial de lo irracional como fundamento de todo dinamismo humano, el cual se concreta en libertad en los existencialismos, en energía vital en el vitalismo, irracionalismo, etc.

Esta preeminencia de lo irracional como fundamento de todo lo humano es expresada por María Zambrano como aquellos aspectos de lo vital no accesibles a la razón y que, sin embargo, constituyen la fuente de donde brota la fuerza y capacidad autocreativa del ser humano.

Rosa Chacel llama eros a esta energía fundante de toda actividad creativa humana, como anteriormente hemos dicho.

LA CONFESIÓN EN ROSA CHACEL Y MARÍA ZAMBRANO

Vamos, ahora, a centrarnos en el fenómeno de la confesión. En primer lugar trataremos cómo lo entiende Rosa Chacel y en segundo lugar cómo lo hace María Zambrano.

1) La confesión en Rosa Chacel es la comunicación del descubrimiento de lo que somos en nuestra mismidad; es, pues, el descubrimiento del yo, poseyendo el pronombre *yo* el carácter de sujeto y objeto. Este carácter de ultimidad que posee el contenido de la confesión lo expresa Chacel en las diversas comparaciones que establece entre memoria y confesión, así:

“Recordar es la posibilidad de resurrección que se nos da al por menor...narramos, revivimos y rehacemos para otro lo que ese otro no había vivido, lo que para ese otro no había sido. La confesión no consiste en revivir ni rehacer; consiste en manifestar lo que nunca se deshizo en el pasado, lo que nunca dejó de vivir por ser *consustancial* con la vida que confiesa”⁸.

O en este otro:

“La memoria...fenómeno, potencia, facultad, la más valiosa de la mente y del alma...Según sea la índole de la persona...fragua en una u otra calidad. En unos acumula datos de lo externo, bien sean graves o bien triviales, bien sean emotivos o especulativos, en otros sólo ahonda en sí misma: todo dato, toda experiencia, emoción o análisis, va a buscarlos hacia el principio. El principio de esos datos y su propio principio. Ésta es la memoria que da las confesiones”⁹ Es decir, la memoria que busca el fundamento de la vida personal y el sujeto de la misma.

Sin embargo este descubrimiento se lleva a cabo, para que dé lugar a la confesión, no de una forma neutra e imparcial, sino desde una perspectiva que nos revela un elemento negativo. La autopercepción de lo que somos nos hace presente lo que nos falta de ser, es decir, el vacío que nos constituye como distancia entre lo que somos y lo que “debemos ser”. Como consecuencia se genera en nosotros el sentimiento de culpa, elemento esencial de toda confesión.

El sentimiento de culpa sólo se explica si existe en el sujeto una apelación a algo más allá de lo puramente fáctico, a un contenido cualitativo, valioso por sí mismo, y que afecta al ser lo que uno es. Sin esta apelación a lo ético, en el sentido más amplio de la palabra, no se entiende tal sentimiento de culpa.

Es, pues, un movimiento interno, personal, en el que se conjugan conocimiento y sentimiento, y en el que el sujeto es el mismo objeto.

Todo lo que llevamos dicho: descubrimiento de uno mismo desde la perspectiva de la falta de ser, que provoca en nosotros un sentimiento de culpa, genera también lo que Rosa Chacel llama "última voluntad". Voluntad es un impulso, algo activo (a diferencia del sentimiento de culpa que es, más bien una pasión, en sentido de que es algo que se padece). La voluntad es el deseo de comunicar lo descubierto, "Y esta voluntad es última porque se engendra en lo último", "brota de una conclusión", del encuentro con uno mismo.

La "última voluntad" posee un sentido esencial del que Rosa Chacel dice textualmente: "La voluntad que confiesa representa al yo, y más lo representa cuanto más estriba en su intimidad. Así pues, este concepto de última voluntad, significa voluntad contrastada en su última verdad, en el último fondo de su mismidad irreductible" ¹⁰

El deseo de comunicación manifiesta una necesidad de liberación de culpa. Así, la confesión es comunicación liberadora. La liberación sucede cuando el sujeto reconoce su culpa, sin embargo, este reconocimiento no es liberador si se limita a ser un autorreconocimiento, necesita salir de la intimidad del sujeto al espacio exterior constituido por el ámbito receptivo del otro. Es, en el fondo, la búsqueda de la autoaceptación a través de la aceptación del que escucha.

Todo este proceso se sustenta en una fuerza vital, fundamento de todo en el ser humano: el eros.

Leámosla: "La necesidad de confesión surge, no por un acto cometido o una serie de ellos, sino por un conflicto interno persistente que determina todos los actos. Este conflicto se vive en el que se confiesa como un misterio que no comprende y que tal vez utiliza la confesión para que al "oírlo relatado" lo pueda comprender...El misterio que se hace conflicto...es el eros. Los hechos más patentes de sus vidas, los rasgos de carácter más definidos no son más que signos patéticos de lo único que importa" ¹¹

El conflicto incomprendido es la falta de acuerdo entre lo que se cree y lo que se quiere. Para Chacel la fe y el amor son dos elementos básicos en la dinámica del ser humano, tanto que los sitúa a nivel de categorías. El movimiento de la creencia como el del deseo poseen un elemento de irracionalidad muy importante que es el que les confiere fuerza.

"El yo experimenta, dice Chacel, ese misterio como un conato que pugna por actuar y lucha por insuflarle fuerza: voluntad. Pero claro, la fuerza arrolladora y el débil conato son voluntad, la vida es voluntad, que unas veces es combatida y otras ayudada con voluntad. Y como tanto la ayuda como el combate son agonía, lo único que cabe al hombre es gritar, confesar" ¹²

El movimiento de la vida es, por tanto, *querer*, eros. El conflicto se constituye cuando un querer lucha contra otro querer.

2) Para María Zambrano cuando el modo racional de expresión de la verdad no posee las categorías que la vida necesita para manifestarse, entonces ésta busca otros medios de revelación, los medios que le proporciona, por ejemplo, la creación artística. De modo que la confesión, que es un género literario, es uno de los instrumentos que utiliza la vida cuando tiene necesidad de expresarse y constituye un canal adecuado al ser que en ella

se quiere manifestar ya que permite captar aspectos y matices que otros tipos de expresión no son capaces de transmitir, ni tan siquiera de aceptar y asumir.

En la confesión, lo que pretende el que confiesa es, más que transmitir un contenido, que quien la reciba sienta repetirse en él lo mismo, de manera que si quien lee no ejecuta en él mismo la misma operación que ejecuta el que la transmite, habrá perdido el tiempo. Este hecho la asemeja a la filosofía, la cual necesita también ser actualizada, aprender filosofía es volver a filosofar lo que se quiere aprender. Sin embargo entre filosofía y confesión existe una gran diferencia. En esta el ser que busca el que confiesa es *su* ser, mientras que el ser de la filosofía es el ser idéntico del pensamiento lógico.

La confesión surge en una situación de disconformidad y confusión del hombre con él mismo, ello le lleva a buscar una explicación que le permita deshacer el conflicto de modo que le adecúe consigo mismo. Por lo tanto nace de la desesperación de lo que se es y de la esperanza de que algo que no se tiene aparezca.

La expresión de lo que se rechaza de uno mismo supone un inicio de liberación porque para poder llevar a cabo tal rechazo es preciso, antes, haberlo concienciado, es decir, haber establecido la distancia imprescindible para que se constituya la dualidad sujeto-objeto. El sujeto, pues, al contemplarlo se aleja de ello, aunque lo conserva para realizarlo.

La desesperación constituye la raíz de la salida de sí mismo hacia algo que le llena el ser que le falta. Por ello manifiesta un sentimiento de la vida como algo incompleto y fragmentario que necesita lo que no tiene para completarse.

La confesión es un movimiento interior, a diferencia de la queja, de la cual nace. Esta surge a raíz de que algo externo al sujeto le ha conducido a una situación no querida y pide razones. La confesión primero es queja pero luego se interioriza, el hombre busca, mediante una operación interna, lo que le falta, no lo espera de nadie, ni culpa a nadie sino que la esperanza de solución se encuentra en su propia transformación mediante el hallazgo de la verdad objetiva de la vida, lo cual supone que ésta adquiera una figura y un sentido.

En la confesión se llevan a cabo dos operaciones simultáneas: la revelación de lo que uno rechaza y una transformación interna como consecuencia de la apertura del sujeto a recibir lo objetivo y del entendimiento o concienciación de tal.

La confesión revela que la expresión es una realidad posibilitadora ya que la vida se manifiesta para transformarla. “La confesión es una acción, nos dice María Zambrano. La máxima acción que es dado ejecutar con la palabra”¹³

La confesión nos muestra lo paradójico y contradictorio de la vida porque es por un lado, la expresión del que quiere desprenderse de lo que es y realizarlo en una cierta objetividad al mismo tiempo, y por otro lado, es un modo que tiene la vida misma de librarse de estas paradojas y llegar a coincidir con ella misma.

La vida humana desnuda es lo que se nos muestra en la confesión. Lo que se consigue es un modo de conocimiento objetivo, alcanzado a partir de una necesidad de transformación y que cumple su misión al ser capaz de satisfacerla.

La razón poética se entiende perfectamente en este contexto porque es razón, por lo tanto verdad objetiva, y poética, es decir, transformadora, creadora.

CONVERGENCIAS

Encuentramos convergencias entre Rosa Chacel y María Zambrano en tres planos distintos: en el metodológico, en el ontológico y en el óntico.

En el plano metodológico:-Ambas tienen en común una concepción no psicologista de la confesión porque ésta no se agota en ser el proceso psicológico espacio-temporal en el que se realiza, de ser así su sentido sería el de lo puramente fáctico. Por el contrario, para nuestras autoras la confesión posee el rango de método antropológico ya que constituye un camino a través del cual se nos revela el ser humano. Dice Rosa Chacel: "El que se confiesa en esta forma literaria, que es un modo de novelarse da su confesión o novela como ejemplo, como "modo de conocimiento", por lo tanto, si no vamos a decir que sigue el "seguro camino de la ciencia", trata, al menos, de ir por la vereda, lo que significa ser, o más bien tener que ser discutido, refutado y hasta desenmascarado".¹⁴

Y María Zambrano "La confesión no es sino un método en que la vida muestra, precisamente al ponerse en movimiento, su figura esencial y su peculiaridad más extrema"¹⁵

De modo que frente a la consideración del hombre como elemento de una totalidad sintética objetiva cuya metodología sería la dialéctica al modo hegeliano o marxista y frente a la concepción cosificadora del ser humano propia de la ciencia empírica cuya investigación recae únicamente sobre todo cuanto puede considerarse como objeto, el hombre que Rosa Chacel y María Zambrano muestran en sus confesiones es el hombre singular, irrepetible y subjetivo.

La metodología propia de esta concepción, la que utilizan nuestras autoras, es la de la introspección que es la metodología propia, por otro lado, de la Antropología fenomenológico-existencial en la que ambas se sitúan. Consiste en la utilización de la autoexperiencia concreta del hombre como el mejor camino para acceder a él.

En el plano ontológico.- A través del análisis de la confesión descubrimos que lo que hace posible tal fenómeno del modo como ellas lo conciben, es la capacidad del hombre de hacerse presente su propio ser. Ello significa: primero, que el hombre no es su ser, puesto que este se le hace exterior en la presencia y segundo, implica una estructura doble compuesta por la conciencia como elemento reflejante y el ser como elemento reflejado. Esta dicotomía rompe la identidad ontológica del hombre. La no identificación del hombre con su ser es el fundamento de lo que llamamos libertad, es decir, el tener que hacernos cargo de él ya que nos atañe, nos preocupa y depende de nosotros. Este sentimiento de responsabilidad en relación con nuestro ser se halla presente en la confesión constituyendo uno de sus aspectos fundamentales.

Pues bien, esta estructura básica que caracteriza al ser humano es el fundamento de la dinámica en que consiste su vida: el que la relación que la constituye sea una relación polar-coexistencial yo-circunstancia, y no una relación organismo biológico-medio natural. Citamos a Ortega: "El atributo primero de esa realidad radical que llamamos nuestra vida es el existir por sí misma, el enterarse de sí, el ser transparente ante sí. Sólo por eso es indudable ella y cuanto forma parte de ella - y sólo porque es la realidad indubitable es la realidad radical"¹⁶

No podemos desarrollar aquí, por razones obvias, las diferentes vertientes en que esta estructura ontológica se realiza en la existencia del hombre. Para ello deberíamos hablar del modo en que el ser humano constituye su mundo como horizonte en el espacio, así como también del significado del tiempo, de la libertad, etc.

A nivel óptico.- Para comprender la situación y el alcance de las semejanzas de nuestras autoras en este plano es esclarecedor remitirnos muy someramente a la fórmula orteguiana: "Yo soy yo y mi circunstancia".

Lo que en la filosofía de Ortega se entiende por circunstancia es lo que está en torno, sea algo físico o no, esté visible u oculto. Es todo lo que no se reduce a "yo", todo aquello con lo que cuento para hacer mi vida, por tanto también mi cuerpo y mi alma.

Sin mi interpretación y presencia el mundo no sería tal porque no tendría sentido, yo le doy el sentido y éste lo transforma en mundo humano, es mundo en tanto es para-mí; yo, por tanto constituyo mi mundo y lo estructuro.

Esta referencia del yo al mundo se puede llevar a cabo de múltiples formas que son otras tantas maneras de acoger la realidad por parte del sujeto. Puedo referirme al mundo utilitariamente, intelectualmente, de modo ejecutivo, emocionalmente, etc.. El mundo, a su vez, se me presenta en tantas formas como las que yo ofrezco para acogerlo: como instrumento con el que cuento, como objeto de análisis, como ámbito de posibles elecciones, como acontecimientos suscitadores de emociones...

La vida de cada cual se constituye por una multiplicidad de modos de relación integrados.

En cada vida, sin embargo, suele existir un modo predominante y como estas formas básicas de acoger la realidad son las que la dotan de estructura, el modo predominante en cada yo define la arquitectura de su mundo.

Pues bien, tanto en Rosa Chacel como en María Zambrano predomina el modo afectivo o emocional de referirse a lo real ya que para ellas el sentido del mundo es el ser sentido y de este modo lo constituyen. Al leerlas se tiene la sensación de que lo que acontece en el exterior del sujeto no es sino una excusa para narrar el dinamismo de las emociones y sentimientos del mismo. El yo como intimidad y subjetividad, correlato irreductible al mundo exterior y objetivo, es el centro de atención de nuestras autoras, de modo que en la fórmula orteguiana el segundo yo de la proposición disequilibra la relación adquiriendo mayor peso que lo circunstancial, lo cual resulta muy debilitado y distante.

La razón de este interés hipertrofiador del yo se encuentra en que tanto para Rosa Chacel como para María Zambrano la irracionalidad es el elemento, de cuantos nos constituyen, más decisivo en la dinámica de la vida.

En el ámbito de lo irracional se encuentran desde los sentimientos más elaborados como el amor, la culpa o la responsabilidad, hasta la fuerza vital indeterminada que Rosa Chacel llama eros, motor de todo lo humano, un poco o un mucho al modo de lo dionisiaco de Nietzsche y María Zambrano llama inconsciente utilizando la terminología psicoanalítica.

Tampoco aquí podemos entretenernos en explicitar todas las implicaciones de esta orientación, de hacerlo, deberíamos precisar los distintos significados que dan al yo una y otra autora, analizar cada uno de los elementos que componen el ámbito de lo irracional y

el modo en que actúan sobre el ser humano, así como una de las consecuencias más decisivas para el hombre que se enraiza en tal ámbito: la creatividad, capacidad que ambas consideran como la diferencia antropológica.

DIVERGENCIAS

Aun compartiendo estas importantísimas ideas encontramos, sin embargo, divergencias que proceden de que Rosa Chacel asume, en gran parte fundamental, la razón vital orteguiana, mientras que María Zambrano crea su propia razón: la poética.

Veamos cuáles son las diferencias:

Para Rosa Chacel la vida es la realidad radical, ello significa que cualquier cosa que acontezca surge a partir de ella. La razón que da cuenta de tal realidad tiene que ser una razón amplia en la que quepa también lo irracional de la vida, es decir, en la que quepan todos los elementos que entran a formar parte de la dinámica que se establece entre el yo y mi circunstancia. A esta razón le damos el nombre de vital frente a la razón cartesiana en la que únicamente cabe el ser constreñido a las categorías esquemáticas que constituyen la estructura de lo racional puro. Las novelas y ensayos de Rosa Chacel son un ejemplo de racio-vitalismo. El discurso en el que nos transmite las experiencias internas es producto de un conocimiento, por tanto de una racionalización pero no pura sino vivencial, en él nos muestra la vida sentida desde dentro plenamente presente a la conciencia. Sus personajes son vivos y lúcidos simultáneamente.

Sus descripciones son fenomenológicas, en ellas se respeta la presencia y el modo de presencia de lo que se presenta a la conciencia, lo cual manifiesta una concepción no reductiva de la realidad.

Su criterio de verdad, expresado en el movimiento de autenticidad de todos sus personajes, estriba en la evidencia, en lo que esta palabra encierra en cuanto a significado de visión: se ve lo inmediato, lo que se tiene delante. Por lo que creemos que no encuentra adecuado a lo humano el criterio de verdad basado en conocimientos mediatos, encontrados a través de los procesos racionales propios del racionalismo: prueba-conclusión, demostración, etc..

Por último, concibe el conocimiento como un acontecimiento que procede de la vida, es un movimiento vital que el hombre lleva a cabo para orientarse en la existencia. Su función es satisfacer la necesidad de la que nace.

María Zambrano crea una nueva razón, la poética cuyas categorías encontramos en *La Confesión*.

La estructura ontológica del ser humano que se trasluce en este ensayo es considerada por esta autora como la expresión del hombre en cuanto realidad escindida, nacida de la conciencia, la cual engendra la distancia entre conocimiento y vida, pensar y sentir, yo y ser.

Trascendemos nuestro propio ser por la conciencia que de él tenemos y este hecho impide nuestra identificación con él.

María Zambrano enfoca el problema del hombre como el problema de un ser en busca de su identidad perdida. Esta carencia fundamental se explicita en el modo de ser del

hombre como existente, siempre en tensión hacia el futuro, tratando de ser el ser que todavía no es, en la continua presencia, por tanto, de su falta de ser.

El hecho de la falta de unidad constitutiva del ser humano es una de las cuestiones más decisivas en el fenómeno de *La Confesión*.

Leamos a María Zambrano:

“La confesión es salida de sí en huida, y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que es, la vida tal y como se le ha dado, el que se ha encontrado que es y que no acepta.

Amarga dualidad entre algo que en nosotros mira y decide, y otro, otro que llevando nuestro hombre, es sentido extraño y enemigo”¹⁷

Este párrafo expresa magníficamente la escisión en que consiste el hombre. Y seguimos: “Mas también se manifiesta en la confesión el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se siente a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más, trozo de sí mismo, fragmento. Y al salir, busca abrir sus límites, traspasarlos y encontrar más allá de ellos su unidad acabada...”¹⁸

El hombre, pues, busca el ser que le falta. Esta operación, sin embargo, no puede llevarse a cabo mediante la dinámica que defiende el existencialismo. Para éste elegimos en cada momento con vistas al ser que todavía no somos, en esta tensión nos vamos haciendo. Sin embargo, la ruptura de conciencia y vida en que consistimos no puede ser nunca superada hacia afuera. Existencia es siempre ser fuera del sujeto, nunca identidad, lo que la sustenta es precisamente la dicotomía conciencia-ser.

La escisión, por el contrario, puede ser superada desde dentro porque nuestro ser está en nosotros, basta dejarle emerger a una conciencia abierta para que se constituya una simbiosis activa, de conocimiento y vida, transformadora y creadora. Nuestro más genuino ser nosotros mismos está en nuestro mundo inconsciente e irracional, el encuentro con él nos hace descubrir el sentido y finalidad que nos constituye. Este encuentro se lleva a cabo lógicamente mediante la introspección, es un proceso activo en el que se libera el contenido significativo de lo que antes estaba oculto y esta liberación implica su exteriorización, simultáneamente a su asimilación. El conocimiento que resulta nos hace presentes a nosotros mismos y esta presencia nos transforma. Es, por tanto, un conocimiento viviente. Los aspectos más profundos de nuestro ser tienen este carácter: los encontramos, se nos revelan y en ese descubrimiento concienciamos también el sentido de nuestro ser. Por eso producen en nosotros una transformación personal. Son un conocimiento creador en el que no aparece la escisión habitual entre conocimiento y vida, sino una simbiosis de ambos elementos ya que la acción de conocer es, al mismo tiempo, una acción vital. El ser de la persona es un centro ejecutivo que busca en esta ejecución la realización de su propio ser. Es por tanto, un yo ejecutivo al mismo tiempo de la acción de conocer y de la acción de transformarse a sí mismo.

“La confesión, nos dice María Zambrano, no es sino un método de que la vida se libre de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma. No es el único, pero sí tal vez el más inmediato, el más directo”¹⁹

Estas situaciones que María Zambrano llama de “lucidez de la conciencia” en que el hombre se siente y está en identidad consigo mismo, le sitúan entre aquellos filósofos que consideran que en determinados fenómenos privilegiados puede revelarse la totalidad

estructural de nuestro ser, cuyo análisis supera la dialéctica impuesta por lo que se denomina en antropología “círculo hermenéutico”.

Las diferencias, concluyendo, que encontramos entre Rosa Chacel y María Zambrano pueden concretarse en las diferencias que se derivan de dos “razones” distintas: la vital y la poética.

La razón vital de Chacel concibe al ser humano como un compuesto de dos elementos interdependientes, los cuales constituyen la realidad radical que es la vida.

Utiliza el método fenomenológico que consiste en respetar la presencia de lo que se presenta, lo que impide constreñir el ser a las estructuras lógicas del racionalismo.

Su criterio de verdad es la evidencia (autenticidad en el plano vital).

Y concibe al conocimiento como nacido de la vida y para la vida.

La razón poética de María Zambrano concibe al hombre poseyendo una estructura existencial que considera, sin embargo, negativa para el mismo.

Su método es el de la intuición de la experiencia inmediata de la conciencia en el que hay coincidencia entre objeto y visión porque el sujeto penetra en el objeto y coincide con él ya que el ser del sujeto emerge a la conciencia lo que significa que se dan en un solo acto el ser y el saberse ser.

Su criterio de verdad es la capacidad transformadora que el conocimiento ejerce sobre el sujeto que lo posee.

Y su finalidad es la auto-creación.

NOTAS

(1) Subirats, E.: “Intermedio sobre Filosofía y Poesía”, en *Anthropos* 70/71, 1987, p. 95.

(2) M. Zambrano: *El hombre y lo divino*.- México, F.C.E.1973, p. 196.

(3) R. Chacel: “Saturnal”, en *Anthropos, Suplemento*, 8, Mayo 1988, p. 101.

(4) R. Chacel, *Saturnal*.- Barcelona: Seix Barral, 1991, p. 249.

(5) R. Chacel, “Saturnal”, en *Anthropos, Suplementos*, 8, Mayo 1988, p. 104.

(6) *Ibid.* p. 102

(7) Estella: Cenlit Ed., 1985.

(8) R.Chacel:”*La Confesión*”,Barcelona,Edhasa,1971,p.19

(9) *Ibid*,p.20

(10) *Ibid*,p.19

(11) *Ibid*,p.49

(12) *Ibid*,p.50

(13) M.Zambrano:"Confesión, Género Literario y Método"en *Anthropos, Suplementos 2*, Marzo/Abril 1987,p.61.

(14) R.Chacel:"*La Confesión*"Barcelona, Edhasa,1971,p.27.

(15) M.Zambrano:La Confesión, Género Literario y Método",en *Anthropos, Suplementos 2*, Marzo/Abril 1987,p.63.

(16) Ortega y Gasset:"¿*Qué es Filosofía?*", Revista de Occidente, 1958,p.246.

(17) M.Zambrano:"La Confesión, Género Literario y Método",en *Anthropos,Suplementos 2*,1987,p.62.

(18) Ibid,p.63.

(19) “

LA OBRA DE ROSA CHACEL: MOSTRACIÓN DE UN PROCESO DE ESCRITURA

Miguel Ángel Muro

El propósito de estas páginas es contribuir al conocimiento de la obra literaria de la escritora Rosa Chacel, señalando y ubicando en su poética una de las características de su quehacer literario que juzgo más singulares y definitorias: el hecho de que en sus textos se muestra el proceso de creación y, de forma particular, ese proceso en cuanto atañe al lenguaje.

A este respecto, considero reveladora la definición que la autora dio de la esencia de su actividad literaria: "Yo me desojé" -escribe Chacel- "por arrancar del vago horizonte las formas enturbiadas por el espesor de la atmósfera, para someterlas a la táctil geometría de mi prosa"¹.

Y me parece, asimismo, significativo que en el conocido "inciso" de *La sinrazón* en que se expone la concepción poética de Chacel se reserve una de las fases de esa *poiesis* al "hacerse verbo", y que ello se haga explicitando su carácter procesual².

Se trata, pues, de atender a la presencia del proceso creativo en el producto creado, que en la obra de Chacel da lugar con frecuencia a fragmentos de prosa como este: "La angustia metafísica, bueno, ya todos están de acuerdo en que es como la nada. ¡No!, esto es un disparate, no se puede decir *como* la nada, porque *como* es un modo de ver. Entonces, digamos que es la nada -y no hay medio de decirlo sin meterle ese *es* -, pero no es aquí adonde voy a parar. Lo que quería decir es que es *casi* igualmente difícil decir lo que es la angustia física."³

Esta característica a la que atiendo está en relación, a mi juicio, con la cualidad de estilista que la crítica viene reconociendo en Chacel; ahora bien, para poder establecer esa relación y que sea útil en la indagación sobre esta autora, es necesario llevar a cabo una doble precisión: por un lado, se trata de un estilismo que tiene que ver con la palabra bella

en cuanto que exacta (no es el estilismo de la palabra evocativa, como se analizará más adelante); por otro, es rasgo artístico que, por estar fundado en el equilibrio, entraña de por sí riesgo de desequilibrio. Rosa Chacel se muestra muy consciente de este principio constitutivo del lenguaje poético ⁴, y es esa consciencia la que la lleva a una actitud alerta ante su expresión literaria, para refrenarla y ajustarla ⁵.

Esta actitud ante el lenguaje ⁶, ante su propio idiolecto, no es componente extraño al conjunto de la poética de esta autora; antes al contrario, se conjuga de forma natural y estrecha con su temática y con lo medular de su imaginación creadora ⁷.

No cabe duda de que una escritora que se define como “trabajador sin materias”, que toma como objeto de su actividad artística “lo faltó, lo ausente, lo distante”, el novelar los “mundos encerrados en la mente” o el “esbozar almas” ⁸, habrá de encontrar dificultad en la aprehensión y designación de las entidades de ese mundo poético, y difícil habrá de ser que no se vea encaminada, por ello, a adoptar una actitud reflexiva ante el lenguaje, su instrumento de creación ⁹.

En el mismo ámbito y ahondando más, hay que hacer notar que la focalización de esta parcela determinada de la realidad, la elección de estos temas, es faceta subsidiaria del carácter de la imaginación creadora de la autora. La médula de esta facultad en Chacel creo que ha sido percibida con agudeza por Jorge Guillén: se trata del ejercicio de una contemplación analítica y poética del mundo ¹⁰.

En efecto, esa contemplación tiene cualidad poética, sobre todo, atendiendo al sentido hegeliano de lo lírico: el dominio de lo subjetivo en su propia subjetividad; el sujeto que se vuelve sobre sí mismo y que, en vez de actuar, toma como propósito el manifestarse, el revelarse ¹¹.

En la poética de Chacel, ese sujeto se vuelca sobre un interior constituido por la memoria, con su movedizo contenido ¹²; y en la revelación de ese lábil material, la autora no es, en efecto, poeta de palabra poética evocativa, sino escritora de análisis: lo suyo es deslindar y designar con palabra ajustada “esas formas enturbiadas por el espesor de la atmósfera” ¹³.

Claro es que la tarea adoptada por Chacel dista mucho de ser ni trivial, ni mostrenca, ni, en todo caso, fácil.

La autora ha debido de adquirir conciencia de la hondura agónica, dramática, que este proceso de búsqueda entraña, y que lo hace apropiado para convertirse en material artístico mostrable, y ha decidido exhibir el proceso creativo en facetas distintas, pero, como venimos argumentando, coincidentes en la raíz.

Chacel y sus narradores explicitan con frecuencia la dificultad de su tarea ¹⁴. En ocasiones, por lo tortuoso del pensar o ante la carencia de una expresión justa, muestran el enfado ante la propia torpeza ¹⁵, o la desconfianza ante la capacidad del lenguaje para manifestar la interioridad de la conciencia ¹⁶, o se permite ver cómo la cesión ante el desánimo relaja la tensión de la búsqueda y deja sin designación apropiada un pensamiento ¹⁷, o se cambia forzosamente de registro, y en vez de proseguir en el desentrañamiento analítico en lo interior, se hace concesión al relato de la superficie, de la apariencia visible de los hechos y las cosas ¹⁸.

Pero no es el desánimo, la impotencia o el reconocimiento de la incapacidad para

aprehender una materia poética lábil y designarla la actitud más frecuente en los escritos chacelianos. Por lo general, los fragmentos en que se muestra el proceso de análisis y de designación de pensamientos y recuerdos revelan, sí, desasosiego ante lo impreciso o inadecuado, pero se trata de un desasosiego tenaz, orientado por la fe en las posibilidades del idioma ¹⁹, fe en que es posible encontrar una expresión ajustada que, por lo general, debe mejorar una antecedente, ya escrita, inapropiada.

Desde esta actitud son varios y repetidos los procedimientos de esa búsqueda de la expresión cabal que se dejan al descubierto en las páginas de Chacel. Vayamos por partes.

Es muy frecuente que se muestre la disconformidad ante lo que se acaba de plasmar en el papel. Creo que en ningún otro escritor se produce con tanta frecuencia este proceso de borrado sin borrar que supone el “no, no, no” que salpica toda la obra de Chacel como un sello propio, y tras el cual la autora se concede la segunda oportunidad de buscar la precisión ²⁰. Una variante de este proceso, que, asimismo, se repite con frecuencia, es el negar la palabra que se acaba de escribir para, a continuación, sustituirla por otra que designe de manera más adecuada ²¹.

Buen número de fragmentos de la prosa chaceliana revelan la duda ante lo apropiado de un término; duda que suele expresarse mediante la interrogación sobre el significado o uso de los términos enjuiciados, puestos en cuestión ²². Otros pasajes muestran el sopesar (el pensar/pesar) lo adecuado de un término ²³.

Se utilizan con frecuencia las fórmulas explicativas, como *es decir* o *quiero decir*, que, por complementación posterior, permiten reorientar el discurso y precisar la expresión ²⁴. También se emplean expresiones correctoras meliorativas, del tipo de *más bien* o *mejor*, que permiten elegir o graduar entre voces o frases de significado cercano ²⁵. La fórmula *podría decir* ofrece la posibilidad de matizar una expresión dada con otra; la nueva expresión, unas veces se ofrece a modo de tanteo, otras se refuerza para que se vea su adecuación ²⁶.

En otras ocasiones se produce en la decisión expresiva una a modo de decantación forzada, como si la solución se les impusiera de alguna manera a la autora o a sus narradores; el mayor o menor grado de imposición va desde el *habría que decir* o *tendría que decir*, al *no hay otro modo de decirlo*, pasando por el *llamémosle así* o *de algún modo hay que llamarlo* ²⁷.

Es frecuentísimo en la obra de Chacel, ya no el que una expresión se matice con otra o sea sustituida por otra, sino que la palabra empleada sea matizada, deslindando entre su significado y su sentido ²⁸, poniendo de manifiesto la acepción en la que se pretende sea la adecuada ²⁹.

En otros casos, esa actitud alerta ante el matiz, el mayor grado de expresividad se consigue mediante la valoración del término empleado; así hay términos “bonitos”, como *similicadencia*; “desagradables”, como *situacional*; “antipáticos”, como *sano*, *burgués* y *decente*; “execrados”, como *constatar*; “tontos”, como *espinillo*; “inocentes”, como *mierda*; “hostiles”, como *clases*; “desgastados”, como *burgués*; “desustanciados”, como *cimientos* o *raíces*; “de moda”, como *comunicación*; “insólitos”, como *sororal*; o “vergonzosamente ensayísticos”, como *otredad* ³⁰.

La actitud alerta de Chacel y de sus voces ante el lenguaje forzosamente había de entrar en contacto con el “discurso repetido”³¹, con las frases hechas y las expresiones tópicas de la lengua, como *nido de amor, dar su brazo a torcer, nunca se derramó más sangre, hijo político, cubrir a las hembras, perder el tiempo, poner carne de gallina, matar el tiempo, bajo un sol de justicia* o *hacer el amor*³²; cada una de ellas motiva en la autora una reflexión sobre su significado recto o figurado, sobre lo que en realidad podrían significar y sobre la conveniencia de su uso; así, las frases son *imbéciles pero expresivas, estúpidas pero bonitas, eficientes fórmulas, tontas* o *sin sentido*, o *torpes definiciones*. Bajo esta valoración particular subyace una general: la percepción de cómo la desamentización y vaguedad suelen acompañar al uso de estas expresiones del discurso repetido³³.

No cabe duda de que la finalidad fundamental del proceso de búsqueda expresiva en una estilista como Chacel es la exactitud³⁴; hacia la expresión exacta tienden el proceso mostrado, en general, y los recursos analizados, en particular; y son muchos los pasajes en que esa finalidad se explicita³⁵, y varias aquellas en las se subraya el hallazgo de la palabra o expresión apropiada³⁶.

Quedan, sin duda, en las páginas chacelianas más manifestaciones de esta mostración del proceso de deslinde del pensamiento y del material de la memoria y de la búsqueda de la expresión adecuada, pero mi propósito no es el de la exhaustividad³⁷.

Se trataba -quedó dicho- de hacer notar una característica del quehacer artístico de Rosa Chacel y estimo que los apartados anteriores son material suficiente para tal cometido.

En ellos, hemos ido percibiendo cómo se dejaban al descubierto facetas de la dinámica creativa de la autora. Retomados en su conjunto y considerada su alta frecuencia de aparición en la obra de Chacel revelan y testifican que, en coherencia con lo medular de la imaginación creadora chaceliana, como ya hice ver, hay en la poética de esta autora la decisión de mostrar, de convertir en objeto artístico el proceso de debate interno que busca deslindar los contenidos y designarlos con propiedad y exactitud³⁸.

NOTAS

(1) De “Rosa Mística”, tomado de *Cartas a Rosa Chacel. Edición, introducción y notas de Ana Rodríguez-Fisher*. Madrid, 1992, 22.

(2) “Un filósofo actual ha dicho que habría que novelar la vida íntima de las ideas. [...]. La biografía de una idea tendría que empezar por su gravitación, profética, pesando sobre la vida, como una preñez [...]; luego, su alumbramiento, su hacerse verbo; luego su pasión.” (CHACEL, Rosa, *La sinrazón*. Madrid, 1992, 244; el subrayado es mío).

(3) (CHACEL, Rosa, *Alcancía (Vuelta)*. Barcelona, 1982, 103). El conjuntar como equivalentes las tres manifestaciones chacelianas que van anotadas, a pesar de que su procedencia (carta abierta de la autora, obra de ficción y diario) remite a mundos de la creación, en principio, diferentes, ya viene a prefigurar el enfoque de este artículo, lo que requiere una justificación. Considero que la obra de Chacel forma un *continuum* en el que la autora es omnipresente de modo consustancial a sus escri-

tos; ello hace que instancias que teóricamente han de estar bien delimitadas, como autor real, autor implícito y narrador, queden con-fundidas en el caso de esta autora (vid., como muestra llamativa lo expuesto sobre *Novelas antes de tiempo* (CHACEL, Rosa, Barcelona, 1981) en la última nota de este artículo); actitud poética, temas, y como podré mostrar en este artículo, forma de expresión y forma de mostración del proceso creativo, son comunes a los escritos en que la voz es la de la escritora, y a aquellos en que cede la voz a sus narradores. Desde este convencimiento como hipótesis y a los propósitos de este artículo, no haré distinciones entre las obras y las voces de esta autora.

(4) GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura*. Madrid, 1989, 39. Chacel explicita el peligro que le supone el dejarse ir en la expresión: “Yo, de mi prosa, lo que temo es, precisamente, el exceso de *belleza*. Esto es muy difícil de corregir porque no es cuestión de sencillez o barroquismo. Yo creo que lo que produce ese efecto de *preciosidad* -no preciosismo- en mi prosa es la sonoridad, que consiste en una delectación *natural* en el habla castellana.” (CHACEL, Rosa, *Alcancía*, op. cit., 120).

(5) Esto es algo que queda de manifiesto indirectamente en el juicio que emite al comparar su actitud de escritora con la de Ortega y Gasset; expone entonces Chacel: “La prosa de Ortega tiene algo de eso [*preciosidad*], y creo que por la misma causa [delectación *natural* en el habla castellana]. Sólo que Ortega no huía de la belleza de su prosa, al contrario, se contoneaba en ella.” (*Id.*).

(6) Además del material más específicamente atinente al cometido de este artículo, son muy frecuentes las apreciaciones de variada índole sobre lo idiomático que recorren la obra de esta autora y que revelan una actitud alerta y muy sensible ante el idioma: conciencia de las voces ajenas a su léxico (*puta, lato, pullas*: CHACEL, Rosa, *Alcancía*, op. cit., 405, 407 y CHACEL, Rosa, *Acrópolis*. Barcelona, 1991, 290, respectivamente); gusto por el matiz significativo que ofrecen las asociaciones léxicas (*sacar de sus casillas/ casas*: CHACEL, Rosa, *Ciencias naturales*. Barcelona, 1988, 116; *entretenerme/tenerme/detenerme*: CHACEL, Rosa, *Alcancía*, op. cit., 356; *prendido /prendado*: CHACEL, Rosa, *Barrio de maravillas*. Barcelona, 1991, 59; *acordar/concordar*: CHACEL, Rosa, *Barrio*, op. cit., 92; *incertidumbre/certeza*: CHACEL, Rosa, *Acrópolis*, op. cit., 15), o gusto por la creación léxica (*hembría*: CHACEL, Rosa, *Acrópolis*, op. cit., 223; *perronoides*: CHACEL, Rosa, *Alcancía*, op. cit., 137; *modernudos*: CHACEL, Rosa, *Alcancía*, op. cit., 340).

(7) Utilizo la denominación “imaginación creadora” (en relación a Chacel, Julián Marías habla de *imaginación* en el prólogo a *La Sinrazón*, y Jorge Guillén de *imaginación creadora* en *Cartas*, op. cit., 310), porque considero que, desde su progenie romántica, puede venir a designar de forma adecuada la facultad de creación (vid. GARCÍA BERRIO, A., *Teoría*, op. cit., 23-25; KANT, E., *Crítica del juicio*. Buenos Aires, 1968, 137, 140, 158, 159, 161 y 162; HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*. Madrid, 1989, 204-206).

(8) Citas, respectivamente, de CHACEL, Rosa, *Estación. Ida y vuelta*, 83, *Id.*, 83; *Barrio*, op. cit. 64 y *Ciencias*, op. cit., 5.

(9) Esto es algo que muestra la historia de la creación literaria y del pensamiento en ciertos autores, etapas y subgéneros. Hay, en este sentido, dos mundos de lo poético y de lo intelectual con los que la obra de Rosa Chacel muestra, a mi juicio, cierta concomitancia: por un lado, el romanticismo; por otro, el ámbito de lo filosófico, de lo ensayístico, más en particular.

Conocidas son las páginas de los creadores románticos en que se expresa el desasosiego por la insatisfacción que produce el constatar que el lenguaje (“rebelde y mezquino idioma”) es vehículo insuficiente para transmitir una experiencia poética que se debate en el interior de la fantasía o imaginación del creador. En lo relativo a la filosofía y el ensayo, cada vez más se asienta la idea de que tal actividad intelectual siempre ha sido relación con la palabra y reflexión sobre palabras (LLANO, A. *Metafísica y lenguaje*. Pamplona, 1985, 16 y ss.).

(10) "Todos estos textos" -le escribe el poeta a Chacel- "juntan novelista y poeta en profundidad. Y siempre fluyendo a través de muy expresivo lenguaje. Usted parte de su vida, de sus recuerdos, de ese dato preciso que retiene una gran capacidad de observación. Se repite la palabra "análisis". En efecto, la sensación está desarrollada analíticamente en compañía -además- de una metamorfosis poética. Sí, poesía en sentido estricto." (en *Cartas, op. cit.*, 306).

(11) HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, 799-830. Algo que en el caso de Chacel no se convierte en un pensar diletante, autosuficiente o cerrado en sí mismo. Antes al contrario, la preocupación por la finalidad del pensar aparece en varios pasajes de la obra de esta autora, y sobre todo, en *Ciencias naturales*; dice allí Chacel: "Hay en el fondo -en el fondo de todo pensar- un deseo pugnante de que pensar sirva para algo, y no sirve si no descifra el porqué de todo esto -esto quiere decir presente -. (CHACEL, Rosa, *Ciencias, op. cit.*, 146).

(12) "facultad la más valiosa de la mente y el alma", (CHACEL, Rosa, *La confesión*. Madrid, 1970, 20) "lugar en el que todo duerme vigilante" (CHACEL, Rosa, *Ciencias, op. cit.*, 198), diosa "incoercible" a la que "no hay medio de reprimir" (*Id.*, 19).

(13) La causa última de estas características de su facultad creadora, es obvio, ha de hallarse en el ser propio de la autora, pero tales cualidades debieron de verse reafirmadas, sin duda, por la orientación artística que Ortega imprimió en España en el momento en que Chacel se iniciaba como escritora, al tiempo que por las nuevas doctrinas artísticas que conmovían el panorama europeo.

Chacel responde de manera natural a esa especie o casta intelectual establecida por Ortega que consistía en "vivir poniendo el honor en la misión de pensar" (ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*. II, Madrid, 1962, 408), y hace suyo el tipo de literatura deshumanizada: una literatura que "sólo se puede hacer bajo cero" (CHACEL, Rosa, *Alcancía, op. cit.*, 371), que busca la razón de ser del "mundo" en la relación entre la idea y un hombre cualquiera (CHACEL, Rosa, *La sinrazón, op. cit.*, 245), que aprecia la capacidad explicativa y poética del pequeño hecho marginal (CHACEL, Rosa, *Icada, Diada, Nevada*. Barcelona, 1982, 34), que muestra aversión ante el relato de acciones (CHACEL, Rosa, *Acrópolis, op. cit.*, 40-1); este conjunto de rasgos, en suma, constituye una poética con nombre y nombres: "la receta 27 -albores de Joyce, reminiscencias de los Ramones, Greguerías, Platero -" (CHACEL, Rosa, *Alcancía, op. cit.*, 428).

(14) Es, en cuanto al deslinde de los contenidos, la dificultad de "pensar claramente" un concepto (CHACEL, Rosa, *Barrio, op. cit.*, 83), o de "saber algo -algo sin adjetivos, ni externo ni ajeno: algo, simplemente, en su dimensión abstracta" (*Id.*, 225), o de distinguir ese "alguien" que fuimos, pero que ya "no sabemos dónde está, no sabemos dónde lo hemos dejado" (*Id.*, 267). Es, en cuanto a la palabra, la dificultad de "hablar de lo que no está urbanizado en los textos" (CHACEL, Rosa, *Ciencias, op. cit.*, 112), o de "los cientos de palabras" que trataron de describir el acto de ingresar "en cueros" en lo otro, el "camino hacia la sencillez" (*Id.*, 99).

(15) Son frecuentes las manifestaciones que sobre la falta de habilidad o de claridad hacen autora y narradores; vid., como muestra, CHACEL, Rosa, *Icada, Diada, Nevada, op. cit.*, 21; CHACEL, Rosa, *La sinrazón, op. cit.*, 333, 483, 490; CHACEL, Rosa, *Barrio, op. cit.*, 66; CHACEL, Rosa, *Vuelta, op. cit.*, 202, 374; CHACEL, Rosa, *Ciencias, op. cit.*, 194.

(16) "Nadie sabe encontrar el punto justo para ver claro, para ver hasta el fondo [...] y como eso no se permite, se produce el silencio" (CHACEL, Rosa, *Ciencias, op. cit.*, 78-9); "Y nuevamente me cohíbe el orden exigido por la palabra escrita" (CHACEL, Rosa, *La sinrazón, op. cit.*, 165); "En cambio, el silencio, que quisiera uno reproducir, no se puede" (*Id.*, 339); "porque con la palabra no se puede llegar al horror del silencio" (CHACEL, Rosa, *Alcancía, op. cit.*, 403).

(17) “[se trata] de otra cosa que no sé cómo se llama” (CHACEL, Rosa, *La sinrazón*, op. cit., 416); “No sé, no sé decir lo que es” (CHACEL, Rosa, *Barrio*, op. cit., 88); “culminando como perfección del garbo o... bueno, el no sé qué del sujeto que cantaba”(CHACEL, Rosa, *Ciencias*, op. cit., 23).

(18) “¡Acabemos! ... Accedamos al relato. Si tratamos de apresar el tema con el burdo instrumento del relato, lograremos mejor resultado... trabajar con instrumentos sutilísimos una materia supremamente sutil tiene que acabar conduciendo a que unos y otra se fundan y se confundan... ¡Acabemos!” (CHACEL, Rosa, *Novelas antes de tiempo*. Barcelona, 1981, 94).

(19) “Aunque adopto proximidades filosóficas tan *elevadas*, no intento extremismos lingüísticos; nuestro castellano suficientemente duro y claro, eficiente para el concepto, lo irá ensamblando con las imágenes de nuestras montañas y llanuras” (CHACEL, Rosa, *Novelas antes de tiempo*, op. cit., 201).

(20) Las cifras estaban grabadas allí... No, no es eso. Las cifras estaban...” (CHACEL, Rosa, *Estación*, op. cit., 151); “La UTOPIA podrá seguir corriendo...¡no, no, no!... ¡ya está!...yaciendo o corriendo” (CHACEL, Rosa, *Novelas antes de tiempo*, op. cit., 115); “sabían que la sabiduría puede descender... no, no, sabían que no puede descender” (*Id.*, 148); “la silenciosa... No, no se trata de nada silenciable” (*Id.*, 235); “como lograr la confluencia de dos grandes corrientes que se remansasen en un lago. No, no; es un pésimo parangón. El lago tiene que tener”. (CHACEL, Rosa, *La sinrazón*, op. cit., 488); “para llevarla [a la felicidad] a su causa... No, no es esto; es la conciencia lo que...” (CHACEL, Rosa, *Alcancía*, op. cit., 48); “ella, la belleza... No, no, esto no está claro: tengo que repetir, tengo que subrayar la unión” (CHACEL, Rosa, *Ciencias*, op. cit., 56); “Tan distintos y tan semejantes como una rosa de otra rosa cada primavera... No, no, no..., porque una rosa no corrige a otra rosa.” (CHACEL, Rosa, *Barrio*, op. cit., 61).

(21) “lo veo ahora todo tan perfecto. No perfecto, disparatado si se quiere; pero magnífico” (CHACEL, Rosa, *Estación*, op. cit., 130); “vencida; no vencida, no; superada” (CHACEL, Rosa, *La sinrazón*, op. cit., 193).

(22) “feliz ¿es término que case con partida?” (CHACEL, Rosa, *Ciencias*, op. cit., 45); “¿con qué sustituir el término pasión ¡tan osado!” (CHACEL, Rosa, *Acrópolis*, op. cit., 300); “¿por qué no decir *nourrisseurs* ? Lo dejo. (*Id.*, 279); “¿se podría decir antitético?” (CHACEL, Rosa, *Barrio*, op. cit., 236); “¿por qué no decir persistencia genética?” (CHACEL, Rosa, *Ciencias*, op. cit., 93); “¿quiere decir subrepticamente? Más o menos” (*Id.*, 109); “¿para qué vamos a decir tendencias si...?” (*Id.*, 95).

(23) “una imagen que no puedo decir repelente, sino lo que se suele llamar fascinante -claro que esto también se dice de lo encantador y no es eso-, bastaría decir impresionante o tal vez obsesionante, porque eso es lo que me produjo el hombre de ayer.” (CHACEL, Rosa, *Ciencias*, op. cit., 37); “porque si digo real o natural o verdadero, no digo más que una cosa vaga y si digo matemático cualquiera creará [...] que hablo de algo rígido o predeterminado y no, no es eso lo que quiero decir” (CHACEL, Rosa, *Acrópolis*, op. cit., 68).

(24) “yo, que la he querido, que la he hecho así de vulgar. Es decir, yo no la quería preconcebida así de vulgar. Pero me encuentro...” (CHACEL, Rosa, *Estación*, op. cit., 116); otros ejemplos en *Estación*, 118 y 157, *La sinrazón*, op. cit., 79, 90, 163, 534; *Alcancía*, op. cit., 34, 41, 44, 104, 343, entre otros.

“no quiero hablar de ello sin el infinito respeto -respeto no es de mi léxico; quiero decir veneración o, simplemente, cuidado, delicadeza al tocar los temas...” (CHACEL, Rosa, *Ciencias*, op. cit., 68); vid. también, *Alcancía*, op. cit., 92, 206, 349; *La sinrazón*, op. cit., 181, 207, entre otros.

(25) “para construir el puente -o más bien desfiladero-” (CHACEL, Rosa, *Estación*, op. cit., 73); “Creo que estaba aferrado a esta idea o, más bien, sumergido en ella” (CHACEL, Rosa, *La sinrazón*, op. cit., 107); otros ejemplos en *La sinrazón*, op. cit., 111, *Barrio*, op. cit., 48, 149, 150, 190, 247, *Alcancía*, op. cit., 109, 222, entre otros.

“Todos verán con desprecio mi historia vulgar. O, mejor dicho, todos vemos con desprecio las historias vulgares” (CHACEL, Rosa, *Estación*, op. cit., 115-116); “¿Con más rigor?... tal vez sea mejor decir con más *honestidad*.” (CHACEL, Rosa, *Alcancía*, op. cit., 107); “...muy elogiosa, bueno, mejor, muy acertada” (Id., 293).

(26) “...aferrada a su angustia, y, podría decir, absorbiéndola de mi imagen, o confrontándola con ella...”(CHACEL, Rosa, *La sinrazón*, op. cit., 401); “de sencillez digna de institucionistas, podríamos decir” (CHACEL, Rosa, *Alcancía*, op. cit., 295); “si no fuera porque algún otro semejante -idéntico, podría decir, si nos atenemos a...” (CHACEL, Rosa, *Barrio*, op. cit., 55); “...en lo mero esencial, en lo medular, podría decir, por ser lo que nutre el total arborescente” (CHACEL, Rosa, *Ciencias*, op. cit., 41).

(27) “...situación [...] salpicada -mechada, habría que decir- de oscuros temores” (CHACEL, Rosa, *Acrópolis*, op. cit., 143); “no fue nunca una cosa tan íntima -habría que decir, visceral- como esta...”(CHACEL, Rosa, *Alcancía*, op. cit., 99); “Como película es una mierda. Tendría que decir, una mierda seca, porque no tiene sustancia alimenticia ni para las moscas” (Id., 372); “se instalaba en nuestro corazón -de algún modo hay que llamarlo-” (CHACEL, Rosa, *Ciencias*, op. cit., 60); “Ese poco de justicia -llamémosle así-” (CHACEL, Rosa, *La sinrazón*, op. cit., 553); “de aquello que queremos *tocar* -no hay otro medio de decirlo” (CHACEL, Rosa, *Acrópolis*, op. cit., 214).

(28) COSERIU, E., *Principios de semántica estructural*. Madrid, 1981.

(29) Así, en: “vulgo, en el peor sentido de la palabra” (CHACEL, Rosa, *Estación*, op. cit., 140); “suprimiendo de esa palabra todo lo que “ (CHACEL, Rosa, *La sinrazón*, op. cit., 72); “que es lo que significa la palabra caballero hoy día” (CHACEL, Rosa, *Barrio*, op. cit., 169); “aquí, clan no es vínculo de sangre” (Id., 210); “¡eso es, reales! -lo que no significa verdaderas” (CHACEL, Rosa, *Barrio*, op. cit., 264); “si a esta palabra le damos su verdadera” (CHACEL, Rosa, *Acrópolis*, op. cit., 9-10); “simpático, en la acepción alta de la palabra” (CHACEL, Rosa, *Ciencias*, op. cit., 134); “en el rango sublime que la palabra amistad, de por sí tiene” (Id., 154).

(30) Vid., respectivamente, CHACEL, Rosa, *Estación*, op. cit., 100; *Alcancía*, op. cit., 17; *La sinrazón*, op. cit., 457 y 484; *Barrio*, op. cit., 79; *Acrópolis*, op. cit., 241; *Ciencias*, op. cit., 153; *Acrópolis*, op. cit., 299; *Alcancía*, op. cit., 198; *Ciencias*, op. cit., 105; *Ciencias*, op. cit., 21. Se trata de una valoración o matización expresiva que en ocasiones se justifica porque el uso enfanga las voces (CHACEL, Rosa, *Barrio*, op. cit., 253); “no se sabe cómo modificar el valor ordinario de las palabras”, dice el narrador en *Icada, Nevada, Diada* (CHACEL, Rosa, op. cit., 155); “no hay medio de encontrar una palabra que no esté domesticada, deformada con pinta de cofradía”, puede leerse en *Acrópolis* (op. cit., 239).

(31) COSERIU, E., *Principios de semántica estructural*, op. cit., 113-118.

(32) Vid., CHACEL, Rosa, *Acrópolis*, op. cit., 225; *Estación*, op. cit., 129; *La sinrazón*, op. cit., 177; *Barrio*, op. cit., 69; *Acrópolis*, op. cit., 253; *Alcancía*, op. cit., 60, 266, 17; *Ciencias*, op. cit., 199, respectivamente.

(33) “A poco que empleamos” -se lee en *Acrópolis* (CHACEL, Rosa, op. cit., 294)- las formas habituales, caemòs en las formas comunes, lugares urbanizados. [...] Las formas comunes no son lo

suficientemente ajustadas”.

(34) “mi mente, en su particular ajeteo, no trabaja con materiales exquisitos, sino con piezas exactas”, puede leerse en *Acrópolis* (CHACEL, Rosa, *op. cit.*, 294).

(35) “fue incomprendido -inadvertido, más exactamente-” (CHACEL, Rosa, *Estación, op. cit.*, 71); “aunque comprender es una expresión inexacta” (CHACEL, Rosa, *La sinrazón, op. cit.*, 70); “Si quiero ser exacto, no puedo decir” (*Id.*, 88; vid. también, 221, 331, 570); “Esto está muy cerca de dar en el clavo” (CHACEL, Rosa, *Alcancía, op. cit.*, 94); “Bueno, esto está muy cerca de ser exacto” (*Id.*, 95).

(36) “Esa es la palabra exacta” (CHACEL, Rosa, *La sinrazón, op. cit.*, 178; vid. también, 488); “¡Era eso, exactamente!” (CHACEL, Rosa, *Barrio, op. cit.*, 60; vid. también, 157); “auroral: ésa es la palabra” (CHACEL, Rosa, *Acrópolis, op. cit.*, 57; vid., también, 280); “Rencor es la palabra” (CHACEL, Rosa, *Ciencias, op. cit.*, 17; vid., también, 120); “de orden íntimo, interno, intestino...sí mejor esto último, porque indica más exactamente el contenido” (CHACEL, Rosa, *Alcancía, op. cit.*, 116; vid., también, 18 y 213).

(37) Así como tampoco lo ha sido el de la valoración. Puede notarse que cuanto va dicho no ha entrado en el complejo y controvertido espacio de la crítica literaria que entraña la sanción de la valía de un autor. Ahora, a la luz de las reflexiones que anteceden, me permito puntualizar algo sobre la profundidad y alcance de esta obra, en la medida en que toca al objeto de este artículo. En un pasaje de su diario anotaba Chacel: “porque mis cosas *se dice* que son demasiado profundas. No comprendo que nadie tenga suficiente cara dura para largar una opinión tan estúpida, pero la tienen y más de uno” (CHACEL, Rosa, *Alcancía, op. cit.*, 87); y en efecto, entiendo que la obra de Chacel no es profunda, sino seria; sería, en el sentido de que no hay concesiones a las modas ni a lo comercial ni en los asuntos ni en la forma de exposición de esos asuntos. Ahora bien, también he de decir que de ahí a la profundidad que pretenden detractores, por un lado, y críticos afectos, por otro, media cierta distancia. De hacer objeto artístico al deslindamiento de los materiales de la memoria, a que en su obra haya una teoría sobre las operaciones de la mente (vid. S. Mangini en CHACEL, Rosa, *Estación, op. cit.*, prólogo, 50), hay diferencia; de tocar asuntos “filosóficos” y acercarse a ellos con actitud analítica, a ser un filósofo (vid. *id.*, 14), también hay distancia.

Por eso, a mi juicio, no se hace favor a un escritor ni desdeñándolo sin leerlo, ni encomiándolo con desmesura y sin tino; quizá sea suficiente elogio para un escritor (al margen o junto a que lo lean) el que se le reconozca un mundo propio, una imaginación creadora personal y una expresión reconocible como genuina. Creo que estas características sí se dan en Chacel.

(38) *Novelas antes de tiempo* (*op. cit.*) es una composición reveladora a efectos de la argumentación de este artículo. Como es sabido, se trata de una obra en la que se recogen relatos embrionarios, “fetos de novela mostrados cuando todavía se hallan en el proceso de ser. Se trataría, por tanto, de una novela” que, por su propia índole, aparecería como destinada a un capítulo de raros y curiosos en la producción artística de cualquier autor. Pero en el caso de Chacel esto no es así; bien al contrario, es la propia naturaleza de esta novela de prenovelas la que hace que, en vez de ser un capítulo marginal, sea la intensificación del rasgo definitorio de la poética chaceliana que hemos expuesto: la mostración del proceso creativo, fundamentalmente en su “hacerse verbo”. Lo que varía en esta obra, respecto a otras de la autora, es que esa mostración de lo procesual, al convertirse en objeto básico, llena toda la novela, y ello produce el efecto de una ampliación, de condensación de términos y recursos, frente a otras novelas. Pero las facetas de la mostración del proceso de creación literaria son las mismas; véase, si no: la negación de lo inmediatamente expuesto (pp. 115, 148, 149, 158, 175, 192); la negación de una voz y su sustitución por otra (pp. 93, 105, 143, 163, 170, 185, 188, 205); la duda ante lo apropiado de un término (pp. 89, 90, 93, 241); el sopesamiento de lo adecuado de una expres-

sión (pp. 109, 141, 142, 189); el empleo de fórmulas explicativas (pp. 9, 26, 43, 101, 109, 119, 128, 139, 177, 224, 236); de expresiones correctoras meliorativas (35,66, 89, 234, 235, 250) o de fórmulas indicativas de decantación expresiva forzada (pp. 91, 97, 120), la matización (pp. 53, 66, 119, 222) y valoración de los vocablos (pp. 88, 91, 107, 126, 144, 145, 157, 174, 181, 182, 242); las apreciaciones sobre muestras de discurso repetido (p. 178) y las realizadas sobre la exactitud expresiva (pp. 11, 26, 87, 106, 143, 153, 163, 170, 172, 192, 205, 210, 233, 240).

Por otro lado *Novelas antes de tiempo* es obra de interés para notar la continuidad de voces entre escritora y narradores que se da en la obra de Chacel, ya que, al alternar prólogos y epílogos con las páginas de ficción, la comunidad de actitudes y de procedimientos de expresión queda muy patente, y, además, hay un momento (vid. pp. 178-185, en *Margarita, zurcidora*) en el que escritora y narradora se confunden.

LA POESÍA CLÁSICA DE ROSA CHACEL

Sagrario Ruiz Baños

Rosa Chacel, escritora en prosa de prestigio internacional, autora de novelas y ensayos importantísimos en el panorama de la literatura española contemporánea, ha tenido la valentía de ofrecer al público su obra poética. Gran valentía si se tiene en cuenta que la propia escritora ha dicho: “Yo no creí nunca en mis versos, no los tomé como camino de mis poderes intelectuales”. Por primera vez tiene el lector la oportunidad de encontrar reunida la obra poética completa de Rosa Chacel, hasta ahora dispersa en colecciones ya extinguidas y publicada en desigual circunstancia. Por ello, el libro titulado *Poesía* (1931-1991), y publicado por Tusquets Editores en la colección Nuevos textos sagrados (Barcelona, 1992) al cuidado de Antoni Mari, tiene un gran valor añadido a la excelencia de su contenido poético: permitir el fácil acceso a una poesía dispersa en el tiempo cuyo origen se remonta a los años treinta y se extiende a los años cuarenta y cincuenta, siendo prohibida su publicación por la propia autora hasta 1978. El volumen consta del libro de sonetos “A la orilla de un pozo”, publicado en 1936, cuyos poemas datan de los primeros años de la década, *Versos prohibidos*, titulado así por voluntad autocensura de Rosa Chacel (“...por la poca estimación que tengo de mis versos, pertenecientes al sector de mi obra no sólo no cultivado, sino manifiestamente auto-prohibido”), inédito hasta finales de los años setenta, y la colección titulada *Homenajes* editada en Valladolid en 1989 por el Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén. Asimismo el libro reúne cinco poemas inéditos y la traducción de “Herodías” de Stephane Mallarmé. Todo ello compone un volumen que no por disperso en el tiempo y la circunstancia de sus contenidos, resulta menos unitario en su volumen de estilo, de materia y forma poéticas. Con la excepción de los versos de Mallarmé, magníficamente traducidos por la autora de *Memorias de Leticia Valle*, la cual ya había demostrado su facilidad para la traducción del verso francés en el volumen *Seis tragedias de Racine* editado por Alfaguara en el año 1983, su obra poética revela un claro intento de conseguir el equilibrio ético-estético, tan apolíneo y dionisiaco al mismo tiempo, como una límpida superficie de aguas calmas que deje transparentar la agitada convulsión de profundas corrientes subterráneas. Porque el itinerante mundo poético de Rosa Chacel recorre los abismos fulgurantes del surrealismo más genuino en los sonetos de “A la orilla

de un pozo” y también el pensamiento agitado por la meditación, de raigambre clásica, en las “Epístolas” de *Versos prohibidos*, pero siempre desde la turbulencia de un alma inquieta e inquietante que logra encalmar su vértigo en la perfección de la forma. Rosa Chacel, nietzscheana por temperamento y devoción, es, en sus versos, dionisiaca en el fondo y apolínea en la forma. Tal dualidad complementaria otorga a su poesía una rara perfección que se nutre de una materia vital; y que procede de su inicial dedicación a las artes plásticas, singularmente a la escultura, a la que rinde homenaje en un poema titulado “Estudio”, arte en que la forma va moldeando un informe (valga la paradoja) material que ha de ser trabajado con precisión y pulcritud. Revelar el fondo caótico de la materia mediante la forma cincelada y pulcra que ordena su esencia, ordenando al paso la realidad visible. La esencia desvelada por la forma de la experiencia, forma dura que requiere un trabajo artesano sujeto a cánones estrictos que dibujen, sin embargo, el tenue destello vital de la materia. Y una voluntad de clasicismo inherente a la propia Rosa Chacel, como declara poéticamente en “Apolo” (*Versos prohibidos*):

“¡Eterna, eternamente un universo a imagen tuya!
El trazo de tu norma, en el basalto
de mi inocencia oscura,
al paso de tu flecha ¡para siempre!
y hasta el fin tu soberbia.
Sobre mi, solo eterno
tu mandato de luz, verdad y Forma.

“Y así los sonetos de “A la orilla de un pozo”, homenajes o retratos interiores de almas, nacen con la voluntad de época; la personalidad de los homenajeados se perfila sutilmente tras las imágenes veladas, oníricas en la mejor tradición del simbolismo que luego recogería el surrealismo, dejando que el lector atisbe esa sima interna de realidades alógicas que componen la discontinua personalidad (al fondo, la materia y la memoria de Bergson) desde la atalaya formal del soneto. Sirvan como ejemplo los magníficos y delirantes sonetos dedicados a importantes personas del panorama intelectual español, tales como María Zambrano (“el negro lirio y la eburna rosa”), y María Teresa León:

“Yo sé bien que te escondes donde siguen
los hongos del delirio, impenitentes,
y que al cruzar su senda de delicias
mariposas nocturnas te persiguen,
se abren bajo tus pies simas ardientes
donde lloran cautivas tus caricias.”

Y Luis Cernuda, a quien otorga el poder del auténtico poeta, el dominio de la pasión, aquella que despierta claridades en el seno de la tiniebla:

“La hiedra enrama con su noble encanto
muros de angustia y cerros de despojos,
pero es tuyo el secreto de la noche “.

El homenaje no puede ser más sincero: Se trata de sonetos que, en palabras de la autora, “surgieron en forma de confidenciales secretos”, imágenes que Rosa Chacel haría discurrir por el cauce clásico de los catorce versos, aunando así tradición y originalidad e

incardinándose con ello en la más pura poesía del llamado grupo del veintisiete.

La propia escritora ha revelado ese proceso singular en unas palabras preliminares que constan en el volumen, y que explican el propósito inicial y deliberado (una “ estructura poética “ meditada y sabiamente trazada) que animó la escritura de los treinta sonetos dedicados a amigos y compañeros.-Refiere Rosa Chacel, cómo en conversación con Rafael Alberti (“ amante apasionado de la forma, pasión en la que coincidimos por nuestra iniciación profesional en las artes plásticas”) y María Teresa León, se le ocurrió la combinación de imágenes surrealistas en su calidad de escritura desatada que procede del subconsciente y por tanto de los dominios de la memoria libérrima, y la “jaula estricta de los catorce versos”, el soneto, verso clásico que, a modo de “vaso sagrado” contuviera las más “informes, abruptas e incongruentes imágenes”, esa libertad inextricable del surrealismo.

Pero esa inicial inspiración chaceliana sólo acertó en la esencia incontestablemente poética del surrealismo, porque, y de nuevo paradójicamente, las imágenes reveladas por la forma “soneto” están muy lejos de ser “ informes e incongruentes”. Al contrario, revelan su esencial cercanía a los mundos ocultos de la memoria, profusamente cultivada por Rosa Chacel a lo largo de toda su obra (*Memorias de Leticia Valle, La sinrazón, Barrio de Maravillas*) y despiertan todas sus posibilidades expresivas en los moldes sonetísticos, tal como consigue el buen escultor rescatar una esencia tras el cincelado perfecto de un canon clásico, o dicho de forma poética por la escritora vallisoletana en su poema “Reina Artemisia” (de *Versos prohibidos*).”... mientras la eternidad late en la vida, insomne”.

La pasión por la forma hace de la poesía de Rosa Chacel, una poesía clásica en el sentido más lato del término y de toda su obra una apología de lo que ella misma, en sutil y pascaliana afirmación, ha llamado “pasiones de la razón”, de las cuales nos ofrece cumplida síntesis su obra poética.La fluencia de sus versos pasa por el encadenamiento de los rigores formales, lo cual se traduce en una fluencia sosegada y serena de lo que ha sido y fue meditación apasionada, en muchas ocasiones unamuniana (por ejemplo los poemas “Encrucijada” o “Culpa” de *Versos prohibidos*):

“En mi alma hay un dolor parecido al pecado,(...)

La fe, como una flor hambrienta,
agarrada a las rocas cascarudas,
secas, sin poros,
que no trasudan linfa de esperanza,
se quema en su amarillo
sin trascender a caridad”.

Hay un gusto por lo triádico y lo teológico que aparecerá en sus composiciones más clasicistas.El tono unamuniano es algo que nace de la inquietud ante la vida, el espíritu agónico que Rosa Chacel heredó del gran escritor de la generación del noventayocho a quien ella admira profundamente, como ha declarado en muchas ocasiones.Se trata de una composición marcadamente agónica aunque encalmada bajo la influencia sintáctica dialectizada. Un anticlasicismo interno se abre paso entre el sosiego y la armonía de los temas poéticos chacelianos: no sólo el poema “Encrucijada”, sino otros como “La ventana que da sobre la muerte”, “La ausente”(aquella que “Rompe la paz con su aliento” en una inevitable personificación), y sobre todo, el poema titulado “La culpa”, verdadero contrapunto a la

voluntad de Forma, Verdad y Luz que alienta en la obra poética de Rosa Chacel, un auténtico claroscuro que deja entrever la sima del pensamiento subterráneo, en el sentido que da a la palabra María Zambrano, el de la confesión agónica, la sombra de la vida, el golpear de un sinsentido (al fondo Sören Kierkegaard, tan admirado por la escritora vallisoletana, y su “sentimiento de la angustia”, su “temor y temblor”:

“La culpa se levanta al caer de la tarde,
la oscuridad la alumbra,
el ocaso es su aurora.
Se empieza a oír la sombra desde lejos.(...)
Buscad refugio en las glicinas
con los gorriones y zarzales
porque avanza la onda de la noche
y su ausencia de luz,
y su implacable huésped
de suaves pasos, el peligro...”

Porque existe en Rosa Chacel la gravidez del destino que ella siente inexcusable: un destino de soledad, un destino de escritor. Y el escritor es una criatura de la soledad. Es una paradoja vital: el deseo de claridad, forma y verdad en el que prender el íntimo desasosiego de un hijo de la soledad, del peligro y las sombras. El dolor es “vertical y clásico”, en una voluntad de clasicismo inherente a su oficio de escritor. Rosa Chacel, poeta del “dolor vertical”, rompe sus versos en un exultante clamor de armonía. Pero como su inmortal personaje Teresa, no podrá evitar sentir “el delito de existir culpada”, como definiera poéticamente a la amante de Espronceda en la dedicatoria de su novela, publicada bajo el nombre propio de la mujer que compartió parte de la vida del poeta romántico, en 1941. En realidad, toda la obra de Rosa Chacel es un “Canto a Teresa”, es decir, un canto a la criatura que existe “culpada”: así Leticia Valle, así Teresa, así ella misma en sus escritos en prosa y en sus versos. Porque toda gran literatura es, como la propia escritora ha aseverado, confesión, y la confesión entraña culpa, una culpa consciente, que se pierde en los remotos parajes de la memoria originaria y que se hace patente en criaturas escogidas, criaturas en que, como proclaman sus versos: “el dolor es ubicuo /y en el lugar que por morada escojas/ lo encontrarás. Por ello la clasicidad de Rosa Chacel es el sentido clásico de Nietzsche, afán de Luz poblado de Sombras, Dolor sentido como destino y necesidad, exaltado por Apolo, galvanizado por Dionisos. La claridad inteligente que es capaz de comprender la idea y su “sfumato” y de asumirlos. Así en un poema dedicado a Concha de Albornoz, asistimos a la disolución de lo abstracto:

“Si la idea, Divina Faz, destello
es de un sueño no más ¿para qué altares?”

Claridad y confusión son sentidas en indisociable unidad humana y éste es el verdadero eje sobre el que gira la obra completa de Rosa Chacel, con un sentido de salvación por el amor, única solución posible del íntimo conflicto. Sin embargo encontramos una auténtica confesión personal en una Epístola dedicada a Julián Marias, en paráfrasis de la conocida obra, “Esto, Fabio, que vemos, no es collado /mustio ni campo solitario o yermo: /” alma de la escritora, palabras ceñidas a forma clásica que desvelan el secreto ético-estético de

toda una vida:

“Mis pecados- que no ignoras- confieso
en su soberbia, índole y raigambre
de personal escrúpulo elitista.
Sí, lo perfecto...sí, lo singular,
lo secreto, lo único es mi meta,
(...) es mi fe”.

Lo único, lo subterráneo, es el nudo gordiano, la esencia de Rosa Chacel como persona y como escritora. La forma, el canon, deliberadamente escogido, es el molde cincelado, en numerosas ocasiones el soneto, lo cual no impide que el movimiento vital asome a través de sus versos en una imagería neo-modernista (por ejemplo muy notoria en el soneto dedicado a Rafael Alberti), en una adjetivación superabundante, que en ocasiones alcanza lo triádico, y en el ritmo, fluyente y emocionado de muchos de sus poemas. Sin embargo, su dicción y su forma escogen deliberadamente el molde clásico: así encontramos además de los sonetos, en el libro *Versos prohibidos, Odas y Epístolas morales y piadosas*, entre las que destaca por su rigor y su fuerza meditativa la “Epístola moral a Sérpula (De la verdad)”, de la que transcribo un fragmento central en que la vida (“el ligero depósito de tiempo” en verso casi quevedesco) es tomada en un sentido puramente barroco bajo la dicción clásica, como ocurre en nuestra mejor tradición poética. La vida es sentida por Rosa Chacel como un concepto original en el que operan elementos de la tradición barroca y teológica (“El alma se sabía acompañada/ por sus tres enemigos peculiares...”) (mundo, demonio y carne):

“Yo te pido que mires en tu mano
el ligero depósito de tiempo
que se te entrega por un corto espacio,
con un plazo infinito de esperanza
y un curso de recuerdo inalcanzable.
(...) Esperanza y recuerdo, nudo vivo,
no olvides el aliento de las horas
que expira y vuela próximo a tus labios
y se corrompe ante tus mismos ojos”.

Todas las Epístolas, escritas en un tono discursivo y un tanto declamatorio, llevan por título una dedicatoria, y un subtítulo que hace referencia a la entidad abstracta, ética, sobre la que versan. Así encontramos, además de la citada “Epístola moral a Sérpula” (De la verdad), “Epístola a máximo José Khan” (De Dios), poema en que se ponen de manifiesto las preocupaciones escatológicas de la autora, su meditación ante lo que existe más allá de la muerte, un espacio atemporal en que no existe pasado ni futuro, tan sólo presente:

“Hoy ya puedo decirte cómo será esa noche,
esa noche sin playas, la NOCHE, en fin...(...)
Será un descenso lento por las losas fatales
donde el tiempo no puede hacer sonar sus pasos...
Ni planes ni recuerdos, solamente presencia;(...)

Otra de las Epístolas es la dedicada a Norah Borges, pintora y hermana del gran

escritor argentino, a quien Rosa Chacel conoció en su largo exilio en los países rioplatenses y dedicada al Arte, ese “océano de sueños y canciones”, ese “elemento amigo”. Y la última de ésta serie de composiciones, aparece dedicada al escritor griego Nikos Kazantzakis, bajo el subtítulo “De la patria”, una meditación muy breve en la que destaca la imagen asociativa y personificada de la sangre y la espada que “haciéndose confidencias” se entienden. Se trata de una epístola altamente simbólica que abandona el tono discursivo de las anteriores, concentrada la meditación en una imagen que habla más a los sentidos que al intelecto.

Abundan, como es natural en una sacerdotisa de lo clásico los temas mitológicos. La propia escritora ha declarado: “Yo a los ocho años había profesado en el culto de Apolo (...) y los dioses a quienes hemos ofrendado una vez no nos dejan escapar fácilmente. Yo profesé en la forma”. Asimismo la antítesis, tan conceptual y culterana, abunda en los tonos del clasicismo tamizado por nuestros más grandes poetas barrocos, Góngora, sobre todo, en cuya tonalidad se abisma a veces la escritora en afinidad con sus amigos del grupo del veintisiete, al que la unen también ciertas imágenes vanguardistas y ciertos temas que la emparentan con nombres señeros del grupo, por ejemplo con Pedro Salinas, como ocurre en el poema “Belleza en Nueva York”:

“Porque hoy eres ese agua que
corre entre mil pléyades
de eléctricas estrellas vigilantes,
de culebrillas fúlgidas, polícromas,
porque hoy eres ese agua que se llena
de luminarias que pasean, graves,
en círculo, a la altura de las torres”.

Pero también conviven en éste volumen las imágenes oníricas más atrevidas y sugerentes con la meditación más sosegada en su voluntad de permanencia. En este sentido, destacan dos poemas, diferentes formal y tonalmente, pero idénticos en su voluntad de clasicidad interna, de un cierto arquetipo poético que mira hacia lo eterno y la esencialidad cercana al decir poético de Jorge Guillén y de Jorge Luis Borges: Es el caso del poema “Dice a las rosas la Rosa de arena”:

“Veo, en fin -padecer que desconozco -
la llama que os consume ;tiempo, muerte...
y estas distancias y estas diferencias
no pueden impedir que os llame hermanas.
Sólo yo sé el sabor de cierta savia
que vuestro frágil corazón no advierte;
yo sola vivo absorta en el secreto,
la ley de nuestra estirpe, nuestra forma
Cierto, en nuestro linaje hay - semejante
a la estrella- otra hermana innaccesible
que marca el infinito errar del viento ...”

De entre las rosas, la Rosa esculpida, cuya forma es piedra rosácea del desierto ,rosa eterna que habla a las efímeras rosas con palabra esencial. El tono sentencioso, casi aforístico es una constante del discurrir poético de Rosa Chacel, meditativo, en la línea de nues-

tra mejor tradición clásica, aunque con un sello personal. A la dualidad apolíneo-dionisiaca, suma la escritora su personal vivencia del exilio español y así encontramos unidos a Homero y a Sor Juana Inés de la Cruz en un “Himno octaviano” de factura clásica que nos ofrece una acertada visión de la “décima musa” concomitante con la ofrecida por Octavio Paz en su magnífico libro “Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe”. Incluso temas de raigambre romántica (“Fruto de las ruinas”) es mirado poéticamente por la escritora desde una perspectiva clasicista y barroca a la vez: “¿Quién las vio agonizar entre las uñas/o bajo la tenaz planta del tiempo? /Al recobrar la hiedra su sentido/se afirma en el empeño de su abrazo/y os mantiene, testigos de la vida...”

Acaso podría definirse su dicción poética como “aforística”, cercana a la sentencia de corte senequista, tamizada por una memoria que proyecta el recuerdo meditado hacia un futuro poético de mayor alcance, aquel que penetra de lleno en el territorio de la especulación, de la filosofía acuñada y entrañada en lo más puramente vital, en el territorio de las pasiones. Rosa Chacel, autora de un lúcido ensayo sobre el sentido del “eros” en nuestra civilización, *Saturnal*, no se resiste a crear un soneto aforístico en el que hace profesión de fe en una religión natural, aquella en que, siguiendo las palabras shakespearianas, fuera del amor nada puede o debe existir, porque el resto es silencio. La palabra, verbo creador, es el fruto poético del “eros”; el resto es nada:

“Dios nos dio un libro de hojas infinitas
que caen, como de un olmo, cada invierno
sin pena, y brotan por su jugo eterno
en verdes leyes cada abril escritas.
No contemples, piadosa, las marchitas
que el viento arranca a su ramaje externo,
bebe el aroma del sentido interno
y así, en tu vida, su vivir suscita.
Cierto, son muchas cosas las que ordenan
esas páginas santas, imponentes,
con tan claro secreto manifiesto.
reduce los preceptos que las llenan
a una palabra, entre las más potentes,
AMOR, AMOR, AMOR...y olvida el resto “.

También en una de sus primeras creaciones, la escritura vallisoletana, formula el mismo tema desde presupuestos poéticamente simbolistas, llamando al amor “nudo oscuro” (soneto 11 “A la orilla de un pozo”, dedicado a Margarita de Pedroso) e inicia la idea que atraviesa “eróticamente” toda su poesía, o mejor toda su obra, a modo de sustento personal. En el soneto 10 del mismo libro dedicado a Arturo Serrano Plaja leemos un cuarteto esclarecedor:

“Húndete en la corriente enamorada
porque el reclamo en el abismo suena
y el delirio de amor lleva la plena
luz y si olvidas esto, cieno o nada.”

Quintaesencia de su obra completa es la poesía chaceliana, palabra inmarcesible,

frontispicio clásico que nos hace recordar, una vez más, que amor y palabra reconstruyen poéticamente el mundo. Y que el resto nada importa.

ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN *JUEGO DE LAS DOS ESQUINAS*, UN RELATO CORTO DE ROSA CHACEL

Miguel Ángel Mora Sánchez

I

Sobre la grava llueve sordamente
la memoria, y al fondo del jardín
salva la arista azul del horizonte
un cortejo de imágenes vencidas.

GUILLERMO CARNERO

Durante el primer tercio del siglo se produjo en España un fenómeno literario de alcance sociológico y fue la importante producción novelística que desde inicios de la primera década hasta la misma fecha de 1936 tuvo lugar sin descanso. Dentro de eso momento excelente de producción novelística no se quedó a la zaga lo que venimos llamando novela corta, sino que, al contrario, fue un género que por las nuevas condiciones de producción literaria fue fomentado desde todos los ámbitos de la cultura. Fue el momento de esplendor de colecciones como "El cuento semanal" o "La novela contemporánea" (1).

De manera paralela a esta invasión de colecciones de novelas cortas podemos hablar de una proliferación de revistas culturales, algunas de cuyas páginas estaban reservadas al correspondiente relato que demandaban todos los lectores (2), todo ello aunque su carácter no fuera estrictamente literario, como sucede, por ejemplo, con la revista *Blanco y Negro*, en cuyas páginas encontramos relatos de una figura tan ilustre como Azorín desde febrero de 1904, fecha de su primera colaboración, hasta marzo de 1930, que fue cuando publicó "Superrealismo. Las tres caretas" (3).

Una de las revistas más influyentes en el panorama cultural del Madrid de los veinte fue la *Revista de Occidente*, que fundara don José Ortega y Gasset en 1923, y que tendría como objetivos primordiales tanto la difusión de la cultura europea por España como el acercamiento de las figuras del momento a Europa. En esta prestigiosa revista, pues, fueron publicados numerosos relatos cortos de varias generaciones de escritores. Entre sus páginas publicaron desde autores como Pío Baroja hasta uno de los asiduos de la vanguardia española como fue Benjamín Jarnés. Pero el grupo de novelistas que se fraguó a la sombra de esta revista, con un credo estético innovador, como el propio Ortega propugnaba, era el más numeroso y más asiduo en las páginas de esta publicación de carácter mensual. Así fue que con frecuencia y regularidad escribieron en ella Ramón Gómez de la Serna, Antonio Espina, Antonio Marichalar, Fernando Vela, Juan Chabás, María Zambrano y, claro está, Rosa Chacel (4).

La primera andadura literaria de nuestra autora se produjo, como es lógico, por estos medios. Tras la aparición de dos breves prosas en sendas revistas en febrero y junio del año 1922 (5), ya no vuelve a publicarse otro relato de Rosa Chacel hasta 1928, fecha en la que dentro de las páginas de la *Revista de Occidente* aparecerá *Chinina Migone* (6), uno de los relatos primeros de la autora ya “plenamente logrados” (7). El siguiente texto aparecido en esta revista, y que ocupará nuestra atención, fue el relato *Juego de las dos esquinas*, de 1929 (8), año en el que todavía están en boga las ideas de la vanguardia artística, que a partir, sobre todo, de 1915 habían convulsionado el panorama de las letras españolas. Entre la crítica chaceliana es ya lugar común considerar que la autora tiene una novela vanguardista por excelencia, *Estación. Ida y vuelta* (1930), seguidora de las líneas de pensamiento que Ortega había dejado caer en sus *Ideas sobre la novela* (1924-1925) primero y en *La deshumanización del arte* (1925) más tarde. Por añadidura se considera, a su vez, que todos los relatos anteriores entran en el mismo ámbito de vanguardismo militante que se respiraba en la época.

Si nosotros hemos escogido este texto para analizar es con la intención de demostrar que la narrativa chaceliana, ya desde los primeros textos aparecidos en la *Revista de Occidente*, presenta los rasgos definidores de una nueva narrativa que se irá fraguando poco a poco hasta configurar la preciosa forma narrativa de las *Memorias de Leticia Valle* (1945) o *La sinrazón* (1960). Incluir este relato que aquí pretendemos analizar dentro de lo que podríamos llamar estética vanguardista implicaría considerar que entre estas pocas páginas de escritura brillante podremos desbrozar un nuevo estilo narrativo, vinculado a la novela de vanguardia, que puede condensarse en tres puntos básicos: la crisis de la representación novelésca, la importancia del personaje como foco narrativo autónomo y el desarrollo de nuevas técnicas narrativas (9). Será de este último aspecto del que nos ocupemos en el presente trabajo.

II

Sé que se llamó amor. No he olvidado
tampoco, que seráficas legiones
hacen pasar las hojas de la historia.

Teje tu tela en el laurel dorado,
mientras oyes zumbiar los corazones,
y bebe el néctar fiel de tu memoria.

ROSA CHACEL

El estudio de las estructuras narrativas de una ficción es siempre complejo, ya sea en relato extenso, ya en un texto de menor extensión. Al fin y al cabo la configuración artística de un texto pasa por el tratamiento estructural del mismo que es el que genera el discurso narrativo particularizado de cada autor. En el caso de Rosa Chacel se ha hablado mucho de la importancia del discurrir vital dentro de su obra literaria, de las fuentes de la memoria como afluentes de ese gran río que es su discurso literario, materializado en ricas formas narrativas que son de las que nosotros nos queremos ocupar. Y lo vamos a hacer dentro de un relato corto, de una pequeña pieza del juego narrativo, en la que por sus dimensiones debería ser más fácil determinar sus elementos estructurales. Vamos a ver si es así.

La convención literaria más tradicional marca que todo texto narrativo ha de tener una *historia* (frente a lo que vendría a denominarse *discurso*). Sin embargo, ya Ortega, desde sus primeros ensayos, venía hablando de la crisis de la historia dentro del género novelístico, como consecuencia del agotamiento temático ⁽¹⁰⁾. No nos vamos a detener en ello aquí; solamente queremos hacer notar que las características estructurales que aquí señalamos se acercan mucho a las nuevas posturas ante el género de la novela que se ha desarrollado en el primer tercio de siglo. En este relato en particular, y siguiendo los preceptos orteguianos, la historia, que viene a coincidir con lo que tradicionalmente se denominado argumento o anécdota, no tiene gran importancia. Los hechos ocurridos no son desarrollados sino presentados -recordemos que Rosa Chacel es maestra de presencias tanto como de ausencias- en su más escueto devenir. Ello pasa por que la clave argumental del relato deje paso al planteamiento temático del conflicto nuclear entre el Bien y el Mal ⁽¹¹⁾, es más, la anécdota, a su vez, está unida a un tema o conjunto de temas que alcanza en este relato una complejidad discursiva sorprendente por la ausencia de una línea dominante y su difícil especificación: el amor, la vida y la muerte, la incomprensión, el aislamiento, la soledad, serían algunos de los temas recurrentes que aparecen con mayor fuerza.

Esta raquífica historia con la que nos encontramos en el relato está, además, estructurada por medio de una sintaxis narrativa en la que el modelo actancial es reducido también al máximo ⁽¹²⁾, de manera que tan sólo son reconocibles las funciones que podemos ver en los personajes principales: Cecilia como sujeto y Chon como objeto. Los papeles de

adyuvante u oponente que podrían ejercer otros personajes del relato se diluyen entre ellos mismos, ya que son apariciones esporádicas las que los definen. Se trata tan sólo de una historia de amistad entre dos niñas y, aunque el esquema es reducido, no por ello es menos complejo. Hemos dicho que las funciones básicas de sujeto y objeto están cubiertas por los personajes de las dos niñas, sin embargo, el protagonismo de la obra es el de las fuerzas simbólicas del Bien y del Mal, que operan en ambos personajes por igual. Tanto es así que los papeles se ven intercambiados en determinados pasajes del relato, de manera que Cecilia pasa a ser el objeto y Chon el sujeto. Dicha manifestación se produce, por ejemplo, en las sensaciones de Cecilia ante la presencia de Chon, que es en realidad quien genera un intercambio de vibraciones psíquicas difíciles de definir, intercambio en el que la mirada juega un papel decisivo, rodeada de una magia sobrenatural, una fuerza psíquica de mutua influencia: “Cecilia recibió en prenda de la suya (su mirada) una imborrable imagen y siguió mirándola en su mente” (p. 212). La unión de ambas se produce por la concomitancia de su estado espiritual, “la había visto cruzar la plaza sola” (p. 212). La soledad como rasgo esencial de los personajes es algo que por obvio no deja de ser sorprendente. El (inter)cambio de roles entre ambos personajes se produce, ante todo, después de la segunda parte, donde Chon, influida por la soledad de Cecilia, cobra un protagonismo inusitado, a pesar de que existe una conciencia de diferencia explícita: “vio que en la naraja de Chon se concentraba el invierno” (p. 219), frente a la suya que era el reflejo de la primavera. Hay que tener en cuenta, no obstante, que los conceptos de sujeto y objeto en este relato, aparte de que en ciertas ocasiones sean intercambiables, no responden a la definición básica que de ellos se podría hacer. Por ejemplo, si consideramos que el sujeto es la fuerza fundamental generadora de la acción, difícilmente podemos concebir la presencia de un sujeto en esta narración, puesto que la acción destaca aquí más que nada por su ausencia. El objeto, que podría ser considerado como aquello que el sujeto pretende alcanzar, estaría materializado de forma vaga en Chon, porque consideramos que lo que pretende Cecilia como sujeto del relato es el dominio de la voluntad de Chon. El problema que queda configurado textualmente es que Chon tiene una personalidad tan fuerte que llega a influir en el espacio físico del juego de Cecilia: “El agua estaba tan fría que no se podía jugar y ya varias tardes sus citas en la plaza se consumaban mal realizadas” (p. 220).

Quizá deberíamos tomar aquí el tema del espacio novelesco⁽¹³⁾. Como todos los otros elementos narrativos está muy poco desarrollado. El espacio narrativo no está dotado aquí de otra función más allá de la simbólica. La plaza donde juega Cecilia es dominio de su voluntad y simboliza el poder de su personalidad, el terreno acotado sobre el que aparece la intrusa Chon. Sin embargo, no se puede decir que sean espacios físicos como tales porque no cumplen otra función que la señalada. Otra cosa será la oposición que se podría establecer entre espacio abierto y espacio cerrado, que rueda paralela a la personalidad de cada una de las protagonistas: Cecilia juega en una plaza, mientras que Chon lo hace en un desván. Los espacios cerrados de Chon suponen una configuración de su propia personalidad, de la misma manera que sucede con los espacios abiertos de Cecilia (asociados a la primavera, frente a los de su prima, que se asocian con el invierno). Sin embargo, el desarrollo de ambos vuelve a producirse a causa de la interrelación: Cecilia invita a Chon; una vez que la plaza se ha revestido de la negra presencia de la prima, la invita a comer patatas

asadas en su casa. La resistencia de Chon no es explícita, sino tan sólo mental: “Y se dejó llevar por Cecilia, y se sentó junto al agujero del fogón, y asó y comió patatas” (p. 220). Se trabaja fundamentalmente con el espacio de la plaza donde juega Cecilia, en su profunda soledad, dominio de su voluntad, que se ve interrumpida por el conocimiento de su prima Chon. Con ella llega también el conocimiento de los espacios cerrados, como por ejemplo la iglesia, donde se produce la identificación entre Cecilia y la imagen de la Virgen; o la casa donde comen patatas asadas, que lleva implicado el sometimiento de una voluntad. Será en la última parte del relato donde adquiera mayor protagonismo el espacio cerrado del desván, lugar donde se dan cita todas las fuerzas maléficas que anidan en Chon y que serán las que provoquen el incendio.

El otro elemento estructural del relato que no podemos dejar de abordar es el del tiempo novelesco ⁽¹⁴⁾. Ya aparece como recurso propio de toda la tradición novelesca del siglo XX y parte de la del XIX forzar la utilización del tiempo en la narrativa, esto es, sacarlo de sus coordenadas lógicas. Aunque su función venía siendo fundamental para el desarrollo de la novela tradicional, la novela moderna prescinde de la estructuración temporal estricta y utiliza recursos innovadores para flexibilizar el género. En este relato no hay recursos especialmente llamativos, sino únicamente una reducción drástica de su definición: tan sólo sabemos que es durante una tarde cuando Cecilia juega en la plaza; o una mañana de un domingo cualquiera, en el que las niñas traban amistad; o simplemente que ambas pasan dos horas comiendo patatas asadas. El uso, en estos casos, no deja de ser convencional, aunque el escaso tratamiento implica sobre todo una morosidad en lo narrado, por otro lado congénita a cualquier narración de corte psicológico ⁽¹⁵⁾. El narrador se detiene en la psicología personal de cada personaje, en sus fuerzas vitales, que son las que cobran mayor protagonismo. En realidad no hay tiempo marcado si no es para enfrentarlo al discurrir de la conciencia individual:

No sabían con qué cubrir la voz del reloj, si con voces o con silencio. Si metían ruido, en la habitación de al lado se darían cuenta de que ya era tarde. Si estaban calladas, oírían todos dar las nueve. Nunca habían sentido como aquella noche la persecución del tiempo, hubieran querido jugar con él al escondite; pero no por huirle, sino por entretenerle (p.228).

El entretenimiento y la recreación parecen ser los principios generales sobre los que se asienta esta pequeña composición chaceliana: el tiempo como categoría psicológica. Esto lo vemos claramente en el contraste entre el principio, cuando Cecilia juega sola, momento en el que el tiempo es moroso, tranquilo, ensimismado, tratado con parsimonia; sin embargo, en los juegos con Chon ese mismo tiempo cobra una celeridad vertiginosa. Estas variaciones del tiempo lógico (o bien, de manera redundante, crono-lógico) son las que nos sitúan ante lo que se ha venido llamando el “tiempo psicológico”, que sería sin duda el que más fuerza tendría en esta novela.

Por otro lado, con respecto a las categorías de tiempo y espacio novelescos, no se puede pasar por alto lo que el narrador dice acerca de estos dos elementos: “Desde la piedra donde tenían los pies se extendieron en disco, sus personalidades entremezcladas: per-

fecta confusión de tiempo y espacio” (p. 230). El objetivo perseguido por la narración es el de dar cuenta de la comunión mística de dos almas que representan parcelas distintas del ser humano, pero que se confunden en una unión irrevocable, en la que una ocupa el hueco de la otra cuando aún conserva la huella de su propia imagen.

Pero donde mayor complejidad hallamos es en la estructuración de la voz narrativa: “El mundo de la novela es, básicamente, un mundo *in-sólito*. Mundo lleno de voces, sin que una sola sea real” (16). Partiendo de esta cita de Oscar Tacca, queremos iniciar nuestra reflexión sobre la voz narrativa en este relato de Rosa Chacel diciendo que ninguna voz es única y que la novela, como polifonía de voces, ofrece una estructura un tanto confusa y difícil de analizar. Según Tacca, el punto de vista se configura en toda novela de dos modos fundamentales:

1º.- El narrador está fuera de los acontecimientos narrados, de manera que cuenta los hechos sin ninguna alusión a sí mismo.

2º.- El narrador participa de los acontecimientos narrados. El papel que asumes:

- a) un papel protagonista
- b) un papel secundario
- c) papel de un testigo de los hechos.

Según este teórico, el primer caso es el que se corresponde, en términos generales, con el relato omnisciente, “salvo que el narrador adopte, convencionalmente, la óptica o la conciencia de un personaje (manteniendo, naturalmente, el relato en tercera persona)” (17); este último sería el caso del relato que nos ocupa. El inicio del texto en el que se produce la descripción-presentación de lo que podríamos llamar espacio novelesco, un espacio físico presentado y después descrito, incorpora a la narración una tercera persona neutra que dura escasamente una página, ya que en seguida se ve inmersa en la conciencia de la protagonista: “Al sujetar su voluntad a aquel ejercicio, *le parecía* sujetar su vida a la eternidad” (p. 211), llegando incluso a conocer los sueños de Cecilia: “Por la noche, a veces ya en la alta mar del sueño, derivaba hacia ella, y en su estanque, entonces, nadaban muchos patos, todos con la cabeza levantada y el pico abierto, completamente inmóvil” (p. 211). Las incursiones del narrador en el interior del personaje hacen que el narrador se llegue a confundir con el personaje mismo, esto es, que, aunque formalmente el relato esté contado por una tercera persona en teoría ajena a la narración de la que sería mero espectador, en la materialización textual del relato esto no se produce, sino que en realidad es el mismo personaje quien nos cuenta la historia de sí mismo. Todo esto podríamos considerarlo dentro del amplio paradigma de relaciones establecidas entre el narrador y el personaje que se ha venido considerando, de manera que la voz narrativa no queda configurada de forma monolítica, sino que es el resultado de una compleja red de acciones mutuas. Aunque se hable de que toda narración implique un punto de vista, es decir, que en toda novela la historia se cuente desde un enfoque determinado, dicho punto de vista no suele ser único, aunque en apariencia lo parezca. Si nos atenemos al concepto bajtiniano de “heteroglosia” (18), debemos recalcar que la voz narrativa no ha de ser necesariamente la que cuente el relato, ya que la manifestación textual de ella no es tampoco unívoca, sino que una aparente manifestación de la voz narrativa unitaria puede ser plural o, como en el caso que nos ocupa, al menos dual.

En *Juego de las dos esquinas* aparece un narrador omnisciente que se materializa textualmente en una tercera persona gramatical con sucesivas incursiones introspectivas en el personaje de Cecilia, que acercan esta forma casi a la primera persona. Sin embargo, el texto está protagonizado también por otro personaje, la niña que irrumpe en la vida de Cecilia, en ese estanque oscuro con el pato blanco -símbolo y adelantamiento de la aparición de Chon en el relato- influyendo en su personalidad de manera que incluso la voz narrativa parece cambiar. El efecto de este recurso a lo largo del relato, cuyo desarrollo vamos a intentar mostrar, está destinado a conseguir esa sensación de unión espiritual de ambas. Esta técnica ha sido observada, aunque no en estos términos, por Shirley Mangini, a tenor de los protagonistas de *Estación. Ida y vuelta*:

Hay una doble búsqueda aquí (en *Estación. Ida y vuelta*), porque en realidad existen dos *bildungsroman*. Por una parte hay una búsqueda ontológica de él cuyo yo se confunde constantemente con el de “ella”, muchas veces el fluir de la conciencia de “él” llega a ser un murmurar andrógino, una contemplación a dúo (19).

En esta novela el desdoblamiento es una técnica explícita en dos personajes que aúna la forma narrativa en la primera forma gramatical, que oscila entre el singular y el plural. En *Juego...* la forma en tercera persona impide esa fluctuación; la elección de esa forma implica la anulación de todas las demás. Sin embargo, la presencia de un personaje en otro resulta a veces evidente. Vamos a ver cómo ocurre: Cecilia jugaba en el estanque situado en la plaza que el narrador señala como *acotada* por la voluntad de la niña; por allí transitaba la gente sin parar, salvo cuando pasó otra niña y ambas se miraron, momento de la unión, y “Cecilia recibió en prenda de la suya una imborrable imagen” (p. 211). En el primer encuentro el narrador acentúa el intercambio de imágenes que se produce entre ambas, aunque predomina la voluntad de Cecilia, e incluso parece que sobre el mismo narrador. La característica que define al personaje de Cecilia es la soledad, simbolizada, por ejemplo, en la misma plaza, en el oscuro estanque con un solitario pato blanco, objeto de los sueños de Cecilia; en realidad, el tema del relato podría concentrarse en esta palabra, ya que tanto el principio como el final del relato están impregnados de esa soledad que embarca a la protagonista.

Otra de las palabras claves que cruzan el texto es la de crueldad, la “crueldad” de los lazos negros que recogen el pelo de Chon sobre su cabeza y que se desbordan en un magnetismo de atracción hacia ellos: “Cecilia que una corriente de su espíritu resbalaba fatalmente hacia aquellos lazos, pero siguiéndolos con su imaginación no podía adivinar su paradero íntimo” (p.212). Entre las dos niñas se produce una unión inmediata, casi mística, una unión de espíritus desde un principio, pero siempre va a aparecer la voluntad como la dominadora sobre Chon. La simbolización más clara de esto la podemos encontrar en las páginas 212-213, cuando Cecilia recuerda un reloj de campana donde un muñeco daba las horas con un martillo:

Un muñeco quieto, ni muerto, ni vivo, que recibía de cuando en cuando la voluntad de dar con su martillo. Muchas veces delante de él la había aterrado su ausencia; era

inútil decirle toca, hasta que llegaba el momento de tocar (...) El muñeco tenía raya en medio y dos mechoncitos de pelo en las sienes (p. 213).

Chon, al igual que Cecilia, posee una fuerte voluntad, hecho que provocará el choque de ambas, acentuado por esa crueldad heredada que la caracteriza. Pero en la primera parte la aparición de Chon quedó como algo mágico e incomprensible que no parecía destinado a alterar la vida de la otra niña, por eso “Cecilia respiró, se asomó al estanque y empezó a echar cucharadas de agua en el hoyito seco” (p. 214).

El inicio de la mutua influencia viene del nombre, de la creación y destrucción del nombre nuevo de Chon que acaba en la profundidad del arroyo. Con la incorporación del nuevo personaje a la vida de Cecilia, el narrador deja de tener una visión monoperspectivista para pasar a conocer incluso los pensamientos de cada una de las protagonistas: “Chon pensó en él (el juego de echar agua en el hoyito) sabiendo que nunca lo jugaría como un enigma fácil” (p. 218). La unión definitiva de ambas se produce en el desván, en los juegos del desván que provocan la tragedia. Hasta entonces el narrador hablaba de ambas niñas en contadas ocasiones, en acciones puntuales, pero el resto estaba en tercera persona del singular. Sin embargo, después de la unión amoroso-amistosa de ambas aparece el uso de la tercera del plural de manera casi indiscriminada, desde ese “no sabían con qué cubrir la voz del reloj” (p. 228).

Pero lo que nos interesa destacar aquí es la heteroglosia que se produce al final del relato, una vez acontecido lo que nosotros interpretamos como la muerte de Chon: “(...) se dejó caer al empezar a bajar la escalera, tardando mucho en llegar, dejando caer la frente en el borde de un escalón, tan dulcemente como en el pecho de su madre” (pp. 232-233). Tras la muerte de Chon se produce una incursión de la voz narrativa que daba cuenta de Chon, en la que explica el estado de Cecilia como se puede ver en los ejemplos siguientes: “(...) para no romper su *agua muerta*” (p. 233); “(...) empezar a perder su *frágil* perfección”; “(...) recorría con la mirada los *fondos vacíos*”; “(...) reparándose en el *sueño*”; “(...) era preferible que siguieran en la *quietud* anterior a la vida o en el dulce *intervalo* del *sueño*, en el que la *muerte* hace de nodriza” (p. 233).

Podríamos seguir poniendo más ejemplos de ese fragmento final en el que la voz de ultratumba de su amiga hace mella, no tanto en Cecilia como en su narrador. Con este complejo sistema de voces narrativas, que forzándolo un poco más retrotraer más allá del final del relato, se da cuenta de una historia de seducción producida en esta novela.

No podemos dejar de hacer una alusión aquí, en esta breve conclusión, al significado de la reducción general de elementos narrativos. Tendríamos, sin duda, que decir que Rosa Chacel nos da aquí una limpia muestra de prosa lírica, que vendría a corroborar lo que Salinas señalaba como tendencia general de la literatura del siglo XX. Sin embargo, nos resistimos en cierta medida a ello, porque implica la presuposición de la hegemonía de un género sobre otro. Más sutil nos parece lo que decía Chacel en cierta ocasión, que el signo de la novela de estos momentos era la imagen robada a la poesía; por eso, pensamos que este relato se puede condensar en una imagen, abarcadora de todas las demás, que el mismo Luis Cernuda captó en ese precioso poema dedicado a nuestra autora:

Quiero vivir cuando el amor muere
Muere, muere pronto, amor mío.

NOTAS

(1) Véase Miguel Angel LOZANO MARCO, "El lugar de la novela corta en la literatura española del siglo XX", en J.L. Alonso, M. Gosman y R. Rinaldi (eds.), *La Nouvelle Romance (Italia - France - España)*, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 143-160. Luis FERNANDEZ CIFUENTES, *Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982; Juan Ignacio FERRERAS, *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988; Luis S. GRANJEL, *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Universidad, 1980.

(2) Véase César Antonio MOLINA, *Medio siglo de Prensa Literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymion, 1990; Rafael OSUNA, *Las revistas del 27*, Valencia, Pre-textos, 1993.

(3) Véase Miguel Angel LOZANO MARCO, "Las colaboraciones se Azorín en *Blanco y Negro*. El camino hacia *España. Hombres y Paisajes* (1909)", *España Contemporánea*, t.III, nº 1 (1990), p. 25.

(4) Para un breve estudio de la novela publicada en esta revista puede consultarse la monografía de Evelyne LOPEZ CAMPILLO, *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1971.

(5) El primer texto narrativo aparecido de Rosa Chacel fue una breve prosa titulada "Las ciudades" en la revista *Ultra*, 23 (1 de febrero de 1922); el 24 de junio del mismo año apareció "El amigo de voz oportuna" en *La Esfera*. Véase Ana RODRIGUEZ-FISCHER, "La otra narrativa de Rosa Chacel: el arte del relato", en *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 74.

(6) *ROcc*, LV (1928), pp. 79-89.

(7) Véase Ana RODRIGUEZ-FISCHER, *op. cit.*, p. 75.

(8) *ROcc*, LXIX (1929), pp. 210-234.

(9) Véase José María POZUELO, "Bajtín, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo" en T. ALBALADEJO, F. J. BLASCO y R. de la FUENTE (eds.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Barcelona, Júcar, 1992, pp. 61-87.

(10) Véase, sobre todo, José ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Alianza, 1980; Rosa CHACEL, "Respuesta a Ortega. La novela no escrita", *Sur*, 241 (1956), pp. 97-119 (reproducido más tarde en *Rebañadoras*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 65-90).

(11) Véase Ana RODRIGUEZ-FISCHER, "Bibliografía comentada de y sobre Rosa Chacel", en Rosa Chacel, *Memoria narrativa y poética de las presencias: poesías, relatos, novelas y ensayos*, Barcelona, Anthropos, 1988. Dice: "Dos niñas-islas, Chon y Cecilia, con un inquietante mundo interior rico en fantasías y ensoñaciones, sirven para plantear un conflicto clave del ser humano: el de la conciencia agitada y convulsionada por las pugnas de dos fuerzas contrarias: el Bien y el Mal" (p. 166).

- (12) Sobre los conceptos de análisis narrativo puede consultarse Darío VILLANUEVA, *La lectura crítica de la novela*, Santiago de Compostela, Universidad, 1988 (estudio más tarde ampliado y ejemplificado en *El comentario de textos narrativos: la novela*, Madrid, Júcar, 1989).
- (13) Véase Ricardo GULLON, *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch, 1980.
- (14) Véase Darío VILLANUEVA, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.
- (15) La morosidad en el relato es algo que ya había señalado Ortega en Proust, por ejemplo. Véase José ORTEGA Y GASSET, "Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust", en *El Espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1961, libro VIII (1934), pp. 1.019-1.034.
- (16) Oscar TACCA, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989, p. 64; véase también Graciela REYES, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.
- (17) Oscar TACCA, *op. cit.*, p. 66.
- (18) Véase Mijaíl BAJTIN, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, especialmente las pp. 13-75, 77-235 y 237-409; también puede consultarse Iris M. ZAVALA, *La posmodernidad y Mijaíl Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 (col. "Austral"), especialmente pp. 37-98.
- (19) Shirley MANGINI, "Introducción" a Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 39.

REFLEXIONES EN TORNO A ALGUNOS EXPERIMENTOS NARRATIVOS DE MAX AUB

M^a. Teresa González de Garay

No voy aquí a detenerme en las conocidas -no sé si tan bien como sería deseable- vida y obra del magnífico escritor que fue Max Aub. Sí quiero, sin embargo, antes de centrarme en aspectos más concretos de su prosa, recordar sus experimentos vanguardistas en la creación dramática y el nuevo rumbo que la guerra civil española y el exilio imprimieron en la temática que vertebra parte de sus numerosas creaciones narrativas a partir de 1939 ¹.

Aub comenzó a materializar su rotunda vocación literaria y su talento escribiendo teatro experimental en la España de 1923-24: *Crimen, El desconfiado prodigioso, Una botella, El celoso y su enamorada, Espejo de avaricia y Narciso*. Obras reunidas en el volumen de *Teatro incompleto*, de 1931 ². Teatro experimental derivado en parte del expresionismo alemán, que Max Aub debió conocer bien, «en el que fracasaron, o casi fracasaron, Jacinto Grau, Miguel Hernández, Alberti, y -varias veces- el propio Lorca» ³. El teatro de Aub, como su prosa, está atravesado y recorrido por diversos y, en ocasiones, distantes códigos culturales. Recreaciones modernas de los mitos en un teatro repleto de «anacronismos audaces», como los llama Durán ejemplificando con el triángulo Narciso-Eco-Juan, de *Narciso*. En esta obra el nuevo y existencial héroe mitológico se interroga «¿Dónde estoy? Sólo soñé alguna vez que soñé. ¡Qué lejos todo eso!» para acabar mirándose a la débil luz de un sólo rayo. La visión de sí mismo, inverosímilmente esperanzada, con un único foco en la sala («*en un espejo de bolsillo que sacó, encantado como un niño con un juguete.*») Aún quedo un poquito, aún soy yo...»), acabará por desaparecer: «(*La escena queda totalmente a oscuras. Con una última, enorme esperanza.*) Nada, no veo nada. Negro, negro sin fin. ¿Seré yo tan grande?» ⁴. Y es que «los motivos y los temas tradicionales quedan renovados a través de la metáfora audaz inspirada por el ramonismo de la época y por la transposición a situaciones modernas. Teatro que no merece, por cierto -afirma Durán- quedarse en las bibliotecas acumulando polvo» ⁵.

Por otro lado, en el conjunto de breves relatos titulado *Yo vivo*, escritos en Valencia

entre 1934 y 1936 y editados en México en 1951, Max Aub añade un colofón que explica el cambio de rumbo, la imposibilidad de escribir como lo hizo, alguna de sus causas:

Esto escribía, a trozos, cuando la guerra nos envolvió. Al releer, hoy, estos cachos de prosa del que creí que sería mi gran libro, veo que quedará trunco para siempre. Me duele no poder acabarlo; hubiese querido describir otros placeres del hombre sin pararme en barras de callar algunos que cuentan y no se cuentan.

Lo dejo como estaba en julio de 1936. Corrijo, suprimo, añado lo indispensable, para darle cierta unidad. Lo miro con cariño porque es el libro que pudo ser y no es. El mundo me ha preñado de otras cosas. Tal vez es lástima, posiblemente no. Y me lo dedico a mí mismo. In memoriam ⁶.

El colofón es suficientemente expresivo de lo que quería señalar, pero insiste en ello en la nota preliminar que dedicó a sus nuevos lectores en el volumen publicado en Gredos en 1966, titulado *Mis páginas mejores*, donde puede leerse:

Mi obra ha cambiado, como la de todos, al compás del tiempo. Escribí, como la mayoría, según viví. Uno depende del azar y no escoge tanto como se cree, a lo sumo puede decir que no a algunas cosas.

Con todo no he aprendido mucho, más bien he olvidado (...) No hice sino escribir porque es lo único que me divierte. Llevo la literatura en la sangre. Mi amargura es no ser mejor escritor del que soy.

Digo mintiendo: -Hice lo que pude.

Ahora, más que nunca, creo en el amor y la amistad; la justicia está en los cielos, inmiscricordes -según Cervantes, etc... ⁷.

¿Qué es lo que ha cambiado en su obra?

La morosidad, por ejemplo, con la que describe los placeres más sencillos. El detenimiento, la precisión y los instrumentos que pule para contar y recrear sensaciones primarias, como nadar, comer, beber, descansar, respirar, sentir el sol, contemplar una mujer, una flor, besar, acariciar, hacer el amor. Una prosa deslumbrante al servicio del placer de vivir, de un mundo bien hecho, pleno, veloz y constante. Un placer sin preocupaciones históricas, eterno, sosegado, feliz. Leo algunas frases de *Yo vivo*: “La limitación del hombre no tiene límites”, “atravesar el aire como si fuera agua”, “Placer de sentirse pez”, “Surcar, atravesar, abrirse su propio camino. Batir las piernas y sentirse empujado hacia adelante, sostenido por el propio esfuerzo sedante”, “Estar en otro elemento, vencerlo suavemente”, “felicidad de sentirse seguro, sostenido por su voluntad y su fuerza”, “Dejarse ir. Ostentar inmóvil el dominio” “Dulcísima soledad rodeada de vida por todas partes”...

Estos son algunos de los motivos temáticos y preocupaciones que la bruta e imperiturbable realidad histórica que le tocó vivir desharían como un azucarillo disuelto en el orín del mundo. El placer confiado y generoso, la alegría pura, se impregnan de un optimismo que le sería difícil recrear después de las experiencias del campo de Djelfa, de Argelés, de los frentes, del exilio, del olvido.

Max Aub era ya un magnífico escritor antes de la guerra civil, y lo siguió siendo después. Elementos que se encuentran en sus primeras prosas no se pierden en las posteriores, como veremos más adelante. La experiencia histórica que le tocó vivir le permitió, eso

sí, realizar una especie de épica (o epopeya) sobre la guerra, de saga histórica cuyo héroe es la colectividad, el ser humano sometido a circunstancias duras y excepcionales, el hombre que lucha y sufre, que construye y destruye, devanándose los sesos en busca de explicaciones. Un hombre que salió enriquecido, más perceptivo y entregado al arte que nunca gracias al dolor acumulado, a la experiencia trágica (y a veces cómica) de saberse con «la muerte en los talones». Algo parecido a lo que Soldevila Durante llamó «realismo trascendente» de Max Aub.

También pienso que de Max Aub no puede decirse con rigor que sea un escritor actual, en el sentido que frívolamente puede darse a ese adjetivo. Al menos, no es de «rabiosa actualidad», aunque debería de serlo para las nuevas generaciones de lectores que se forman en nuestros institutos y universidades. Leer a Max Aub en España estuvo de moda en los años 70, quizá en los 60 entre los más alertas, y la década de los 80 dio paso al olvido de los 90. ¿Qué autores españoles contemporáneos leen nuestros universitarios? ¿Tan viejo está Max Aub, tan intensa fue la ocultación que de parte de nuestras mejores letras se hizo en el largo régimen franquista?

Pero dejémos aquí estas consideraciones sociológicas sobre la fortuna editorial de Max Aub que lo único que pretenden es animar a los más jóvenes a la lectura de un autor tan deslumbrante y fecundo. Y pasemos a otra cosa.

Querría -aquí y ahora- centrarme en una de las primeras prosas de Aub, escritas antes de la guerra civil, y aludir también a alguno de los procedimientos y recursos que tan firmemente maneja en narraciones posteriores, editadas fuera de España.

En 1964 publicó su libro *Geografía*, primera vez que se editaba el relato en su integridad, en México, en ediciones ERA. *Geografía*, había sido escrito en 1925. La *Revista de Occidente* sacó unos fragmentos en su n.º 52, en octubre del emblemático año de 1927. También se publicó en los *Cuadernos literarios* de *La Lectura*, dirigidos por Enrique Díez-Canedo, en 1929, aunque en esta edición faltó un capítulo que el autor no incluyó inadvertidamente en el manuscrito (tampoco corrigió pruebas), y que fue publicado «misteriosamente» en *La Gaceta Literaria* (en octubre de 1929), sin explicación⁸.

Cuarenta años más tarde el relato apareció finalmente íntegro y el autor, en una advertencia última al lector, indica que no ha rectificado ni una coma. Max Aub necesita explicar y explicarse, como hemos podido comprobar más arriba, el por qué de estos relatos, la selección de palabras, de motivos, las divergencias con los posteriores... Respecto a *Geografía*, le parece mentira cómo muchos de los nombres geográficos que se acumulan en la narración hayan perdido «parte de su encanto, debido entonces exclusivamente a la resonancia de sus sílabas. De una obra de juventud ha venido a serlo de niñez: ya Padang y el mar de Joló están al alcance de cualquiera»⁹. Irónica disculpa, como si las resonancias del idioma no fueran cargándose con el tiempo, haciéndose más y más densas, en vez de detenerse petrificadas. Pero la ironía es interesante por lo que deja traslucir de sus primeras y posteriores actitudes literarias. Dice, con sutil humor, uno de sus personajes en *Campo cerrado*:

Toda la literatura no es más que hinchazón; las cosas son sencillas. Con la música pasa lo mismo: para hacer algo los musicantes no tienen más remedio que hinchar el perro. Son unos aprovechados. Y los escritores. A estos se les nota menos porque hay más palabras que notas.

Y sin embargo las palabras, a fuerza de usarse, pierden sus cantos, su fisonomía particular, se convierten por sus encantos en cantos, y nos quedamos embobados, encantados, y nos las dan con queso ¹⁰.

El exotismo de los nombres, la magia de lo desconocido, actuando como red donde atrapar la juventud, o hipnotizando la percepción infantil. Aunque también los nombres raros e inusuales le sirvieron para exorcizar el insoportable dolor de la injusta derrota y de la inhumana prisión en los campos de concentración creados para los refugiados españoles (recuérdense las terribles experiencias de Argelés y de Argelia, sin ir más lejos). Es en 1944 cuando publicó su primera entrega del *Laberinto mágico, Campo cerrado*, en México, aunque escribió su primera redacción en Argelia, y en esta narración pueden encontrarse decenas de palabras extrañas, extraídas del diccionario meticulosamente para alejar la angustia encontrada en el campo de concentración, palabras inyectadas en una obra que mantiene a distancia el infierno con la búsqueda de una extrema precisión en los nombres, conjurando así, quizá, la pérdida de toda razón y de toda esperanza. Una muestra de la utilización de estas palabras: “zangarilleja, cirigalla, monote, carúnculas, encarrujándose, fargallón, collón, zancajoso, pazpuerca, quillotrarlo, jalde, zaño, esturrufara, zarracatines, corozo, escamón, pinjantes, mozcorra, comemojones, montantada, cariparejo, escajo, pericones”, y tantas otras. Los sonidos más crujientes del idioma, los adjetivos más rebuscados son aquí utilizados en perfecta combinación con un lenguaje coloquial que casi parece transcrito directamente de cualquier conversación de la época en la que se sitúa la historia. Max Aub decía que cuando hacía dialogar a sus personajes se olvidaba adrede de la literatura:

Quiero escribir como se habla, sin que me importe el que se hable bien. Ahora, como una conversación está llena de gangas, de repeticiones, de dudas, a la fuerza hay que reinventar. Pero la materia prima está siempre en el personaje. En los diálogos huyo de la «literatura» ¹¹.

También pueden considerarse “raros” y novedosos algunos de los procedimientos narrativos de *Ciertos Cuentos*, como la elección del narrador y su punto de vista en *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*, cuya edición, prólogo y notas pertenecen a J. R. Bululu, cronista de su país y visitador de algunos más, dedicado a los que conocieron al mismísimo Jacobo, un cuervo amaestrado y escritor de las vicisitudes de los hombres en el campo de Vernet, traducido del idioma cuervo por Abén Máximo Albarrón. Las burlas al academicismo -en la mejor senda paródica cervantina- y a la ciencia filológica forman parte del ambiente que respiró el movimiento vanguardista y aquí se les saca mucho partido, suavizando con el humor la dureza del relato, lo mismo que ocurre en dos de sus novelas más originales y complicadas (trágicas, patéticas y humorísticas a la vez): *Luis Alvarez Petreña* (1934) y *Jusep Torres Campalans* (1957). Estas dos son una especie de reconstrucción de la vida y obra de un escritor y un pintor cubista, respectivamente. En *Jusep Torres Campalans* se encuentra material abundante sobre el arte moderno, sobre las vanguardias y el cubismo, siempre con una perspectiva irónica y desmitificadora, aunque también les rinde un tierno homenaje, que demuestra el profundo conocimiento que poseía Max Aub de las tendencias artísticas del siglo que le acogió. La suma y organización de los

diversos materiales que integran estos relatos hacen que puedan ser comparados con la pintura cubista, que ofrece el objeto desde múltiples planos y facetas, desautomatizando una percepción rutinaria. La mezcla de personajes reales y ficticios, la inclusión de obras originales de los protagonistas respectivos, la magistral utilización del género epistolar (femenino y masculino) demuestran por sí solas que Max Aub no sólo es un buen receptor de la revolución vanguardista sino que milita en primera fila con una gran inteligencia y riqueza de recursos ¹².

Todas estas cosas sintonizan bien con la renovación de la novela que se produce en el primer tercio del siglo XX. Renovación de la que ya se ha hablado aquí suficientemente. Max Aub participó en esa renovación lingüística, aunque luego los principales motivos temáticos a los que la aplicó fueron determinados en gran medida por los momentos históricos que vivió como hombre, como prisionero, como pensador atrapado entre dos guerras terribles.

Pero no es sólo la magia de los nombres la que permanece en sus relatos de antes y después de la guerra. En *Geografía* se relata con una prosa sugerente, lujosa y brillante la historia de amor triangular entre una mujer, su esposo marino y el hijo de éste, marino de puerto. Es una historia extraña, antigua y moderna, una recreación del mito de Fedra que acaba con la siguiente imagen de la mujer, que no tiene en *Geografía* nombre propio, como tampoco lo tiene el padre y esposo: «la rosa roja en su mano como una copa; no vio otra cosa, y se fue agrandando, llenándolo todo, como luego su grito al coger desesperada el Trópico de Cáncer ¡ay serpiente septentrional! y suicidarse con él» ¹³.

Esta mujer sabe geografía porque toda su vida se la ha pasado viajando con los dos hombres sobre el Atlas. El viaje es la esencia y la unión de todos los fragmentos, el fuego que hace arder y desplegarse al tiempo. *Geografía* está poblado de islas y de sueños. Es un libro que podría ponerse fructíferamente en relación con *Isla, cofre mítico*, el delicioso y surrealista experimento poético dedicado a Elisa y André Breton por Eugenio F. Granell ¹⁴. Voy a seleccionar algún fragmento significativo. Unas veces «la tarde parecía un traje de arlequín», otras la atmósfera estaba menos despejada:

Aquel día enfermo de niebla, en el que hasta el mar envejecía y al sol salíanle canas, fuéronse perdidos en el silencio, solos, remando hacia Islandia inexistente. Buscando, sin encontrar, dieron vueltas en los bosques de los océanos, llorándose perdidos, sin ver. Y, cuando ya todo oscuro, volvieron, tenían la impresión de que, aun sin haberla encontrado, habían estado allí, en la isla, y pusiéronse a hablar de ella y de sus recuerdos; tiempo después hubieron de rememorarla como se recuerda algo que de pronto has olvidado y que, sin embargo, llevamos en las ideas, algo que ha huido, hundido en aquel momento mismo y que pesa fuerte en el alma, molestando.

El, que le llevaba una noticia fresca, como pez en la red, sintióse escapar por una malla suelta, imposible ya para siempre de recoger exacta, pez que lleva un signo especial y que muere en la memoria; peso muerto para toda la vida. Islandia, que no encontraron, perdidos en la niebla.

Ella se le aproximó con frío en la columna vertebral -vieja palmera humana que se le doblaba, no a impulsos de inexistente viento, sino de la niebla enorme que la empujaba toda ella penetrada de miedo. Y él tenía de un lado su calor y de otro el cinc de la niebla. (...) Soñó aquella noche que había cazado todo un rebaño de cebras. Fiebre ¹⁵.

Viajes, sueños, islas, ciudades, geografía, peregrinaciones imaginarias, elementos todos ellos que forman parte -y parte esencial- de la mejor literatura occidental y que desempeñan un papel relevante en las vanguardias y en el surrealismo. Max Aub sabe recoger en su libro estos motivos y les dota, al igual que Granell, de una gran fuerza poética ¹⁶.

A continuación, tras una elipsis de las muchas que utiliza Max Aub, «fundidos encadenados», como muy bien ha analizado Soldevila Durante al rastrear las influencias del lenguaje cinematográfico en la prosa del autor de *El Laberinto mágico*, prosigue:

Como se les diseminara la emoción entre el mar meridional de la China, el mar de Java, el mar de Banda y el mar de Célebes, archipiélagos de emoción, a cada revuelta inesperada, a cada isla nueva para ellos, él le apretaba suavemente la mano.

En *Geografía* los colores y sonidos del cielo reaparecen periódicamente:

Aerrar el cielo con los dientes afilados de una cordillera, partirlo en dos pedazos, que cayesen uno a cada lado con ese ruido de la madera al partirla el carpintero sobre su rodilla, y que saltase para ellos una astilla del infinito. Se sentían tan dueños de toda la tierra, redondita y maleable, que dábanles a veces ganas de jugar con ella para hacer carambolas con las estrellas ¹⁷.

Los sueños, el mar, el tiempo, los viajes imaginarios, y sin embargo reales, están presentes en *Geografía* de manera muy elaborada, aunque también reaparecen en los *Campos*, como cuando en *Campo Cerrado*, Rafael, meditando en el futuro por vez primera con claridad, y observado por los vecinos con atención y cuidado (siempre lo hacen «cuando un Campesino piensa en algo más que en la capital más cercana»): "se miró a sí mismo y se dijo: «¿Por qué no?». Su virginidad perdida transformábase en *geografía* y la vida se le presentaba por vez primera como un camino. Volvióse a la cama con una gran locomotora en el cerebro y se durmió como piedra" ¹⁸.

La vida como camino, sólo que en *Campo cerrado* los trenes han sustituido a los barcos. Trenes y locomotoras que son «cuchillos decentando España; arados que le labran surcos dejando estela: como si él fuese el primero en efectuar el viaje, descubridor de nuevos mundos, *macheteando una senda por la selva virgen*». Cuando Rafael se quedaba sólo, «las calles se alargaban. La soledad le daba a conocer su propio cuerpo» ¹⁹.

Y soñaba, soñaba sueños menos complejos que la protagonista de *Geografía*, pero sueños al fin. Ante la presencia de lo coercitivo (aquí el revisor del tren), Rafael se unía a los compañeros de viaje «como si estuviese enhebrado» a ellos ²⁰. El personaje femenino de *Geografía* -tan sólo una vez, al final del relato se nombra al hijo, Hipólito-, se refugia en el sueño y palidece cuando él le indica las posibilidades de la geografía:

Al bocetarle tan sólo que podrían llegar a saber, a ver, cómo se habían formado las tierras y los mares, sintió ella cómo eso correspondía a desnudarla moralmente, a ir enseñando los más menudos altibajos -valles, ríos y montañas- de su espíritu, de su formación psicológica a través de las edades. Y le tapó presurosa, con la mano, la boca.

Después hubo un silencio muy grande y extraordinariamente molesto.

(«No, no», se repetía ella por la noche, temblando, y cerraba los ojos con fuerza. Servíanle entonces los párpados de pantallas e iban desfilando, en algazara incongruente de

colores, infinitas variedades de tonos con súbitas explosiones de blancos deslumbrantes que la hacían hundir furiosa su cabeza en la almohada, buscando en vano huir de los colores extraños que la persiguieron hasta que empezó a soñar.

Soñó que con agua de jabón lanzaba al aire múltiples globos irisados y sin geografía, planetas de vida efímera, y ella se sentía, al lanzarlos, inmortal.)

A veces le parecía desconocerle en absoluto y se adentraba en su mirada y sus pensamientos, de la misma manera que los fenicios debieron de ir *-abriendo caminos en la selva virgen del mar* en aquellos siglos que se cuentan al revés.

Y tenía el temor negro de no hallar nada o por el contrario de tropezar con tales cosas desconocidas que la hicieran morir o huir a la desbandada.

Atracaba en sus pensamientos con infinito miedo chapado de curioso coraje. Poco a poco establecía colonias que le permitían luego un conocimiento mayor; sin embargo no se sentía lo bastante segura aún para trazar un Portulano de su alma de marino.

A veces le parecía, con Homero, que todo su espíritu estaba circundado por el Océano y otras dudaba de salidas infinitas e incomprensibles. (Sobre todo cuando sus ojos se fijaban en su bergantín -ya comprenderéis que sólo es un ejemplo- y se mantenían inmóviles largos minutos y a su pregunta insegura «¿En qué pensabas?» él contestaba «En nada».)

Decidme si era a su marido el Capitán o a su hijo el marinero de puerto a quien ella preguntaba ²¹.

Sin embargo Fedra, en Max Aub, «sabía y se moría de amor por los dos» ²². Las abundantes y breves cartas del Capitán, cuando estaba de viaje real, a su «querida mujercita» anuncian el dominio de Max Aub en el género epistolar, que tan generosamente utilizó en su propia vida y en su obra (*Campo de los almendros, Alvarez Petreña...*) La última decía: «Por fin tú y mi casa, tú y el descanso». Y a continuación una rápida visión del amor pasado y presente, apoyada en una metonimia cotidiana: «El día en que se casaron les dolían los zapatos a él y a ella, y sonriéronse todo el día, y no se lo dijeron nunca». Y una reflexión sobre el tiempo, y la tragedia de la imposible elección, y el análisis minucioso de los sentimientos íntimos y torturados, tan propios de la prosa de esta época, de la novela subjetiva y lírica (o ¿deshumanizada?), como sucede en *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, de Francisco Ayala. Escribe Max Aub:

El tiempo vino a plegarse como un abanico el día en que el capitán llegaba, vuelto en travesía directa de los Infiernos.

Todos los días anteriores se abatieron súbitamente sobre aquél como cartas de baraja lanzadas vertiginosamente por un prestidigitador una contra otra, en el aire. (...) Todos sus sentimientos dispersos, dormidos y casi olvidados volvían en tropel como llamados por arrebatado toque. Tantos le parecían, vistos desde abajo, que se ahogaba, luchaba por apartárselos de encima y al darse cuenta de la esterilidad de su intento sintióse desaparecer bajo su peso, aplastada (...) y que no le dejaban ni siquiera llorar.

Se separó de su mundo y fuése frente a la cómoda; cogió los retratos; estaban unidos por conchitas y caracoles pintados de colores azules y amarillos; *él, su marido, de marino, con los galones que a ella le ataban el corazón; y él, su hijastro, con un libro en la mano*. Los caracoles y las conchitas se pusieron a dar vueltas y a danzar y era la espuma y era el océano que bramaba, todo se revolvía; se desencadenó la tempestad, rugía el viento y las olas altas, ella quería gritar “no quiero morir”, pero de repente ya no era ella la que moría sino su marido, y al principio respiraba satisfecha, pero luego le tiraban los mares verdaderos y las islas de verdad y no quería que muriese y sufría horriblemente.

De repente era el otro el que moría y ella primero se alegraba y luego al pensar en los

mares tan bonitos y en las islas tal y como ella las soñaba, quería también lanzarse al mar, procuraba nadar, pero las olas eran fuertes y le pasaban encima de la cabeza, se ahogaba y no quería; “no quiero morir” gritaba, “no quiero” y moría.

El sol doraba la tierra de un lado y abandonaba el otro.

(...)

Y todo su amor era para el esposo, y su abrazo tenía los colores del arco iris. Recordaba las horas lentas, desprendidas del fuego, las horas del paseo (...) Y la verdad también asomaba: puertos de verdad, aguas del Océano Indico que le habían bañado; jera él a quien quería! y las horas tranquilas del amor (...)

Y su hijastro (...) tendíale las tardes repletas de continentes y en un saquito le ofrecía, tímido, islas surtidas envueltas en un papel de colores ²³.

¿Bastarán estas citas de *Geografía* para comprobar lo que hemos dicho más arriba, y para diferenciar algunas formas de la prosa de antes de la guerra, de las que le ocuparán más adelante? Luis Alvarez Petreña, por ejemplo, como observa Eugenio de Nora, representa «el drama de su tiempo (cargado de presagios e inminencias), (...) como romántico buitre-prometeico de su propio espíritu agobiado; pero en el fondo esta árida y flageladora vivisección es también un disciplinado entrenamiento, un rebote en las paredes de la náusea capaz de provocar una más íntegra y auténtica recuperación». Petreña, añade Nora, «es un libro límite: la encarnación de una crisis al mismo tiempo estética, espiritual, social, y simplemente humana, desde la cual es preciso regresar a un punto de partida» ²⁴. Más tarde, la guerra y el exilio imponen a su prosa un ritmo más rápido, una acción externa más sostenida, el «mundo objetivo» llega con un destello de brutalidad y se le impone.

Pero muchas cosas persisten: el «agigantamiento y la observación intensa de lo insignificante» (Soldevila), en relatos como *Las sábanas*, *El matrimonio*, o *La espina*, con su encadenamiento infernal en la búsqueda de las causas que provocan el accidente azaroso que no tiene justificación ni explicación en un mundo en el que reina el caos y el desconcierto. No hay tiempo para detenerse en estos relatos, de gran interés, aunque sí para valorar positivamente la fuerza que el objeto más insignificante y cotidiano adquiere en la prosa de Max Aub: un viejo espejo, unas sábanas apolilladas, la espina de una humilde trucha, etc.

También hay tiempo para recordar uno de los muchos diálogos de sujeto múltiple de *Campo cerrado*, con Rafael Serrador como uno de los interlocutores que no entiende nada de la verbosidad hiriente de sus compañeros de conversación. Max Aub escribe aquí que los artistas son los únicos seres «que pueden verse sin espejo. El artista es un hombre que puede reconocerse en lo inanimado. Por eso creo en Dios. ¡Ese sí que era un intelectual! Ya lo han dicho por ahí, supongo. Y el mundo a su imagen y semejanza, como mayor prueba».

El artista y el intelectual pueden llegar a confundirse, aunque no basta querer, sino poder:

Y no se trata de dejar rastro, que eso está al alcance de cualquiera, sino de seguir siendo uno mismo tras la muerte. El rastro o el rostro, es cuestión de pies o de narices. La inmortalidad, amigo mío, la inventó Caín, el primer académico. Un intelectual, mi joven profesor catalán, es un hombre que deja su estilo por el mundo. Sea el que sea.

Y es que también el arte:

son ganas de verse, de verse venir, un laberinto de espejos. Ver y ser visto. Lo peor que le pueden decir a un artista es: si te he visto, no me acuerdo. Esa es la cuestión, parir algo que no se mueva, parir muerte. Que el movimiento sólo es de Dios (...) ¡Dioses menudos y puñeteros los intelectuales, mi querido amigo! Quítate tú de ahí para que me ponga yo, que se me ve mejor. ¡Gentuzá, mi joven amigo, gentuzá, y Dios su fotógrafo! Tú ya ves el cuadro ¿no? Al final de cada curso, Dios, que es el profesor de Instituto, hace un retrato de cada generación²⁵.

Piensa Aub que para recorrer un camino imaginado lo primero que hay que hacer es construirlo, no tumbado a la bartola, sino contra todo lo que se nos opone. Sin olvidar que la tensión entre tradición y ruptura, entre imitación y creación, es siempre necesaria:

Se piensa de las cosas en la medida que otros han pensado antes que uno. Recoges el mundo, al nacer, en el estado en que te lo encuentras, y te mueves entre las formas que otros han creado, y de la misma manera que no puedes, tú sólo, cambiar el trazado de las calles, tampoco el de los pensamientos. Puedes escoger, y no mucho, Y como dejes la humanidad a tu muerte, ese ha sido el progreso y tu gloria. Partir de cero es una candidez inaudita, como no sea cosa peor. Ya sé que la rebeldía individual es algo muy bonito, pero nada más (...) *Los estilos son perifollos, y sus diferencias cominerías*. Lo que importa es la estructura, que los edificios sean de piedra y no de cartón (...) Que sepamos quiénes son los que viven en ellos, y qué es exactamente lo que tenemos que hacer. El sentimiento es tuyo, pero las ideas te las dan hechas, aunque no quieras, con la lengua. El idioma es una cosa seria...²⁶

¿En serio cree Max Aub que los estilos sólo son «perifollos y sus diferencias cominerías»? Sospecho que sólo lo cree de manera irónica, humorística, paradójica tal vez. Porque, a pesar de su entrega frenética a la escritura, su estilo es coherente, labrado con pasión y sinceridad, inteligente y seguro, lleno de recursos, un estilo que está marcado por el signo de su época y de su mejor literatura. ¿No nos recuerdan ciertos chistes lingüísticos a Nabokov, algunos monólogos interiores a Joyce, ciertas metáforas a Proust, a Ramón Gómez de la Serna o a Breton, algunas concepciones del relato a Borges, etc.? ¿Y no vemos también cómo su literatura se enraiza en la tradición, en Quevedo, Cervantes, la novela picaresca, Baroja, Valle-Inclán, Galdós, Valera, y un largo etcétera?

Para terminar voy a ofrecer dos breves ejemplos de lo anterior: En *Fábula verde*, de 1930, Margarita Claudia, la protagonista visceralmente vegetariana, había andado todo el día «con aquel sueño sin sueños a cuestas», cuando se puso a llorar sin saber por qué y le pareció que el sueño «huía en cataratas». Más adelante, tras una amenaza incumplida de tormenta, mientras conversa con su, eternamente rechazado, pretendiente por el campo, sentados bajo un almendro en flor que habían plantado allí para ellos, Max Aub describe el paisaje mezclando recursos manidos con metáforas nuevas, atravesando cierto tono romántico degradado con la ironía y el humor que el «autor-narrador» inyecta, por ejemplo, en sus comentarios, a veces en nota a pie de página. Tras una imagen humorísticamente vegetal (las únicas que sabe crear y comprender la obsesionada madre de «una manzana grande parida sin dolor» y criada por los amargones, que «se partían los tallos para amamantar el fruto recién nacido»), casi al final del relato, aparece una de estas llamadas que exhiben el humor ingenioso del autor:

El cielo era gris y los verdes de los prados, que iban cayendo valle abajo entrelazados con los boscajes, eran de todos los colores; volvían a subir -allá enfrente- una vez velados por el agua del regato que, olvidado completamente, corría por el ángulo de las colinas -las piernas eran puentes. Las nubes, en el perfil abullonado de los árboles cumbreños, formaban bolsas y curvas sucias. «Parece una gran hoja de col» -dijo ella refiriéndose a ellas ²⁷.

Y en la nota exclama, recordándonos trucos del fino humorista, narrador y poeta que fue Vladimir Nabokov:

¡Ay si todos quisiesen saltar conmigo, haciendo trampas sonrientes, de un idioma a otro! Del castellano al francés, sin razón, porque sí. ¡Qué fácil entonces mi cometido! De *col* a col, de *chou* a cuello. Todo quedaría perfectamente explicado. El beso iniciado por él hacia la nuca, el fruncimiento de las cejas y la razón de la frase anterior de Margarita Claudia y hasta el vago deseo que *chou* despertaba en él. Pero todavía no llegó el tiempo...

Como ya hemos sugerido al hablar de *Geografía*, a veces Max Aub nos recuerda motivos temáticos y recursos estilísticos del pintor y escritor surrealista Eugenio Fernández Granell (otro fino humorista), especialmente en alguna de sus narraciones del volumen recientemente reeditado en Alcalá de Henares, *Federica no era tonta*. Cuentos como *La estatua de Jessica*, *Cristal Niles*, *Nostálgico pronóstico*, *El hombre verde*, o alguna de las prosas que publicó en los números de *La poesía sorprendida*, la milagrosa revista editada durante los años 1943-1948 en la República Dominicana, podrían mostrar llamativas convergencias con relatos como *Fábula verde* ²⁸. Pero no podemos detenernos ahora en ello, aunque nos parece interesante comprobar cómo el surrealismo impregna, conscientemente, muchas de las imágenes y asociaciones de las primeras prosas de Max Aub.

El segundo ejemplo puede mostrar la distancia que separa los procesos metafóricos de la prosa de Aub, una prosa escrita en años en los que triunfaron los planteamientos creacionistas, ultraistas, surrealistas, cubistas y demás *ismos*, y las imágenes de la prosa de un noventayochista como Pío Baroja, a quien Max Aub, sin duda, admira por su talento narrativo. En *La Busca*, escribe Baroja al comienzo del cap. I: «Y el canto de un grillo de la vencidad, que rascaba en la chirriante cuerda de su instrumento con una persistencia desagradable». Capítulo que concluye, cuando ya nadie hablaba en el patio, con el sonido del grillo del principio: «siguió rascando en su desagradable instrumento con la constancia de un aprendiz de violinista» ²⁹. El ejemplo puede ilustrar la degradación irónica y la vulgarización molesta que introduce Baroja en sus procesos metafóricos tradicionales. Max Aub, en cambio, escribe otras cosas con el mismo grillo. Un grillo que cose el cielo a la tierra mucho más ruidosamente que la aguja de la torre de las catedrales de provincia proustianas. En *Campo cerrado*, Rafael Serrador llega a su casa «cuando el anochecer se cubría de marino. No se sentía vivir: la temperatura abolía todas las leyes, un grillo cosía en las esquinas el cielo a la tierra con puntadas en forma de serrucho». Como parte degradada de la estética sinfonía «Marieta le daba a las agujas enculada en una meridiana» ³⁰.

Pero estamos ya en la prosa de después de la guerra civil ³¹. Y, aunque no podemos detenernos en muchos de los recursos que maneja en su narrativa, estudiados por Soldevila Durante (estructuras fragmentarias, laberínticas, desenlaces violentos y trágicos, encadenamientos, personajes múltiples y colectivos, supresión de protagonistas individuales, planos

discursivos prolongados, *découpage* de planos diferentes, movimiento continuo, *travellings*, vueltas al pasado, sueños proféticos y oscuros presagios, fundidos encadenados, desarrollo del pensamiento no manifestado en voz, estructura visual, dialogismo desatado, alternancia de monólogos interiores con sensaciones exteriores, etc.), un análisis más detallado de ellos confirmaría lo que venimos diciendo. Al menos aquí quedan subrayados.

Lástima que no podamos ofrecer un hilo de Ariadna para recorrer los laberintos mágicos de Max Aub, un escritor que no merece el olvido del que se quejó en su *Gallina ciega*³², un escritor apasionadamente valenciano y español, que lo fue por deseo y no por azar. La vida de Max Aub es tan admirable como su obra. Algo que no se puede decir de muchos escritores.

NOTAS

(1) Para una visión general del autor en el contexto de su generación, con sus correspondientes entradas bibliográficas, véase el tomo VIII de la *Historia y crítica de la literatura española*, coordinada por F. Rico y al cuidado de Domingo Ynduráin, dedicado a *La época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 352-361 y 508-555. Una visión más específica del autor y su obra en SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Gredos, Madrid, 1973; BORRAS, Angel A., *El teatro del exilio de Max Aub*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1975, que ofrece una bibliografía ceñida muy útil en las pp. 175-180; y “Max Aub: Bio-bibliografía”, de Miguel A. González Sanchís, en M. AUB, «*San Juan*», *tragedia*, presentación de Roberto Mesa y prólogo de Enrique Díez-Canedo, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 107-121.

(2) Ver AUB, Max, *Teatro completo*, introducción de Arturo del Hoyo, México, Aguilar, 1968, pp. 35-213. En el breve prólogo del autor a sus propias obras hace balance del tiempo transcurrido y reflexiona con escepticismo, aunque de manera optimista, de la acogida que tienen en medios universitarios sus primeras obras. Escribe en el prólogo (pp. 35-38) que se ríe del Max Aub de entonces, aunque le envidia: «Le veo la cara -conservo fotografías- y no vuelvo de mi asombro de que aquel muchacho que tomaba la literatura tan en serio, se haya salido con la suya. Porque en aquel tiempo hubiera vendido mi alma con tal de que treinta años después se llevaran al teatro esas piezas, y más en un teatro universitario americano... (...) Y es que el mundo desde, digamos, 1914 -Picasso, Pirandello, Freud, Stravinsky, Diaghilev-, todavía no ha salido de su asombro. Por lo visto, aquello, lo mío, todavía puede pasar, al cuarto de siglo, por “nuevo”. Porque no es de creer que me hayan exhumado por clásico; digo.

¿Me satisface esa preferencia? Por un lado sí, ¿cómo no? Pero, en verdad de verdad, no tanto. ¿Quién soy? ¿Aquél o este que esto escribe? (...) ¿Es posible que yo, muy joven, haya sido un escritor más interesante que el que soy?; ¿que lo que escribí hace treinta años sea “mejor” que lo que sale ahora de mis manos? ¿El tiempo no añade ni cuenta?; ¿no sirve lo vivido? ¿No cuenta lo aprendido? ¿Se entiende de raíz, tal y como nos echaron al mundo? ¿No importa descubrir tierras, irse conociendo -y conociendo- más cada día? (...) Tal vez resulte ahora que aquel arte deshumanizado no lo era tanto como creíamos y que el bien decir -¡oh, años gongorinos!- no cuenta lo que queríamos». Interesantes reflexiones que Max Aub gusta de sembrar en prólogos, epílogos, diarios y reediciones. Sobre la evolución de su teatro véase MONLEON, José, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971, concretamente sobre su «Teatro primero», las pp. 31-43.

(3) Manuel DURÁN, «Max Aub o la vocación de escritor», en *Papeles de Son Armadans*, Año VIII, T. XXXI, N° 92 (Noviembre, 1963), p. 130-131.

(4) AUB, Max, *Narciso*, en *Teatro completo*, ed. cit., p. 165.

(5) Manuel DURÁN, *art. cit.*, p. 130.

(6) AUB, Max, *Novelas escogidas*, ed. e intro. de Manuel Tuñón de Lara, México, Aguilar, 1970, p. 1183.

(7) AUB, Max, *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos, 1966, p. 7. El propio autor no estaba descontento de sus escritos juveniles, sino, hasta cierto punto, convencido de que podían dialogar con significativos y nobles textos del pasado. Max Aub, con la gran cultura que caracteriza al hombre universal, realizó un sugerente y bello experimento intertextual en su libro titulado *Del amor*, en el que selecciona diversos textos epistolares que representan en la historia algunas de las más altas cimas del sentimiento amoroso, incluyendo al final, con gran instinto literario, fragmentos de las prosas que acabamos de mencionar, *Yo vivo*. Véase MAX AUB, *Del amor. Textos de Eloísa, Subandhu, Manuela Sáenz, Benjamín Franklin, Ninon de Lenelos, Max Aub, Betina von Brentano, Goethe*, un espectáculo de Max Aub con trajes de Leonora Carrington, Suplemento de Ecuador O ° O' O" , *Revista de Poesía Universal*, México, agosto de 1960. La obra no llegó a representarse debido al alto costo de los trajes que Leonora Carrington -la maga anglomexicana- dibujó para la ocasión y que se reproducen en el libro. Son trajes muy complicados y surrealistas, con motivos vegetales y animales, y maquillajes y máscaras muy expresionistas.

Es importante señalar que los fragmentos de *Yo vivo*, protagonizados por Enrique y Matilde, vendedora de guantes, y titulados "De la música del baile y del baile mismo", "Del besar", "De la blusa de Matilde" y "Del amor", no desmerecen en absoluto a los seleccionados. Situados casi al final del texto representan una estancia llena de luz y de riquezas en el palacio del amor, desvelan el éxtasis y la comprensión de que «la tierra no es cóncava, sino convexa», porque «estamos dentro». La culminación de los deseos físicos y de los espirituales, la certidumbre de un mundo habitable y eterno en el amor, se perfeccionan con la promesa de eterna juventud, inscrita en los fragmentos de tres cartas de Betina von Brentano a Goethe y una de respuesta del viejo genio, siempre dispuesto a la vigilia amorosa, haciendo posible que la felicidad sea su patria. Con estos fragmentos se concluye el experimento, dejando que el *Explicador 1º* declare, parodiando los versos de "cabo roto" cervantinos, que «Aquí acaba esta versión./ tal vez demasiado humana/ del amor. / Perdonen sus muchas faltas». El suplemento de la *Revista de Poesía Universal* no lleva paginación.

(8) Ver el colofón de Max AUB en *Geografía*, México, Era, Alacena, 1964, p. 59.

(9) *Ibid.*, p. 59.

(10) AUB, Max, *El laberinto mágico I. Campo cerrado*, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 64. Esta fue la primera edición que se hizo en España. La obra está fechada en París, de mayo a agosto de 1939.

(11) Citado en SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 322.

(12) Ver AUB, Max, *Ciertos cuentos. Cuentos ciertos*. 2 vols., México, Antigua Librería Robredo, 1955. «La historia de Jacob» se encuentra en *Cuentos ciertos*, ed. cit., pp. 143-243. *Luis Alvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans* están editadas en *Novelas escogidas*, ed. cit., pp. 635-1126.

(13) Hay una flecha simbólica que une los nombres de Fedra, Atlas, Geografía, Océano. El interés por los viejos mitos griegos era en aquellos años intenso. Recordemos que Unamuno había publicado su Fedra en 1920. La cita en *Geografía*, ed. cit., p. 58. *Alvarez Petreña* es también la historia de un suicidio, la historia de una frustrada vocación amorosa y la historia de la vocación de un escritor ator-

mentado.

(14) FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio, *Isla, cofre mítico*, reeditado en *Sintaxis*, Núm. 16/17, Tenerife, 1987, pp. 99-133, con una carta inicial de Andrés Sánchez Robayna (pp. 99-101) y una entrevista de Juan Manuel Bonet, «El surrealista errante (Conversación con Eugenio F. Granell)», pp. 135-158. El libro, con ilustraciones de su autor, fue publicado por primera vez en Puerto Rico en 1951, en edición de 250 ejemplares numerados y firmados por el autor. El experimento poético de Granell está inspirado en el libro de André BRETON, con textos e ilustraciones de André MASSON, editado por vez primera en 1948, *Martinique, charmeuse des serpents*, (Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1972).

(15) *Geografía*, ed. cit., pp. 42 y 43.

(16) Véase el reciente N° 145 de *Revista de Occidente*, junio de 1993, dedicado monográficamente a «El viaje y las ciudades: geografía y leyenda».

(17) *Ibid.*, p. 50.

(18) *Campo cerrado*, ed. cit., pp. 38 y 39. Las cursivas son mías.

(19) *Ibid.*, pp. 43-4.

(20) *Ibid*, p. 46.

(21) *Geografía*, ed. cit., pp. 44-5. Las cursivas son mías. Las interrupciones del narrador, interpelando al lector, son frecuentes en la narrativa de Max Aub. Su vocación dramática y cinematográfica favorecieron ese estar siempre «atento» a los interlocutores, a las conversaciones y a los diálogos.

(22) *Ibid*, p. 53.

(23) *Ibid*, pp. 51 a 57. Las cursivas son mías. Cfr. Francisco AYALA, *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, prólogo de José-Carlos Mainer (pp. 9-38), Barcelona, Seix-Barral, 1971.

(24) Eugenio G. DE NORA, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, 2ª ed. ampliada, T. III, Madrid, Gredos, 1970, pp. 18-30. Las citas en p. 22.

(25) *Campo cerrado*, ed. cit., pp. 158-9.

(26) *Ibid.*, p. 106. Las cursivas son mías.

(27) “Fábula verde”, en *Mis páginas mejores*, ed. cit., p. 25. Hay reedición de *Fábula verde* (Valencia, 1993) patrocinada por el Archivo-Biblioteca Max Aub y el Ayuntamiento de Segorbe. La edición y el estudio introductorio son de Miguel A. González Sanchís, Laura Gadea Pérez, Pau Expósito Andrés, M.ª Ángeles Sales Navarro y Ángel Torres Martínez (pp. XV - LXXI).

(28) E. F. GRANELL, *Federica no era tonta*, Alcalá de Henares, Colección Algorán, ed. Fugaz, 1993. Cfr. *El Hombre Verde. La moldura. Relatos*. Ediciones “La Poesía Sorprendida”, colección “La estrella en llamas”, Ciudad Trujillo, Santo Domingo, República Dominicana, mayo de 1944. Hay dos reediciones facsímiles del conjunto de la Revista *La poesía sorprendida* (21 números y 14 cuadernos), coordinadas por Freddy Gatón Arce, índices de nombres y contenidos realizados por Diógenes Valdez. Cito por la 2ª reimpresión, de 1988: *Publicaciones y opiniones de la poesía sor-*

prendida, San Pedro de Marcorís, R.D., Universidad Central del Este, vol. LXX, serie literaria 15, 1988, pp. 429-436.

(29) Pío BAROJA, *La busca*, en *Obras completas*, T. I, prólogo de Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, pp. 258 y 259. Las cursivas son mías.

(30) *Meridiana*: Canapé o cama turca. *Campo cerrado*, ed. cit., p. 36.

(31) Siempre con el hombre al fondo del tapiz, como ha analizado muy bien Manuel Tuñón de Lara en su introducción a las *Novelas escogidas*, ed. cit., pp. 9-64.

(32) *La gallina ciega*. *Diario español*, México, Joaquín Mortiz, 1971, en concreto las pp. 125 y 126.

MEMORIA DE LA MELANCOLÍA : APUNTES ALREDEDOR DE ROSA CHACEL Y LA VANGUARDIA MODERNISTA

Beatriz Penas Ibáñez

María Teresa León nacida en Logroño en el año 1904 (Madrid 1988), quizá no sea tan conocida por su labor literaria como por haber sido musa, compañera y esposa de Rafael Alberti. Sin embargo, a ella debemos un documento literario de primera clase, su libro de memorias titulado *Memoria de la melancolía* que se publicó en 1970. Este libro es relevante para nosotros hoy porque recoge momentos en los que se cruzan las vidas de compañeros y amigos de la vanguardia poética e intelectual del momento, entre ellos “nuestra Rosa Chacel” como la llama M^a Teresa en un párrafo de sus memorias que luego se citará.

M^a Teresa León y Rafael Alberti ocuparon una posición privilegiada, testigos a la vez que actores de los acontecimientos que tuvieron lugar en el ambiente cultural y político europeo del período de entreguerras. La década de 1920, también llamada década de oro, y la de 1930 dieron los frutos de una revolución modernista que en Europa venía gestándose desde años anteriores y que, aunque centrada en los círculos vanguardistas de París, tenía origen en gran parte en el impulso revolucionario ruso y proyección internacional. En París se refugiaron personajes exilados tan influyentes en lo ideológico como el crítico social y literario León Trotski (1929), cuyas ideas sobre el arte y la revolución retoma el peruano César Vallejo, él mismo exiliado en París desde 1923, y las traslada a la vanguardia hispana en diferentes publicaciones.

Vallejo había colaborado en revistas españolas como *Alfar* (La Coruña, 1924), *España* (Madrid, 1923), *Bolívar* (Madrid, 1930) pero desarrolla sus ideas sobre la revolución y el arte, especialmente, en su libro *Rusia en 1931, reflexiones al pie del Kremlin*, publicado en Madrid en 1931 en la colección “Nueva Política” de la editorial Ulises — la misma que publicó por primera vez en 1930 la obra de Chacel *Estación. Ida y vuelta*. Entre los contactos españoles de Vallejo se hallaban nombres de la vanguardia como M^a

Teresa León, Rafael Alberti, Federico G^a Lorca, P. Salinas, A. Marichalar, Corpus Barga, G. Diego y José Bergamín, especialmente este último, que prologó la segunda edición de *Trilce* (Ed. Plutarco, 1930). Vallejo, que lo hacía por tercera vez, y otros miembros de este grupo del cual formaban parte los Alberti, viajaron a Moscú para asistir al Congreso Internacional de escritores en 1931.

La generación española de vanguardia, me refiero a la del 27, no sólo parece haberse visto muy influida por la ideología dominante en París, que afectó a su consideración y tratamiento literario de lo popular sino que, además, buscó proyectar esta visión fuera del ámbito exclusivamente académico o artístico, que había ocupado en principio, para hacerla llegar al pueblo en forma de acción y pasión liberadoras de viejas convenciones. No hace falta que recordemos el talante innovador, expansivo y educador que se va desarrollando en estos vanguardistas de forma paulatina, especialmente a partir de 1929, año que marca el punto de inflexión en el arte de Lorca (*Poeta en Nueva York*) o Alberti (*Sobre los Angeles, 1927- 1928*), por ejemplo. Retoman lo popular para hacerlo esmeralda exquisita y devolvérselo así al pueblo dueño (estoy utilizando palabras de Chacel en su "Noticia" fechada en 1974 (Chacel, 1989: 79) en la cual ella achaca el mérito del descubrimiento de lo plebeyo exquisito a los pintores impresionistas). Bajo esta luz hay que ver fenómenos posteriores, como "la Barraca" de Lorca, la poesía de Hernández, las colaboraciones de Cernuda en la revista *Octubre* (1923 y 1924) o las representaciones teatrales y recitales de poemas dirigidos a los batallones del pueblo hechas por Alberti y M^a Teresa León. Bajo esta luz, quizá, hayamos de interpretar ciertos pasajes literarios de Dña. Rosa Chacel, como aquel de *Estación. Ida y vuelta* que finaliza así:

Crear estos momentos que repercuten en las vidas de los demás, divergentes de las nuestras. Partículas de nuestra personalidad, que se nos lleva la personalidad ajena, que se irán desenvolviendo con ese poco de esencia nuestra, según las mil modalidades de los que las perciben. Esta es la verdadera vida. Pero ha de ser así, no por la aprobación, sino por el placer de la colaboración como único beneficio. ¿ Quién no ha sentido ese momento comunístico, esta necesidad del intercambio, de la repartición de bienes? ¡ Si todo lo hemos sacado de ahí, de ese fondo común!

Es preciso volcar en él todo lo que se tiene, verlo alejarse de uno en infinitas refracciones centrífugas, que ya volverá irradiado desde otro en cuya esfera de acción seremos punto.

Sólo este comunismo unánime puede salvarnos del torpe instinto de propiedad de la reserva aisladora. ¡Comulgemos en la transparencia! (Chacel, 1989: 119)

Bajo esta luz revolucionaria, quizá, haya que explicar el ambiente intelectual anterior a la Guerra Civil española del 36 y el impulso que ésta dio a la creatividad intelectual y poética en el ámbito internacional. Los miembros de la Alianza de Intelectuales, integrada por escritores de la izquierda aliados bajo la idea común del antifascismo, muchos de los cuales pertenecían a la vanguardia poética de sus respectivos países, entendieron que

España y su guerra civil jugaban un papel progresista comparable al de la revolución rusa de la primera década del s. XX. Algunos de estos intelectuales formaron parte de las Brigadas Internacionales participantes en la contienda española en el bando republicano donde se agrupaban fuerzas de distinto signo.

Luego, y a pesar de la colaboración internacional, la victoria fue de los nacionales. 1939 produjo una diáspora de desterrados y exiliados españoles entre los que se contaban las mejores plumas, aquí nos puede bastar con señalar a personas como M^a Teresa León, Rafael Alberti, la misma Rosa Chacel, que va a establecerse en Río de Janeiro, Luis Cernuda y tantos otros. León lo cuenta así:

los vientres sentados (alusión a un poema de Cernuda publicado en la revista *Octubre* en 1934) ganaron la batalla, y se concluyeron aquellos días luminosos de la Alianza de Intelectuales y aquella gracia en la desgracia (alusión al “grace under pressure” acuñado por Hemingway) y aquella embriaguez de tristeza alegre. Comenzaron a hacerse sentir los pasos de la angustia y cada uno de nosotros los sentía de manera diferente. Nos desenraizaron de distinta manera y todos comprendimos, de pronto, que hay una soledad compartida que se llama destierro. (León, 1977: 325)

Alrededor de 1966, época de escritura de *Memoria de la melancolía*, M^a Teresa León y Rafael Alberti estaban viviendo en Roma, todavía en el exilio treinta años después del comienzo de la guerra civil española. Pasarían tres años antes de que María Teresa viera publicado su *Memoria de la melancolía*, publicación que tuvo lugar en 1970 en Buenos Aires. Como ella misma relata, Gonzalo Losada, el editor, era también español y progresista, emigrado a Argentina poco antes de que la guerra civil comenzase y bien dispuesto a proteger a los Alberti en su exilio argentino que se inició en 1940. Después de que la guerra española finalizara en marzo de 1939, Alberti y León pasaron un año en París donde contaban con amigos como Louis Aragon entre los intelectuales. Durante esos primeros meses en Francia trabajaron como traductores y comentaristas de radio para *Paris Mondiale*. Luego, cuando la segunda guerra mundial comenzó hubieron de abandonar su refugio pues el ejército alemán, amigo de Franco, había cruzado la línea Maginot y amenazaba París. Temiendo ser repatriados, si no algo peor, Rafael y M^a Teresa decidieron exiliarse en Sur América. Vivieron en Argentina 23 años, pasados los cuales, en 1963, se establecieron en Roma, donde permanecieron hasta la muerte de Franco en 1975. Poco después se les permitió regresar a España, lo cual hicieron en abril de 1977. España había cambiado mucho, de ahí que, sólo dos meses después del regreso, Rafael Alberti fuera elegido Diputado por el Partido Comunista de Cádiz. La misma Rosa Chacel corrió suerte análoga, tras abandonar España al finalizar la guerra civil, exiliarse en América latina, y fijar residencia en Río, empezó a alternar su residencia entre España y Brasil, y sólo se radicó en esta última en 1985.

La fuerza del pasado se ejerce gracias a los recuerdos. Podemos apreciar la viveza de estos en el ejemplo de Rafael Alberti, quien, al celebrarse su nonagésimo cumpleaños el pasado diciembre de 1992, aún mantiene actualísima la imagen del amigo y la esposa

mueertos, dice:

Sería el poeta más ufano del mundo si Federico estuviera en mi cumpleaños .
(Más adelante se lee)

Yo me acuerdo mucho de María Teresa y en los poemas que le he dedicado, como "Cuando tú apareciste", hablo siempre de su belleza que era para no olvidar y no he olvidado. Porque era una mujer esplendorosa, muy activa, incansable. Nos consultábamos todo lo habido y por haber. María Teresa ha sido para mí una persona fundamental. (*ABC Cultural* , revista semanal del diario *ABC* de Madrid, 11 Dec. 1992: 16- 18) .

Alberti, que también ha escrito su propio libro de memorias, *La arboleda perdida* (1975), reconoce en él que su esposa Maria Teresa

era muy valiente, como si su apellido - León - la defendiera, dándole más arrestos (Alberti, 1975: 301).

Cierto eco de este último comentario puede encontrarse en un pasaje de *Memoria de la melancolía*, en el cual, M^a Teresa León, haciendo un juego verbal con el significado de su apellido, comenta indicando un enorme león que colgaba de las paredes de la mansión de los Hemingway, "este debe ser pariente mío". En el primer semestre de 1960, tras el éxito de la revolución castrista, María Teresa y Alberti, en compañía de Nicolás Guillén y otros amigos cubanos de la época de la guerra civil española, visitaron la casa que los Hemingway poseían en Cuba. Hemingway era viejo amigo de los Alberti, asiduo visitante en 1937 y 1938 de Marqués del Duero, no 7, la sede de la Alianza de Intelectuales en Madrid, donde estaba como reportero de guerra para la N.A.N.A. (North American News Agency). Aparte de elaborar despachos de guerra desde la perspectiva republicana, Hemingway colaboró decididamente a favor de la causa de la República española prestando su colaboración en la elaboración de dos filmes dirigidos a recaudar fondos para la República y a presentar el conflicto ante la Casa Blanca.

Entre sus recuerdos de aquella visita a la casa del matrimonio Hemingway en Cuba, M^a Teresa destaca uno que recoge un detalle aparentemente insignificante de la visita. Durante el recorrido por las diferentes habitaciones, Mary Hemingway fue mostrándoles a sus huéspedes los trofeos de caza que colgaban de las paredes. M^a Teresa subraya que era ella, Mary, y no Ernest, quien había cobrado la mejor pieza, un magnífico león. Mientras Ernest, que era quien disfrutaba del reconocimiento del público en lo que concierne a hazañas cinegéticas, sólo podía mostrar como trofeos unas bellas cabezas de hembra de antílope africano. Este detalle aparentemente insignificante pierde su carácter de mera anécdota cuando, como lectores de las Memorias de M^a Teresa León comprobamos que ésta no es la única mención que se hace a una pareja famosa en la que él disfruta de mayor reconocimiento público que la mujer, por muy indiscutibles que sean los méritos de ella. *Memoria de la melancolía* insiste en mostrar parejas que repiten este esquema: Louis Aragón y Elsa Triolet, Maiakovski y Lili Brick, los Roosvelt, Pablo Neruda y Delia del Carril, Rivera y

Frida Kahlo, Robert Capa y Gerda Taro, Michael Kholsov y María Osten, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, Ilya Ehreburg y Luba. M^a Teresa León elude tratar directamente, sin embargo las implicaciones que sus comentarios sobre las parejas mencionadas pudieran tener respecto a la pareja que formaban ella misma y Alberti.

Si bien sus comentarios traslucen cierta crítica sutil de una situación injusta con raíz en lo social más que en lo particular. M^a Teresa salva la relación amorosa dentro de la pareja, y efectúa una pública declaración de su amor por Rafael al decir,

El efecto del amor es transformar a los amantes y hacerlos parecerse al objeto amado, dice Petrarca. Si eso fuese así yo sería Rafael Alberti (León, 1977: 282).

Este planteamiento parece indicar un grado de conformidad con una situación, “vivir al lado del fuego y ser la sombra” (León, 1977: 335), que ella describe en el plano estético como decisión “hermosísima”, pero, que en el plano de la experiencia se percibe, en sus consecuencias, como un experimentar de “pequeñas muertes” individuales (León, 1977: 333). Esta distancia dolorosa entre realidad y deseo dota de complejidad la figura de M^a Teresa. Complejidad y belleza que quedan captadas en el soneto que Rosa Chacel dedicó a su amiga y que dice:

Si el alcotán anida en tus cabellos
y el Nilo azul se esconde en tu garganta,
si ves crecer del zinc la humilde planta
junto a tus senos o a tus ojos bellos,

no cierras el ocaso con los sellos
que el Occidente en su testuz aguanta:
tiembla ante el cierzo y el nublado espanta.
Si oyes jazmines corre a través de ellos.

Yo sé bien que te escondes donde siguen
los hongos del delirio, impenitentes
y que al cruzar su senda de delicias

mariposas nocturnas te persiguen,
se abren bajo tus pies simas ardientes
donde lloran cautivas tus caricias.

La crítica reciente reconoce la situación de desequilibrio que se daba entre los hombres y las mujeres de la vanguardia española del siglo XX. Shirley Mangini en su estudio crítico “Introducción a Rosa Chacel. *Estación. Ida y vuelta*”, que abre la edición en Cátedra, 1989, de la autora acierta a situar este problema, y cito:

De las escasas mujeres españolas que se atrevieron a seguir a la vanguardia, además de Chacel, se puede incluir a la pintora Maruja Mallo, la filósofa María Zambrano y la escritora Ernestina de Champourcín — quien tampoco ha logrado el reconocimiento que le es debido. Las otras literatas de esa época fueron absorbidas por la fama de sus compañeros, como en el caso de María Teresa León, Concha Méndez y María Lejárraga, que nunca salieron de la sombra de sus parejas — respectivamente, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre y Gregorio Martínez Sierra. (Chacel, 1989: 19- 20)

María Teresa León quiso guardarse al lado de su marido y al lado de sus amigos, como muestran sus memorias. En ellas nombra a muchos ya perdidos como Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Machado, Lorca, Cernuda, León Felipe, Miguel Hernández, por citar sólo a los españoles ..., y a otros como Dña. Rosa Chacel o Rafael Alberti, que la han sobrevivido, todos capaces de aquella cualidad de “gracia en la desgracia”, “Grace under pressure” que tanto M^a Teresa León (1977: 325) como su amigo Hemingway, primero en acuñar la expresión (Baker, 1981: 200), incluyeron como rasgo característico de los valientes. Esa era la clase de amigos que María Teresa León añoraba y de los cuales *Memoria de la melancolía* hace “salvación” para que perduren como cifra (otra expresión chaceliana) destinada a convertirse en recuerdo de quien no tiene recuerdos hasta que se le admite a los de otro por el procedimiento vicario de la lectura.

Memoria y escritura se alían para salvar el pasado del olvido de tal forma que lo que los ya desaparecidos significaron en un momento particular del tiempo pueda proyectarse hacia el futuro. Recojo aquí la palabra ‘salvación’ y aludo a la mención que Rosa Chacel hace a ella en su artículo “Respuesta a Ortega” (*Sur*, 1956, n° 241: 101), donde, a propósito de las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, Chacel dice:

La “salvación” no equivale a loa ni ditirambo; puede haber en ella fuertes censuras. Lo importante es que el tema sea puesto en relación inmediata con las corrientes elementales del espíritu, con los motivos clásicos de la humana preocupación. Una vez entretejido con ellos queda transfigurado, transustanciado, salvado.

La memoria, por otra parte, puede producir un sentimiento de melancolía, eso es lo que el lector puede entender dada la presencia de la palabra ‘melancolía’ en el título del libro de memorias de M^a Teresa. También Emilio Lledó, filósofo español actualmente trabajando en Alemania, ha explicado este componente de la memoria como sigue:

Es posible que en el aire de una consciencia que analiza y verdaderamente “ve” el gran teatro del mundo, cuyo texto se escribe cada día y no precisamente desde el dominio donde la justicia, la belleza y el bien descansan, pueda levantarse, si no se deja morder por el egoísmo, una cierta melancolía; esa melancolía del esfuerzo inútil, desarmado ya para modificar la realidad y para evitar la destrucción, que arrastra la tentación del aislamiento y la sole-

dad. (Lledó, 1992: 216)

La mezcla de sentimientos contradictorios de victoria y derrota que llamamos melancolía, y que (siguiendo a Rosa Chacel (1989: 78- 79) en su comentario al héroe loco, andariego y quijotesco, el Yo que cabalga a Platero de Juan Ramón) se podría denominar también “Nostalgia de lo mejor”; esta nostalgia se adecuaba bien a M^a Teresa León tras treinta años de exilio. Tiempo más que suficiente para que la escritora empezara a temer que si alguna vez regresaba a España, cosa que hizo cinco años después de la publicación de su libro, habría de hallarla demasiado cambiada. Sus memorias son terapéuticas en este punto, buscan puentear la distancia entre pasado y presente por medio de una invocación a la utopía atemporal por la que luchó entonces un grupo importante de hombres y mujeres muy cultos y dotados. Ella quiso construirles un santuario literario en el que salvar sus pasados heroicos para poder dárselo en herencia a las generaciones más jóvenes. M^a Teresa León bautizó a la nueva generación como “la generación blanca” (León, 1970: 307), porque, nacida en el periodo de postguerra, era inocente del pasado. Esta inocencia podría ser aquí condición de lo que Rosa Chacel entiende como única posibilidad de comprensión cordial de vivencias, la capacidad de concebir un tiempo anterior dirigida a

acercar generaciones por encima de tanto tiempo (Chacel, 1989: 71- 72).

No puede extrañarnos, pues, que el recuerdo de María Teresa León se detenga principalmente en lo que de revolucionaria tuvo la lucha que una generación de intelectuales y artistas sostuvo para lograr la libertad de los pueblos de España. Esta perspectiva de participación vital y decidida en una empresa de progreso intelectual, político, económico y social, es en la que sitúa María Teresa León sus recuerdos. En esa perspectiva interpreto su rememoración de Rosa Chacel en dos lugares de *Memoria de la melancolía*: La primera referencia a Rosa Chacel la realiza León al recordar las calles de Berlín en el año 1932, en las que se iban haciendo fuertes las cruces gamadas. Nos cuenta que:

Todos los actos de la vida estaban regidos por ese paso militar y por fanfarrias invisibles. Poco a poco se enrejeció el aire. La gente hablaba menos. Un día, estando Rafael en la universidad de Berlín dando una conferencia sobre la poesía tradicional española, pisotearon a una muchacha. Pero, ¿por qué? Y nos dieron una contestación cortante: Es judía. En otra ocasión, cuando el profesor Angel Rosenblat, argentino, preguntó en el Metro: ¿Ha ocurrido algo? Le contestaron: No hablamos con judíos. Y a nuestra Rosa Chacel, tan luminosamente morena e inteligente, los jóvenes nazis la miraban desdeñosos, extendiendo luego sobre sus caras el periódico para que ella no pudiera mirarlos. Eso se perdían. (León, 1977: 285)

Volvemos a encontrarnos con Rosa Chacel en esta *Memoria de la melancolía*, sólo que ahora acompañada de las figuras de Luis Cernuda y Concha Albornoz. M^a Teresa León recuerda la etapa inmediatamente anterior a la guerra civil española e introduce a

Rosa Chacel desde una posición que deja en primer plano la figura de Luis Cernuda, muerto hacía poco, en 1963, poco antes del momento de la redacción de *Memoria*. Dice así:

Sigo escribiendo sobre los muertos. Memoria para el olvido. Hoy, Luis Cernuda, de Sevilla. He encontrado entre tantos papeles como la vida nos deja dormidos en los cajones de la casa una revista: se llama *Octubre* y comenzó a publicarse en Madrid en el año 1933. En dos de sus números he encontrado algo escrito por Cernuda. Puede asombrar a algunos por qué esta revista llevaba por subtítulo *Escritores y artistas revolucionarios*.

Bajo el título de “Los que se incorporan”, leo estas palabras: “(...) Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agota, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte, debe destruirla antes de que ella destruya tales energías y, con ella, la vida misma. Confío para esto en una revolución que el comunismo inspire. La vida se salvará así.”

Al leer esta declaración muchos se rasgarán las vestiduras. Dirán: esto es imposible. ¿Ha escrito esto Luis Cernuda, el poeta todo canto interior?

(...) Nosotros, sin embargo, volvemos a verle tan juvenil, tan bien vestido... Sonreía con cierta reserva irónica. Esperábamos siempre de él un exabrupto o la manera insólita de juzgar algo o alguien. Nos hemos encontrado a menudo junto con Rosa Chacel, la excelente escritora, y la inseparable amiga de Luis, Concha Albornoz. Eran tres personas muy diversas pero que sabían estar juntas. Rosa estaba casada con el pintor Pérez Rubio, escribía con seguro talento una prosa fuerte de novelista nata. Concha, hija de don Alvaro Albornoz, ministro de la República, no tenía talento creador sino acompañador y crítico, yendo muy bien con Luis Cernuda, quien escuchaba su hermosa voz tajante y sabía valorizar la paz que aquella mujer pequeña y ponderada sabía dar a las tormentas amorosas que se precipitaban sobre Luis como verdaderas avalanchas. (León, 1977: 321- 324).

Destaco en este largo pasaje el contraste entre las dos parejas. La primera, formada por Luis Cernuda y Concha Albornoz puede encajar en el tipo descrito antes como pareja en la que el polo de fuego es masculino y el de sombra es femenino, Concha, la hija y amiga de sendos hombres famosos de los que recibe su luz. La segunda pareja, integrada por Rosa Chacel y su marido Timoteo Pérez Rubio, presenta un equilibrio atípico. Rosa, siendo amiga y esposa de artistas, es decir, estando rodeada de circunstancias análogas a las de otras mujeres del momento, es, además, un yo fuerte.

Si María Teresa León usó a Dña. Jimena, la esposa del exilado, como modelo de una forma de ser mujer con la que ella podía identificarse. Este mito no ayudaría tan bien a describir el modo de estar en el mundo de Rosa Chacel. Existe otro modelo mítico de mujer, muy utilizado por la literatura de la vanguardia, que serviría mejor a Rosa Chacel, y al cual ella misma hace breve mención en *Estación. Ida y vuelta*. Me estoy refiriendo a Juana de Arco, una muchacha del pueblo que, autorizada por una voz interior, se erige en

líder de un ejército para liberar a un pueblo oprimido. Juana es el modelo de resistencia hasta el extremo de la autoinmolación. George Bernard Shaw, que hizo de Juana de Arco la heroína de su pieza teatral *Saint Joan* (1923), era bastante mayor que los miembros de la generación de vanguardia, los cuales habían nacido, como Rosa Chacel, en 1898 o poco después. Sin embargo, como Shaw participaba muy activamente en la causa del fabianismo, variedad británica de marxismo, y había viajado a Moscú en 1928, era popular, junto con H. G. Wells, en los círculos literarios del París de la vanguardia a finales de 1920 y principios de los treinta. Esto lo conocemos merced a la correspondencia que mantuvo Scott Fitzgerald con Hemingway y otros escritores habituales de la *rive gauche* parisina (Turnbull, ed., 1968).

La obra de Shaw, *Saint Joan*, hacía de Juana de Arco símbolo trágico, heroína del pueblo, cuyo mérito y superior autoridad no puede dejar de ser reconocida en privado por aquellas fuerzas institucionales que la temen y la sacrifican. Juana tiene que morir antes de que su valía pueda ser reconocida y aclamada públicamente. Es curioso ver que M^a Teresa León también alude a Juana de Arco, aunque en relación a la figura masculina de Miguel Hernández, el poeta pastor y soldado del bando republicano, que muere en la cárcel franquista sin abandonar su credo social.

Chacel recuerda a la heroína de Ruán en *Estación. Ida y vuelta*, oigámosla recordar cómo Juana de Arco había ido a la hoguera por ser “niña gótica”, apelativo que en este contexto chaceliano dan los mayores a los niños rebeldes, o molestos, y en el cual el niño percibe “una mala intención de destruirme lo más mío, mi personalidad más irreductible” (Chacel, 1989: 133)

Dice su protagonista:

Tuve días de pasear por Rouen unido a la ciudad con camaradería. Como si tuviésemos cosas que contarnos de cuando éramos “niños góticos”. Y precisamente en esos días no me acordé de la frasecilla, no fui capaz de darle ese significado. Pero me rondaba su recuerdo con vaga pesadumbre por haberlo cultivado clandestinamente, por no haberme atrevido a ir por serlo a la hoguera, como allí mismo había ido la que lo fue por excelencia. (Chacel, 1989: 134)

Vemos que el protagonista hace confesión de culpa por su debilidad, por no haberse atrevido a “ir a la hoguera” por sus convicciones. Entendemos mejor este sentimiento después, cuando las asociaciones que este apelativo “niño gótico” desarrolla en el texto chaceliano superan la primera apariencia de trivialidad infantil. Esto ocurre cuando el texto de Chacel amplía el alcance de esta rebeldía sofocada por medio de la identificación del protagonista con el pacto de dos personajes rebeldes en lo político. Son Daoíz y Velarde, cuyo monumento recuerda haber visto por primera vez a los doce años en un paseo a la Moncloa,

¡Daoíz y Velarde!... ¿Qué puede quedarme aún de lo que me hirió de aquel modo en mi primer paseo a la Moncloa? ¿Qué es eso mío que personifiqué

en ellos? ¿En cuál? En los dos. En el que coge la mano y en el que la tiene cogida. Ni su plástica, ni su mímica, ni su juramento de morir por la patria. Aseguraría que nada de esto fue lo que me impresionó, porque hoy lo compruebo latente. Siguen jurándose lo que se juraron en mí aquella vez. (Chacel 1989: 134- 135)

Chacel desplaza del primer plano de su texto lo político ideológico, sin embargo, este componente existe indiscutiblemente en su obra y lo tiñe todo desde el puesto no dominante que en él ocupa. El plano dominante será el de la vivencia individual, tanto en el plano existencial como en el estético, por eso Chacel concluye,

Ahora todo esto quedará en mi recuerdo atado por asociaciones de rara cronología (Chacel, 1989: 135),

o escrito en sus memorias de forma harto diferente a la de M^a Teresa León. Están volcadas en la ficción, *Las memorias de Leticia Valle* (1954) y, en la autobiografía, *Desde el amanecer* (1983) , o en los diarios *Alcancía. Ida* (1982) y *Alcancía. Vuelta* (1982). Títulos, estos dos últimos, que no dejan de traer el eco de su primera novela.

Volvamos a María Teresa León, que en *Memoria de la melancolía* nos presta palabras adecuadas para concluir esta charla:

Hay que vivir al cuidado de los recuerdos. ¿ Qué sería de la vida vivida si los abandonásemos ? (León, 1970: 310),

pero antes las dejamos acompañadas de otras, harto más radicales, de Rosa Chacel en su novela *Teresa* , donde leemos,

Miro atrás porque no quiero perder nada. Perder es muerte o impiedad (Chacel, 1980: 22)

REFERENCIAS

- Alberti, Rafael, 1975, *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- Baker, Carlos, 1981, *Ernest Hemingway. Selected Letters, 1917- 1961*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.
- Chacel, Rosa, 1985, *A la orilla de un pozo* , (1^a ed. Madrid, Héroe 1936); Valencia, Pre-Textos.
- 1989, *Estación. Ida y vuelta* , (1^a ed. 1930, Madrid, ed. Ulises); Madrid, Cátedra.
- 1980, *Teresa* , Barcelona, Bruguera.
- 1956 , "Respuesta a Ortega" , *Sur*, (Buenos Aires)1956 : 97- 119.
- León, M^a Teresa, 1977, *Memoria de la melancolía* , Barcelona, Ed. Laia/ Picazo.
- Lledó, Emilio, 1992, *El surco del tiempo: meditaciones sobre el mito platónico de la escritora y la memoria* . Barcelona, Editorial Crítica.
- Vallejo, César, 1979, *Obra poética completa* , Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- 1931, *Rusia en 1931, reflexiones al pie del Kremlin*. Madrid, Ediciones Ulises, Colección Nueva Política.
- Turnbull, Andrew, 1968, *The Letters of F. Scott Fitzgerald*, Harmondsworth, Penguin Books.

ASPECTOS VANGUARDISTAS DE UNA NOVELA COMPROMETIDA: *LA VENUS MECÁNICA*

M.^a Pilar Martínez Latre

A mediados de la década de los veinte España se halla inmersa en una etapa de gran actividad intelectual. Grupos compuestos por poetas, novelistas, ensayistas y filósofos mantenían una alta autonomía e independencia en materia política y estética. Esta afirmación era hecha por un testigo privilegiado, miembro de la generación, Giménez Caballero¹ cuando pasaba revista a la creación literaria de su tiempo.

Como ejemplo de esta independencia en materia política y estética podríamos citar aquí a una larga nómina de prosistas, algunos de ellos injustamente preteridos y olvidados. (Jarnés, Espina, Bacarisse, Chabás, Garfias, Torres Bodet, Díaz Fernández, Verdaguer Marichalar...). Todos ellos desarrollaron un importante y fructífera actividad, incorporándose al fenómeno de renovación artística que vivía Europa, como sus compañeros de generación los poetas del 27. Es probable que la fama alcanzada por los poetas afectara a la recepción de las obras de los novelistas, muchas de ellas sepultadas entre los anaqueles de los libreros de viejo, convertidas hoy, en joyas bibliográficas ante la reticencia de los editores a publicarlas.

Me refiero pues a la generación de las vanguardias o quizás sea más conveniente hablar ya de generación del 27, como lo hará la misma Rosa Chacel. Reputados críticos de esta generación, como J. Manuel Rozas² reivindica el nombre de generación del 27 tanto para los poetas como para los prosistas de este periodo de los que cree que "la muerte y el aislamiento no les permitió entrar en el molino de la crítica que se ha hecho después de la guerra por los propios poetas del grupo o por las gentes que eran directa o indirectamente sus portavoces."³

Cuando nos acercamos al año 1929 Jarnés, representante "*genuino*" de la generación en palabras de Rosa Chacel⁴ lo despide subrayando su riqueza creativa: "Este año espiritual de 1929- escribe en *Cartas al Ebro*- creo que ha sido el mas fecundo en lo que va de

siglo. Nos adentramos en una segunda fase dentro de este grupo renovador que durante la década había derrochado optimismo vital; exaltaba el presente con conciencia de su fugacidad; mostraba su entusiasmo por la civilización moderna y el progreso técnico, los deportes, la velocidad que les permitía transformar las sensaciones; rendía culto a la metáfora con la que presentaban aspectos inéditos de la realidad e impregnaban de lirismo sus relatos, dando primacía a lo emotivo y a lo sensual. Recordemos las primeras novelas de Jarnés, Ayala o Rosa Chacel⁵: *El profesor inútil*, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* y *Estación, ida y vuelta*, respectivamente, escritas las tres entre 1925-1926, arquetipos de la novela lírica.

La mayor parte de estos escritores se muestran en los finales de la década más pesimistas, su vitalismo se va a contaminar de escépticismo y hacen su aparición agónicos y nihilistas personajes. coincidiendo con una etapa socio-política conflictiva en la que se hace notar la crisis monetaria que se desencadenaría internacionalmente y se generaliza la oposición a la dictadura en el territorio español. La obra literaria se acerca a la vida en la medida en que el escritor toma conciencia de la realidad. pues aunque no renuncia a la permanencia de su obra atenúa su actitud estetizante e inicia una etapa de rehumanización y neorromanticismo.

El escritor proyecta un imaginario en el que se presentan los problemas del hombre moderno, su crisis existencial, su rechazo de la masificación, así como sus reivindicaciones sociales. Sus manifiestos literarios recogen esta nueva actitud creativa. Jarnés se pronuncia sobre el arte de vanguardia en el prólogo teórico de *Paula y Paulita* que preside esta ficción novelesca, y que lleva como título *Nota preliminar*. Se trata de un manifiesto sobre el arte contemporáneo, fruto de una meditada reflexión en el que siguen vigentes las directrices orteguianas, expuestas en *La Deshumanización del arte*, *La rebelión de las masas*, *Las ideas sobre la novela* y *Las Meditaciones del Quijote* de las que se nutre la obra de los prosistas de su generación. En este prólogo programático muestra el deseo de convencer al artista nobel de la necesidad de alejarse de planteamientos tradicionales y la de aventurarse por nuevos caminos que le permitan crear una obra original. Así leemos entre sus propuestas "Desnudez . Punto de partida. Piscina . Lazareto". Sus postulados y la explicación que da del hecho creativo se acercan a la concepción neoplatónica que encontrábamos ya en *El libro de los gorriones* becqueriano. A Jarnés como a Bécquer le preocupa la génesis del proceso creativo: "una obra de arte es siempre un choque con algo que estaba ahí, cerca de nosotros, viviendo sencillamente, sin presumir que de él pudiera brotar el milagro (...). De pronto se interrumpe el tranquilo ritmo de las cosas, y comienza el compás apresurado, febril, intenso; una nueva vida comienza: la del arte".

Entre los objetivos que persigue con su obra destaca su deseo de despertar la sensibilidad del artista y del lector, como predica su maestro Ortega: "sólo en lo sensible -dirá- puede adquirir su forma una idea. En lo sensible que hayamos hecho nuestro, que hayamos zarandeado como una dócil masa". No renuncia Jarnés a la presentación de sus voluptuosos y sensoriales mundos ficticios en que se mueven sus diletantes personajes de su primera etapa narrativa, el Julio de *El convidado de papel* o *El profesor inútil* en los finales de la década. Pero, llegado este momento, comienza a plantearse la construcción de nuevas formas artísticas vinculadas a sus inquietudes espirituales en un intento de rehumanizar el

arte. En las tres novelas que escribe en 1929. ⁶ Trata de buscar una nueva sensibilidad vital. *Paula y Paulita* se erige en parodia de la novela realista y sentimental y es una visión infantil del amor y de la vida. *Locura y Muerte de nadie* presenta la inquietud y el pánico del hombre moderno y *Teoría del zumbel* aboga por un arte en el que se proyecte el hombre integral.

Así pues, el mundo moderno comienza a ser para los novelistas del 27, tanto para los que mantiene una total asepsia política como para los que asumen una militancia activa contra la dictadura, motivo de angustia, dado su carácter deshumanizante. Cuando los novelistas se muestran comprometidos con el cambio social, comparten las injusticias que viven los demás seres humanos. Salen de su egoísta aislamiento, abandonan su excepticismo y su desasosiego vital para implicarse activamente en la vida política, adoptando una actitud combativa, sin importarles la represión de las instituciones.

De esta manera actuará el escritor Díaz Fernández. En 1930 da a conocer su ensayo *El nuevo romanticismo*. Estamos ante un importante manifiesto sobre la nueva andadura que experimenta su generación en el que presenta sus convicciones estéticas e ideológicas y ofrece una nueva interpretación de la vanguardia que se aleja "del puro juego intrascendente". Comienza su reflexión con un recorrido histórico por la sociedad decimonónica con la que se muestra muy crítico por su desarrollo de una democracia liberal que no fue capaz de contribuir al desarrollo de la comunidad humana. Reniega del capitalismo y de la técnica que auspició la hegemonía de una clase injusta. Al llegar al siglo XX destaca el desarrollo de una sociedad cargada de superficialidad y excepticismo, a la que La 1ª guerra mundial despierta un apetito voraz de vitalismo y euforia física, refugiándose en el deporte y al placer fácil. De esta falta de valores y de esta atonía vital se salvara, según Díaz Fernández, "la clase proletaria que lucha para que haya justicia y mantiene la firmeza de sus ideales."

Pero su compromiso político activo, le lleva a participar del círculo de los intelectuales liderado por Sender, entre los que se hallan también los novelistas Arconada, Arderius y Benavides y a distanciarse del círculo orteguiano pronunciándose, desde muy pronto, por una literatura fuertemente comprometida con el cambio social: "Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un nuevo arte para la vida, no una vida para el arte" ⁷ Estos escritores abandonan el apoliticismo generalizado entre los intelectuales liberales españoles, que M. Zambrano ⁸ achaca a que los programas políticos no abrían el horizonte de la nueva forma de vida que se proponían encontrar.

El credo estético de este nuevo frente literario rechaza la vanguardia en los aspectos concernientes a la intranscendencia temática, en los ejercicios de excesivo virtuosismo formal y en la actitud escapista o metafísica. Pero los criterios que Díaz Fernández presenta en lo que él califica de: "un nuevo romanticismo literario que recogerá el rumor de la conciencia y se alejará del retoricismo huero y el gesto excesivo; un lirismo interior en el que se ensalza lo humano como elemento constitutivo indispensable del arte" no están tan lejos del arte puro predicado por Jarnés. Ambos autores coinciden en la presentación de personajes que se rebelan contra la sociedad que aliena o anula su personalidad, como ocurre con Juan Sánchez de *Locura y muerte de nadie* y Obdulia en *La Venus mecánica*. Juan Sánchez, será un personaje gregario, como revela su denominación onomástica, que solo

logra alcanzar el papel de un ser esperpéntico cuando pretende individualizarse entre la sociedad masificada de la ciudad moderna. Obdulia, personaje más complejo, “mezcla de sensualismo e idealismo” se rebela ante su condición de venus mecánica y le hace frente con sus propias armas a una sociedad clasista e hipócrita que impone a la mujer unas relaciones profesionales que la envilecen y objetualizan,⁹. Escuchemos de sus labios su diatriba, que da título a la novela, en la que decide dejar la deshumanizadora profesión de modelo de alta costura :”Yo venus mecánica , maniquí humano, transformista de hotel , tengo también mi traje favorito, mi elegancia de muchacha que sabe vestir para la calle, para el teatro y para el “te dansant” (...) soy una actriz de actitudes , una pobre actriz de trapo (...) Tengo un alma emboscada en mi figura (...) Vosotras burguesas, no tenéis esa juventud insolente , este impudor mundano(...); Ah , como os odio , rebaño de pavas, cerditas grasientas de provincia , buches rollizos de donde cuelga la medalla católica de la domesticidad”.

Nuestro novelista sin abandonar este nuevo romanticismo humanizador cree que la obra literaria “en su pensamiento y estilo” debe acompañarse de las cualidades específicas del tiempo presente en las que se sitúa la literatura de su época, tales como la síntesis, el dinamismo, la renovación metafórica y la agresión a las formas académicas. EL escritor debe hacer converger en la creación tres conceptos fundamentales: la perfección formal, para desarrollar los temas susceptibles de interpretación artística que posean por propia naturaleza un contenido moral; intuición artística y habilidad práctica para lograr una confluencia ideal entre el arte libre y el compromiso consciente.

Díaz Fernández inicia en 1920 su carrera profesional de periodista en el diario ovetense *Noroeste*, de matiz republicano desde donde colabora como corresponsal en el *Sol*. Se traslada a Madrid, entrando a formar parte del equipo de redacción de este importante periódico que dirige Ortega, en cuyo círculo literario se introduce, extendiendo sus colaboraciones a *La voz*, *Crisol* y el *diario Luz* , empresas del tándem Urgoiti-Ortega. En 1930 funda con Espina y Arderius la revista de izquierdas *Nueva España*, donde prosigue su combate contra la dictadura y monarquía. Nos enfrentamos con un escritor cuyos rasgos se corresponden con el intelectual de *La Edad de Plata* española¹⁰, aquel que encuentra en la prensa periódica el medio más idóneo para hacer llegar a la sociedad su toma de postura ideológica.

Escribe su primera novela sobre la guerra marroquí, *El Blocao* (1928), ajustándose a estos postulados estéticos que se corresponden con la tipología de la novela social estudiada por Gil Casado¹¹ . En su segunda novela, *La Venus mecánica* escrita en 1929 en la que voy a centrar mi comunicación construye una ficción que concilia la vanguardia y el compromiso y en la que se atisba el horizonte de su ensayo *El nuevo romanticismo*. Se encontraba nuestro escritor atravesando unas difíciles circunstancias personales como resultado de su comprometida vida profesional que le conducen a 3 meses de cárcel en la Modelo de Madrid y otros tres de exilio en tierras portuguesas. El referente histórico y algunas de estas circunstancias personales aparecen en el mundo novelesco como el esperpéntico general Villagomil, contrafigura del dictador Primo de Rivera, al que presenta como un “sátiro” mujeriego, inculto y despota y enemigo encarnizado de los periodistas. Trasunto de la vida de Víctor sera, igualmente, el desenlace de la novela que se resuelve de manera dra-

mática con el que el escritor trata de conmover al lector y busca el efecto aleccionador. Víctor es víctima de la represión gubernativa, que ha endurecido sus medidas contra los disidentes intelectuales, en medio de un tenso clima social que desemboca en una huelga general obrera y será encarcelado. A la salida le espera Obdulia, la mujer fuerte, que ha sido capaz de liberarse de la tutela del burgués y de su condición de prostituta de lujo y de despertarle una auténtica pasión. Obdulia asume con coraje el último zarpazo que la vida les ha dado, la muerte del hijo recién nacido y se dispone a compartir con Víctor la aventura revolucionaria. A este desenlace catártico, con la pareja en actitud combativa con el que se proponen el cambio de una sociedad injusta se opone Jarnés en *Lo rojo y azul* (1930) cuando ofrece una alternativa pacifista para Julio, su personaje protagonista, que abandona su compromiso revolucionario ¹²

La venus mecánica debe leerse, pues, como representación de las preocupaciones literarias de un escritor de vanguardias atento a los cambios socio-culturales en los que vive inmerso. Con una cierta perspectiva histórica J.M.Rozas destaca para este nuevo romanticismo, esbozado por Díaz Fernández y del que su novela es la realización práctica, la presencia de elementos vanguardistas con los que el escritor trataba de crear un nuevo tratado estético- sociológico al conjugar novedades estéticas e ideológicas.

Dados los límites a los que debe ajustar esta comunicación me limitaré a presentar alguna de estas novedades estéticas e ideológicas que presenta esta novela. Esta dividida en 45 capítulos de corta extensión de los cuales 13 presentan un título introductorio. Los capítulos innominados tienen un desarrollo tradicional (trama convencional, vinculada al folletín, linealidad narrativa, omnisciencia selectiva y estructura sintagmática de los acontecimientos). Los capítulos nominados rompen con la linealidad temporal, desacelerando el ritmo narrativo. Modifican la perspectiva, la voz, y la forma del discurso - narraciones en estilo directo y emotivos monólogos en boca de algunos personajes o reflexiones autoriales que contribuyen a dar una tonalidad lírica y ensayística a la novela, tan frecuente en la prosa vanguardista.

La edición ¹³ que maneja de 1933 aparece en *La Revista literaria Novelas y cuentos*. Presenta en portada una foto del autor y la contraportada se acompaña de una breve nota bibliográfica ¹⁴, en la que el editor señala las cualidades del novelista, y destaca que nos encontramos ante “un narrador ameno y sugestivo”, poseedor de “una gran cultura y fina sensibilidad” y de un “estilo vigoroso y personal”. En la contraportada aparecen, también, unas líneas dedicadas a la publicidad de la siguiente novela, *Desnudez*, de la francesa S. May en la que se destaca su fuerte carga erótica, pero el anunciante quita yerro al tema para no asustar a sus lectores/as potenciales y advierte también de la ausencia de pornografía. Con esta edición popular la novela parece haber superado ya la indiferencia con la que fue recibida por la crítica.

La trama se centra en la aventura personal (pública y privada) del periodista independiente y contradictorio Víctor Murias, que comparte algunos de los rasgos caracteriológicos del héroe modernista, por su tendencia a la abulia y al excepticismo, por su admiración por la mujer, por la que siente una atracción casi patológica, y por la que llega a olvidar su actividad profesional. Sumergido en la voluptuosidad erótica, gusta de la contemplación de la belleza femenina como si se tratara de un bello objeto de deseo: “Ningún ins-

trumento tan primoroso como ellas para comer bombones, sumergirse en la electricidad de las pieles o surcar el lomo de las alfombras” y comparte con hermosas mujeres de conducta sexuales muy libres breves aventuras amorosas e intensos momentos de placer que se describen destilando sensualidad: “Las manos de Elvira gateaban por el pecho de Víctor, burlonas e insidiosas. El le apretó una con fuerza en un acceso sensual y se la fue soltando poco a poco. Alguna de estas mundanas hembras le reprocha su vehemencia salvaje”.

Estamos ante un personaje bifronte, erotómano e individualista que se debate entre la vida del artista bohemio, frecuentador de los cabaretes de moda y de los círculos artísticos de la vanguardia y el intelectual pequeño burgués que se preocupa por los problemas de la clase obrera, partícipe de tertulias revolucionarios y capaz de denunciar abiertamente a los gobernantes opresores de los últimos años de la dictadura y de escribir soflamas a favor de la revolución. En este nuevo rumbo en el que se afirma su personalidad, deja de ser el “muchacho, tímido y soberbio, mendigo de las palabras - de la mujer - y de sus sonrisas fugaces” -como los donjuanes urbanos Augusto Pérez o El profesor inútil -y se convierte en el intelectual comprometido. Este cambio se produce con la mediación de Obdulia¹⁵ personaje femenino que comparte el protagonismo de la novela y cuya peripecia vital ocupa una parte importante de la acción novelesca. Víctor se erige en álder ego del escritor como tantos otros personajes de la novela lírica vanguardista, -recordemos las novelas iniciáticas de Jarnés o Chacel-, que siguen la huella del artista adolescente joyciano en un intento de reinterpretar su vida y comprenderse.

Madrid será el espacio narrativo en el que coinciden todos los personajes; en este escenario de la ciudad moderna, preferido por la literatura de vanguardia, los personajes de *La venus mecánica* se sumergen en “el tráfico de la calle” en cuyo “torrente urbano se diluyen las mujeres” que, en ocasiones, persigue Víctor. Por el día deambulan entre las calles del centro urbano y sus tradicionales paseos, Princesa, Puerta del Sol, Serrano, Rosales, La Gran Vía, Argüelles, El Prado, el parque del Oeste; etc frecuentan por las noches sus cabaretes y descubren el placer del sexo fácil con las mujeres de alterne acompañados de músicas de Jazz-band mientras consumen champagne, cocteles y cigarrillos ingleses. En este escenario de alto clima erótico hacen su aparición “las tanguistas”, “cocottes”, artistas, frívolas, desenfadas, atractivas y seductoras, pero escondiendo, por lo general una triste historia familiar, con toques folletinescos.

EL lector se encuentra frente a la ciudad moderna, snobista y cosmopolita, que va cambiando su hábitos de convivencia apresuradamente. Las hijas de la rancia aristocracia y la alta burguesía frecuentan a los psiquiatras, convertidos en médicos de moda, con el consiguiente escándalo para sus mayores; “Las viejas condesas se escandalizaban de que sus hijas confíen sus pensamientos más vergonzosos, las inquietudes o los deseos que en otra época solo se descubrían ante la rejilla del confesonario, a un hombre joven e impío “. En la visión de estas costumbres sociales el narrador destila ironía y da su merecido varapalo a su clientela compuesta por : “aristócratas y burguesas de nervio descompuesto, muchachas de sexualidad pervertida (...)hísticas de primera clase”. Encarna este papel un joven y atractivo doctor, Augustò Sureda¹⁶, de la escuela freudiana, ideólogo de izquierdas y amigo personal de Víctor, con el que comparte su descontento ante la clase gobernante. Hombre generoso y confiado, que apoya a los resentidos militares disidentes para cambiar el

gobierno y que acabará expulsado del país por el gobierno de la dictadura, víctima de sus ideas revolucionarias.

Dentro de la imaginaria vanguardista El hotel se erige en espacio emblemático de la adaptación a los tiempos modernos. El narrador describe su aparición, fruto de una rápida metamorfosis, de casa de huéspedes a pensión, con su consabido cambio de clientela y de costumbres; los estudiantes, burócratas y viajeros catalanes serán sustituidos en hotel por las turistas, “cocottas” caras, bailarinas, y empleados de la industria extranjera de la post-guerra, y el joven botones .

El hotel será el espacio favorable para nuestro protagonista, ávido de experiencias mundanas y de inesperados encuentros. La aceptación de una casa propia, cuando se consolida su relación de pareja y decide vivir junto a Obdulia, le plantea serios problemas de adaptación. Pues este hábitat doméstico representa una forma de vida convencional en la que el diletante bohemio, “pierde su independencia”. El monólogo de Víctor pone de relieve sus dudas y su rechazo a las formas de vida burguesas, como lo harán los personajes jarnesianos, -Julio en *Lo rojo y lo azul* o Arturo en *Locura y muerte de nadie*:-”Heme aquí Prometeo encadenado , convertido al fin en un ser apacible y doméstico, al que no queda siquiera la anarquía del hotel (...) Cuando abro la puerta del piso, me horroriza encontrarme, a pesar mío, con esa palabra que rueda por la boca de todos los vencidos ; el hogar” . En sus dudas se percibe la angustia existencial del hombre moderno: El hombre nace en posesión de una magnífica rebeldía y la sociedad se propone desde niño apoderarse de él (...). Pero es que no se si soy individualista o colectivista; si quiero la disciplina o el desorden. Solo se que me aterra la inercia de mi alma”.

Otros medios de locomoción modernos y los lugares de trabajo y de ocio, tranvías, taxis, bancos, grandes almacenes comerciales y los cinemas- serán también marcas de esta vitalista y pragmática civilización urbana en donde existen refinados placeres. Pero la ciudad y sus grandes almacenes pueden también ser un espacio hostil, en donde algún personaje, como Obdulia, en plena crisis existencial, -sin trabajo a pesar de hablar tres idiomas y creyéndose engañada por su novio- acrecienta su soledad y confusión como nos la presenta el narrador en esta secuencia: ”Se lanzó en un arcaduz de la puerta giratoria y fue de vitrina en vitrina entre los grupos de compradores y curiosos, adivinando a través de la niebla de su turbación los objetos”.

El cine, escenario plenamente vanguardista, hace su aparición en la novela. Su presencia será temática y técnica. Al rededor del cine surge el episodio de la artista mitómana que se finge empresaria, dispuesta a hacer cine español folklórico que lo utiliza como señuelo para captar jóvenes ingenuas que le permitan vivir de su actividad de meretriz. El narrador y el mismo Víctor se ríen de los proyectos de esta embaucadora, “que rodeada de mocosos que eran grandes peliculeros” pretendía sumarse a los inicios del cine nacional, basado en el chauvinismo y popularismo y en las ayudas estatales. La protagonista Obdulia ¹⁷, mujer fotogénica, será la víctima de esta celestina encubierta cuando busca una salida profesional digna en el duro mercado laboral que la mujer afrontaba en esta época. El cine será, también, frecuentado por los personajes como espectáculo para evadirse como ocurre con “la portuguesa (...) muy aficionado a las películas yankis”; pero también será el espacio protector de los enamorados Obdulia y Víctor por la complicidad que proporciona

la sala oscura y confortable .

Finalmente, la técnica compositiva influye en la disposición de las secuencias narrativas. Aunque la estructura básica se centra en el proceso vital de Víctor y Obdulia en el decurso de dos largos años , se ve interrumpida con frecuencia para dar entrada sin enlaces discursivos a otros personajes cuyas vidas se narran con un lenguaje sintético ; escenas llenas de plasticidad y movimiento dramatizadas. Como ejemplo de escena cinematográfica citaré la primera secuencia con la que se inicia la novela; una breve y divertida escena de seducción en la que un don Juan urbano, -que más tarde resulta ser el protagonista-, de gestos teatrales trata de conquistar a una atractiva mujer que huye de su acoso en un taxi, dándole así el equinazo. Estas escenas dramatizadas alternan con otras narrativas de ritmo más lento, presentadas por un narrador subjetivo entre irónico y escéptico y con cierta tendencia al lirismo interior que se identifica con su protagonista.

La brillante imaginación vanguardista de Díaz Fernández que percibe y capta el mundo con una nueva mirada (creacionista, cubista, neobarroca) se proyecta en las descripciones de objetos modernos, del paisaje humano o de la naturaleza cósmica. “Con su zumbido de avión prisionero”, unas originales greguerías y metáforas describen al ascensor; la mina “llegaron a una explanada donde se abría el bostezo interminable de la bocamina” y la carretera “viruta de papel”. Asimismo, los albañiles adoptan posturas escultóricas de procedencia taurina : ”Cabalgaban los albañiles con sus blusas blancas como Tancredos temerarios frente al toro del vértigo.” y en el cabaret, el bailarín negro de jazz-band ”de piernas largas y ágiles , ponía una X de tinta en el rojo cartón del escenario” (p. 7).

La mirada estético erótica de Víctor se deleita en una mujer cuya belleza se contempla entre escorzos geométricos: ”De perfil, la espalda era un abanico a medio plegar, muy tenso, sin embargo, a partir de la nuca”. Como Jarnés disfruta con la geometría del placer¹⁸ “Víctor la ceñía con los ojos vorazmente, hasta llegar al medio limón del seno, afirmado por la postura oblicua” (p. 16).

El virtuosismo de nuestro novelista se descubre, igualmente, en la elegía funeraria con la que despide a una bailarina, de origen italiano que se suicida. El trágico suceso pierde su dramaticidad al desrealizarse con la presentación de un escenario neobarroco-futurista en el que se parodia la escenografía fascista:”Cuatro ángeles de Italia, cuatro ángeles gordezuelos, aéreos, de alas pintadas con purpurina , cuatro ángeles de retablo habrán venido a buscarte a ti, Maria Mussolini, a la casa de huéspedes de la calle del Pez. Volarían sobre las ventrudas canastas de frutas sobre las vitrinas que guardan el aluminio del pescado ...” (p. 9).

La naturaleza personificada, palpitante de vida y sexualidad, y sobre todo, la lasciva luna tantas veces evocada por esta generación acompaña a los amantes “La luna , sentada en los tejados del Hispano se arrojo a los pies de Obdulia mientras subían al taxi”. (p.7). No falta el toque dismitificador del narrador irónico que quiebra la atmósfera sentimental:”La luna , por lo visto, estaba contratada por la empresa del cabaret para casos particulares”(p.7)

Cuando el escenario madrileño extiende su horizonte al mar Cantábrico ,- al seguir la peripecia vital de Obdulia, convertida en modelo de alta costura , que hace una “tour-né”por las ciudades del norte Oviedo y Gijón-, el paisaje marino norteño en el que vivió

nuestro escritor es presentado con plásticas descripciones vanguardistas: "Desde el comedor se veía el mar estriado, movedizo y largo; el horizonte, como una tierra combada por los vientos de transmundo, bien sujeta por los clavos de las estrellas (...). Estar en el hotel Majestic era como estar de paso en el puerto. La noche de mar fuerte el mar salpicaba las ventanas como las claraboyas de los camarotes y la luna se abría en su interior las venas de mercurio." (p.13)

Pero volvamos a la ciudad moderna, al corazón de la vanguardia donde se exhiben las conductas más snob, se dan lecciones de modernidad y los falsos artistas rinden culto a efímeros ismos. De todo ello nos informa el novelista a través de su personaje protagonista, que dada su condición de periodista, está obligado a frecuentar el mundo artístico. Víctor será un informador exigente y crítico que tiene unas sólidas teorías sobre el arte de vanguardias. Es un testigo de los nuevos cambios estéticos en materia artística que aplaude con moderación y en los que cree si saben perdurar en el tiempo.

Su sensibilidad especial para con la belleza femenina se pone de relieve en su descripción del nuevo canon estético que surge de la contemplación de una mujer extranjera. Su retrato recuerda a una mujer entre lánguida y mecánica como las pinturas de Támara de Lempicka o un Picasso: "rostro aniñado, un poco andrógino, el sombrero de muchacho y la blusa cerrada, sugerían una de esas bellezas preparada para la química cosmopolita. Mas que mujeres, esquemas de mujeres, como las pinturas de Picasso. Pura geometría donde ha quedado la línea sucinta e imprescindible. (...) un producto encantador. Aquel ser no podría cuajar en el misterioso laboratorio del útero. Era una sutil colaboración de la máquina y de la industria, de la técnica y del arte. Alimentos concentrados, brisas artificiales de automóvil. Estamos "con estas mujeres "delgadas y esbeltas como vegetales" ante el negativo de la mujer ideal postmoderna.

Pasa revista a los ambientes artísticos y denuncia los falsos artistas a los que ridiculiza en varias secuencias. Un personaje emblemático de la falsa vanguardia será la americana Miss Mary, "una neurótica transcendente" que se "jastaba en descubrir genios desconocidos en el intrincado bosque de las vanguardias. En realidad lo que cazaba eran animalitos depilados". (p. 17); la galería de falsos vanguardistas la forman poetas "tontos" que viven a impulsos de la cultura francesa y que son incapaces de escribir una obra o poetisas-deportistas, que presumen de sus bíceps y se inspiran haciendo largos, pintoras comunistas de pacotilla como la escultora haitiana que se emociona ante la visita del rey a su exposición. Mujeres burguesas que forman su club femenino para jugar a la liberación y carecen de ideas propias. Salva de esta colección de ridículos artistas de vanguardia a Maruja Montes, una joven pintora de veinte años "minúscula y delgada, insignificante (...) que "poseía un pensamiento superior, una concepción del cosmos más divertida y más bella".

Esta mujer inconformista, enemiga de snobismos, capaz de hacer un duro diagnóstico de sus compañeros de profesión: "Hay una masonería del 'snobismo, una internacional del ocio ilustrado, que me da asco"(p. 17) se erige en arquetipo del artista de vanguardias. Será la defensora de un arte artístico que rechaza las convenciones realistas del arte burgués "Ni sabia ni hermosa la naturaleza. La pintora quería inventarla de nuevo, después de hacerla tinieblas y silencio" (p. 17). Víctor que es en definitiva la máscara más querida de Díaz Fernández, cuya voz se confunde con la del narrador y sus pensamientos con un autor

implícito que tiene puesta su mirada en la rehumanización de la vanguardia, se pronuncia por una creación que no sea mimética de la realidad y hace suyas las opiniones de la pintora vanguardista: "Era repugnante en verdad la monotonía de la naturaleza, su periódica transformación, que convertía la vida en una película de temas repetidos. Aquel prado con sus árboles del año anterior y su melancolía de siempre, era bastante para hacer a un hombre, medianamente imaginativo, maldecir de la estupidez cósmica. Sin embargo, aun hay escritores que se dedican a describir paisajes y declamar enfáticamente delante de este aborrecible escenario de vulgaridades. Por eso el arte que imita a la naturaleza pensaba Víctor es un arte esclavo"(p.21)

En 1928 escribía Díaz Fernández: "Yo no aspiro a ser escritor de minorías, aunque no me halagaría nada que estas no simpatizaran con mis libros (...) Ciertos escritores jóvenes en su afán de cultivar la imagen por la imagen, han creado una retórica peor mil veces que la académica. Cultiven ellos su pulidos jardines metafóricos, que yo me lanzo al intrincado bosque humano, donde acechan las más dramáticas peripecias."¹⁹.. Nuestro escritor ha actuado como un hábil jardinero seleccionando cuidadosamente las flores de su jardín novelesco; un jardín que podrá ser visitado con placer por los más exigentes lectores de la literatura vanguardista. Para aquellos lectores que buscan un mensaje ético en la novela también encontrarán en *La Venus mecánica* la respuesta. La novela es en parte un alegato feminista. Una abundante presencia de personajes femeninos, frente al reducido número de los masculinos, caracterizadas, en su mayor parte, con penetrantes perfiles psicológicos muestran sus sórdidas vidas folletinescas y el limitado horizonte que les ofrece la hipócrita sociedad burguesa, Teresa Bordons afirma que Díaz Fernández ²⁰ no se libra en esta novela comprometida de las contradicciones del intelectual pequeño burgues que sigue influyendo en muchos hombres de finales de siglo; sin embargo me atrevo a defender que con su apuesta por la mujer nueva abría tímidamente en 1929 el horizonte de la emancipación de la mujer.

NOTAS

(1) *The Europea caravan* Nuev York, 1934. Cito por la edición de Ramon Buckley y J.Crispín, *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Madrid, Alianza Editorial, 1973 p. 48

(2) J. M. Rozas. *El 27 como generación*, La isla de los ratones, Santander, 1978

(3) También M.A. Hernández prefiere el marbete de generación del 27 para referirse a estos escritores de la vanguardia e insiste en que tanto los poetas como los prosistas compartieron afinidades específicamente literarias. (Vease su monografía *Prosa vanguardista en la generación del 27 (Gecé y la Gaceta literaria)*, Madrid, Prensa española, 1975,)

(4) Estas opiniones las expresa en un interesante artículo que titula " Sendas perdidas de la generación del 27", en el que reflexiona sobre sus relaciones literarias con su generación. Este artículo se publica en *CHA*, 1977, nº 322-23.

(5) La calificación de novela lírica procede de R.Freddman en *The Lyrical Novel*. Los críticos Ricardo Gullón (en *La novela Lírica*, Madrid, Cátedra, 1984) y Darío Villanueva (en *La novela*

Lírica, Madrid, Gredos, 1983, vols I y II) utilizan la misma denominación genérica para sus respectivos estudios y asumen la mayor parte de los rasgos estilístico, temáticos y estructurales, descritos por Freemand.

(6) Ediciones manejadas de las obras de Benjamín Jarnés citadas: *Paula y Paulita* Madrid, Revista de Occidente, 1929; *Locura y muerte de nadie*, Madrid, Oriente, 1929; *Teoría del Zumbel*, Espasa-Calpe, Madrid, 1929. Una interpretación de estas obras se encuentra en la segunda parte de mi estudio sobre la obra jarnesiana., *la novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando Católico, 1979. Sobre estas mismas obras hay una interesante lectura de Victor Fuentes, *Benjamín Jarnés: Bio-Gráfica y Metaficción*, Zaragoza, Institución Fernando Católico, 1989

- (7) Cito por la edición de *La Antología*, Ed. Cit., de Buckley y Crispín pgs 55-60.

(8) *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, Madrid, Edit. Hispamerca, 1977, pags.34 - 42,

(9) Este será un argumento esgrimido por Buckley y Crispín para negar la falta de compromiso que algunos críticos como Sobejano, V. Fuentes o Tuñón de Lara han atribuido a los escritores de esta generación. Veasé la introducción de su *Antología*, Ed. Cit.

(10) J. C. Mainer, *La Edad de plata (1902-1939) Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Catedra, 1975.

(11) Gil Casado, *La novela social española 1920 -1971*, Barcelona, Seix Barral, 1973., 2ª ed.

(12) Veasé las *Obras Citadas* sobre Jarnés de V Fuentes p.66-67 y M Pilar Martínez Latre.

(13) La primera edición aparece en 1929, Editorial. Renacimiento. Esta nueva edición de 1933 se presenta en una colección popular "*La novela de hoy*", que al igual que *El cuento semanal* o *La novela corta* disponía de una amplia tirada, gracias a su bajos precios y facil distribución. Estas colecciones que proliferan en la década de los 20 surgen ante la demanda del público, estimulada por los editores que ponen más cuidado en sus aspectos materiales. Aunque predomina la novela erótica galante, también se encuentran relatos de actualidad política, que combinan con tramas folletinescas. En ella publicaron un importante elenco de escritores extranjeros y españoles; Clasicos y contemporáneos como Azorín, Balzac, Baroja, Calderón, Cervantes, Chateaubriand, Dickens, y un largo etc.

(14) *La venus mecánica* cuenta con una reedición y prólogo de López de Abiada, Barcelona, ed. Laia, 1983.

(15) Nora llegará a decir que esta mujer es la auténtica protagonista. de la novela Vease *La novela española contemporánea (1927-39)*, Madrid, Edit. Gredos, 1968, pags.456-59. El artículo publicado por Teresa Bordons "De la mujer moderna a la mujer nueva: *La venus mecánica* de José Díaz Fernández (en *España contemporánea* VI (2), 1993) llega a mis manos cuando ya está redactada la comunicación. No obstante, dado el interés del mismo, me parece interesante sintetizar sus interpretaciones que giran sobre la caracterización y función de las mujeres en la obra. Con respecto a la protagonista femenina, Obdulia, en la que se centra de manera especial su análisis, coincido con ella en valorar su intermediación en el desarrollo de la personalidad de Víctor, tanto humana como políticamente. Y ello se produce cuando esta mujer deja su papel de venus mecánica, víctima de la explotación sexual y capitalista y se yergue en una nueva imagen, la virgen roja, capaz de enfrentarse con la mujer moderna por la que Víctor sentirá especial inclinación, representada por la condesa Edith y Elvira protagonistas de la novela deshumanizada burguesa.

Obdulia será capaz de anular la influencia de esta mujer moderna andrógina y artificial, que se aparta del ideal tradicional de la feminidad e inicia el camino de la mujer nueva que marca la transición hacia la novela social.

(16) Contrafigura según López de Abiada del Doctor Marañón. Veasé su introducción a la Edit, Cit. de 1983 y también su artículo “José Díaz Fernandez y la superación del vanguardismo“ en *Cuadernos del norte* , año III, nº11, Enero -Febrero de 1982. Teresa Bordons (Art. cit) destaca, también, en este personaje su papel de divulgador de las teorías freudianas sobre el origen sexual de la histeria femenina, representando el prejuicio genérico-sexual que sufrirán las mujeres en esta etapa histórica de avanzadilla cultural.

(17) Para Teresa Bordons en *La Venus mecánica* seguirán vigentes los valores atribuidos por el sistema genérico-sexual burgues a la mujer, como son la virginidad y la maternidad, valores que también aparecerán en la caracterización de la propia Obdulia, negándole su papel de sujeto de la historia.

(18) V, Fuentes (*Benjamin Jarnes. Biografía y metaficción* , Ed, Cit pag. 86) destaca como Jarnés lleva la armonía y ritmos cosmos del pintor Kandisky a sus descripciones. La influencia jarnesiana se hace patente en la conducta de Víctor que como el profesor inútil pierde la consciencia cuando se entrega a la contemplación de la mujer mientras bebe cerveza; los ecos jarnesianos llegan en esta ocasión con una pincelada humorística, al sentir Victor el mismo efecto embriagador con el agua mineral.

(19) *El blocao* , 2ªed., Eds Hispano-Americanas . Cito por E. de Nora, Edit cit, p.456, Nota 47. El estudio dedicado a la generación de Díaz Fernández por A Sanchez Vidal (*Historia y Crítica de la Literatura Española. Epoca contemporánea*. Ed. de V. García de la Concha. Barcelona, 1984) presenta una relación bibliografía actualizada.

(20) Díaz Fernández forma parte del intelectual de izquierdas que adopta una aptitud contradictoria en sus relaciones con la mujer, pues si bien defiende para ella una mayor emancipación o reconoce sus dificultades para abrirse camino en el campo laboral, desacredita el movimiento feminista cuando ridiculiza en la novela a las mujeres pertenecientes al Club Femenino. Teresa Bordons opina que la consideración del escritor sobre la mujer, al tratar de marginarla del discurso racional por considerarlo exclusivo del género masculino, no difiere en nada de los argumentos patriarcales de la burguesía dominante que pretende combatir.

LA NOVELA LÍRICA Y NUESTRAS ESCRITORAS CONTEMPORÁNEAS

M.^a Ángeles Cabré

I.

Entrar en una librería y preguntar ¿tienen Uds. novelas policíacas, de misterio, de ciencia ficción...?, es tener la posibilidad de escrutar anaquel tras anaquel, de elegir entre cien. Entrar en una librería e inocentemente preguntar ¿tienen Uds. alguna novela lírica?, es contemplar la cara escéptica del dependiente, salir sin novela lírica alguna bajo el brazo; en definitiva, constatar que la novela lírica no está precisamente de moda, es más, que tal vez jamás lo estuvo. Confirmada la sospecha, la reflexión no se hace esperar: o bien la novela lírica no constituye lo que llamamos un subgénero, o bien no posee lectores potenciales y en consecuencia ningún posible editor, o en última instancia es el lirismo, en la prosa, una cualidad de escaso prestigio, incluso un matrimonio imposible, una perversión literaria, una licencia inaceptable. Es *Jardín* (de la autora galardonada con el último Premio Cervantes, Dulce María Loynaz, y precisamente subtulado, para evitar equívocos, "Novela lírica") uno de los pocos textos que encontramos en las librerías y cumple los dos requisitos que aquí nos ocupan: ser narración lírica plenamente y estar escrito por una mujer. Una breve reseña aparecida en la revista "El Urogallo" el pasado mes de marzo ⁽¹⁾, ofrecía esta radiografía:

"...se trata de un relato lírico, casi prosa poética, género hoy no muy en boga, pero nunca extinguido del todo. Novela forzosamente intimista, cuya acción apenas merece ese nombre (como reconoce la propia autora)...".

Por otro lado, la escasez de novelas líricas hace que también sean pocos los textos críticos dedicados a este supuesto subgénero. Para esta aproximación a la narrativa lírica he manejado tres de ellos: *La novela lírica*. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf, de Ralph Freedman ⁽²⁾; *La novela lírica*, edición de Darío Villanueva ⁽³⁾; y el estudio de Ricardo Gullón, *La novela lírica* ⁽⁴⁾, cuyo contenido ya había anticipado en un trabajo incluido en la edición de Villanueva. Tal como señala Freedman en el prólogo a su ensayo,

en 1921 Hermann Hesse hizo la siguiente afirmación:

”La novela es una lírica disfrazada, un rótulo prestado para que las experimentaciones de los espíritus poéticos expresen sus sentimientos del yo y del mundo”.

No se trata de una reflexión gratuita, pues toda obra inscrita en el género narrativo esconde alguna dosis de poesía; todo narrador es, de algún modo, poeta; toda narración es, en consecuencia, poema. Los géneros no son, lo sabemos, compartimentos estancos. Para más *inri* evolucionan, crecen y se reproducen; en palabras de Claudio Guillén ⁽⁵⁾:

“son modelos que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema o polisistema literario que sustenta un determinado momento en la evolución de las formas poéticas”.

Centrándonos en la novela debemos admitir que hoy, a las puertas del próximo milenio, ésta se ha convertido en un desordenado cajón de sastre en el que parece caber todo; lo demuestra el hecho de que cada vez sean menos los rasgos comunes entre los títulos que engloba. En consecuencia, si al escurridizo sustantivo <novela> le sumamos el adjetivo <lírica>, que el Diccionario de la Real Academia aplica a uno de los tres géneros principales de la poesía, en el cual “el poeta canta sus propios afectos e ideas” (de emociones y sentimientos habla el María Moliner), el resultado no puede ser otro que un texto híbrido, a caballo entre el poema en prosa y la prosa poética. Caso de aventurarme a formular una definición de la novela lírica, cosa que los críticos evitan, me inclinaría por ésta: “Dícese de aquélla que se mueve en el terreno de la emotividad y cuya función, de un modo u otro, aspira a entroncar con la del poema”. Ni que decir tiene que, si así la entendemos, las posibles fronteras que la delimitan variarán en la medida en que lo hagan las de la poesía misma. Veamos a continuación, de modo sintético, en qué aspectos reside o cómo se manifiesta el lirismo en el seno de una obra narrativa; es decir, cuáles son los rasgos fundamentales de las novelas que aquí nos ocupan:

* Se trata de textos que exigen una complicidad del lector que va más allá de la que el autor suele pedir; precisan un lector activo, “sensible” al autor, como sucede con la poesía, hay en ellos una imposibilidad de alcanzar la decodificación completa.

* Insistencia en el emisor que revierte en un lenguaje “emotivo” (Jameson).

* Detención del fluir del tiempo o ruptura de la linealidad temporal, cosa que conlleva la ausencia de progresión narrativa en el sentido estricto en un relato que es retrato, pues parece que se sucedan sensaciones y no hechos.

* Mayor presencia del tiempo de la escritura (que implica un yo aferrado a sí mismo, el del autor).

* Analogía entre el héroe simbólico del relato y el yo del poema.

* Analogía entre el autor y el personaje principal, lo que da lugar a la fusión del yo y el otro, es decir, del protagonista y el mundo, mundo que queda pues reducido a un punto de vista lírico.

* Subjetivismo como consecuencia de la invasión del relato por parte del yo, como dice Gullón “en desmesurada hipertrofia” ⁽⁶⁾.

* El protagonista como héroe pasivo: reflejo en el espejo del autor, quien, en definitiva, escribe y no actúa.

* Fragmentariedad de la narración (técnica impresionista); es el lenguaje el que se

ocupa de unificar las escenas.

* Protagonismo del lenguaje; se habla de "sensibilidad lingüística".

* La experiencia convertida en una trama de imágenes; en consecuencia, primacía de la forma sobre el fondo, de la estética.

Una vez señaladas las principales características de este tipo de relatos, un somero repaso de sus exiguos orígenes nos permitirá calibrar su peso específico en el conjunto de la historia literaria.

II.

Partamos de una rotunda afirmación de Freedman: "Las novelas líricas modernas son hijas del romanticismo" (7). Tanto la prosa poética como la "novela de la sensibilidad" nacen a las puertas del siglo XIX y es el héroe romántico quien las hace factibles. En esas fechas y en años posteriores se producen los primeros balbuceos de la novela que nos ocupa, balbuceos mayúsculos que firman nombres egregios como: en Alemania, Novalis (con su *Heinrich von Ofterdinger*); en Francia, Chateaubriand, Rousseau y Nerval, así como Flaubert con *Le Tentation de St. Antoine*; en Inglaterra, De Quincey, etc. Por su parte, el excelente crítico de la poesía que fue Luis Cernuda, en su artículo "Bécquer y el poema en prosa español", que data de 1959 (8), escarba en las raíces de la prosa lírica en el marco de la literatura española y se retrotrae al olvidado José Somoza (autor de "El Risco de Pesqueruela"), representante de una prosa que aspira a ser instrumento lírico, contrapuesta a la que observa las costumbres, como señala el poeta sevillano. A finales del XVIII corresponden asimismo los primeros pasos del poema en prosa, que se dan en el seno de la literatura francesa. Pero dicha "forma literaria" (Cernuda *dixit*) no es adoptada por la literatura española hasta la irrupción del romanticismo becqueriano y la publicación en 1871 de sus *Leyendas*; leyendas que no son poemas en prosa sino prosa poética, y es por ello que el artículo cernudiano sirve a nuestros propósitos. Éstas implican, por supuesto, la narración de unos sucesos, por fabulosos que sean, y por tanto una sucesión de hechos. Y a este respecto (refiriéndose concretamente a "La Creación") escribe el autor de *La realidad y el deseo*:

"Bécquer se había impuesto una doble tarea: de un lado, escribir una 'Leyenda', es decir, contar una historia, de cuya anécdota se desembaraza ahí en las tres estrofas últimas, y esa intención "utilitaria" choca con su segundo propósito, que de otro lado era el de escribir poesía en prosa; en la pugna entre ambas intenciones, contar y cantar, la primera acaba por malograr la segunda".(9)

De fecha algo posterior, 1885, data la publicación por entregas y bajo pseudónimo de uno de los primeros precedentes de novela lírica en la tradición en lengua castellana: *Amistad funesta* (titulada después *Lucía Jerez*), obra del poeta José Mart gestada dentro del marco de la novela rosa. Tres décadas más tarde, concretamente en 1917 y en la península, ve la luz la primera edición completa de la "autobiografía lírica" que es *Platero y yo. Elegía andaluza (1907-1916)*, volumen juanrramoniano del que el lirismo no se apea ni un solo momento. Y ya en la segunda mitad del presente siglo, Pedro Salinas afirma que el signo de la literatura española del XX es fundamentalmente lírico, tanto por los excelentes poetas con que contamos -dice- como por la impronta lírica que poseen novela y

ensayo ⁽¹⁰⁾. No debemos olvidar que dos de los compañeros de viaje de los “noventayochistas” fueron el subjetivismo y el lirismo; de allí arranca una línea narrativa que tiene como representantes máximos a los cuatro autores estudiados en los volúmenes de Villanueva: Azorín, Gabriel Miró, Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés. Pérez de Ayala, por ejemplo, subtítulo tres de sus narraciones breves, que fueron reunidas en 1916 y en las que incluye poemas, “Novelas poemáticas de la vida española”. Pero lo cierto es que la novela lírica, a pesar de los nombres citados, encaja dificultosamente en la prosa de nuestro siglo: no encuentra el caldo de cultivo apropiado ni en la literatura de vanguardia ni en la de compromiso, ni en los difíciles y oscuros 40 que alimentan el neorrealismo ni en la novela existencial, ni en el tremendismo que desemboca en los 50 y es escaparate de lo desagradable, lo violento; otra pluma poética, esta vez femenina, Carmen Conde, se pregunta en su artículo “*Nada, o la novela atómica*” ⁽¹¹⁾:

“¿Por qué estos jóvenes (...) eligen lo pútrido, lo repugnante, lo hediondo, lo infrahumano, lo destestable, lo infinitamente inferior, en lugar de lo creativo, luminoso hermosísimo?”.

Ni que decir tiene que tampoco la escenografía de años posteriores fomentará la novela lírica: ni el social-realismo que se arrastra por la década de los 60, ni el experimentalismo que agita los años 70, a mitad de los cuales se produce un seísmo que sacude la narrativa peninsular: el *boom* de la novela hispanoamericana, que trae consigo un lirismo de orden bien diverso al que dentro de nuestras fronteras imperó hasta esa fecha. Tal vez estuvieran marcando, esos desgarrados relatos cocinados y digeridos en la penumbra de la posguerra y en la grisea dictadura, una diversa modulación de la voz lírica, un nuevo registro, otro rumbo. Eso no impide, sin embargo, que algunas novelas sean consideradas “poemáticas”: como *La luna ha entrado en casa*, de Félix Tapia (Premio Nadal 1945), y *El mar está solo*, de Francisco Montero Galvache (Finalista Premio Nadal 1950) -títulos muy en la línea de *La novia del viento* de Jarnés-, o *Sueños* (1954), del periodista José Ballester. En cuanto a la narrativa “masculina” reciente (más que mayoritaria), los ejemplos de escritura lírica o con una relevante carga lírica pueden contarse con los dedos de una mano; uno de ellos sería sin duda *La lluvia amarilla* (1988), del leonés Julio Llamazares. Mas si volvemos la cabeza y nos retrotraemos a años que fueron cruciales para la narrativa española, comprobamos que no puede decirse que el subgénero que aquí tratamos gozara de una recepción crítica precisamente entusiasta. Una reseña del entonces jovencísimo Camilo José Cela a *Almudena, o historia de viejos personajes*, de Ramón Ledesma Miranda ⁽¹²⁾ marca el tono de ese rechazo:

“Miró, en quien la herramienta brilla con exceso y llega a ocultar la obra; Azorín, en quien los materiales cobran valor por sí mismos y jamás se conjuntan; Ramón Gómez de la Serna, donde el ingenio campa por sus respetos y una llamada luminosísima, al deslumbrarnos, nos oculta diez páginas que no hicieron falta. Porque sucede que si Miró, Azorín y Gómez de la Serna hicieron novela, o lo que pudo parecersele, no pisaron jamás una estética de solidez bastante para caminar sobre ella”.

Entre Miró y el Azorín superrealista de los años 28-30, se encuentra la novela de Pedro de Lorenzo *La quinta soledad* (1943); he aquí un fragmento del informe que Leopoldo Panero hizo de ella para la censura ⁽¹³⁾:

“Novela de buena calidad literaria, ambiente provinciano y desarrollo lírico, con influencias estilísticas muy acusadas de Gabriel Miró, que le dan a su prosa un timbre poético; sus valores principales son por lo tanto estéticos”.

Bautizando Cela la novela lírica como juego de deslumbramientos y Panero como reducto en prosa de la belleza, dieron las pautas para la consideración actual que se tiene de la misma. Otro factor entra en juego cuando la obra, en prosa y con mayor o menor carga lírica, la firma una mujer.

III.

La asociación del lirismo a cualquier manifestación prosística de la mujer, lo convierte en un elemento feminizador. En ocasiones, el adjetivo parece esconder un matiz peyorativo, erigirse en eufemismo que advierte al lector de la escasez de acción que posee el texto, de las vaguedades que encierra y, en definitiva, de su dudosa consistencia. Escasa es, además, la correspondencia entre la realidad literaria y la frecuente aplicación del adjetivo a la prosa femenina. Dejo de lado la eterna polémica de que la literatura femenina no existe (cosa que las propias escritoras insisten en dejar bien claro al advertir en esa definición una trampa más a su ya desigual participación en la República de las Letras) y no me detendré a considerar la existencia o inexistencia de una escritura diferente ⁽¹⁴⁾, aunque admito estar de acuerdo con Carme Riera cuando opina:

“Tal vez la especificidad femenina de la literatura radique en el tono” ⁽¹⁵⁾, e insisto en el tal vez. Pero es una evidencia que para la crítica la mujer reina en el mundo de las emociones y se ha llegado a admitir que el escritor no sabe moverse tan bien en las arenas movedizas de los sentimientos. ¿Existe pues una “sensibilidad femenina” en la escritura?; las propias autoras parecen aceptar que sí, pero al mismo tiempo la rehuyen. En una carta que Ana María Moix envía en 1965 a Rosa Chacel, le dice tras leer *Sobre el piélago*:

“Me admira cómo ha conseguido salvarse de esto tan fácil que es dejarse llevar de la sensibilidad femenina” ⁽¹⁶⁾; y añade que en sus cuentos puede adivinarse tanto un autor masculino como uno femenino. En cuanto al lirismo, una lectura sexista de la cuestión nos llevaría a aunarnos a Biruté Ciplijauskaitė cuando se pregunta a qué obedece el lirismo en las novelas actuales escritas por mujeres:

“mostrar que la mujer puede hallar fuerzas dentro de su condición femenina por el potencial de poesía/creación que lleva en sí” ⁽¹⁷⁾.

Lo cierto es que el lirismo tiene en nuestra narrativa femenina muy pocas fuentes en las que beber. Pioneras son *Jarilla* (1850), de la extremeña Carolina Coronado, o *La hija del mar* (1856), de la gallega Rosalía de Castro, así como algunos otros títulos de escritoras menores del XIX. Sin embargo, desde Santa Teresa, desde Sor Juana Inés de la Cruz -quienes enlazan directamente, tras un vacío espeluznante, con esas escritoras decimonónicas-, la mujer que antes miraba por la ventana, esperaba, callaba ⁽¹⁸⁾-recordemos que son siglos de mutismo los que la mujer de hoy lleva a la espalda-, pasa a mirarse al espejo, a hablar con ese espejo, a hablarse. Y es en ese cambio de actitud donde se halla la génesis de las intimidades exploradas, de las disecciones del propio yo de que la novela lírica se nutre hoy. Observemos a continuación cuáles son las concomitancias entre el subgénero aquí tratado y la narrativa que dentro de nuestras fronteras lingüísticas han rubricado nombres

femeninos:

1) Narración en primera persona (largamente estudiada por Ciplijauskaitė en lo que a literatura femenina se refiere); muchas veces monólogo interior “a lo corriente de conciencia” (concepto introducido por William James).

2) Elección, no circunstancial, de una protagonista femenina, cosa que facilita la identificación (la ósmosis) entre yo narrador y yo narrado (me refiero a fuera y dentro del texto); la clase social a que ésta pertenece se suele identificar con la de su creadora y existe una preferencia por las profesiones liberales, lo que da lugar a una interesantísima genealogía de mujeres.

3) Elección del mundo de la emoción como campo de acción, que lleva a un tono confidencial en los hechos narrados.

4) Ensimismamiento: El yo como protagonista de una búsqueda, un viaje interior que hace que éste llene todos los resquicios del texto; los restantes personajes como meros contrafuertes en los que se sustenta el discurso del yo.

5) Autobiografismo: La inclusión de elementos denotativamente autobiográficos, como es el caso de la geografía.

6) Intimismo: Ej. narración de escenas eróticas en las que se pone énfasis en la experiencia interior, en detrimento de la exposición clara de la sensualidad.

7) Mayor presencia de los espacios interiores.

8) La memoria: Hay una tendencia a poner en marcha ejercicios mnemotécnicos y, dado que tanto la nostalgia como la consecuente evocación fomentan el lirismo, la memoria se convierte en alimento de la novela lírica.

9) Relación con la realidad que no es negación rotunda, pero sí distanciamiento: imposibilidad de inserción en el entramado social e incluso alienación, lo que da lugar a la creación de un mundo difícilmente aprehensible, a “narraciones brumosas”.

Tras pasar revista a estos aspectos, no es de extrañar que las narradoras que consciente o inconscientemente se inscriben en la narración de carácter lírico, se hayan inclinado, preferentemente, por una de estas dos opciones:

* El *bildungsroman* o relato de infancia y primera juventud de la protagonista, la novela de formación llamada por Elizabeth Abel “novela del despertar”. Se trata de narraciones que recalcan casi obligatoriamente en la primera experiencia sexual, que obvia con dificultad el lirismo.

* El *bildungsroman* de la mujer adulta, donde el dolor de las experiencias amorosas y/o eróticas llevan asimismo a un lirismo en ocasiones ineludible, pues la escritora: “No se explaya en descripciones del acto sexual, sino más bien enfoca la experiencia interior” (19).

Resulta lógico, también, que los dos temas recurrentes sean la soledad y el amor (en este orden): la alienadora soledad y el amor que es para madame Stäel “toda la historia en la vida de las mujeres y sólo un episodio en la de los hombres”; la búsqueda del amor que es la búsqueda de interlocutor. Escuchemos aquí a Carmen Martín Gaité (20):

“Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece, para convocarlo”.

IV.

Una rápida visita a las antologías da noticia del escasísimo lirismo presente en la narrativa femenina actual ⁽²¹⁾. Acto seguido trataré de establecer una primera tipología de novelas líricas escritas por mujeres en el marco de nuestras letras contemporáneas. Partimos de la base de que las mujeres que escriben no suelen confiar en el objetivismo para narrar las historias que quieren contar. Es cierto también que en bastantes novelas se abandona el lirismo que parece presidir su arranque en beneficio de la acción novelesca, pues se opta por la efectividad de las palabras, pasando éstas a ser usadas en función de la progresión narrativa. A inicios y finales de capítulos -lo que podríamos denominar las esquinas de los textos- se suele destinar la carga lírica (de ahí que uno de los terrenos preferidos por la prosa lírica sea el relato estructurado en breves fragmentos); de ese sistema se sirve Clara Janés, también poeta, en *Los caballos del sueño* ⁽²²⁾, novela presentada precisamente por R. Chacel; ¿acaso podría hablarse aquí del miedo de la escritora de versos a ser arrastrada por la palabra poética? La novela incluye asimismo tres fragmentos breves que Alma, la protagonista, define como “una prosa poética extraña”. Esta narración, presidida por la “insistencia en el emisor” (de que habla Jakobson) poseía todos los ingredientes para ser construida como novela lírica: se trata de un monólogo interior evocativo a lo corriente de conciencia, las rememoraciones de la protagonista giran en torno a la amistad y al amor, sus palabras transpiran desencanto...; no fue ése, sin embargo, el registro escogido por su autora. Puede, en cambio, un fiel lector de la poesía de C. Janés advertir en esta novela (así como en otros de sus relatos), camuflados entre las líneas continuas, versos enteros de sus poemas, transcritos literalmente, que evidencian su imposibilidad por desprenderse del “ramalazo poético”. Sí escogieron el lirismo, entre otras, las autoras que me han servido para establecer la siguiente clasificación:

a) Narraciones de planteamiento lírico:

Ej. *Jardín* ⁽²³⁾, de María Dulce Loynaz, finalizada en 1935 pero publicada en 1951; una joven, enclaustrada en una mansión, evoca personajes y situaciones mediante retratos, cartas... y hasta mitad de la novela no cruza los márgenes que delimitan su jardín.

b) Narraciones de atmósfera lírica:

Ej. Las dos novelas y algún relato de la chilena María Luisa Bombal ⁽²⁴⁾, reunidos en *La última niebla. La amortajada* ⁽²⁵⁾; textos en los que se advierte la progresiva gestación de un ambiente nebuloso, envolvente: *La última niebla* data de 1935, *La amortajada* de 1938.

c) Narraciones de personaje lírico:

Ej. Una emblemática novela de nuestra narrativa femenina, ganadora del primer Premio Eugenio Nadal (1944): *Nada* ⁽²⁶⁾, de Carmen Laforet; relato de una sórdida realidad donde la fragilidad de Andrea, espejo de la autora, encarna un lirismo solapado, sordo; y que también está presente en *El silencio de las sirenas* ⁽²⁷⁾, de Adelaida García Morales a través de Elsa, su protagonista.

d) Narraciones de corte autobiográfico:

Ej. *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Marruecos (1914-1920)* ⁽²⁸⁾, de Carmen Conde; la división en capitulitos y algunas escenas deben mucho al *Platero* de Juan Ramón, pero el texto carece de una intención lírica unitaria.

d) Narraciones de la memoria:

Ej. Las historias de niños sin infancia y en especial *Primera memoria* (29), de Ana María Matute; un enorme *flash-back*, de carácter autobiográfico, narrado en primera persona por una adolescente de 14 años en el que la crudeza de los hechos no logra truncar el lirismo.

e) Narraciones de la inocencia:

Ej. *La sangre* (30), de Elena Quiroga; la historia de cuatro generaciones de una familia narrada por un castaño ya viejo desde el extrañamiento inevitable de sus ojos metafóricos. O *Cinco sombras* (31), de Eulalia Galvarriato, la aventura vital de cinco hermanas de un candor infinito que, al heredar dos muchachas la casa donde vivieron, sale a la luz por boca de un anciano amigo de la familia.

f) Narraciones del erotismo:

Ej. La cuatrilogía de Esther Tusquets y, en general, el conjunto de su obra; tomo aquí como ejemplo *El mismo mar de todos los veranos* (32), una profunda y en el tiempo breve historia de amor entre una mujer madura y una adolescente a la cual, sin hacer referencias explícitas a la sexualidad y mediante frases larguísimas, la autora consigue dotar de un permanente halo de sensualidad.

g) Autorretratos espirituales:

Ej. Las obras narrativas de Ana María Moix: como *Julia* (33) o *Walter, ¿por qué te fuiste?* (34), que se presentan como proyecciones de una misma búsqueda interior que mueve una aparente desazón incurable; el mundo reproducido como un autorretrato del autor en la medida en que el universo puede considerarse un autorretrato de Dios.

Como se puede comprobar, ninguno de los títulos mencionados es demasiado reciente. Desde fines de los 80 el lirismo en prosa se ha revelado como un lastre del que las narradoras parecen querer a toda costa deshacerse. Es sintomático el caso de la mallorquina Carme RIERA -que incluyo en estas páginas al ser ella misma quien traduce sus textos al castellano-, quien da la impresión de estarse alejando del primigenio lirismo de sus dos aplaudidos libros de narraciones, *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) y *Jo pos per testimoni les gavines* (1977) -quizás los volúmenes de mayor carga lírica explícita de las últimas décadas-, en beneficio del lirismo descarnado que preside su último libro: *Contra l'amor en companyia i altres relats* (1991). En cuanto a la última hornada de narrativa femenina, constituida por los títulos que Ana María Moix reunió hace muy poco en un artículo aparecido en "La Vanguardia" (35), tan sólo Clara Sánchez, con su novela *El palacio varado* (1993), se hace eco de un cierto lirismo.

Sólo me queda decir que estas páginas no han pretendido ser una apología del lirismo en narrativa, pero que cerrar la puerta a la novela lírica, como género dentro de un género, en tiempos de "penuria literaria" a causa de factores ajenos a la misma, es como negarse a tomar dulces en mitad de una hambruna.

NOTAS

- (1) N.82, pág.188.
- (2) Barcelona, Barral Editores, 1972.
- (3) Madrid, Taurus, 1983; 2 vols.
- (4) Madrid, Cátedra, 1984.
- (5) *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, pág.141.
- (6) Villanueva, op.cit., pág.251.
- (7) Op.cit., pág.35.
- (8) *Prosa completa*, ed. de D.Harris y L.Maristany, Barcelona, Barral Editores, 1975.
- (9) Op.cit., pág.989.
- (10) "El signo en la literatura española del siglo XX", en *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Ed., 1970.
- (11) "Cuadernos de Literatura Contemporánea", Madrid, n.18, 1946, pág.663.
- (12) "Arriba", 2-IX-1944.
- (13) 31-X-1943.
- (14) Marta Traba: "Hipótesis sobre una escritura diferente", Quimera, n.13, nov.1981.
- (15) QUIMERA, n.18, 1982, pág.11.
- (16) *Cartas a Rosa Chacel*, ed. de Ana Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra/Versal, 1992, pág.153.
- (17) *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pág.195.
- (18) José Enrique Ruíz Doménech: *La mujer que mira. (Crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- (19) Ciplijauskaitė: op.cit., pág.166.
- (20) "Conversación con C.M.G. en Nueva York", en *From Fiction to Metafiction. Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, ed. de Mirella Servodidio & Marcia L.Welles, Society of Spanish-American Studies, Lincoln, Nebr., 1983, pág.27.
- (21) *Leyendo Doce relatos de mujeres* (Madrid, Alianza, 1982; prólogo y compilación de Ymelda Navajo) o *Relatos eróticos* (Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, Biblioteca de Escritoras, 1990), se advierte su insignificante presencia.

- (22) Barcelona, Anagrama, 1989.
- (23) Barcelona, Seix Barral, 1993.
- (24) Es Gullón quien la estudia en el ensayo ya citado.
- (25) *Idem*, 1984.
- (26) Barcelona, Destino, 1945.
- (27) Barcelona, Anagrama, 1985.
- (28) Tetuán, Marruecos, Itimad, Ediciones Al-Motamid, 1955.
- (29) Barcelona, Destino, 1960.
- (30) *Idem*, 1952.
- (31) *Idem*, 1947.
- (32) Barcelona, Lumen, 1978.
- (33) *Idem*, 1970.
- (34) *Idem*, 1973.
- (35) 26-III-1993, pag. 39.

LA FANTASÍA: UNA OPCIÓN ESTÉTICA EN LA NARRATIVA CORTA DE LOS 80

Nuria Carrillo

En la década de los 80, se produjo en el panorama literario español, un auge constatable, tanto cuantitativa como cualitativamente, de un género que ya había dado muestras de extraordinaria vitalidad al mediar el siglo: el cuento literario ¹.

En la nómina de cuentistas que en la década de los 80 han dado al editor algún volumen de relatos breves, coinciden narradores de tan larga trayectoria como Alonso Zamora Vicente o Francisco Ayala; plumas del medio siglo -Juan García Hortelano, Juan Marsé o Martínez Mena-, junto a escritores de los que Santos Sanz Villanueva encuadró bajo el membrete de “generación del 68” ² -Luis Mateo Díez o José María Merino. Además, autores jóvenes que comenzaban incluso en los mismos años 80 su trayectoria literaria -Cristina Fernández Cubas, José Ferrer-Bermejo, Pilar Cibreiro, Pedro Zarraluki o Agustín Cerezales-, encontraron en el cuento el cauce expresivo idóneo para sus inquietudes creativas.

Pues bien, la fantasía se constituye en una opción semántica prioritaria en un *corpus* de relatos breves de indudable interés estético dentro de la producción cuentística de este período, fecundando un espacio imaginativo de escasa tradición en nuestras letras así como el realismo básico, elemento propio de una narrativa nueva que ha asumido y asimilado el experimentalismo.

Anderson Imbert distingue cuatro clases de cuentos en el espacio que media entre lo posible y lo imposible: cuentos ordinarios, extraordinarios, extraños y fantásticos. Define lo ordinario -propio de los cuentos realistas-, como el resultado de reflejar con veracidad naturaleza y sociedad -en la dimensión objetiva- o sentimientos y pensamientos -en la subjetiva. Los cuentos extraordinarios relatan excepciones y prodigios de los que, sin embargo, el narrador busca las causas explicativas. En los cuentos extraños las acciones y personajes, a pesar de ser razonables, perturban al lector como si fuesen irreales, mientras que los fantásticos trastornan los principios lógicos con acciones absurdas o sobrenaturales ³.

Convencionalmente, se puede optar por establecer un criterio general -la fantasía- para definir las narraciones de temática no ordinaria, lo cual permite abarcar en la tipología

fantástica lo extraordinario, lo sobrenatural o, simplemente, lo extraño. Internamente, de cara al análisis del significado y función de lo fantástico en el contexto realista y como primer criterio clasificatorio, se puede establecer una división dual: lo imposible -fantasía del narrador- y lo posible -fantasía del personaje- por considerar que clasifica con más claridad la narrativa de esta índole que se cultivó en la última década.

Julio Cortázar formuló el que consideraba mecanismo idóneo para el tratamiento de lo fantástico en la narrativa breve. El análisis de los cuentos que afrontan con más fortuna en los 80 la semántica fantástica, descubre su asimilación del ideal cortazariano.

He aquí su primer principio: "lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario"⁴, es decir, la interrupción súbita, momentánea, de la normalidad o de la cotidianeidad, sin bruscos desplazamientos, con el fin de lograr la perfecta armonía. Dos errores fundamentales se pueden cometer en el tratamiento de lo fantástico: su incursión efímera en lo real, con lo que se invalida su posibilidad de convicción y la abolición de lo consuetudinario por la omnipresencia de lo insólito. Se deduce, pues, un segundo principio básico: la armonización.

En los dos extremos (insuficiente instalación en la circunstancia ordinaria, y rechazo casi total de esta última) se peca por impermeabilidad, se trabaja con materias heterogéneas momentáneamente vinculadas pero en las que no hay ósmosis, articulación convincente ⁵.

La buena literatura fantástica no procede por acumulación sino por interrupción momentánea de una base real que constituye el componente cuantitativamente mayoritario. Se logra que lo insólito resulte verosímil, sólo cuando realidad y fantasía no se yuxtaponen sino que se compenentran. Lo real se constituye en apoyatura fundamental del relato y en puerta de acceso a la impresión de veracidad. Los protagonizan personajes de la más absoluta normalidad, sin estigmas físicos ni psíquicos que los singularicen, que ejecutan acciones absolutamente familiares.

Esta materia realista cobra un nuevo sesgo, ya avanzado el cuento, cuando lo fantástico se instala súbitamente en lo real para desvelar que lo aparente no es siempre lo más cierto. Su ruptura de lo habitual, de la regularidad del mundo ordinario, es el motivo de que resulte inquietante y amenazador. No es el caso de lo maravilloso al operar en un mundo regido exclusivamente por leyes sobrenaturales. Este criterio distingue, según Caillois, ambos conceptos:

El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita casi insoportable en el mundo real ⁶.

De la violación de las leyes de la lógica resulta -ya sea extratextualmente, desde la perspectiva de la recepción; ya textualmente, en el ánimo del narrador o de un personaje- la duda entre dos posibles enunciados: el origen está en una alucinación y por lo tanto es

explicable, o bien, se debe aceptar la existencia de agentes misteriosos. Esta duda, para Tzvetan Todorov ⁷, o la problematización del enfrentamiento realidad-irrealidad, según Ana María Barrenechea ⁸, es el predicado esencial que define la categoría de lo fantástico.

Narradores y personajes de los cuentos que en los 80 se adscribieron a esta tipología temática, de una lado; los lectores que acepten sus reglas de juego literario, de otro, deben asumir la inexplicabilidad de lo que en buena lógica se presenta como incongruente, el trastocamiento de la previsibilidad de los cauces naturales y la enigmática presencia de lo insólito al acecho de lo real. Toda posibilidad de alucinación o de ilusión óptica queda descartada ante el choque certero con lo inexplicable.

Responden, pues, los cuentos de este tipo semántico, a dos concepciones diferentes, como ya hemos mencionado. La primera -fantasía del narrador- se define por el criterio de imposibilidad, es decir, por la ruptura de las leyes de la lógica y la naturaleza. No faltaron relatos que, amparadas en el modelo kafkiano, asumieron lo absurdo como un parámetro más de la llamada normalidad. Uno de los máximos representantes de esta tendencia, R. Doménech, incluye notables ejemplos en las páginas de sus colecciones *Tiempos* (1980), *La pirámide de Kheops* (1980) y *El espacio escarlata* (1988). Por otra parte, otro grupo de relatos manifiesta temas extraños, es decir posibles, o extraordinarios, o sea, improbables. Se proponen, autor y narrador conjuntamente, impactar al lector, con lo que evaden cualquier tipo de justificación racional de los acontecimientos vividos en el texto. Cabe la posibilidad de su ocurrencia en el mundo real, pero en el mundo de la literatura se ven envueltos, por vía del ingenio artístico, en un ambiente inquietante, casi preternatural.

El peso específico de la narración recae en los condicionamientos y perturbaciones psicológicas del protagonista, referente imprescindible y punto de partida de su construcción. Son, claramente, cuentos de personaje -de ahí la etiqueta "fantasía del personaje" para englobar este subtipo temático. Sus obsesiones marcan la pauta del desarrollo argumental de los relatos, reducidos básicamente a la fotografía interior de sus perturbaciones anímicas. Es la fantasía que cultivan cuentistas como Cristina Fernández Cubas o Ignacio Martínez de Pisón.

Cristina Fernández Cubas se estrenaba como escritora en 1980, con una colección de cuatro cuentos extensos de extraordinaria factura, *Mi hermana Elba*. En 1983, publica su segundo volumen de relatos, *Los atillos de Brumal*, siguiendo la misma línea narrativa en la que se insertaba también la colección *Alguien te observa en secreto* (1985), de Ignacio Martínez de Pisón. Ambos narradores plantean, con excelentes resultados, la ósmosis de la cotidianeidad y lo extraño o lo extraordinario de índole psicológica.

Se podría afirmar que la fantasía psicológica, es decir, lo extraño o lo extraordinario a la vuelta de la esquina de la realidad cotidiana, por obra de las construcciones imaginativas de la mente, se erige en uno de los apartados temáticos más originales de la década de los 80 ⁹. En otros cuentos, el personaje sabe extraer el perfil fantasioso de la realidad más pedestre por vía imaginativa ¹⁰.

Si hay una colección fundamental que cumple a la perfección con los requisitos que se han descrito como propios de la "fantasía del narrador" -conjunción armónica de una base real cuantitativamente mayoritaria con acontecimientos que rompen súbitamente las leyes de la lógica y los principios de la razón-, es, sin duda, *Cuentos del reino secreto*

(1982) de José María Merino, quien ha confesado encontrar en esa fusión armónica de realidad y fantasía el dominio de su creatividad:

confieso que en mi gusto literario están inextricablemente unidos lo sobrenatural de lo cotidiano y lo doméstico de lo horrible de modo que no escribo nada que no se localice en estos territorios ¹¹.

Cuentos del reino secreto es un homenaje a los mitos familiares y personales de su autor, recreados en una atmósfera inquietantemente fantástica. Rinde pleitesía con estos relatos a algunos de los grandes temas que le estimulan como escritor. La literatura se constituye en una realidad paralela, fabricada con palabras, y en vía de acceso a mundos hermanos con el sueño y la memoria. Con su segundo volumen de cuentos, *El viajero perdido*, publicado en 1990, José María Merino seguía insistiendo en esos mismos ámbitos en los que la realidad se codea con lo enigmático.

Junto a José María Merino, Juan Pedro Aparicio con sus *Cuentos del origen del mono* de 1989 -la primera edición con el título *El origen del mono*, se publicó en 1975-, es el otro cuentista leonés que con más énfasis se ha incursionado por los territorios de la ficción no mimética. Sus narraciones cortas se adaptan a la temática que Anderson Imbert reconoció como propia de los cuentos que consentían experiencias sobrenaturales.

La clasificación que hemos reseñado del crítico argentino y la praxis textual de los cuentistas leoneses, nos da pie para sistematizar los mecanismos de creación de este tipo fantástico preferidos por los narradores cortos de los 80 ¹²:

-En primer lugar, la preternaturalización del hombre que sufre mutaciones anatómicas o fisiológicas.

El muchacho protagonista de “La prima Rosa”, de José María Merino, debe estudiar durante el verano, como castigo paterno a su fracaso académico, bajo el control de su prima Rosa que le somete a minuciosos exámenes diarios. En venganza, decide espiarla furtivamente durante su baño diario en el río que corre junto a la casa. Se sorprende al descubrir en el agua una trucha de dimensiones excepcionales y se las ingenia para pescarla. El regocijo del muchacho que ha logrado pescar la insólita trucha, se convierte en desazón al descubrir en sus ojos la mirada de su prima Rosa. Temeroso, la devuelve al agua después de arrancarle el anzuelo. Aquel día su prima presentaba un desgarrón en el labio superior.

Además de metamorfosis anatómicas, no dejan de ser frecuentes las mutaciones anímicas como el paso de la muerte a la vida. En “Los inmortales”, de Juan Pedro Aparicio, dos científicos construyen un artilugio capaz de resucitar a aquellos individuos con conciencia inequívoca de perduración. Resulta efectivo con Hitler tras haber fracasado con Homero, Shakespeare y Cervantes.

-En segundo lugar, la deformación del Tiempo, que en la fantasía del relato se hace reversible.

Juan Pedro Aparicio relata en “Holderoni, el italiano” las ambiciones de un científico nazi por reencontrar el “cordón umbilical” que une el presente con el pasado. Su intención consiste en retrotraerse hasta el patriarca ario Sigfrido. Un desajuste en el funcionamiento de la máquina de su invención, transforma a la persona destinada al experimento, el

protagonista Holderlin, en un monstruo feroz, una especie desconocida de orangután, supuesto primer eslabón en el árbol genealógico de su especie.

En otros cuentos, el tiempo deja de ser lineal para convertirse en simultáneo y dos personajes de ubicación cronológica diferente se reencuentran en el presente. En “La tropa perdida”, de José María Merino, el día 10 de octubre de 1980, una compañía de tropas napoleónicas hace acto de presencia ante el Abad de una colegiata leonesa -la de San Isidoro, claro está-, con el fin de pernoctar en su camino hacia Astorga cuya guarnición debían reforzar. Sorprendentemente el Abad constata que aquella situación “siendo del todo verdadera, era también del todo imposible”¹³.

-La distorsión afecta no sólo a la coordenada temporal, sino también a la espacial.

En “El nacimiento en el desván”, de José María Merino, un hombre maduro y solitario que vive en compañía de una vieja criada, decide construir un belén, reproducción en miniatura de su contexto rural y humano. El belén del desván, sorprendentemente, deviene en un belén viviente. Las figuras se desenvuelven en perfecto simulacro de vida real. Reproduce, a nivel microcósmico lo que ocurre en el macrocosmos humano. Aún más, es tal la simbiosis entre el hombre y su reproducción figurada, que lo que acontece en el desván, se repite simultáneamente en el mundo real. El gato, que se ha quedado encerrado por descuido junto al belén, destroza algunas tallas de madera. Sus correspondientes correlatos humanos, aparecen con el cuerpo deshecho por una fuerza inimaginable. Un espacio físico real se reproduce, sorprendentemente, a escala menor.

-La interpenetración de sueño y realidad, constituye otro de los mecanismos básicos en la construcción de relatos fantásticos.

El joven romano protagonista de “Valle del silencio”, de José María Merino, aquejado por una desazón melancólica, tras seguir las indicaciones del pergamino de un hechicero hebreo, se dirige a una cueva en cuya pared una hendidura se asemeja a un sarcófago púnico. Allí, recostado, duerme profundamente. La nostalgia de aquel sueño en el que se fundía con el alma de la naturaleza le hizo regresar de nuevo a la cueva, decidido a no despertar jamás.

-El más allá de la muerte y la inmortalidad, que en ocasiones se incorpora a la trama del texto con presencias espectrales. En “El anillo judío”, otro relato del volumen *Cuentos del reino secreto*, don Fortunato, clérigo del cabildo y amante de coleccionar anillos, acompañado de su sirviente Marcos, narrador de los hechos, profana la tumba de don Pedro, con el fin de sumar a su colección el anillo que éste luce en el dedo anular. El espectro de don Pedro acude a casa de don Fortunato en busca del anillo.

-La presencia de fuerzas, seres, sea metafísicos o metaempíricos.

El arqueólogo protagonista de “El museo”, de José María Merino, ve turbados sus planes de vida -recorrer el mundo descubriendo viejas civilizaciones- cuando recibe en herencia una casona-museo. Los objetos del museo parecían erguirse, palpitar con una fuerza de atracción inusitada, a la que el protagonista se verá ligado inexorablemente.

-La abolición de leyes y cualidades, como la reducción a coordenadas físicas de fenómenos inmateriales.

El protagonista de “El enemigo embotellado”, también de Merino, consigue atrapar el mal en una botella de orujo.

Tras esta enumeración de los mecanismos y motivos de índole no ordinaria, resulta fácil deducir que lo fantástico se define, generalmente, por la presencia manifiesta de lo sobrenatural y el deseo de los personajes de regresar a la normalidad. Perplejos como nosotros, lectores, ante su irrupción amenazadora, tratan de recuperar el pulso de lo cotidiano, a pesar de intuir -como también lo intuye el lector-, que lo insólito, verosímil en el texto por su compenetración armónica con lo real, sigue agazapado y dispuesto a manifestarse. Ya no es posible “la gris pero segura paz de su viejo escepticismo”¹⁴. La normalidad entra en crisis cuando lo fantástico, ese “reino secreto”, haciendo uso de la denominación elegida por José María Merino, pasa de la potencia al acto.

NOTAS

(1) Cfr. Fernando Valls y Nuria Carrillo, “El cuento español actual. Cronología”, *Lucanor*, 6, septiembre de 1991, pp. 83-92. Se catalogan los libros de relatos publicados durante el período 1975-1990.

(2) Cfr. “Generación del 68”, *El Urogallo*, 26, junio 1988, pp. 28-31.

(3) Cfr. Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979, pp. 239-244.

(4) Julio Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, *La casilla de los Morelli/ Algunos aspectos del cuento*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 114.

(5) *Ibid.*, p. 115.

(6) Y añade: “Allí [en el cuento de hadas] lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima. (...) En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible sobreviniendo en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición... En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros”, Roger Caillois, *Images, images* (1986), cit. por E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., p. 245.

(7) Cfr. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Editions du Seuil, 1970.

(8) Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80, julio-septiembre de 1972. Una buena síntesis de los conceptos de “lo extraño”, “lo maravilloso” y “lo fantástico” en T. Todorov y de “lo posible”, “lo maravilloso” y “lo fantástico” en Ana María Barrenechea, puede verse en E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, op. cit., pp. 246-247.

(9) Hay una colección de relatos que enfoca esta temática fantástica desde el ángulo de su deformación grotesca: *Incidente en Atocha*, el primer libro de José Ferrer- Bermejo que suponía, en 1982, un estreno notable, por la originalidad que significaba hacer del humor crudo y la parodia el diseño básico de sus relatos; además, porque esa simbiosis de cotidianeidad y fantasía, con que magistralmente nos sorprendía en 1980 Cristina Fernández Cubas, que continuaba en 1982 José María Merino y, en 1985, Ignacio Martínez de Pisón, se desencajaba en una hipérbole grotesca e inverosímil. Era posible,

para Ferrer-Bermejo, un final de cuento maravilloso infantil junto al realismo más sórdido y el erotismo descarnado.

(10) Un ejemplo: Antonio Pereira, "Las peras de Dios", *Cuentos para lectores cómplices*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp.109-113.

(11) José María Merino, "El cuento: narración pura", *Insula*, 495, 6 de febrero de 1988, p. 21.

(12) Los relatos cortos citados en las páginas siguientes están incluidos en los volúmenes *Cuentos del reino secreto* (Madrid, Alfaguara, 1982), de José María Merino y *Cuentos del origen del mono* (Barcelona, Destino, 1989), de Juan Pedro Aparicio.

(13) *Cuentos del reino secreto*, op. cit., p. 184.

(14) José María Merino, "El nacimiento en el desván", *Cuentos del reino secreto*, op. cit., p. 18.

FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL: *TODAS LAS ALMAS* (1989) DE JAVIER MARÍAS

Inés Blanca

La novela, modernamente, se entiende no sólo como un género híbrido, sino que además se la reconoce por su permanente proceso de gestación. En este sentido, a nadie extraña que en ella se sucedan algunas confluencias con otras maneras literarias, más o menos próximas a ella. Y así como el desarrollo de la novela precede históricamente al de la autobiografía, tras alcanzar esta última su plena configuración, es la novela quien gira sus ojos hacia las manifestaciones literarias autobiográficas tomando para sí algunos de sus procedimientos. Cuando se piensa en autores que en tiempos recientes han utilizado material autobiográfico en sus obras de ficción, vienen a la memoria, por ejemplo, los nombres de Marguerite Duras, el del austriaco Thomas Bernhard y, en España, el de Javier Marías.

El relato autobiográfico y la novela guardan entre sí unas semejanzas bien notorias, unas analogías que tienen su razón de ser, principalmente, en un narrador que cuenta su historia, su vida o un episodio de ésta. El recurso de la primera persona es un elemento lo bastante importante como para constituirse en generador o desencadenante de una sucesión de comunes parecidos formales que hacen que ambos géneros estén continuamente tomando préstamos uno de otro en su configuración como tales. Y pese a que en sus orígenes la autobiografía tomara prestados procedimientos narrativos de la novela, hoy en día la delimitación ya no es tan sencilla de establecer, o no se dejan los textos *manejar* con criterios que si bien funcionaron en su momento, ahora ya no pueden ser usados como esclarecedores textuales. Precisamente, como se verá más adelante, en *Todas las almas* ocurre un poco lo contrario, puesto que es el autor quien toma prestados procedimientos del género autobiográfico; o, en otras palabras, quien invade su espacio.

Aunque Javier Marías empezó en 1971 con *Los dominios del lobo* (novela de ejercitación literaria, muy marcada por la parodia voluntaria y la mimesis), y tras una más o menos amplia producción literaria, no es hasta finales de los ochenta, con *Todas las almas* (1989)¹, cuando deliberadamente se propone hacer una novela sirviéndose de experiencias

propias. En *Todas las almas*, Marías emplea algunos de los principales recursos del género autobiográfico pero subvirtiéndolo el sentido del mismo, es decir, despojando su texto del móvil testimonial así como del puramente biográfico. El libro cuenta la historia de los dos años que el narrador pasó, en calidad de profesor, en la Universidad de Oxford; en la misma novela, se dice que es «la historia de una perturbación». Es, además, la historia de las relaciones que el narrador establece con los personajes oxonienses que lo acompañarán durante ese tiempo pasado en Inglaterra.

En un texto posterior a la publicación de la novela, incluido en el volumen *El personaje novelesco* (1990)², recopilación de una serie de conferencias que diferentes escritores dieron sobre el tema del personaje, Marías trata la cuestión de la problemática del narrador de *Todas las almas*. En esa pieza, titulada «Quién escribe», Marías comienza diciendo:

"Al escribir (...) *Todas las almas*, me encontré con una situación que para mí era enteramente nueva como autor, es decir, que no se me había presentado en ninguna de las cinco que había escrito con anterioridad. En esta novela, el lugar en que transcurría la acción era la ciudad de Oxford, en la que yo, como el narrador y protagonista, había pasado dos años recientemente. Estaba escrita en primera persona, y de esa primera persona no puede decirse que no hubiera un parcial antecedente en las cartas que yo mismo había escrito a mis amigos de España durante mi permanencia en Inglaterra. Ese narrador ocupaba en la novela el mismo cargo o puesto que yo ocupé entonces, y no puedo negar que vivía en una casa idéntica a la que yo habité. Algunos de los otros personajes del libro tienen *algo* en común con personas que yo conocí en Oxford, aunque ninguna de estas personas esté «retratada» en *Todas las almas*, es decir, sea identificable. (...) Al mismo tiempo, y desde un principio, yo sabía que lo que me traía entre manos era una novela y no un relato autobiográfico ni una rememoración de hechos pasados y vividos por mí, aun cuando algunos de los episodios de la novela sí hubieran sido vividos por mí de manera aproximativa".

Sobre los orígenes de los personajes de esa novela, Marías destaca tres grupos: unos corresponderían a su inventiva, un segundo tipo lo constituiría el escritor John Gawsworth, personaje histórico, y un tercer grupo serían aquellos relacionados con personajes reales. Sobre el narrador, que no tiene nombre propio, también llamado en la novela *El Español*, dice:

"(...) las semejanzas de este personaje conmigo mismo en lo referente a su situación (digamos a lo comprobable) eran tan grandes que me pareció ridículo «camuflarlo». No hice ninguna descripción física de él ni le di nombre. (...) Aquí no rehuí mi propia voz, esto es, mi dicción habitual o natural por escrito (...). Sin embargo (...) yo sabía que no se trataba de mí, sino de alguien distinto de mí aunque parecido".

Marías admite que, a priori, la separación entre su personaje y él mismo no le resultó tan clara ni fácilmente distinguible: «no sé si una de las primeras frases de la novela no obedece a un deseo de establecer ante mí mismo, y desde un principio, esa nada fácil

separación». Y cita un fragmento del comienzo de su novela, que es el siguiente:

"Para hablar de ellos tengo que hablar también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford. Aunque el que habla no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo. Si a mí mismo me llamo *yo*, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirían, o si llamo *mi casa* a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habité durante dos años, es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador". (Págs. 9-10.)

Sobre estas líneas, Marías comenta: «Sin embargo, es muy probable que en el momento de ser escritas estas frases fueran "aún" mías, del autor, y que fuera justamente aquí y por medio de ellas donde y como el autor se despidiera de sí mismo (o se despidiera a sí mismo) para dejarle verdaderamente la palabra al Narrador, al Español. (...) creo que yo necesité intervenir en el texto de mi narrador una primera vez para después poder dejar de intervenir.»

Para que la no identificación autor-narrador fuera completa para el lector, Marías explica a continuación que echó mano de una «coartada», consistente en atribuir a su personaje unos hechos biográficos concretos que no tuvieran correlato con su propia biografía. Esos hechos o circunstancias son una esposa y un hijo, acontecimientos que suceden (el matrimonio y el nacimiento del niño) al regreso a España del narrador.

Javier Marías, en plena elaboración de *Todas las almas*, reflexionó sobre la cuestión que se propone aquí en el texto, inédito hasta la fecha, «Autobiografía y ficción»³. Escrito con motivo de una charla que dio el autor en Bilbao el 16 de febrero de 1987, en él se dan las claves para comprender el carácter del material autobiográfico empleado en *Todas las almas*. En esa pieza, y sin mencionar en ningún momento su novela, el autor hace una sucinta exposición de las posibilidades que ofrece el uso, como material narrativo, de las propias experiencias. Lo autobiográfico, dice Marías, «me interesa y me tienta no en tanto que testimonio, sino en tanto que ficción». Asimismo, explicita la operación a seguir, según él mismo la entiende:

"(...) el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos «verídicos» o «verdaderos» o «no-inventados». Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el *aspecto* de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor, sobre el cual solemos tener alguna información, sea en el propio libro, sea fuera de él. El resultado de este malabarismo es de una ambigüedad tan asombrosa que las sospechas del lector oscilan de continuo entre dos polos o tendencias opuestas, sin que pueda decidirse por ninguna de ellas".

Al introducir el concepto de ambigüedad, al hacer que el lector no sepa si lo que está leyendo es verídico o producto de la imaginación del autor, Marías quiebra, en varios sentidos, lo que es la razón de ser de la autobiografía, lo que Philippe Lejeune ha formulado como «pacto autobiográfico»⁴. Lejeune incorpora la categoría de autor real y mantiene la opinión de que la autobiografía es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, en el sentido de que la distinción fundamental con la novela no está tanto en que una sea verídica y la otra imaginaria como que una se ofrece como verídica y la otra como imaginaria. Así, este crítico francés argumenta que el texto autobiográfico se reconoce por la previa actitud del lector en la hora de la lectura, por la presencia o ausencia del pacto establecido entre autor y lector. En esa novela de Marías, según los postulados de Lejeune, al no darse el nombre propio del narrador, tiene lugar el desapego o suspensión del pacto. En efecto, en *Todas las almas* el pacto es aparente, inexistente en última instancia, puesto que, con la ambigüedad, el autor rompe ese pacto supuesto y deja al lector con la incógnita de saber qué está leyendo en realidad; se quiebra, además, el sentido tradicional de novela como género exclusivamente deudor de lo perteneciente a la órbita de la ficción. Según Marías, lo que ocurre es que ese escritor

"(...) al presentar su texto como ficción pero no hacer nada para ficcionalizarlo, lo que quizá está haciendo es indicar ambas cosas a la vez. Es decir, que lo relatado le sucede a él, el autor, y al mismo tiempo *no* le sucede a él, el autor, en la medida en que *en realidad no ha sucedido*, ni a él ni a nadie en absoluto, aunque en la medida en que sucede en su obra de ficción, sea a él, el autor, y a nadie más a quien sucede".

La lectura de esos dos textos de índole teórica permite extraer las principales características de la fórmula «ficción autobiográfica», así como entender, desde el punto de vista del autor, la gestación y elaboración de *Todas las almas*.

De acuerdo con las tesis de Lejeune, *Todas las almas* puede adoptar, sin problemas, la etiqueta de «novela», aunque sólo sea porque apareció con esa denominación en una colección que, en principio, está reservada a ese género. Pero, en este sentido, las reacciones han sido, como acostumbran a serlo, variopintas. Sé, por ejemplo, de alguien al que, habiéndole gustado mucho el libro, le desagradó saber (de hecho, se sintió muy defraudado) de la existencia de ese material no inventado. Esta puede ser considerada como una reacción ingenua y aislada y no cabe duda de que así es, aunque bien es cierto que se trata de una reacción que da qué pensar. ¿Quiere esto decir que la fórmula de Lejeune «pacto autobiográfico» tiene que cumplirse sin remedio? ¿Que el lector común sigue disociando autobiografía de novela? Parece que para ese lector común novela y autobiografía siguen siendo dos géneros muy diferentes, y, por tanto, no acepta de muy buen grado que los confundan y, de paso, que lo confundan a él. Parece que la fórmula «ficción autobiográfica» es difícil de asimilar; difícil la aceptación de que en una novela el «pacto novelesco» haya sido anulado o interrumpido, sobre todo cuando ocurre en la propia época, es decir, cuando el autor está vivo y su libro es leído por sus contemporáneos. A propósito de esto, otra reacción, más curiosa si cabe, ha sido la del crítico alemán Jens Jessen, que en un artículo sobre otra obra anterior de Marías, *El hombre sentimental* (1986), alude, muy de pasada, a *Todas las almas* calificándola, o mejor dicho descalificándola, de «obra secundaria», sien-

do su único argumento en contra el considerar ese texto como «La historia de la estancia académica de su autor en Oxford»⁵. Los celos, como se ve, justifican que Javier Marías se haya preocupado tanto por tratar la cuestión, no ya con el propósito de deshacerlos -ni, claro está, para fomentarlos-, sino para aclararlos; para aclarar que la existencia en el texto de ese material no inventado no impide que *Todas las almas* sea una novela y no otra cosa. Lo cierto es que no todos lo tienen tan claro, y así, para la versión inglesa, los editores invitaron a Marías a escribir una breve nota de presentación, con la consabida fórmula «Todo parecido con la realidad es pura coincidencia.»

En «Autobiografía y ficción» y en «Quién escribe», Marías ha explicado pormenorizadamente la fórmula «ficción autobiográfica», según él la entiende y la aplica en *Todas las almas*. ¿Qué sentido tiene entonces, podrían preguntarse ustedes con muchísima razón, proponer un tema que parece que sólo pueda ser un parafraseo o simple glosa de lo ya dicho por el autor? Una posibilidad sería la de desautorizar al autor, desautorizar su propuesta exegética, es decir, desautorizar su propio punto de vista en tanto que autor; pero no es este el caso, aunque cabría dentro de lo posible. Es como si Marías, con todas sus explicaciones sobre la figura del Narrador, estuviera desviando nuestra atención -la atención del lector- de otros temas tan o más importantes en la novela como el tema del narrador.

El crítico Alfonso de Toro, en un artículo sobre *Todas las almas*, considera que este libro

"(...) contiene elementos autobiográficos y de ficción, pero no es lo uno ni lo otro. Se asemeja más bien a *A la búsqueda del tiempo perdido* de Proust, pues no se trata tanto de evocar ciertos episodios por los acontecimientos que contienen, como de descubrir los estados emocionales que el narrador define como «perturbaciones» y de poner un cierto orden dentro de dichas perturbaciones" ⁶.

Sin embargo, a mi modo de ver, los episodios, los hechos que se cuentan en *Todas las almas*, tienen todos importancia en tanto que provocan un estado de ánimo o estado emocional que conduce al estado especulativo. A ese estado especulativo va a parar la amalgama de relaciones (relaciones arbitrarias, azarosas); una combinación, en suma, muy estrecha entre relaciones y hechos que configura el imaginario de *Todas las almas*, su mundo. El pensamiento discurre en la novela. Podría decirse que ese libro es una reflexión sobre qué pasa cuando nos sacan de nuestro entorno habitual (Madrid, en el libro) y nos llevan a otro que no se deja domesticar, que es lo ajeno (Oxford); qué pasa si además nos dan un poco de tiempo libre; qué pasa cuando uno se relaciona con otros y averigua parte del pasado de éstos. La propia estructura de *Todas las almas*, la disposición de lo relatado, recuerda la forma como se desenvuelve el pensamiento humano, sugiere ese pensamiento, su transcurrir fragmentario, no ordenado, no lineal. Recordar el pasado no como la línea recta que fue (línea cronológicamente hablando, ordenada, sucesiva y continua), sino como el pensamiento recuerda verdaderamente, es decir, como algo discontinuo que se sucede a ráfagas.

La fórmula «ficción autobiográfica» puede verse a manera de oxímoron y se puede entender que la novela hoy sea el espacio del oxímoron por excelencia, donde la complementariedad de opuestos que confluyen da lugar a un discurso que tiende a favorecer la

digresión, lo incomprensible. Así, la indeterminación del género autobiográfico unido a la ficción le sirve a Marías, ya constituido un estilo propio, ya lejos la etapa de ejercicios y mimetismo, para abordar los temas o cuestiones que le preocupan; es decir, para abordar las relaciones entre la imaginación y la realidad. No tiene, por tanto, casi apenas importancia, pienso, si el material es inventado o no inventado. Importa, sobre todo, la trama de vinculaciones que se establece en el texto, la creación de esos vínculos, la relación entre las cosas y los personajes; la relación, en fin, entre imaginación y realidad. Todo esto se ve muy bien en la narración interpolada sobre el escritor inglés John Gawsworth; narración que, con leves modificaciones, se corresponde con una pieza anterior, «El hombre que pudo ser rey»⁷, del año 1985.

En *Todas las almas* hay «pistas» que invitan calladamente o no tanto al lector a entrar en el juego de enigmas, en el azar de las asociaciones. El narrador hace de detective a ratos e investiga a John Gawsworth (sus investigaciones se muestran precisamente en el cuento interpolado). Hay, como decía, una invitación, que el lector puede aceptar o no, a entrar en ese juego. Formalmente, la narración intercalada se presenta, se cuenta la historia y se cierra con una fórmula que da sentido a la misma en el conjunto del texto. Alan Marriott habla por primera vez al narrador de ese oscuro escritor de segunda fila. El narrador investiga y cuenta lo que sabe; cuenta cómo Terence Ian Fytton Armstrong, que firmaba con el pseudónimo John Gawsworth, tras haber sido una promesa literaria en los años treinta, abandonó su carrera literaria y pasó sus últimos años vagando por las calles de Londres. Da sentido a la interpolación su cancelación:

"No me hice ni me hago todas estas preguntas por piedad hacia Gawsworth, al fin y al cabo sólo un nombre falso al que no he conocido y cuyos textos (...) no me dicen mucho, sino por curiosidad teñida de superstición, convencido como llegué a estar (...) de que yo acabaría corriendo su suerte idéntica". (Pág. 135.)

El profesor español, perturbado por su ausencia del mundo en esa ciudad «estática y conservada en almíbar» que es Oxford, advierte con preocupación su semejanza con los mendigos que han llegado a la ciudad con la primavera:

"Los únicos que vagaban por la ciudad, como yo, eran los pordioseros (...), algunos de los cuales eran quizá malogrados talentos de las artes y de las ciencias". (Págs. 119-120).

Ese temor se concreta en un mendigo muy especial, ya muerto: el prometedor escritor John Gawsworth que acabó convertido en uno de esos indigentes con los que el profesor español se encuentra en sus vagabundeos. El relato sobre Gawsworth se inicia justamente con la siguiente reflexión:

"En cierto sentido empecé a sentirme uno de ellos y a temer poder convertirme un día en uno de ellos (...). Pero aunque esto pueda parecer el mero producto de un desvarío, por pasajero que fuese, debo decir que mi perturbación no era tan fuerte como para alimentar por sí sola ese temor, esa ilusión, esa

fantasía o esa identificación sin más fomento ni apoyo que el común vagabundeo por la ciudad de Oxford y la común inactividad. Había algo más (...)" (Pág. 121.)

Ese «algo más» es Gawsworth. El enlace del narrador con esa figura muerta y olvidada evoca en el lector los «horrores de Machen» y la «pareja espantosa» anteriormente expuestos en boca de Alan Marriott:

"Los horrores de Machen son muy sutiles. Dependen en buena medida de la asociación de ideas. (...) De la capacidad para unir las. Usted puede no asociar nunca dos ideas de modo que le muestren su horror, el horror de cada una de ellas, y así no conocerlo en toda su vida. Pero también puede vivir instalado en él si tiene la mala suerte de asociar continuamente las ideas justas". (Pág. 102.)

Gawsworth se convierte en la posible y no declarada «pareja espantosa» del narrador. Entre éste y Gawsworth la red de correspondencias es tan vasta y compleja que aquí no hay tiempo sino para apuntar los paralelismos más evidentes o llamativos. Por ejemplo, ambos son presentados como expertos cazadores de libros; de los dos se dice que poseen un «pensamiento errático» y un «carácter endeble». El narrador quiere «huir de la obsesión de Gawsworth y su destino»; su «pareja espantosa» se quedará en mera posibilidad, no llegarán a coincidir sus destinos, al menos en el libro; el desencuentro entre ambos se manifiesta en otra coincidencia que en realidad no es sino bifurcación: la escena de los carritos de bebés. Mientras que el carrito que arrastra Gawsworth está lleno de botellas vacías, el del narrador lo ocupa su propio hijo. El cuento, por otra parte, anticipa el episodio final del libro. Cuando Clare Bayes nombra al amante de su madre, Terry Armstrong, narrador y lector evocan de inmediato la figura de Gawsworth, aunque no sea posible confirmar si se trata de la misma persona. El narrador quita la palabra a Clare Bayes para imaginar la escena, imaginar eso que «no puede ser, y no será y no es», aunque no diga «no ha sido», con lo que la duda se mantiene, y con ella la inevitable asociación. Es como si el Español estuviera tan obsesionado con Gawsworth que lo viera en todas partes; o como si Gawsworth persiguiera al narrador o no le permitiera el olvido.

Las coincidencias entre John Gawsworth y el narrador van más allá de la simple superstición de éste -producto de la perturbación que sufre- de acabar como el escritor inglés. Las coincidencias apuntan más lejos: ambos publicaron muy jóvenes. Es precisamente un ejemplar del libro *Backwaters*, del año 1932, con una nota que dice «escrito a los diecinueve años y medio», el que acentúa la curiosidad del Español y le hace emprender su labor de investigación. No se dice en *Todas las almas* que el narrador haya escrito libros, pero puesto que Javier Marías ha prestado su biografía bien se puede aventurar que su personaje también, a su vez, los había escrito; que, como Gawsworth con *Above the River*, también él publicara un libro a los diecinueve años y escribiera un segundo a los diecinueve y medio. Sólo así se entiende ese querer «huir de la obsesión de Gawsworth y su destino». La aparición de Marriott, a manera de un intruso, provoca el interés del narrador hacia el oscuro escritor inglés. Se diría que Marriott es el causante involuntario de esa obsesión del narrador y de su crisis, crisis que toca fondo cuando el profesor español pierde, por

unos días, su asidero oxoniense, su relación sentimental con Clare Bayes. Es en el intersticio de esa separación circunstancial cuando la debilidad emocional del Español va a ser más manifiesta, su perturbación más intensa, su descorazonamiento más profundo.

La mejor manera de entender el oxímoron «ficción autobiográfica» está en el personaje Gawsworth, figura clave del texto y de la que Javier Marías no habla como no sea para ofrecer más datos de índole biográfica o para escribir cuentos en los que Gawsworth aparece como protagonista, como es el caso de «Un epigrama de lealtad» (1989) ⁸. Yo sospecho que el autor ha preferido no hablar sobre el John Gawsworth de su libro, que no es exactamente el mismo que el personaje histórico.

Así como Javier Marías, como en más de una ocasión ha dicho, no es el mismo que el Narrador, aunque pudiera haberlo sido, también el profesor español podría haber sido John Gawsworth -o compartido su destino-, aunque no lo sea. Cada uno de ellos -Javier Marías respecto a su personaje y éste, el narrador de *Todas las almas*, respecto a John Gawsworth-, imagina o piensa a otro que podría haber sido él, aunque no lo fuera. Hay un eje que tiene como centro la figura del narrador; hacia él confluyen dos escritores: Javier Marías, o parte de su biografía, y Gawsworth. En definitiva, la única certeza es la ausencia de certeza, en un sentido o en otro; y con ella se encuentra el concepto de ambigüedad, no ya como mero y puntual recurso narrativo, sino convertido en un tratamiento textual, en un tratamiento que configura una poética dentro del propio texto; una poética, por así decir, en la cual se ofrece la simultaneidad de verdades contradictorias.

En este sentido, Nabokov habló del «círculo entero del tiempo» para referirse a la perfecta fusión del pasado y el presente, más el futuro, que tiene lugar en el territorio novelesco. En *Todas las almas*, gracias sobre todo a esa figura enigmática que atraviesa el libro contaminando incluso el pasado de Clare Bayes, está el eco de ese círculo entero del tiempo, con el futuro anunciado en la frase que cierra el libro: «El niño Eric vive, y crece.»

NOTAS

(1) Javier Marías, *Todas las almas*, Anagrama, Barcelona, 1989.

(2) Javier Marías, «Quién escribe», en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 91-99.

(3) Este texto aparecerá dentro de unos meses en un volumen de ensayos literarios que Javier Marías prepara para la editorial Siruela. *Literatura y fantasma*, Siruela, Madrid, 1993.

(4) Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, París, 1975.

(5) Jens Jessen, «Basta de culto a la sensibilidad. *El hombre sentimental* de Javier Marías», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, núm. 268, 17 de noviembre de 1992, p. L3.

(6) Alfonso de Toro, «Javier Marías: *Todas las almas*. Fiktionale Autobiographie als Thematisierung der verwirrenden Fremdheit», en D. Ingenschay und H.H. Neuschäfer, *Aufbrüche Die Literatur Spaniens seit 1975*, Edition Tranvia, Berlín, 1991, pp. 133-142. Cito por la traducción no publicada de Patricia Andreo.

(7) Javier Marías, «El hombre que pudo ser rey», *El País*, 23 de mayo de 1985. Esta pieza se encuentra recogida en el volumen *Pasiones pasadas* (Anagrama, Barcelona, 1991).

(8) Javier Marías, «Un epigrama de lealtad», *Revista de Occidente*, núms. 98-99, julio-agosto de 1989, pp. 163-169. Este cuento está incluido en el volumen *Mientras ellas duermen* (Anagrama, Barcelona, 1990).

TIEMPO REAL / TIEMPO NARRATIVO EN *EL INVIERNO EN LISBOA.* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Antonio Pérez Lasheras

El invierno en Lisboa (1987), segunda novela de Antonio Muñoz Molina, se configura como una especie de novela-labirinto basada en técnicas y planteamientos del género policíaco. Sin embargo, su complejidad traspasa los planteamientos -normalmente rígidos- de la novela negra para superar cualquier esquema preconcebido. Sea como fuere, lo cierto es que la novela que analizamos, de algún modo, se construye en torno a una serie de tópicos inherentes al género policíaco y que éstos funcionan a modo de homenaje o pleitesía a unas formas literarias que tuvieron un especial protagonismo en el proceso de modernización de la narrativa hispana de las últimas décadas.

Existen en *El invierno en Lisboa* una serie de elementos que nos parece interesante analizar. El primero de ellos sería, a nuestro juicio, el tiempo, entendido en su sentido más vulgar e intrascendente, lo que vale a decir, simplemente, la cronología de la novela, ¿cuándo suceden los distintos acontecimientos?

En *El invierno en Lisboa* encontramos el relato pormenorizado de una serie de acontecimientos que, normalmente, son descritos en el diálogo que el narrador tiene con el protagonista (el esquema simple o envolvente de la novela recuerda mucho al de los diálogos renacentistas, piénsese, por ejemplo en *El Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* o *Lactancio y el Arcediano* de Alfonso de Valdés), pero, lógicamente, aquí el resultado no es tan sencillo, ya que no existe linealidad en el relato y el narrador va mezclando las palabras de su interlocutor con evocaciones suyas (ya que, en gran medida, también fue partícipe de esos hechos, al menos como espectador y, en algún caso, como en el capítulo tercero, como actor). No es, pues, el prototipo de *demandatore* del diálogo platónico, sino que *actúa*, como un personaje más, recreando la historia.

A lo largo de los primeros capítulos, encontramos una serie de marcas temporales sin referencia alguna, que, en todo caso, pueden ir ayudándonos a situar los acontecimientos en una línea de continuidad. Será, sin embargo, en el capítulo XI desde el que tendre-

mos que reconstruir toda la historia, ya que en él encontramos la primera fecha que nos debe servir de base para confeccionar una cronología mínimamente fiable. En este capítulo, ya mediada la novela, el narrador reconstruye un espacio temporal de su héroe a partir de sus recuerdos y, sobre todo, a partir de una información periodística encontrada en un recorte de una revista que Biralbo -el protagonista- guardaba entre sus papeles. Sería ésta la más fiables de todas las informaciones, dada la duda constante que envuelve a nuestro narrador a lo largo de toda la obra:

"Sin despedirse de Floro Bloom ni de mí [...] había desaparecido de San Sebastián con la resolución y la cautela de quien se marcha para siempre. Durante casi un año vivió en Copenhague [...] Después de viajar esporádicamente por Alemania y Suecia, el cuarteto de Billy Swann, incluyendo a quien aún no se llamaba Giacomo Dolphin, tocó en varios locales de Nueva York hacia mediados de 1984. Por los anuncios de una revista que encontré entre los papeles de Biralbo supe que durante el verano de aquel año, el trío de Giacomo Dolphin -pero ese nombre no figuraba todavía en su pasaporte- estuvo tocando regularmente en Quebec [...] En septiembre de 1984 Billy Swann no acudió a cierto festival de Italia porque lo habían ingresado en una clínica francesa. Dos meses después, otra revista desmentía que hubiera muerto, aduciendo como prueba su inmediata participación en un concierto organizado en Lisboa. No estaba previsto que Santiago Biralbo tocara con él. No lo hizo: el pianista que acompañó a Billy Swann la noche del 12 de diciembre, en un teatro de Lisboa, era, según los periódicos, un músico de origen irlandés o italiano que se llamaba Giacomo Dolphin". (pág. 110)

A partir de los escasos datos que aquí se nos proporcionan, podemos ya reconstruir gran parte de la historia: todos los capítulos posteriores menos el último (del XII al XIX) que se ubican en Lisboa, suceden en diciembre de 1984. Por consiguiente, el encuentro que motiva la historia (el narrador y Biralbo en el Matropolitano de Madrid), que tiene lugar casi un año después de los episodios de Lisboa, se desarrollan a finales de 1985 ("No hace un año, en Lisboa", pág. 53). Hasta aquí, la cronología es más o menos fácil de reorganizar, puesto que contamos con testimonios fiables. El problema viene a continuación, cuando pretendemos reconstruir las fechas de los hechos anteriores, ya que para ellos sólo contamos con la memoria frágil de un narrador que reconoce confundir los tiempos y los lugares, que recuerda muy débilmente los acontecimientos y que reconstruye la historia mezclando la proyección que los sucesos realizan sobre su memoria (como si de una película se tratase).

A lo largo de la obra encontramos una serie de marcas temporales, dispersas en un decurso irregular y desordenado.

Prácticamente, una sola fecha -la del concierto celebrado en Lisboa el 12 de diciembre de 1984- encontramos en *El invierno en Lisboa* y, sin embargo, podemos reconstruir casi con precisa exactitud la cronología de todos los acontecimientos de la novela. Y ello porque el autor, Antonio Muñoz Molina (a pesar de inventar un narrador del que no cono-

ce mos ni su nombre ni su historia y que constantemente hace mención de su escasa memoria y de que confunde y duda demasiado), va “sembrando” a lo largo de la novela una serie de “pistas”, de “distancias” entre un acontecimiento y otro, de modo y manera que obliga al lector a convertirse en “protagonista” de su propia novela negra. También él tiene que resolver un caso que el narrador incompetente no ha sido capaz de organizar de tal forma que pudieran ser fácilmente comprensibles los tiempos y los lugares de las -en teoría, al menos- acciones secundarias.

Podemos, pues, reconstruir la cronología de la novela, que quedaría de la siguiente manera, en el orden y linealidad de sus sucesos:

- 1.- San Sebastián (1980-1983): Bar Lady Bird, actuación de Biralbo y Billy Swann; relación amorosa Biralbo / Lucrecia (1980); marcha de Lucrecia (1980-1983); vida de Lucrecia en Berlín, episodios en la cabaña -en octubre de 1982-, muerte de El Portugués, huida -en enero de 1983-, período en Ginebra -enero-noviembre de 1983); período en que Biralbo trabaja de profesor de música en un colegio de monjas (1980-1983); regreso fugaz de Billy Swann (septiembre de 1983); encuentro con Morton y su secretaria que buscan a Lucrecia (septiembre de 1983); vuelta de Lucrecia -noviembre de 1983.
- 2.- Viaje frustrado a Lisboa (noviembre de 1983); noche en un motel y abandono por parte de Biralbo de San Sebastián (Copenhague -casi un año, desde noviembre de 1983 a junio (?) de 1984-, Alemania, Suecia, Estados Unidos -junio de 1984-, Canadá -ya sin Billy Swann, en julio-agosto de 1984-, París -finales de noviembre-primeros de diciembre de 1984. Mientras, Lucrecia viaja a Lisboa sola, adquiere el cuadro de Cezanne en el local que perteneció a la organización clandestina *Burma*, lo vende en Ginebra y se instala en Lisboa (1983-1984).
- 3.- Lisboa (reencuentro con Billy Swann -primeros días de diciembre de 1984- y con Lucrecia -días 9 y 10 de diciembre-, encuentro con *Burma* y con Malcolm, Morton y su secretaria -la madrugada del 8 al 9 de diciembre-, muerte de Malcolm -9 de diciembre-, cambio de nombre del protagonista -Giacomo Dolphin, 10-12 de diciembre-, concierto -12 de diciembre de 1984).
- 4.- Madrid (Metropolitano, donde toca Giacomo Dolphin, encuentro con el narrador -noviembre de 1985 (?)-, visitas al hotel del protagonista, entrega de las cartas escritas por Lucrecia a Biralbo y reconstrucción de toda la historia, aparición de Toussaint Morton y Daphne que vigilan al protagonista -uno o dos meses después). Sería el momento en el que se cierra el *flash back*, ya que se superpone con el punto en que comienza la narración.
- 5.- Madrid, hotel del protagonista, en la Gran Vía, frente a la Telefónica (días después, visita del narrador al hotel de Giacomo Dolphin -Biralbo-, aparición de Lucrecia). Final de la novela.
- 6.- Madrid, casa del narrador (momento en que el narrador reconstruye y

escribe la historia).

Este esquema reproduce la reconstrucción de la linealidad temporal de los acontecimientos más importantes que conforman la historia narrada en la novela. Sin embargo, todos los episodios han sido escritos desde el momento 6, muy próximo al momento en el escritor -Antonio Muñoz Molina- escribe la novela y, por lo tanto, casi coetáneo al tiempo en el que el lector puede verificar su propia reconstrucción.

Es evidente el propósito paródico que el autor tiene con respecto a la novela policíaca. Por otra parte, conviene tener presente qué supuso -qué supone- la incorporación de los temas y las estructuras de este género en el devenir y en la historia de la narrativa española de las últimas décadas.

Desde estas perspectivas, puede leerse *El invierno en Lisboa* como novela que juega, dentro de la literatura más inmediata, con una serie de estructuras básicas de un género que lucha por no convertirse en mera fórmula (Jauss).

Pero esta complejidad es, todavía, mayor. *El invierno en Lisboa* surge, desde sus comienzos, como una proyección fílmica, como una "representación" sobrepuesta a la acción principal. Los personajes se mueven con la sabiduría y la impostura de actores -unos buenos, otros, como el narrador, reconocen que malos-; todo, pues, nos induce a pensar en un juego de representaciones sobrepuestas que hacen de la novela una obra de un "manierismo" deliberado, consciente y configurador de un especial sentido "mataliterario" que hace de la narración una obra que dialoga no sólo con las novelas anteriores, sino con gran parte de las artes contemporáneas (cine y comic principalmente).

Todo ello dota a la novela de un sentido de irrealidad, de expresa ficción representada, que la acerca al pastiche, pero que plantea un doble juego de verosimilitud para un lector avezado. Y en este proceso, las alusiones al cine constituyen toda una red de asociaciones realmente importante. Veamos, en el segundo capítulo, cuando el narrador entra en el hotel de Biralbo, leemos:

"La recepción de su hotel era como el vestíbulo de uno de esos cines antiguos que parecen templos desertados" (pág. 16).

Al final de la novela, en el capítulo XX, cuando el narrador observa a Lucrecia, presentada inseperadamente en la habitación del hotel de Biralbo, se dice:

"Parecía más alta y más sola que las mujeres de la realidad y no miraba como ellas" (pág. 187).

Y después la ve marchar, desde la ventana, "como si nunca hubiera existido" (pág. 187).

Creemos que, por medio de un análisis más profundo de las alusiones al cine encontradas en la novela, podemos entender mucho mejor la función de la superposición de representaciones de la que venimos hablando.

Pero hay más, *El invierno en Lisboa* incluye un guiño constante a la ficción del

pasado ejercida sobre el recuerdo en nuestra memoria o, de otra manera, un homenaje a la autobiografía inventada de quien huye de la mediocridad a través de representaciones artísticas. Un canto, en fin, al arte de inventar, aunque sea el pasado propio o ajeno. Es, pues, una ficción presidida por dos nombres que se irán aclarando a lo largo de la novela: *Lisboa* y *Burma*, dos de las claves “policíacas” de la obra. Y todo ello presentado al lector como una estructura envolvente que encierra una narración anterior, como una caja china (un narrador cuenta lo que le contó un personaje, que, a su vez reproduce las palabras de otro,...). El recurso es viejo; no hay más que pensar en *El Coloquio de los perros* cervantino, donde la bruja Camacha relata a la bruja Cañizares lo que ésta cuenta después al perro Berganza, que se lo repite al perro Cipión y, casualmente, lo oye el alférez Campuzano, que lo recrea por escrito en un texto que es leído (en *El casamiento engañoso*, que recoge el diálogo anterior) por el licenciado Peralta, a la vez que cada uno de los lectores vuelve a actualizar la obra en cada lectura. O piénsese, más cerca de nuestros días, en la novela de Camilo José Cela *Tobogán de hambrientos*. Lo curioso -e importante para lo que nos interesa ahora- es que la génesis -el proceso de la creación literaria- se funde con el de cada acto de “reactualización”, verificado por cada lector: emisión y recepción quedan incluidos en la propia narración, cerrándose -ficticia y literariamente- el círculo de comunicación. En nuestra novela un capítulo ejemplar en este sentido sería el noveno, donde leemos las palabras de Lucrecia contando a Biralbo -en el hotel de la carretera, camino de Lisboa- su experiencia en la cabaña, donde ve cómo Malcolm y Morton asesinan al portugués; Biralbo se lo cuenta al narrador en el hotel de la Gran Vía madrileña y el narrador lo escribe en su casa de Madrid.

En *El invierno en Lisboa* el narrador, de quien nada sabemos y que se nos presenta como un personaje sin historia, pero con una carga de melancólica tristeza que queda disuelta a lo largo de la novela entre la música y el alcohol, como hemos visto, va reorganizando en su memoria las palabras que mantuvo con Biralbo en un hotel de la Gran Vía de Madrid, frente a la telefónica, y, de ese relato desordenado y anacrónico, el lector debe -como en su momento hizo nuestro narrador, estructurar una historia (esa historia y esa pistola de las que era portador Biralbo).

CRÓNICA DEL CONGRESO

LETRAS ESPAÑOLAS DE NUESTRO TIEMPO

EN HOMENAJE A ROSA CHACEL

La obra de Rosa Chacel exige a quienes se acercan a ella una mirada de intensísima profundidad, donde la inteligencia y la sensibilidad han de jugar cartas parejas, puesto que el adiestramiento en el rigor intelectual -filosófico- ha de conjugarse con una muy fina intuición poética, sensorial. Requiere, en suma, lo que Xavier Zubiri denominó con tanto acierto *inteligencia sentiente*: un equilibrio que, de lograrse, aguza cada fibra del ser en la maestría de una prosa que derrama carnal conocimiento. En ella los ojos del alma ven, o como mejor escribió sor Juana Inés de la Cruz:

Tengo entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.

Y ven desde luego, aquello que tocan -la palabra-, con privilegio. Por ello ha sido tan importante como necesario este encuentro, en el Congreso-Homenaje rendido a su figura, entre los críticos y estudiosos de su obra, que ha tenido la virtud, como no podía ser de otro modo tratándose de Rosa Chacel, de armonizar visiones, tocadas unas por el halo de la poesía y otras por la prospección científica, absolutamente imprescindible para desbrozar o clarificar conceptos; sin olvidar la no menos pertinente ubicación histórico-literaria de la autora. El conjunto de conferencias, ponencias y comunicaciones inéditas leídas en el Congreso de las Letras españolas celebrado en Logroño durante los días 21, 22 y 23 de abril de 1993, aportan una riqueza extraordinaria a la comprensión del mundo cosmovisionario de Rosa Chacel, al mismo tiempo que exploran nuevos caminos de interpretación que, sumados al quehacer crítico de los últimos años en torno a la obra chaceliana, configuran un panorama que podríamos calificar de alentador y fecundo, altamente prometedor.

La deuda y admiración de los reunidos en estas jornadas, junto a la escritora viva, cuya lúcida presencia secular iluminó el Congreso, lejos de caer en la apología gratuita o en la loa vana, demostró indesmayables dedicaciones al conocimiento de la escritora, y una hondura de presupuestos que, de alguna manera, es capaz de desatar en vuelos la “educación sentimental” recibida a través de sus textos. Creo que aquella “magia de la obra viva” que cantara Luis Cernuda en un hermoso poema, se ha manifestado incontestablemente, coronada por la impresionante conferencia leída por la misma Rosa Chacel en el colofón de su Homenaje, elevándonos hacia el paraíso de su sabiduría que, sin duda, su escritura ofrece.

Así en el apretado programa de exposiciones que desarrolló el Homenaje, fueron confluyendo ordenadamente temas originales y candentes, sugestivos en la medida que amplían el horizonte estudioso de la obra chaceliana, abriéndola a una más honda y extensa reflexión. Si Rafael Conte -siempre preocupado por la difusión crítica de la escritora y temprano madrugador en conceptualizar con atinado pulso su producción novelística- nos deleitó recreando la figura vanguardista de Rosa Chacel en su brillante conferencia inaugural, poniendo de manifiesto la continuidad de una prosa siempre fiel a sí misma. Antonio Piedra, por su parte, completó espléndidamente la perspectiva interna de la autora con una semblanza de esta mujer intachable en verso y prosa, todo ello desde la dimensión de la filosofía y sus atributos intelectuales. Y como la polémica siempre es fértil si extrae las adecuadas consecuencias, la incursión de la Dra. Isabel Paraíso Leal, profesora de la Universidad de Valladolid, analizando la esencialidad bifronte de lo Apolíneo y Dionisíaco en la estructura anímica que alienta en la novelista, desató la discusión sobre la controvertida cualidad del marchamo Apolíneo chaceliano, que Félix Pardo, prologuista de los *Ensayos* de Chacel, publicados por la “Fundación Jorge Guillén” de Valladolid, decantó con nitidez al aproximarse, no a los ecos, sino a las voces pitagóricas, de coherencia geométrica, que resuenan en la producción de Rosa Chacel. Servida la polémica, un análisis detallado de la complementariedad paradójica de sus textos, serviría si no para resolver la cuestión, al menos para dirimirla en términos literarios. Ya lo dijo W. Faulkner: “Porque es sólo en la literatura donde las anécdotas paradójicas y a menudo mutuamente excluyentes de un alma humana pueden yuxtaponerse, amalgamarse, por medio del arte, en un todo de verosimilitud y plausibilidad”. Y este es el reconocimiento que Rosa Chacel tiene: literario.

Por otro lado, el acercamiento a aspectos más concretos en el estudio de las creaciones chacelianas, se realizó en el bloque de las ponencias leídas por la profesora Ana Rodríguez Fischer, especialista que ha dedicado largos años a la investigación de la obra de Rosa Chacel; Alberto Porlan, inteligente y despierto conocedor de la escritora, y de quien firma estas palabras, Esperanza Rodríguez. Los temas que se tocaron, auxiliados por las comunicaciones que también se leyeron ese mismo día, circunscriben los singulares modos literarios de la homenajeadada, además de proyectarlos elípticamente hacia otros aspectos no menos interesantes de su legado, trabados todos ellos por la densidad aguda y penetrante de la mayúscula prosa de Chacel, realizada en estas ponencias.

La panorámica de esta concentrada visión se completó con la conferencia del profesor Santos Sanz Villanueva, quien trazó un conmovedor discurso sobre la narrativa del exilio, pues no cabía soslayar de ningún modo la línea de fisura, tan trágica, que para nuestra literatura significó la guerra civil. O la recuperación paulatina de los escritores de la diáspora en los años 60-70, que se abordó en mesa redonda, con la significativa presencia de Ana María Moix.

La aproximación poética quedó, por último, a cargo de Clara Janés, exponiendo los elementos pictóricos que condensa Rosa Chacel en sus obras, y que desvelan las calidades y texturas de sus tapices novelísticos. Pie certero que complementó la conferencia de Luis Antonio de Villena sobre la imposibilidad neoclásica del verso chaceliano. La conferencia leída por la escritora Clara Janés dio paso a las esperadas palabras de Rosa Chacel, concentrada sobre sí misma, ejemplo de altura emocional que alumbran sus 95 años. Rosa, Rosa siempre, diciéndonos quién es. Mostrándolo.

Esperanza Rodríguez

PROGRAMA

DÍA 21, MIÉRCOLES

Mañana

Apertura con autoridades académicas

Ponencia Inaugural:

Rafael Conte (Crítico literario)

Rosa Chacel y las vanguardias

Ponencia:

Antonio Piedra (Univ. de Valladolid)

Rosa Chacel: Mujer en prosa y verso

Ponencia:

Luis A. de Villena (Poeta y crítico)

La poesía de Rosa Chacel: La imposibilidad neoclásica

Recepción ofrecida por el Excmo. Ayuntamiento de Logroño

Tarde

Comunicaciones: La obra literaria de Rosa Chacel y Las vanguardias por

Carmen López Sáenz (Univ. de La Rioja)

M^a José Clavo Sebastián (Univ. de La Rioja)

Miguel Angel Muro (Univ. de La Rioja)

Sagrario Ruiz Baños (Univ. de Murcia)

Miguel Angel Mora (Univ. de Alicante).

Ponencia:

Isabel Paraíso Leal (Univ. de Valladolid)

Lo apolíneo y lo dionisiaco en la poética de Rosa Chacel

Ponencia:

Félix Pardo (Univ. de Barcelona)

Voces pitagóricas en la obra de Rosa Chacel

Inauguración: Exposición de la obra de Rosa Chacel (documentación fotográfica y sección de obras)

Conferencia: *Rosa Chacel habla de sí misma. Presencia II.*

DÍA 22, JUEVES

Mañana

Comunicaciones: La prosa vanguardista por

M^a Teresa González de Garay (Univ. de La Rioja)

Beatriz Penas (Univ. de Zaragoza)

M^a Pilar Martínez Latre (Univ. de La Rioja)

Ponencia:

Esperanza Rodríguez

Estación ida y vuelta: Iniciación ritual al viaje creador.

Ponencia:

Alberto Porlán (Escritor y Filólogo)

Experiencia y memoria de la obra de Rosa Chacel.

Ponencia:

Ana Rodríguez (Univ. de Barcelona)

El aprendizaje de la mirada: Notas sobre la influencia del cine en la literatura de Rosa Chacel.

Tarde

Ponencia:

Clara Janés (Escritora)

Escritura y pintura en la obra de Rosa Chacel.

Mesa redonda en torno a Rosa Chacel
Moderadora: Ana Rodríguez (Univ. de Barcelona)
Participan en el coloquio: Rafael Conte; Clara Janés; Ana M^a Moix

Visita bodega Riojana: Franco-Españolas

DÍA 23, VIERNES

Mañana

Visita Monasterio de S. Millán.

Ponencia:
Santos Sanz Villanueva (Univ. Complutense)
La narrativa del exilio.

Tarde

Comunicaciones: Narrativa actual por

M^a Angeles Cabré (Univ. de Barcelona)
Nuria Carrillo (Col. Univ. de Burgos)
Inés Blanca (Univ. de Barcelona)
Antonio Pérez Lasheras (Univ. de Zaragoza).

Mesa redonda: La narrativa actual
Moderadora: M^a Pilar Martínez Latre
Novelistas participantes en el coloquio: José M^a Guelbenzu y Alejandro Gándara

En la realización de este Congreso se ha contado con la colaboración de las Instituciones que a continuación se mencionan. A todas ellas queremos dar nuestro más sincero agradecimiento.

Ministerio de Cultura: Dirección General del Libro y Bibliotecas y Centro de las Letras Españolas.

Universidad de la Rioja

Instituto de Estudios Riojanos

Ayuntamiento de Logroño

Ateneo Riojano.

I.B. Práxedes Mateo Sagasta

Bodegas Franco-Españolas



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA