



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**  

---

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y  
CULTURAS MEDITERRÁNEAS**

**TESIS DOCTORAL**  
**ESCRITURA AUTORREFERENCIAL  
EN ROSA CHACEL**

**PRESENTADA POR:  
MARÍA CARMEN EXPÓSITO MONTES**

**DIRIGIDA POR:  
DRA. DÑA. GENARA PULIDO TIRADO**

**JAÉN, 15 DE ENERO DE 2013**

**ISBN 978-84-8439-729-8**



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

---

**Departamento de Lenguas y Culturas  
Mediterráneas**

**TESIS DOCTORAL**



**ESCRITURA AUTORREFERENCIAL  
EN  
ROSA CHACEL**

**PRESENTADA POR:  
María del Carmen Expósito Montes**

**DIRIGIDA POR:  
Dra. Genara Pulido Tirado**

**JAÉN, 2012**

**ISBN**

Universidad de Jaén

Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas

ESCRITURA AUTORREFERENCIAL  
EN ROSA CHACEL

Tesis doctoral realizada en el programa del Tercer Ciclo (R.D. 778-1998)  
(D-527) El 27 desde hoy en la literatura española e hispanoamericana (La Edad de  
Plata)

por María del Carmen Expósito Montes

Dirigida por:

Dra. Genara Pulido Tirado, PROFESORA TITULAR DE TEORÍA DE LA  
LITERATURA COMPARADA DE LA UNIVERSIDAD DE JAÉN

Vº Bº

Fdo.: Genara Pulido Tirado

Jaén, 2012

A mi padre y  
A mi madre,  
A ti y  
para Chantal, Carlos, Marina,  
Lucía, Pilar, Patricio, Patri, Beatriz y Pablo.

En honor a la constancia

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>1.- ENCUADRE GENERACIONAL</b>	23
<b>1.1. Vida y obra</b>	23
<b>1.2. Fuentes de inspiración</b>	46
<b>1.3. Raíces de la memoria chaceliana</b>	56
1.3.1. Una identidad en hueco	56
1.3.2. La infancia, el fondo sin principio de la propia vida	63
<b>1.4. Breve reseña de las obras de Rosa Chacel</b>	68
<b>1.5. Virtudes literarias del yo</b>	80
<b>2.- MARCO TEÓRICO</b>	91
<b>2.1. Introducción</b>	91
<b>2.2. Autobiografía</b>	95
<b>2.3. El pacto autobiográfico</b>	103
<b>2.4. Autoficción</b>	119
<b>2.5. Literatura epistolar</b>	109
<b>2.6. Diario</b>	115
<b>2.7. Diario íntimo en España</b>	131
<b>2.8. Anti-novela</b>	135
<b>2.9. Conclusiones</b>	137
<b>3.- MEMORIA, AUTOBIOGRAFÍA Y VOLUNTAD</b>	139
<b>3.1. Premisas</b>	139
<b>3.2. Literatura memorial, novela testimonial</b>	144
<b>3.3. El eclipse de la autobiografía</b>	161
<b>3.4. La autobiografía en los diarios</b>	172

<b>3.5. La autobiografía en los ensayos</b>	184
<b>4.- ROSA CHACEL, EN TORNO A LO FEMENIL</b>	194
<b>4.1. Una autoría de identidad</b>	194
<b>4.2. Semejanza o parecido Rosa Chacel y Virginia Woolf</b>	232
<b>4.3. Semblante sobre el tratamiento del feminismo</b>	235
<b>4.4. La memoria escrita por voces solitarias</b>	244
<b>4.5. Aportación a las revistas vanguardistas: los primeros años veinte y las revistas literarias de la generación del 27</b>	263
<b>4.6. Vinculación a las vanguardias</b>	266
<b>4.7. Aproximaciones, que no conclusiones</b>	276
<b>5.- RELACIÓN CON LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE</b>	278
<b>5.1. La concepción del arte</b>	278
<b>5.2. ¿Un arte deshumanizado?</b>	285
<b>5.3. El arte en tres fases</b>	290
5.3.1. Clasicista	290
5.3.2. Renovador	291
5.3.3. Vanguardista	291
<b>5.4. La novela de vanguardia</b>	293
<b>5.5. Influencia de Ortega en la conciencia social española</b>	299
<b>5.6. Un modo de novelar</b>	303
<b>5.7. El monólogo interior</b>	315
<b>5.8. Precursora del <i>nouveau roman</i></b>	320
<b>5.9. Lo apolíneo y lo dionisiaco</b>	334

<b>6.- EL CINE</b>	336
<b>6.1. Entorno cinematográfico</b>	336
<b>6.2. Aproximaciones del arte cinematográfico en Rosa Chacel</b>	339
<b>6.3. El cine, conocimiento de presencias</b>	345
<b>6.4. ¿Es el exilio el zoom de la escena chaceliana?</b>	353
<b>7.- UN SEMBLANTE A TRAVÉS DE CLARA JANÉS</b>	358
<b>7.1. Introducción</b>	358
<b>7.2. Apuntes sobre mujer</b>	360
<b>7.3. La conciencia del exilio</b>	366
<b>7.4. Rosa Chacel y el Veintisiete “poeta”</b>	370
<b>7.5. Sobre el Premio Cervantes</b>	372
<b>7.6. Una creencia divina</b>	373
<b>7.7. Rosa poeta</b>	375
<b>7.8. Rosa traductora</b>	378
<b>CONCLUSIONES</b>	381
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	400
<b>I. Fuentes básicas</b>	400
A) De Rosa Chacel	400
B) Sobre Rosa Chacel	403
<b>II. Bibliografía general</b>	416
<b>ANEXOS</b>	
<b>ANEXO I</b>	448
<b>I.1. Introducción a los anexos</b>	448



<b>I.2. Escenografía</b>	448
<b>I.3. Primera parte entrevista a Clara Janés, 30 de julio de 2012</b>	450
<b>ANEXO II</b>	
<b>II.1.- Segunda parte entrevista a Clara Janés, 30 de julio de 2010</b>	469
<b>ANEXO III</b>	
<b>III.1.- Entrevista a Clara Janés, 10 de noviembre de 2010</b>	476
<b>ANEXO IV</b>	
<b>IV.- La religión</b>	479
<b>ANEXO V</b>	
<b>V.- Artículo cedido por Clara Janés sobre la muerte de Rosa Chacel</b>	490

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo presentado como tesis doctoral pretende ser ante todo un acercamiento al discurso narrativo chaceliano que, desde un punto de vista estructural, atiende, sobre todo, a planteamientos históricos, sociales y vitales. Abordaremos un periodo de tiempo y una forma narrativa en la obra de Rosa Chacel, sumamente importante en la historia de la literatura hispánica contemporánea. He pretendido, de forma consciente, apartarme de toda valoración que pudiera implicar subjetivismo respecto a las obras estudiadas, no obstante el objetivismo para enfocar esta concepción de belleza y de eternidad ha sido imposible detenerlo. Como en las vanguardias, el yo necesita ser objetivado a través de las cosas y así el arte deshumanizado se convierte en un arte objetivo.

La primera cuestión que planteé al iniciar la tesis doctoral era definir y acotar muy bien el tema a investigar, ya que son numerosos los estudios existentes sobre la obra de Rosa Chacel. La trama en la que está enfocado este análisis de su obra está centrada en la conjunción entre el discurso narrativo y su interrelación con la autobiografía definida escueta y de manera precisa como: vida de una persona escrita por ella misma. Sólo habría una salvedad en este discurrir analítico de la literatura chaceliana, existe una línea paralela entre el ensayo *–Saturnal y La confesión–* y la novela, del mismo modo que la voz argumental de la autora y es precisamente esta voz la virtud de querer decir un algo entre líneas, que se percibe como un aroma que está siempre presente de manera subliminal, recóndita, albergada debajo, siempre recibida y expuesta al lector como un regalo junto a la lectura. Sin menospreciar, por otro lado, la creación artística que nos muestra la autora en su dominio del lenguaje, que es detallado abiertamente en sus diarios, tanto es así que la faceta como alumna de la escuela de artes de San Fernando concedió un preciado sentido artístico que dominará su futura obra:

Ayer leí durante todo el día la Gramática de Salvador: la releí, porque estaba llena de acotaciones más y me produjo un orgullo mucho mayor que el que pueda darme la crítica más ditirámica. No señalé las citas de mis cosas que hace *–tengo que señalarlas,*

aunque me da cierta vergüenza–, pero pasan de treinta y es verdaderamente emocionante ver que un erudito se ha detenido a contar las veces que no ha dicho le y nunca lo, el que y nunca el cual. Esto es lo que para mí representa el éxito”. (Chacel, *OC*. “Alcancía. Ida”, Vol. 9, 2004: 141)

He tomado como objeto de estudio principalmente las escrituras denominadas autobiográficas en Rosa Chacel: los diarios, *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta*, *Alcancía. Estación termini* y *Desde el amanecer*, sustentadas, a mi modo de entender, sobre la obra genésica de su arte literario: *Estación ida y vuelta*, como indica la semejanza en los títulos, aunque no exista una correlación en cuanto al género literario, dan señas de identidad propias para hacernos entender qué devenir (ida y vuelta) estamos analizando; la escritura de su yo, la vida íntima de sus ideas, un trasiego de pensamientos creados literariamente por una artista por excelencia de la letra escrita para su deleite primero y el nuestro después. Junto a las novelas como *La Sinrazón*, *Barrio de Maravillas* y *Memorias de Leticia Valle*, analizaremos el uso constante de la autorreferencia como base de toda su literatura que además constituyó un agigantado paso hacia el asentamiento de una mujer académica e intelectual que luchó, a través de mi mencionada voz en *off*, por el adecentamiento de la mujer en España durante el periodo histórico de entreguerras herido por un silenciado exilio. Con el uso continuo de la literatura autorreferencial nuestra autora será pilar fundamental para interpretar un sin fin de temas que cimentaron el pensamiento de una literatura desprestigiada en su momento histórico por ser exclusivamente de género femenino.

La única definición que he encontrado que se asemeja a esa voz en *off* conjugada con el silencio del que hablaba anteriormente, es la de Karen Blixen, escritora danesa que utilizaba el pseudónimo Isak Dinesen y que fue la autora de la novela autobiográfica y posterior y extraordinaria película *Memorias de África*: “En un relato inolvidable, ‘La página en blanco’, Karen Blixen hace que una vieja contadora de cuentos responda a su nieta cuando la niña pregunta cómo saber si ha contado bien un cuento: ‘Si lo has hecho bien, el silencio hablará’. Con esta tendencia Blixen alude a la posibilidad de que, a partir de la forma, la literatura suscite respuestas: “El silencio hablará”. (Catelli, 2007: 60)

La autorreferencialidad se inició en Rosa Chacel ya en las artes plásticas, tanto en la admiración por la pintura –Picasso, Dalí y Massanet– como en la plasmación de la escultura, esto se vio forjado durante la vanguardia, relatada en *Estación. Ida y vuelta* (la portada de la edición manejada en este trabajo es de una pintura de Picasso), del mismo modo que el Apolo invita a una recreación continua del mito clásico en las artes plásticas en general. Vida y mitología se unieron en el ingenio chaceliano, así como el influjo derivado de la pasión por el cine.

Los estudios sobre la obra de Rosa Chacel han sido, son y serán numerosos y con distintos enfoques, en este caso la aproximación de su obra se basará en la autobiografía y en su discurso novelístico. El proceso de creación de la autora configura por sí mismo un solo espacio de libertad. Como preámbulo a esta delicada labor de indagación repasaré por qué surge este tratado en dos líneas paralelas y complementarias, desde el punto de vista del gusto personal literario y desde el punto de vista académico: partiendo del primero confesaré que me llamó especialmente la atención la obra de la autora vallisoletana, calificada de ultraísta, como muchos escritores de su generación. Defendió una nueva concepción de la novela con factores de introspección, búsqueda y exploración, donde los detalles descriptivos se sustituían por las impresiones. Estas impresiones están localizadas en la literatura autobiográfica inmersa en ambos géneros, no sólo en un discurso literario femenino, sino siendo conscientes de la importancia del quehacer literario autobiográfico como explosión en los años posteriores a 1975 en España.

A lo largo del trabajo de investigación he intentado conseguir un adecuado marco teórico en el que encuadrar generacionalmente la literatura autorreferencial de Rosa Chacel, así como posicionar el género testimonial entre toda la obra de la autora a través de su discurso novelístico y ensayístico, –confesión que aparece después de llegar a las conclusiones en todos los géneros literarios que la autora ha cultivado–, apoyado también sobre su base poética, no sólo de forma sino de contenido.

He valorado a la escritora de entreguerras como perteneciente a la estirpe de prosistas dentro de la generación del Veintisiete, independientemente de su – a de femenino (con la dualidad y paradoja de que en femenino no hay a), sin distinción de géneros, sino a través de su capacidad intelectual de la misma manera que la autora en cuestión defendía su valía artística, valiente en asumir su pertenencia a la generación del Veintisiete en una época difícil, de entreguerras, rodeada de intelectuales con hombría consabida. De este modo, conseguiremos revalorizar la labor crucial que como escritora propugnó a través de su literatura, estableciendo su lugar en un Veintisiete leído, estudiado y recordado como fundamentalmente masculino. Esta cuestión, en el año 2012, parece genérica, global e inverosímil, pero no es así. Muchos autores estudiando la literatura autorreferencial hablan sólo y exclusivamente de escritores masculinos, dejando atrás cualquier otro tipo de valoración que no consideran para nada significativa, sin saber a ciencia cierta si todo esto es intencionado o producto de la astuta causalidad.

En la consecución de una mejor valoración de la técnica de escritura debemos reafirmar su novedosa autoría veinte años antes en España sobre el *nouveau roman* francés, compartiendo así los discursos literarios definidos por Clara Janés, Ana Rodríguez Fischer y Daniëlle Miglos, máximas exponentes del estudio de la obra literaria de Rosa Chacel.

También hemos pretendido establecer la relación existente entre la literatura y el arte contenido en la prosa chaceliana, así como su correspondencia con las nuevas ideas sobre la novela que propugnadas por Ortega y Gasset alcanzaban la propuesta de depuración de sentimientos para transformarlos en símbolos universales a través de *La deshumanización del arte*, entroncando a escritores como Benjamín Jarnés, Corpus Varga y Francisco Ayala, autores que en las historias de la literatura compartían página y capítulo con Rosa Chacel. La crítica reciente reconoce la situación de desequilibrio que se daba entre los hombres y las mujeres de la vanguardia española del siglo XX. Un lector con una cultura literaria media conoce poemas de Alberti y Lorca, también de Pedro Salinas o Luis Cernuda, sin embargo este hipotético número

de lectores disminuye notablemente ante obras como *Cazador en el alba* de Francisco Ayala o *Geografía* de Max Aub.

Se hace necesario vincular a la autora vallisoletana con la vanguardia de España: los años en los que la vanguardia avanzaba, de 1918 a 1921, coinciden con la decisión de nuestra escritora de abandonar sus dotes escultóricas y dedicarse a la nueva literatura en prosa. Vicente Huidobro, venido de París, predicaba el creacionismo, Cansinos-Assens y Guillermo de Torre el ultraísmo con su máximo exponente en la Revista *Ultra* (1921-1929). Es necesario recalcar que la prosista por excelencia tenía que dar amplio testimonio de la relación existente entre el arte nuevo y La *deshumanización del arte* instaurada por Ortega y Gasset, como maestro que fue de la vallisoletana y mentor de toda una pléyade de autores, escritores y artistas en la España en torno a 1922-1930 –por concretar fechas–. Esto nos hará descubrir la eficaz interrelación que ocupó la obra literaria de Rosa Chacel y los cánones de belleza artística en las letras que, anclados en la revolución y pautas a seguir que Ortega y Gasset propugnó, influyeron notablemente en el devenir literario de una novela interiorista, basada en la descripción del sentir y palpar del personaje. Inexpugnablemente una concepción del arte de la escritura que visiona la profunda valía artística de la autora y navega en todo su pensamiento y formación como creadora por excelencia en todos sus ámbitos: personal e intelectual. En un sentido progresista y modernizador, Ortega y Gasset se alza como unificador, clave que le dará unidad mental y estética a toda la generación del Veintisiete.

Hay que reconocer también la labor traductora de Rosa Chacel, pues gran parte de este trabajo de traducción le permitió económicamente su regreso a España después de un largo exilio, tema éste que se disfraza en su obra literaria, se adivina y silencia en algunas ocasiones. Pero, sin duda alguna, el exilio ha sido un índice de marcación en su prosa quedando herida para siempre, tanto en su obra literaria como en el decurso de su historia personal.

En lo que respecta al sentimiento de desarraigo e individualidad que desemboca en el primitivo exilio chaceliano, éste provoca la disgregación de su

discurso literario fragmentado en un antes y un después, algo contradictorio. En su obra más temprana: *La Sinrazón, Barrio de Maravillas, Memorias de Leticia Valle, Desde el amanecer, Saturnal y La confesión*, se refleja su autobiografía, independientemente del género literario al que se vincule, novela existencial, novela corta y de época, novela autorreferencial, autobiografía de infancia y ensayo. Ahora bien, llegados a los diarios propiamente dichos –concretamente el último *Alcancía. Estación termini* (1998)–, se evidencia una autobiografía clara, perpleja, sin ambages, sin rodeos, directa lo que entre una línea distinguimos como realidad y por debajo de esa misma línea nuestro pensamiento, el de la autora en este caso. Pasado un tiempo de reflexión, hemos ido descubriendo qué grado de sentimiento impone y acompaña esta realidad que ya no está escondida. Asoman personajes reales, de la vida misma; en contraposición a los personajes más lejanos que aparecen en sus obras más tempranas: Julio Verne, Dostoievski, Cervantes, Galdós y Unamuno. Este disfraz –paradójico– es más lejano en el tiempo cuanto más joven es nuestra autora y más cercano cuando la madurez alcanza su cima, quizás humanizándose: “He perdido mis facultades napoleónicas, tal vez, esté humanizándome, ¡sería horrible!”. (Chacel, *OC.*, en “Alcancía. Estación termini”, Vol. 9, 2004: 856)

Ha sido decisivo establecer la relación entre arte y literatura en la obra de Rosa Chacel, basada en tres aspectos fundamentales, un arte pictórico, plástico y escénico, este trío de valores marca el conjunto de la prosa universal de la autora vallisoletana impregnando un carácter multidisciplinar y novedoso dentro de los narradores españoles de 1927, también llamada generación de 1925, congregada en torno a la figura de Ortega y Gasset. En definitiva, una narración en la que se filtran paisajes surrealistas como si de un cuadro exprimiéramos la incansable sensación de un arte que sobrecoge, clasicista por beber de los clásicos, vanguardista por abonar un territorio previo a la eclosión de las vanguardias europeas y renovadora puesto que generó una nueva novela de estilo inequívoco, una literatura llamada deshumanizada, memorística, impresionista y admirable.

En relación a los propósitos de analizar el concepto que de femenino tiene la novela chaceliana, he de reconocer que en el intento primitivo de esbozar una teoría basada en el academicismo que propugnaba Rosa Chacel personaje, hemos ido desgranando en su obra literaria y en particular en su obra ensayística amplias concepciones de dicho matiz femenino. No hay una rama tajante en este puntiagudo carisma, de tal manera que autentifica la verdad y el camino de avance que comenzaba a romper el discurso literario en la autora. Hay en ella una fuerza de pensamiento que desemboca en adquirir la libertad como mujer a través de su escritura, consiguiendo nuevos horizontes mediante su propio aprendizaje intelectual. No obstante, es sorprendente, pero fue señalada con el dedo –que no provocativamente acusada– en innumerables medios de comunicación de intentar explicar en qué consistía la literatura propiamente femenina. La artista quiso salir a flote de esta negativa apreciación para consigo misma calificándola de estupidez. Siguiendo su monólogo interior recreó un complicado mundo de supervivencias, muchas mujeres que vivieron el trauma de la guerra y el exilio reconstruyeron su propia experiencia como protagonistas en un mundo fundamentalmente machista y se erigieron como individuos en una sociedad clasista inmersas además en una guerra ideológica. Para ejemplificar pictóricamente esta consecución de ideas anteriores invitaría a que piensen en *La Venus de Gnilo*, imagen que aparece en la Revista *Esfera* adivinando a Rosa Chacel.

No podemos olvidar que en nuestro modelo de sociedad un potente agente de socialización lo constituyen las artes en general, y como tal, la literatura autobiográfica de la que se hace eco Rosa Chacel configura en las letras españolas la transición hacia un peldaño más por el que luchan conjuntamente lo masculino y lo femenino. Reforzar ambas capacidades e integrarlas en el ser humano fue tarea académica y cultural que discurrió a lo largo del círculo literario chaceliano, intentando aceptar y comprender ambos modelos para llegar a un fin común: la dispersión de su idea de la vida narrada, contada, ficcionalizada y teatralizada en su densa obra literaria en contenido más que en cantidad.



La singularidad de la vanguardia en España, en donde convergen deshumanización y pureza, nos acerca a situar el contexto en el que Rosa Chacel se posiciona frente a la vorágine que se avecinaba y ayudada por la amabilidad de Clara Janés, poeta intuitiva y sintetizadora que canaliza su yo femenino, no lejano a lo que pretendía su maestra vallisoletana, caminando a través de su literatura y concediendo claves que solo ella conoce con respecto a su personalidad como autora creativa, discípula en el arte de la vida y por supuesto amiga hasta su lecho de muerte, escenificación ésta que aparece al final de la tesis anexada y que cortésmente nos ha cedido Clara Janés para descubrirnos a la prosista más poética como tesoro único y eslabón perdido dentro del lírico Veintisiete mayoritariamente masculino. La pureza es algo muy vinculado a la vanguardia, si la entendemos en un sentido amplio, coincide con la fecha del Veintisiete pero cada uno de sus integrantes tomará un camino distinto.

Rosa Chacel no se erige feminista, analiza a fondo qué es la cuestión femenina y nadie como ella ha llegado tan al fondo, porque cuestionar el estado de feminización del hombre es exclusiva preocupación de nuestra autora. Del mismo modo que alcanzar igual protagonismo que el hombre de su época no era cuestión de intelectualidad y academicismo autodidacta, sino de querer, más que de poder. Al regresar la autora de su exilio a España, el mundo de la comunicación, que se erige en nuestra sociedad como un gran potente agente de socialización y en donde se instauran modelos diferenciados de mujeres y hombres y su papel social, quiso rescatar a la escritora y prueba de ello lo demuestran el sin fin de artículos que aparecieron en la prensa española entre 1983 a 1994, fecha de su muerte.

Los datos obtenidos por medio de otros autores han sido claves de enriquecimiento para elaborar fuentes indispensables en extraer la información adecuada, acompañando en el camino a la realidad de la escritora, nombres como Ana María Moix, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Rafael Conte, María Zambrano, Francisco Ayala, Victoria Ocampo, Jesús Prados, su hijo Carlos, su nuera Camila, Ortega y Gasset, Carmen Balcells, Alberto Porlán, Carlos Barral, Colita, Juan Carlitos, Octavio, Fraga, Julián Marías, Lázaro

Carreter, Sainz Rodríguez Laín, Zubiri, Mallea, Spinoza, Rafael Alberti, Torrente Ballester, Elena Soriano, Chillida, Alberto Gironella, Jaime Salinas, Ramón Gaya, Luisa Elena, Mariquiña de Valle-Inclán, Bruguera, Jiménez Lozanitos, Martínez Nadal, Rosales, Carmen de Icaza, Sánchez Dragó, Antonio López, Fina de Calderón, Gustavo Domínguez y Guillermo Cantero.

El decir chaceliano es una acción rodeada de silencio, una palabra sujeta por todas las palabras que no se pueden decir, pero que, en el caso de Rosa, están pugnando por hacerlo. De modo que, diríase que el hecho acaba convirtiéndose en un conflicto literario.

El diseño de la metodología empleada en este proyecto de Tesis doctoral ha estado fundamentado en tres recursos básicos y prioritarios: recursos teóricos, metodológicos y fuentes de información y testimonios.

En relación a los primeros, hemos tratado de generar un marco teórico de la investigación organizado y coherente que permita la elaboración de una hipótesis explicativa sobre el estado de la cuestión en torno a la literatura autobiográfica. Una vez puntualizado el contexto en el que enmarcar la literatura testimonial de nuestra autora en cuestión: Rosa Chacel. Así, analizaremos los discursos recogidos con el propósito de valorar la hipótesis utilizada como encuadre inicial.

En el estudio de la literatura autobiográfica dentro de la obra de Rosa Chacel, destaca el género testimonial de entre toda su obra y analizando dicho discurso tanto en sus novelas como en el contenido teórico inmerso en sus ensayos, hemos escindido la literatura memorial en el eje de la novela y del ensayo cultivados por la escritora vallisoletana e interrelacionados los constructos tanto entre sí como con respecto a un marco teórico. Hay que mencionar además el establecimiento de un hueco en el estilo y nuevo modo de novelar de la autora en cuestión, para de este modo, ubicar un espacio donde poder identificarla.

Admitamos por el momento el intento de constituir la relación entre arte y literatura en la obra chaceliana y para ello, hemos vinculado el enjambre de sentimientos artísticos plasmados en dicha obra y la teorización que sobre el arte en sí que realizó la escritora dentro del contexto histórico-literario en el que se desarrolló.

El objetivo es que las múltiples perspectivas sean complementarias, que las ideas, las necesidades y los retos de la travesía de las palabras por las distintas áreas de estudio sean de relevancia mutua, y que pongan de relieve la importancia de no menospreciar su poder, su versatilidad, su potencial creativo y el hechizo de sus signos. (Fuentes Morán y Torres del Rey, 2006: 9)

Por lo que se refiere a los recursos metodológicos, el método de trabajo ha estado guiado por la intencionalidad progresiva de responder a los objetivos de la tesis:

Encuadre de la lectura y análisis crítico de los textos relacionados y seleccionados de la obra de Rosa Chacel, mayoritariamente testimoniales, memorialísticos y autobiográficos. Hay dos preceptos fundamentales pertenecientes a la labor más ardua de esta tesis doctoral, en primer lugar el establecimiento de la relación entre arte y literatura en la obra de la autora vallisoletana, vinculando los sentimientos derramados en sus textos y la teorización que sobre el arte en sí desarrolló dentro del contexto histórico y literario en el que se desarrolló. Existe, pues, una relación clara entre el arte nuevo y la deshumanización del arte instaurada por Ortega y Gasset, maestro de la artista, esta interrelación se manifiesta tanto en la obra de la autora y en los cánones de belleza artística que influyeron notablemente en la consecución de una novela interiorista, basada en la riqueza expresiva del silencio cuando no hablan las propias palabras. Y en segundo término, proponer a la literatura autobiográfica de Rosa Chacel como la transición en las letras españolas para subir un peldaño más por el que luchan conjuntamente lo masculino y lo femenino. Observamos que existe un encargo en el discurso narrativo de Rosa Chacel para reforzar ambas capacidades, intentando siempre integrarlas en el ser humano. Tarea académica y cultural que discurrió a lo largo del círculo

literario chaceliano, intentando aceptar y comprender ambos modelos para llegar a un fin común: la dispersión de su idea de la vida narrada, contada, ficcionalizada, teatralizada y escenificada en su densa obra literaria.

Deseo subrayar que la intencionalidad de marcar un posicionamiento de Rosa Chacel con respecto a la crítica literaria feminista parte de la idea de destacar el proceso madurativo de la autora en su calidad literaria y personal, adoptando posturas que a veces resultan incoherentes dentro de su propio pensamiento, es decir, merece especial atención la semejanza delimitada acerca de Virginia Woolf, puesto que sorprende enormemente la perspectiva que la intelectual señorita de Valladolid mantiene hacia la defensora a ultranza de la conciencia de la mujer escritora.

Análisis de artículos relacionados con la obra de Rosa Chacel. Elaboración de fichas, seleccionando bibliografía adecuada, reseñas, tratamiento y clasificación de datos. Formulación de hipótesis, consulta de fuentes, obtención de conclusiones, redacción de la memoria, índice, fondos bibliotecarios y acondicionamiento de textos de audio a tinta como anexos a esta Tesis doctoral.

Finalmente, fuentes de información y testimonios:

He realizado entrevistas sobre Rosa Chacel con la autora D<sup>a</sup> Clara Janés, amiga y conocedora de la autora vallisoletana, D. Antonio Piedra, editor de la *Obra Completa* de Rosa Chacel (2004) y el investigador D. José Romera Castillo, profundo estudioso de la literatura autobiográfica en España.

<b>Lugar</b>	<b>Entrevistada</b>	<b>Fecha</b>	<b>Anexo</b>
Madrid	Clara Janés	30/07/2010	Anexo I 1 <sup>a</sup> parte
Madrid	Clara Janés	30/07/2010	Anexo II 2 <sup>a</sup> parte
Madrid	Clara Janés	10/11/2010	Anexo III

			<i>Rosa Lugar</i>
Madrid	Clara Janés	27/01/2011	Anexo IV “La religión”
Madrid	Clara Janés	28/11/2010	Anexo V “Aquel lugar”

El propio interés y avance en la búsqueda del estudio ha ayudado a realizar de un modo activo y creador el aquí presentado trabajo de investigación. Una vez recopilada y considerada toda la información se diseñó un plan de trabajo para la propia investigación.

El procedimiento que he seguido para la elaboración de esta Tesis doctoral ha sido el siguiente: partiendo de la base del trabajo de investigación inicial para la consecución del DEA he intentado mejorar todos los aspectos sugeridos por parte del Tribunal. Estructuré los capítulos abordados, reelaboré con mayor amplitud y rigor académico el discurso planteado con respecto a la autobiografía. Mantuve reuniones periódicas con la directora D<sup>a</sup> Genara Pulido Tirado, basando esta relación académica en dos criterios fundamentales: libertad y transparencia. Análisis de datos, recolección de información (teórica e informal) ampliación de lecturas ya hechas y extensión a otras de interés y por último, redacción de la memoria final de la Tesis doctoral así como revisión de la investigación, elaboración de conclusiones, introducción y otros capítulos anexados.

La recopilación de referencias bibliográficas está detallada en el capítulo que se corresponde con el título en cuestión, ahora bien, resulta de interés para la comprensión de esta Tesis doctoral el por qué de esas referencias bibliográficas. En un primer lugar aparecen las lecturas que realicé de la obra propia de Rosa Chacel, partiendo como preámbulo en la elección de ediciones antiguas y no la *Obra Completa*, debido a que ésta fue un obsequio, que a través de Clara Janés, recibí de la Fundación Jorge Guillén de Valladolid a primeros de diciembre de 2010, año en el que la investigación ya estaba bastante avanzada. Dicho esto, seguiré explicitando que las primeras obras que leí de

Rosa Chacel fueron *La confesión, Estación. Ida y vuelta, Barrio de Maravillas, La Sinrazón, Memorias de Leticia Valle y Desde el amanecer* y como continuación a la argumentación anterior seguir detallando que, escogí ediciones antiguas porque los prólogos que anticipaban las lecturas de referencia posicionaban la novela o el ensayo de manera crucial para la correcta investigación. Y a través del posicionamiento y valioso conocimiento del prologuista era capaz de distinguir la valoración que, siempre en positivo, hacían de la obra chaceliana. Por tanto, a partir de diciembre de 2010 el trabajo de lectura propio de la autora ha sido de la *Obra Completa*.

A modo de selección, la distinción está fundamentada en fuentes básicas y bibliografía general. Dentro de las fuentes básicas incluimos la obra chaceliana propiamente dicha y la obra escrita sobre la autora, libros, artículos, tesis, todas aquellas opiniones recogidas que valoran, estudian y abordan en cierta medida la obra literaria de Rosa Chacel. Como bibliografía general insertamos todos los manuales, libros, ejemplares de autores varios, congresos, seminarios, homenajes, revistas, publicaciones y otras bases de datos, que de un modo u otro, han aportado y enriquecido la visión generalizada sobre la autora de entreguerras, quedando la estructura global bibliográfica del siguiente modo:

- Fuentes básicas:
  - De Rosa Chacel
  - Sobre Rosa Chacel
- Bibliografía general.

El tema propuesto para esta Tesis doctoral no resulta a primera vista novedoso puesto que de la autora en cuestión existen numerosos estudios que abordan los temas relatados en su obra. No obstante, el interés en perfilar lo que resulta autobiográfico en su obra y si es coincidente con lo reflejado en los ensayos y novelas constituye el grado de innovación al que se pretende llegar, del mismo modo que la inclusión de una autoría femenina sin que ello implique ningún nivel de distinción atípico en la literatura testimonial. Localizar en el discurso autobiográfico y de la autora qué hay de autobiográfico en las novelas y en los ensayos, tomando como referencia dos términos básicos: el pacto

autobiográfico diseñado por Lejeune como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (AA. VV., 2001: 84) y el término de la confidencia como un mundo de secretos al oído, susurrados, en voz baja. Este refugio de la voz, de manera siempre enriquecedora y como cualidad, sí es atribuible al mundo femenino, de modo que si narrar autobiografías, novelas memorísticas, relatos intimistas, historias del interior, anécdotas vitales íntimas y experiencias personales corresponde al estilo narrativo de la conciencia, nos induce a pensar que, a través de la confidencia con el lector podemos encontrar una autoría femenina, pero todo por deducción como derivación, no por inducción como persuasión.

Los datos obtenidos han sido fruto del intento de construir un discurso sólido y riguroso, partiendo de unas fuentes bibliográficas indispensables, extrayendo la información adecuada de esas fuentes a través de una reelaboración personal. Ofreciendo una disposición estructura y aportando unas conclusiones propias y de interés científico. Este estudio ha estado sustentado en la tarea rigurosa del acopio de lo que otros y otras han dicho ya sobre el tema afrontado, la escritura autobiográfica y testimonial en la obra artística y literaria de Rosa Chacel, es decir en el examen detenido de sus aciertos y limitaciones, que adecuadamente está compendiado en el título elegido: escritura autorreferencial.

Al mismo tiempo conceder a esta literatura autorreferencial una cualidad de valor por sí misma, fruto quizás de un tiempo de despertar histórico pero no significativo de ningún sexo en concreto. La confesión, como tal, era algo esperado en la literatura española, en general, sin tener que conceder el beneficio de la duda, menosprecio o infravaloración por pertenecer a una autoría femenina.

Con ese horizonte, he considerado otorgar la posición de altura que merece Rosa Chacel en el panorama de las letras españolas del siglo XX, una concesión que desmitifique la falta de reconocimiento para con nuestra escritora vallisoletana, que obviamente existió y no podemos desmentir.

Reconocer a Rosa Chacel como la autora, que sin ser feminista, participó con su discurso analítico e intelectual en conseguir un hueco en la historia de la literatura y una valoración intelectual de la mujer como escritora en una España, hasta entonces, incrédula a este respecto.

Al igual que Clara Janés comparto la opinión de que es imposible separar dentro del género humano la categoría femenina para realizar una obra de creación artística, eso sería amputar al arte desde su raíz. Todo escritor y como tal toda persona, visionada hacia adentro y reflejada en el otro, elabora su proceso de creación con cada uno de los ricos matices que componen su intelectualidad y su personalidad, independientemente de si se es masculino, femenino o entrambos.

El camino sobre el arte chaceliano, la escritura autobiográfica y la concepción de un nuevo modo de novelar “atiplado” es una constante dentro del panorama histórico literario de la obra artística de Rosa Chacel con respecto a la prosa surgida en España por esos años del llevado y traído Veintisiete.

Por último y con la única intencionalidad de dar eco, fama y renombre a nuestra autora, con la finalidad de poner su creación artística en un mayor nivel de éxito, nombrando aquí a un sin fin de artistas que han pasado, unas más y otras menos, sin la importancia que debieran por una cuestión biológica: Elena Martín Vivaldi, María Martos Arregui, Mary Planchar, María Cegarra, Cristina de Arteaga, Elena Fortum, Carmen Baroja, María de Maeztu, Zenobia Campubrí, Pilar Millán Astral, Carmen Nelken, Margarita Nelken, Lucía Sánchez Saornil, Asunción Madera, Carmen de Icaza, María Goeri, Ángela Figuera, Elena Garro, María Teresa León, Pilar Valderrama, María Zambrano, Concha Méndez Cuesta, Carmen Conde, Federica Montseny, Concha Zardoya, Eulalia Galvarriato, María Baeza, Maruja Mallo, Ernestina de Champourcin, Josefina de la Torre, Blanca de los Ríos, Victoria Kent y ROSA CHACEL entre otras.



El eje central se cierne en torno a la concepción que de lo femenino establece Rosa Chacel y como tal, entendemos todo aquello que o bien la crítica literaria periodística entre los años ochenta, o las opiniones que nuestra autora tiene de personajes como Virginia Woolf, han culminado en un intento de esclarecer de qué estamos hablando. Pues bien, es cierto que existen distintas visiones a lo largo de su andadura escrita y vivida, a pesar de todo, sigue sorprendiendo que, basada siempre en la valentía intelectual de la mujer por encima de todos los planos, durante la época de transición, exilio y también progresión por la que transitó, la mujer para Rosa Chacel es símbolo de voluntad infinita, bajo el camino de lo intelectual, quedando en un segundo plano todas las demás cosas llamadas “lo femenino”, perfiles que complementariamente y no contradictoriamente se acoplan a la perfección de sus escritos, las labores llamadas del hogar y la coquetería se adhieren a su disfrazada impermeabilidad para pasar desapercibidas en un muestreo absoluto de la historia de España, dentro y fuera de ella. En su desplante para con el feminismo, en general, no fue capaz de vislumbrar la importancia de Virginia Woolf como precursora del adelanto conseguido con el discurso-avanzadilla que supuso toda su obra y se quedó en un semblante primigenio de las teorías que dicha autora propugnaba. Si bien es cierto, que para Rosa Chacel tampoco la crítica le regaló nada.

En el capítulo titulado “Encuadre generacional” pretendo dar a conocer una visión entremezclada de las fuentes de inspiración que provocaron en la autora vallisoletana su producción literaria, así como los datos biográficos y bibliográficos en los que particularmente crecen los frutos de su método de creación. Aquí, como el propio nombre indica, encuadro todo aquello que provocó de manera espontánea las raíces de la memoria que con la voluntad se han encargado de gestar libros tan bellos en su título como *Desde el amanecer*, toda una infancia recordada, *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta*, bases de conocimiento en los que nuestra autora establece el crecimiento de su artística literatura.

Hay que mencionar, además el capítulo dedicado a determinar un marco teórico en el que se ofrece una amplia visión sobre términos que necesitamos

conocer para poder destacar, situar y englobar la literatura autobiográfica de la autora en cuestión, autobiografía, pacto autobiográfico, autoficción, literatura epistolar, diario, diario íntimo y antinovela. Sin conocer, a grandes rasgos, las diferencias que se establecen entre los distintos epígrafes anteriores resultaría más dificultoso poder comprender y analizar correctamente la literatura testimonial de la que tratamos en esta Tesis doctoral, consecuentemente avanzaremos en nuestro razonamiento de manera más precisa exponiendo su utilidad dentro de la literatura autorreferencial, y de este modo, incluimos a modo de iniciativa que la literatura chaceliana muestra más simpatía hacia el término testimonial y autorreferencial que da nombre y título a esta investigación.

Admitamos por el momento que el capítulo dedicado a Memoria, autobiografía y voluntad centra de manera específica fuentes, recursos, imaginación y raíces de las que parte la literatura testimonial de Rosa Chacel para configurar de manera autóctona su proceso imaginativo y realista en el que situar su poética prosa. Los anteriores conceptos se esclarecerán cuando entremezclemos el polen de las ideas autorial y su concepción que como mujer intelectual y autodidacta instauró en su arte literario, un nuevo modo de novelar, ocupando así un lugar privilegiado dentro de una España finisecular y mayoritariamente masculina en el éxito artístico y literario, en definitiva sin el reconocimiento que hubo de tener, dicho de otra manera sufrió el eclipse de su autobiografía.

Por lo que se refiere al capítulo dedicado a la deshumanización del arte, hemos esbozado la mezcolanza entre dos materias que nutren la obra de la perspicaz escritora de diarios, el signo de la letra y la sensibilidad que le otorga el arte plástico, dúo que en el tratamiento de las vanguardias y en concreto, de lo visual se agrupan para darnos las claves de su concepción del arte, de la búsqueda a través de un arte ¿deshumanizado? ¿o despojado de ornamentos?, del por qué se convierte en pionera de la novela de vanguardia, aunando criterios clásicos, renovadores y vanguardistas. En esa misma línea se convirtió en portadora de las ideas que Ortega expandió en la conciencia social española, en definitiva una figura clave y fundamental dentro del puzle histórico en el que

su literatura fue protagonista de una autobiografía propia. Algo semejante ocurre con el uso que Rosa Chacel hace de la escena y consigue reflejar en su literatura, utiliza el cine como entorno donde situar su pionera memoria, realzando, matizando, dando color, relieve e ímpetu a todas las escenas que priorizan su nuevo modo de novelar, convirtiendo así al arte cinematográfico en un conocimiento de presencias, aproximando –como si de una cámara se tratara– una emoción, un detalle, un mobiliario a la atenta lectura de un lector que se va acoplando poco a poco en su escena, una retroalimentación, a veces incoherente, que nos arroja a la nueva novela de vanguardia, llegando incluso a deducir que el exilio ha sido un elemento que ha retardado la propia escena chaceliana.

Examinamos, a través de Clara Janés, un semblante que nos abre la percepción de Rosa Chacel disfrazada en cada uno de sus personajes más primitivos y completamente al descubierto en sus alcancías, traductora, poeta y amiga abriga un descubrimiento vital irritado y colérico en muchas ocasiones, como consecuencia de un furor literario que se agolpaba en un ignorado reconocimiento. Esta visión que diagnostica la amiga hasta en su lecho de muerte está completamente detallada en los anexos que acompañan esta investigación.

Algo semejante ocurre cuando tomamos como referencia lo que delimitamos como femenino en el hecho literario de Rosa Chacel. Apreciación que cumplimenta adecuadamente el entorno de su obra artística, de manera puntual me refiero a analizar de qué manera influyó su condición femenina en su obra, acompañada en este arduo estudio de la poeta Clara Janés, que como amiga y testigo ha contribuido a esta singular percepción de lo femenino. Identificamos de este modo, una autora en el panorama literario español y además desde su silenciado exilio. Sin más preámbulos, sin más divagaciones que el descubrimiento de una autora literaria firme y convencida de su ser artístico sin entrar en las valoraciones que de ella hicieron la crítica periodística durante los años ochenta en España, crítica que achacaba, una y otra vez, su éxito a una autoría femenina. Ciertamente es que en España este éxito era meritorio

pero no por una cuestión de género, sino de intelectualidad como bien defendía Rosa Chacel.

La elección de Rosa Chacel para la elaboración de este trabajo de investigación, dentro del panorama literario del Veintisiete, ha estado constituida por varias premisas académicas, en primer lugar, y de orden personal, en cuanto a la significación que de su obra hice en los años de la elaboración de la joven memoria. Descubrí en uno de los cursos del periodo de docencia el encuadre generacional dentro de la vanguardia española de una escritora exiliada, irremediamente, y su estrecha relación con las otras vanguardias europeas, en concreto con la francesa, conjugándose –de este modo– literatura autóctona y comparada con respecto a las nuevas tendencias que venían al otro lado de las fronteras, tal y como lo detalla Dónoan: “En la Revista *Ultra* colaborará la joven escritora con una breve poesía. Después, ya en Europa, conocerá el auge del futurismo y el surrealismo” (Dónoan, 1990: 39). En las páginas de la Revista *Ultra*, en 1921, Ortega, en su control intelectual de la vanguardia, publica un artículo dirigido a los jóvenes artistas y dice que hay que volver a la disciplina normativa tras los postreros reductos de la tradición literaria. Vislumbra así una nueva generación con un nuevo sentido de la vida, intuye el Veintisiete y predica un retorno al orden que será el umbral en el que late una voluntad de modernidad no modernista pero vanguardista, porque la lección de las vanguardias ha sido asimilada, no se puede ir más allá porque hay que volver con las alforjas cargadas del camino vanguardista.

La novela chaceliana gira en torno a un remolino en el que se entremezclan todas las vivencias arrolladoras en la privilegiada memoria de nuestra autora. En ella, encontramos sabiduría, no sólo en conjugar la palabra, imagen y verdad, sino en la perfecta estructura simbólica que representa su maestría al completar iconográficamente el sentido de su palabra. Amor, religión, bien y mal, mujer, historia, guerra, exilio, individualidad, sobrada visión en un panorama fundamentalmente poético-prosaico. Rosa Chacel abrigada por intelectualidades excepcionales, Ortega y Gasset, Rafael Alberti y Concha de Albornoz entre otros muchos, contempla a todos desde un banco, desde el pedestal de su patria: la memoria. Perspicaz en su palabra y no en su

persona, ya que el éxito llegó cuando el blanco de su cabello centelleaba con sabiduría.

### **Agradecimientos.**

Desde mi juventud, leí con asombro, perplejidad y en alerta: *Desde el amanecer, Memorias de Leticia Valle, Saturnal y Ciencias Naturales*, en una época en la que España salía a tirones de una dictadura quebradiza a su término, –en la que yo contaba con once años de edad– descubría la letra chaceliana, letra que me enganchaba a su ritmo, escritura que afianzó mi creencia en observar esa voz intimista, esa voz subliminal en mi cabeza que Rosa Chacel manejaba con abismal dominio de la lengua, señorita vallisoletana declinada con provincialismos. Aprendí a emocionarme de con sus letras, a disfrutar de una voz en *off*, que en Rosa Chacel siempre estaba encendida, alerta. Le doy gracias a la autora por haber sido el manantial donde bebí mi vocación, que no mi dedicación remunerada. Retomar la escritura chaceliana como fuente enriquecedora de mi pequeña vida académica, me hace alimentar también mi vida personal, mi autorreferencialidad, mi autobiografía, lo íntimo, mi yo, mi confesión, mi tradición, mi memoria, en definitiva mi diario. Aunando así teorías que se desarrollarán a lo largo de este trabajo. Toda escritura autobiográfica adopta la posición del lector y así se establece el denominado pacto autobiográfico de Lejeune por el que se establece un contrato lector.

### **Dedicatorias**

En este proceso quisiera agradecer a mi padre, el gran espectador de mi vida, la alegría de ver finalizada mi vocación literaria. Tengo la tranquilidad de que él se fue sabiendo que yo no sólo había terminado un camino –mi licenciatura– sino que sería el comienzo de una andadura difícil, entrecortada, intensa, pero que con ella una gran parte de mi satisfacción iría creciendo día a día. A ti papá, te dedico mi esfuerzo, y éste mi esfuerzo jamás podrá superar el que tú has hecho por mí durante toda tu vida.

Mis hermanas, Lucía y Pilar han aguantado innumerables veces el nombre de Rosa Chacel, una y otra vez. Dejé de hablar de mi escritora por excelencia cotidianamente para que el día que lo hiciera estuviese todo concentrado en esta elaboración. Orgullosa de la constancia, virtud que mi madre ha depositado en mí como mayor tesoro de su herencia. Ella –Nani– es mi espejo de tesón y fuerza en la alegría de vivir.

Chantal veía brillar en mis ojos la luminosidad que la lectura de la escritora vallisoletana irradiaba en mi espíritu. Carlos, Carlitos –para mí–, aunque ya esté despertando a una agigantada y complicada adolescencia, admiraba y admira mi inquietud en la lectura, los papeles, los libros, los artículos y el sin fin de material que ocupaba y ocupa toda la literatura recopilada en torno a Rosa Chacel en la mesa de un floreado, iluminado y alegre salón –mi modesto despacho–. Mi hija, Marina –con tan sólo cuatro años– sin pronunciar aún bien la “r”, balbuceó sin titubeos su nombre: Rosa Chacel. Llegando al extremo de querer conocer a esta profesora mía que yo tanto nombraba, haciéndola partícipe del círculo de *mis maestras*, en las que abigarrada, día a día, en su sabiduría, este logro no habría sido posible jamás:

A D<sup>a</sup> Maribel Montoya Ramírez, la persona que me ha enseñado a valorar todo lo positivo de mí misma. La mujer que siempre me ha sonreído al llegar a su presencia. Una palabra de aliento siempre a tiempo, un grado de confianza puesto en mí, que yo siempre le interrogaba. Una experta en lengua española y titulada profesora de la vida con mayúsculas mi agradecimiento por el ánimo infundido y la confianza en mí depositada.

Especial reconocimiento merece la directora de esta investigación, D<sup>a</sup> Genara Pulido Tirado, gran persona y mujer que ha sabido atraerme a su sabiduría desde la más sincera humildad. Derrotada llegué a su ciencia y supo rescatarme del desaliento avivando mi fuerza interior y valorando mi esfuerzo, sin reparos ni menosprecios, a cualquier hora y a cualquier teléfono. Nunca una palabra devastadora, siempre alerta, jamás nadie me ha corregido y dirigido con tanta caballerosidad –propio de una persona por su gentileza, desprendimiento,

cortesía, nobleza de ánimo u otras cualidades semejantes– y cambié el término caballero por persona.

Agradezco a mi amigo Antonio, el único que siempre al desviarme del camino académico supo con miguitas de pan, y sé que desde su cariño, atraerme al sendero central, alejó de mí fuentes envenenadas de quietud y arrancó malas hierbas que me siguen amenazando en el camino. Dirigir un trabajo de vida es lo que él ha hecho, un proyecto, a veces, que ni yo misma veía acabado, un sendero largo y sacrificado, tortuoso y espinado. Él ha buscado el modo de encontrar la solución de la ecuación, desde su perspectiva empresarial. Este agradecimiento tiene la finalidad de provocarle una sonrisa porque sabe que se la merece y yo sólo quiero ver en sus números infinitos de apoyo y sabiduría vital, la alegría.

Mi gratitud a Carlos, aún no tengo palabras que recopilen los momentos de crisis y felicidad que han transcurrido en esta ayuda mutua. Si este esfuerzo intelectual ve cerrado su proceso, debe servir para que no sólo crezca mi satisfacción sino para poder demostrarle que su autoestima debe estar ensalzada a límites insospechados, pues sin su cobijo y comprensión hubiese trabajado sin ilusión. También debe servirle para manifestar que la constancia y el empeño son fuentes de inspiración que he querido transmitir a nuestros hijos, cimientos en los que debemos vernos reflejados porque templan el esfuerzo diario. Gracias por cuidar de todo lo que dejé de prestar atención.

## CAPÍTULO 1.- ENCUADRE GENERACIONAL

### 1.1. Vida y obra

Siguiendo las directrices de Laura Freixas asumo el contenido de este capítulo aunando los términos biografía<sup>1</sup> y bibliografía porque en ambos lograré el punto de inflexión al que debemos llevar el estado de la cuestión: Rosa Chacel y su bio-bibliografía (Freixas, 2006: 51) y/o dar cuenta de la “cumplida cronología de la peripecia vital de Chacel” (Morán, 2006: 417). A esta mujer, novelista y española, le tocó vivir “el esplendor de la Generación del 27, la emergencia de la II República, la Guerra Civil y por último un largo exilio en América, para terminar sus días en España en 1994.” (Báez Ayala, 2008: 9)

Nació el 3 de junio de 1898, el mismo año que Dámaso Alonso, tres días antes que Federico García Lorca. La situación política española estaba conmocionada por la pérdida de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Mientras Rosa Chacel jugaba y aprendía poemas, escritores como Pío Baroja, Azorín, Miguel de Unamuno, Antonio Machado o Ramón María del Valle Inclán llevaban a cabo una labor literaria cuya huella sería muy profunda en muchos escritores españoles. La prosa del 27 cuenta con narradores como Manuel Arconada, Benjamín Jarnés, Díaz Fernández, Arderius y Ciges. Rosa Chacel aguda en su última confesión: *Alcancía. Estación termini*, muestra lo que la diferencia del resto: su modo de hacer y su proceso de creación. Cuando se refiere a que Jiménez Caballero va a escribir algo sobre ella al hablar de los prosistas del 27 enfatiza:

No creo que me destaque por la diferencia que existe entre ellos y yo –entre yo y ellos– que es la posibilidad de desarrollo demostrada exhaustivamente en *La Sinrazón*. (Chacel, OC., Vol. 9, 2004: 910)

En 1904, Rosa Chacel ingresará en las Carmelitas. En 1905 pasará sus vacaciones estivales en un pueblecito llamado Rodilana Tierra de Campos. En

---

<sup>1</sup> La biografía de un autor según Nora Catelli es “el matrimonio del granito (de los hechos) con el arco iris (de la personalidad)”. (Catelli, 2007: 86)



marzo de 1908, se traslada a Madrid (ella tenía 9 años) y se instala en la casa de su abuela materna en la calle San Vicente Alta, 28, en el Barrio de Maravillas, en pleno corazón castizo de la ciudad. La situación económica se agrava y su madre se ve obligada a hacer oposiciones de Magisterio que gana brillantemente y le permiten ejercer su profesión en las Escuelas Aguirre, en la calle Alcalá. Rosa Chacel en esta etapa tiene que convivir con cinco personas adultas, *todas mujeres*. El afán de independencia y la personalidad tan fuerte de la autora se convierten en la principal causa de malestar con su abuela materna.

Lo único entrañable que le quedó en esa época fue la relación con sus tíos: Paco<sup>2</sup>, escritor y pintor fracasado, personaje entrañable y bohemio; Mariano era la cara opuesta, cubano, militar de profesión, por los que Rosa sentía gran afecto y admiración. Paco en sus paseos por la Moncloa le hablaba de Platón, Shakespeare y Dostoieski. Su tío Mariano era todo lo contrario, criador de pájaros, práctico y habilidoso en cualquier trabajo manual, le enseñaba todo lo que debía cultivar “se supone” un muchacho. El doctor Foros también tuvo gran importancia en la vida adolescente de Rosa Chacel. Pese a su corta edad, la relación con los hombres de la familia fue más cordial y sincera que con las mujeres y llegó a establecer con ellos lazos de auténtica camaradería. Rosa Chacel se mueve continuamente en un mundo de adultos leyendo a Julio Verne, Víctor Hugo, Alejandro Dumas y libros de historia sagrada que le fascinaban. El interés que muestra nuestra autora en los matices literarios hacia los años de la infancia es un intento de olvidar la aversión que siente hacia la niñez como impotencia. Al estar en contacto siempre con el mundo de los adultos esto conlleva una indagación profunda y un deseo de conocimiento desmedido, del mismo modo que la conversación que más frecuentaba era una dialéctica de “hombres” en un plural generalizado consecuentemente.

En 1910, Rosa Chacel se traslada desde el Barrio de Maravillas a la calle Castelló, 5, del Barrio de Salamanca, lugar que recuerda todo con mucho cariño

---

<sup>2</sup> Félix Pardo opina que los paseos por la Moncloa con su tío Paco en la infancia chaceliana formaron parte de la empresa filosófica revelada en los ensayos de Rosa Chacel, de modo que esos recorridos solitarios formaron “la constancia necesaria para poder meditar serenamente las ideas de los filósofos. Y en esa escuela de humanidad que es la filosofía, como tan bien definiera Husserl en su ensayo *La filosofía como autorreflexión de la humanidad*, Chacel, iluminada por el genio, se hace hombre, deviene ser humano, venciendo con el deseo de engendrar en la belleza, y también en la piedad, al género”. (Chacel, *OC*, Vol. 2, 1989: 19)

pues vive sola con sus padres. Con doce años ingresa en la Escuela de Artes y Oficios, en la calle La Palma para asistir a clases de dibujo. Al año siguiente se matricula en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, donde coincidirá con Fernanda Francés, reconocida pintora y antigua profesora de dibujo.

Entre 1915 y 1918 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Coincidió con Gregorio Prieto, José Fran, Joaquín Valverde y Timoteo Pérez Rubio<sup>3</sup>. A Valle-Inclán lo tuvo de profesor en la asignatura de Estética, al pintor Julio Romero de Torres en la de Ropaje, y en Antropología Artística a José Parada y Santín. Los estudios sobre arte quedan atrás por problemas de salud y porque la asignatura que más le atraía, Escultura, cambió su orientación a otras formas de vanguardia que paradójicamente ella estrenó en su obra *Estación. Ida y vuelta*. Así su interés se inclinó a otras materias y comenzó a frecuentar el Ateneo madrileño.

Podríamos destacar una dualidad en la formación académica e intelectual de Rosa Chacel, marcada por dos acciones complementarias entre sí. Por un lado, durante los años de 1918 a 1920, se dejó atraer por el nuevo movimiento Ultraísta, cuyo nido germinó en la Revista *Ultra*, aquí Rosa Chacel publicó,

Un breve texto que anticipa algunos elementos de *Estación. Ida y vuelta* como la figura del viajero en soliloquio interior o una escritura que se rige por el encadenamiento de imágenes y que no renuncia a la musicalidad rítmica. (Rodríguez-Fischer, 1993b: 9)

Su compañera de clase Paz González le presentó a Concha de Albornoz que estudiaba Filosofía y Letras y provenía de la Institución Libre de Enseñanza. En esta época comienza a introducirse en los círculos literarios: la Cacharrería del Ateneo, La Granja del Henar y el Café Pombo. María Asunción Mateo afirma que nunca asistió pero se lo contaba Timoteo Pérez Rubio.

---

<sup>3</sup> La correlación entre la literatura chaceliana y la pintura versa según Diana Roig en que “la mayoría de los pintores también adoraron la belleza física y suponemos que este entendimiento en una concepción similar del arte fue uno de los motivos que propiciaron la continuidad, al menos en apariencia, de su relación con el pintor Timoteo Pérez Rubio”. (Sanz Roig, 2010: 7)

Consecuentemente, el interés que despertaba en Rosa Chacel y coetáneos todo lo clásico, como una clara continuidad de la literatura española, se mantenía de nuestros grandes maestros, alimentándose de toda la sabiduría anterior. En el caso de la poética prosista debemos citar a Unamuno, “maestro del ser y sentir” y “poeta en prosa torrencial que nos impulsaba a explorar la senda de las cosas” (Rodríguez-Fischer, 1993: 10), Ortega, Ramón Gómez de la Serna y Juan R. Jiménez, de su obra:

Se valoró la quintaesencia, difícil, laberíntica a veces, y siempre cargada de alusiones e imágenes de alta cultura; Rosa Chacel, sin embargo, vio en ella otros muchos elementos que sirvieron de luz y guía a la hora de trazar el camino hacia la novela: desaparecen los negros del tremendismo, las estridencias de la espagnolade, y se impone un color –el amarillo– que conduce por la visión, por la presentación estética, al tono ético; el Yo dialogante sin respuesta y la imagen del camino como destino; la personificación o apersonamiento de la criatura, son otros elementos destacables. (Rodríguez-Fischer, 1993b:11)

En este camino, la autora presentaba en aquella época una dualidad entre lo clásico y la vanguardia y amparada en autores ya consagrados como Unamuno, Juan Ramón Jiménez y Ortega, configuró su universo intelectual.



En abril de 1922, después de un noviazgo de seis años, Rosa Chacel contrae matrimonio<sup>4</sup> con el pintor Timoteo Pérez Rubio<sup>5</sup>, a quien le conceden una plaza como pensionado en la Escuela de Arte (“Academia de España”) en Roma. Los padrinos Concha de Albornoz y Joaquín Valverde (pintor) en la iglesia de La Concepción, en la calle Goya, muy cerca de su casa de Castelló. Así, en 1922 parten para la ciudad italiana

---

<sup>4</sup> En las biografías cuando Rosa Chacel se casa hay una ausencia de familia, ¿Dónde están sus padres? Su madre murió en 1933, tres años después de que naciera su hijo. Concha de Albornoz y Joaquín Valverde también serán los padrinos de su hijo.

<sup>5</sup> Federico Jiménez Losantos muestra una visión más directa del pintor Timoteo Pérez Rubio: “«Timo», como le llamaban todos, era hombre veraz, seco, austero y pintor notable. Es también acreedor a la gratitud de todos los españoles como responsable de la evacuación de los cuadros del Museo del Prado durante la Guerra Civil, primero de Madrid a Valencia, luego de Cataluña a Francia y Suiza, en medio de grandes dificultades y con una probidad sin límites. Baste decir que cuando Timoteo Pérez Rubio terminó de dejar a salvo las obras maestras de Velázquez o de Goya, centenares de cuadros de valor incalculable, todo lo que le quedó en el bolsillo fue un par de francos”. (Jiménez Losantos, 1997: 1)

llevando algo primordial en la conciencia lectora de Rosa Chacel, Joyce: “Entonces pareció aquello llamado literatura. Y literatura es... crear una realidad, componer una realidad. Una realidad de pensamiento, de imagen, de sensación... de todo, el mundo de Joyce. Desde luego, yo conocía otras literaturas, pero en la de Joyce me quedé”. (Porlán, 1984: 50)

Este viaje será por una parte, el que la iniciará en su formación y el que por otra parte, la alejará o situará en un paréntesis con respecto a la generación del 27, que aún antes de la guerra desgranaba su formación intelectual en círculos academicistas de Madrid.

La salida de España de Rosa Chacel, del 22 al 27, coincide con la fecha en la que escribió *Estación. Ida y vuelta*, del 25 al 26 (en el invierno), cabe pensar, pues, que el reencuentro de “sin nombre” –protagonista de esta novela– con España desde Roma obedece de algún modo a ese vacío que Rosa Chacel encuentra al llegar a España, no por lo que hubiese pasado sino porque ella no estaba allí en España, en los acontecimientos, de manera que quedó congelado el recuerdo que de allí venía y de igual manera lo trajo consigo como el protagonista de *Estación. Ida y vuelta*:

Lo único que me falta, aquel espacio que perdí. Ahora habrá siempre en mi perspectiva un hueco por donde será la sección de un cono. Inútil intentar unir las dos partes. La última sólo es ajustable a aquello de que fue continuación. Pero yo lo reconstruyo ciegamente. (Chacel, *OC.*, Vol.5, 2000: 125)

Además de Joyce<sup>6</sup>, del que conoció el monólogo interior, estuvo al tanto de la revelación que supuso Freud en las exploraciones del mundo onírico y el inconsciente. Ana Rodríguez Fischer nos aporta que:

Luis Fernández Cifuentes señala que 'en 1923 ya se puede constatar la avidez con que España se devora a Freud' (Fernández Fuentes, 1982: 285), C.B. Morris, por su parte, aporta numerosos datos referentes a las filiaciones freudianas de poetas y artistas de

---

<sup>6</sup> Joyce con su *Ulises* utiliza un estilo diferente para cada capítulo del libro. El más usado es el de monólogo interior, “conciencia interior”, que consiste en expresar los pensamientos del personaje sin una secuencia lógica, como ocurre en el pensamiento real. La culminación de esta técnica narrativa es el epílogo de la novela, el famoso monólogo de Molly Bloom, en el que el relato, sin signos de puntuación, emula el fluir, libre y desinhibido, del pensamiento.

generación (Buñuel, Dalí, Prados, Domenchina, Lorca, Alexandre), especialmente en el período de aproximación y cultivo del surrealismo. (Rodríguez-Fischer, 1993b: 12-13)

El primer texto narrativo que aparece de Rosa Chacel fue una breve y primera prosa titulada “Las ciudades”, en la Revista *Ultra*, nº 23 (1 de febrero de 1922); el 24 de junio del mismo año apareció “El amigo de voz oportuna” en *La Esfera*. Después de estas dos breves prosas en febrero y junio de 1922, ya no vuelve a publicarse otro relato hasta 1928, fecha en la que aparecerá *Chinina Mignone* (título inspirado en un grabado que aparecía en los periódicos italianos en *Revista de Occidente*). Viajará a Munich, Innsbruck, Normandía, París. Aquí entrará en contacto con los surrealistas y vivirá el ambiente del recién publicado «Manifiesto» de André Breton, conociendo a Max Ernst y a Picasso.

En Roma, inicia una lectura a fondo de la obra de Ortega y Gasset, en los libros que llegan a la Academia y en las publicaciones de *El Sol* y de la *Revista de Occidente*. De Ortega y Gasset tomará básicamente de *Las Meditaciones del Quijote* la radical transformación de la novela española<sup>7</sup> y con *Pedagogía del paisaje* se acercará a la filosofía de Ortega con su paisajismo y circunstancia. Todas estas casualidades le van enriqueciendo para dar a luz *Estación. Ida y vuelta* (1930).

Hasta el año de 1927, Carmen Martín Gaité establece el primer periodo biográfico relativo a la España frecuentada por Rosa Chacel, coincidiendo esta fase con las experiencias narradas en *Barrio de Maravillas* y preparándose la autora vallisoletana para desviar su futuro artístico en la elección de su arte vocacional:

No quiere ser pintora sino escritora, a pesar de no tener estudios especializados de ninguna índole, abandona la Escuela de San Fernando, se pone a estudiar furiosamente filosofía, por su cuenta y empieza a frecuentar el Ateneo madrileño, a pronunciar alguna conferencia. Aún no tenía veinte años. (Martín Gaité, 2002: 243)

---

<sup>7</sup> “Esto es la novela”, diría Rosa Chacel al concluir la lectura de *El retrato del artista adolescente* de Joyce, en traducción de Dámaso Alonso. (Mateo, 1993: 23)

Llegados a septiembre de 1927, año en el que Rosa Chacel regresa a España nos encontramos con las bases “novelescas” que han germinado en una Rosa Chacel novedosa e innovadora y al mismo tiempo escudriñando en toda nuestra literatura clásica, literatura que al igual que su infancia aportará las claves de su gestante discurso:

Pensada desde Europa, la vida de España no era más que pobreza. No se me ocultaba que lo más urgente y necesario era estudiar las causas de esa pobreza —material ante todo— y combatirla, pero yo no me encontraba con aptitudes para ello; en cambio sí creía tenerlas para atacar el mal en otra de sus fases: el regusto de la pobreza, genuino del español, la aceptación de la pobreza disfrazada de ascetismo, escondiendo la miseria de los sentidos, la falta de valor para vivir, para elegir, para desear. Esta lucha, la única forma de combate que concebía era aportar, crear, producir cosas que llenasen el espacio y no dejasen sitio al enemigo: el vacío. (Chacel, *OC.*, Vol.3, 1993: 283)

Nos habla Ana Rodríguez-Fischer también de la influencia de Proust como fortalecedor de lo que después llamará “novela lírica” Ricardo Gullón en su obra *La novela lírica*:

Al conceder valor estético a la memoria se operaba un profundo cambio en la concepción o percepción del tiempo y, a la vez, la prosa novelesca acentuaba los componentes lírico-poéticos. Esta poetización de la prosa, al sumarse a otros postulados vigentes en la literatura de la época, fortalecerá la tendencia denominada “novela lírica”, alguna de cuyas características encontramos en *Barrio de Maravillas*. (Rodríguez Fischer, 1993: 15)

Específicamente Pere Gimferrer marca que en la literatura occidental del siglo XX —el siglo de las mujeres— sólo dos acontecimientos fueron primordialmente decisivos: “el último capítulo de *Ulises* y las primeras páginas de *En busca del tiempo perdido*, de Joyce y Proust”. (Gimferrer, 1988: 43). El sentido fundamental de una prosa artística no debe ser la imitación a estos grandes escritores sino la cadencia con la que Rosa Chacel ha sabido transmitirnos su conciencia a través de lo narrado, y de ese modo el lector ha podido asumir su propio conocimiento, un proceso mutuo de indagación, de comprensión de miradas íntimas e internas en las que nos sumerge con su lenguaje, Rosa Chacel.

La autora regresa a Madrid en septiembre de 1927, el matrimonio pasa una temporada en Oliva de la Frontera (Badajoz) junto a los padres y hermanos de Timoteo. En Madrid, se establecerá la relación intelectual con Ortega, aparecen en *La Gaceta literaria*, *Meseta –una revista de Valladolid–*, *Revista de Occidente* y *Caballo Verde para la poesía*, varios trabajos suyos (“Juego de las dos esquinas”, 1929). *Estación. Ida y vuelta* se publica en 1930 en Ediciones Ulises – considerada por la crítica como la novela vanguardista por excelencia.

Una de las preferidas por la autora. Aquí pone en práctica la aplicación a la literatura de secuencias cinematográficas; de este modo va engarzando unas ideas con otras, dando lugar a un encadenamiento progresivo en donde se evita «toda moral, toda conveniencia, todo sentido común». Es una escritura casi automática, surrealista, en la que el argumento es secundario. El protagonista se nos va dando a conocer mediante un monólogo interior, a través del cual se presentan al lector imágenes, sensaciones, emociones, sin que en realidad pase nada que recuerde a lo que se entiende por acción. Todo gira en torno al proceso mental del protagonista, podría decirse que es la historia de un nombre y del desarrollo de sus pensamientos. El personaje posee gran complejidad, y en él se puede encontrar ya las claves posteriores de su obra. La autora define esta novela como un libro de «juventud, de inocencia y de destierro» El primer capítulo aparece en la *Revista de Occidente*, y será editado en 1930 por Julio Gómez de la Serna en su colección «Valores actuales», de la editorial Ulises. Poco después publicará su relato «Chinina Mignone», título inspirado en un grabado que aparecía en los periódicos italianos. (Mateo, 1993: 25)

La publicación de su primea novela y el nacimiento de su hijo Carlos cambiarán el rumbo en la vida de Rosa Chacel. Comienza también en este año la biografía de *Teresa Mancha* “la única novela de Chacel que se reeditó en la España franquista en 1963” (Cornejo Parrieo, Rosalía, 2007: 65), encargo de José Ortega y Gasset. Por entonces, en 1931 apareció la II República y Rosa Chacel comprometida<sup>8</sup> asume la influencia que ésta causó en las vidas de los intelectuales y esto les llevará al exilio a ella y a su marido. Durante el año de 1933, se trasladó a Berlín seis meses, experiencia que plasmó en *La Sinrazón*, en ese mismo año muere su madre y con una carta de presentación de Ortega viajará

---

<sup>8</sup> Rosa Chacel se hace eco histórico en sus novelas narrando el asesinato de don José Canalejas. En el año de 1912 cayó muerto en la puerta de la librería S. Martín en la Puerta del Sol: «Fue en la Puerta del Sol, casi esquina a la calle de Carretas, ante el escaparate de la librería de San Martín. El señor Canalejas acababa de salir de su casa y se dirigía a gobernación...» (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 172), víctima de un atentado ejecutado por Manuel Pardiñas.

a una Alemania en plena agitación nazi. Allí vivirá en una pensión cerca de Alberti y María Teresa León, a los que les unirá años después el exilio. Alberti y Rosa Chacel mantendrán una amistad que le hará escribir a Rosa dos poemas dedicados inmersos en su libro de poemas: *A la orilla de un pozo*. En Berlín también conocerá al gran filólogo Ángel Rosenblat, con el que siempre mantendrá una fraternal relación.

El nombre de Rosa Chacel se verá reflejado en manifiestos, proclamas y convocatorias del Frente Popular, por el que la escritora se sintió interesada. Sobre 1936, apareció el libro *A la orilla de un pozo* publicado por Altolaguirre en sus Ediciones *Héroe*. Se extenderá por esos años una moda literaria por Europa. Ortega y Gasset, dentro de la colección «Vidas extraordinarias del siglo XIX» que publica Espasa–Calpe, le encarga a Rosa Chacel que escriba sobre Teresa Mancha, el trágico amor de José Espronceda. Con *Teresa*, la biografía novelada sobre la amante de Espronceda, encargada poco antes de 1930, Rosa Chacel anticipó los valores del romanticismo, estudiados por Rober Marrast, de este modo: “Rosa Chacel rescataba del fango las turbias anécdotas y la ‘almibarada’ blasfemia vertida sobre Teresa Mancha, y encarnaba en su personaje los más profundos valores del Romanticismo, al par que descubría la máscara esproncediana.” (Rodríguez-Fischer, 1993: 17). La obra de *Teresa* finalizó en el 1936, año en el que estalla la Guerra Civil, su publicación se concreta en Buenos Aires, así desde que apareció el primer capítulo en la *Revista de Occidente* (1929) hasta la fecha de su publicación se produjeron numerosas diferencias.

En 1936 se produce el alzamiento del general Franco contra el régimen republicano, la guerra civil se desencadena y las posturas se radicalizan. Rosa Chacel y Timoteo Pérez Rubio, afectos a la República, defienden su legalidad y llevan a cabo una labor solidaria. Timoteo Pérez Rubio, que es subdirector del Museo de Arte Moderno, es nombrado presidente de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional, donde desempeña una labor importantísima que no ha sido lo suficientemente reconocida y gracias a la cual tantas obras de arte, de incalculable valor, entre ellas las del Museo del Prado, pudieron ser salvadas de la barbarie y de los bombardeos, al ser depositadas en Ginebra al final de la guerra.



En los primeros años de la Guerra civil, Rosa Chacel colabora con la República, firma el Manifiesto de los intelectuales antifascistas y trabaja como enfermera en un hospital de la Cruz Roja hasta que hay que evacuar Madrid, se va con su hijo a Barcelona, y de ahí a Valencia. Publica artículos en *El Mono Azul*<sup>9</sup> y *Hora de España*. En febrero de 1937, abandona España, huyendo de la salvaje guerra, con su hijo Carlos y se va a París. Hasta 1939 que se reúne con Timoteo Pérez Rubio, su esposo, y éste es el encargado por el Gobierno de la República de salvar el tesoro artístico nacional. Rosa Chacel apoya al Frente Popular, su firma respaldará manifiestos antifranquistas, como el de protesta por el encarcelamiento y tortura de Miguel Hernández junto a la de otros escritores como Lorca, Alberti, Bergamín y Altolaguirre. También en el fundacional de la Alianza de Intelectuales Antifascistas “contra el criminal levantamiento militar”, o en el titulado “Por la libertad de Prestes y contra la represión en Puerto Rico”, que también tenían un carácter frentepopularista.

En 1937, Rosa Chacel viajará a Barcelona con su hijo y a Valencia después, en medio de un Madrid bombardeado. En Valencia colaborará con la Revista *Hora de España* desde su primer número con el valenciano Juan Gil Albert y tantos otros escritores y artistas que apoyaban la República.

En otoño de 1938, acompañada de su hijo, viajará a Grecia –el gran sueño de toda su vida– gracias al pasaje que le envía el ministro de España en Atenas, nombrado por la República, Máximo José Kahn. Allí recibirá en marzo de 1939 la desalentadora noticia del definitivo desenlace de la Guerra Civil. Embarcan en el *Andros* rumbo a El Cairo, donde al no poder tocar puertos italianos toman el *Champolion*, para luego reunirse en Ginebra con Timo, que los está esperando. Tras una breve estancia en Ginebra, la capital suiza, Rosa y Carlos son invitados por su amiga Elisabeth von der Schulemburge a Ascona, en donde permanecerán hasta el comienzo de la II Guerra Mundial.

En medio de ese “ambientazo” Rosa Chacel envía a la revista *Sur*, que dirigía su amiga Victoria Ocampo en Buenos Aires, el primer capítulo de su

---

<sup>9</sup> Su poema “Alarma” fue publicado en *El Mono Azul*.

novela *Memorias de Leticia Valle*<sup>10</sup>. En España, muchos intelectuales marcharon ante la derrota de la República y fue un hecho de los más inquebrantables de nuestra cultura, escritores, novelistas, artistas en general, se fueron huyendo, la mayor parte de ellos, a países de lengua hermana: México, Argentina, Colombia. Incluso Brasil, Grecia o Inglaterra.

Timoteo Pérez Rubio y Rosa Chacel se dirigirán a Río de Janeiro pasando por París, ciudad en la que los sucesos bélicos llenaban las calles de horror. Burdeos será la ciudad elegida para partir de la que desconocían las fechas pues tenía que ser en secreto. Rosa Chacel reflejará esta situación en la primera hoja del Diario, que decía así: “Burdeos. Jueves, 18 de abril de 1940. Mi adiós a París ha sido el primer adiós de mi vida: probablemente porque es mi primer adiós a la vida”. (Mateo, 1993: 30)

De 1927 a 1939, plasma Carmen Martín Gaité una segunda estancia en España de Rosa Chacel, tiempo en el que se define un ambiente literario definitorio vivido por la escritora, la década prodigiosa:

Acababa de inaugurarse el Círculo de Bellas Artes; los experimentos teatrales en la sala El Caracol; surgían los primeros conatos de feminismo; los más ilustres componentes de la generación del 27, Alberti, Lorca, Buñuel y tantos otros, discurseaban en la Residencia de Estudiantes; María Lejárraga le escribía obras de teatro a su marido Gregorio Martínez Sierra; la estrambótica pintora Maruja Mallo paseaba del brazo de la deportista Concha Méndez (futura mujer de Altolaguirre) con globos atados a los sombreros; Encarna Aragonese de Gorbea afilaba las uñas para convertirse en la inmortal Elena Fortún; una Magda Donato adolescente –hermana de Margarita Nelken– unía su destino al del cuarentón Salvador Bartolozzi, casado y con tres hijos, y emprendían juntos las aventuras de Pipo y Pila, y una vida de exilio en México; la Residencia de Señoritas y el Lyceum Club estaban en su apogeo, y en toda la prensa que llegaba a provincias había un eco de esta catarata de modernidad. (Martín Gaité, 2002: 243)

Con esta exposición detallada por Martín Gaité podemos vislumbrar y comprender el embutido literario y cultural en el que se gestó parte de la

---

<sup>10</sup> Para Alison Sinclair en su artículo “Construir lo esencial: Rosa Chacel y el discurso de lo femenino en la esfera pública” (2008) Leticia es una versión novelada de Rosa Chacel niña, “habla y no habla en la historia que cuenta”. (Sinclair, 2008: 42)

memoria chaceliana, una memoria que con el tiempo la escritora no fue muy partidaria de recordar, quizás porque le fue truncada o simplemente porque resultó demasiado temprana a un sin fin de experiencias que aún le quedaban por acontecer en su devenir vital y literario.

En Burdeos embarca con su familia hacia Sudamérica: “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 junto con Alberti– y su hijo salieron de Burdeos hacia América Latina para empezar un exilio que duraría largos años” (AA. VV., 1994: 23) y allí permanecerá entre Río de Janeiro y Buenos Aires. Por entonces se publican en 1945 *Teresa y Memorias de Leticia Valle*<sup>11</sup> cuya edición española no apareció hasta 1971, según constata Rosalía Cornejo Parriego (2007: 65).

El 30 de mayo, según la Carteira de Identidad para Extranjero la familia llega a Río. A su llegada, son invitados por el embajador de Cuba en Río de Janeiro –amigo de Timoteo en el Círculo de Bellas Artes desde su juventud–, que los recibe espléndidamente y hace pasar por el estudio del pintor a todo el cuerpo diplomático allí residente. Timoteo comienza su trabajo realizando exposiciones en distintos lugares, entre los retratos y las primeras visiones del paisaje brasileño.

A partir del año 1940 –junio–, Rosa Chacel entra en un silencio soterrado quizás por el exilio<sup>12</sup>, en Río de Janeiro (Brasil) en el que sólo colabora en publicaciones con artículos y comentarios, *La Nación*, la mítica revista porteña *Sur*, *Realidad* y *Los Anales de Buenos Aires*. Gran parte del material allí planteado está recogido en el volumen, *La lectura es secreto* de Ana Rodríguez Fischer. Rosa Chacel vivía en la avenida de Nossa Senhora de Copacabana, en el piso 12, lejos del centro, aislada y sumida en su trabajo. Su nombre comienza a ser conocido en España a través de periódicos y revistas. Ediciones *Nuevo*

---

<sup>11</sup> *Memorias de Leticia Valle* ha sido definido por Carmen Martín Gaité como: “la niña hipersensible que veía correr caballos blancos por las butacas, en un prematuro alarde surrealista”. (Martín Gaité, 2002: 241). Este libro verá la luz en Argentina y su primer capítulo fue publicado en *Sur* editado por Emecé, el libro comenzó a escribirse en París en 1938.

<sup>12</sup> Un exilio culpable del desconocimiento de la obra chaceliana: “Al largo exilio de Rosa Chacel debe achacarse el desconocimiento de su obra, tan deplorado por Julián Marías”. (Martín Gaité, 2002: 244)

*Romance*, al frente del cual figuraban Rafael Alberti, Francisco Ayala y Rafael Dieste que le había publicado antes de su llegada a Argentina, *Teresa*.

Carlos Pérez Chacel acudirá al Liceo Francés donde coincidirá con el hijo de la poeta Gabriela Mistral, decidiendo pasar los inviernos por el idioma en Buenos Aires. Se matricula en el Colegio Marín (Maristas) y más tarde en el Colegio San José de Petrópolis. Sus notas son excelentes y le posibilitan acceder a la Facultad de Ciencias para estudiar Física y Matemáticas, carrera que dos años más tarde abandona por Arquitectura.

En 1952, aparecen los relatos *Sobre el piélago* y en 1961 *Ofrenda a una virgen loca*. Comienza a cultivar los *Diarios*, y emplea largos años para alcanzar la cumbre de su producción novelística, *La Sinrazón*. Ésta arranca en el punto de partida de *Estación. Ida y vuelta*. Entre 1950 y 1958 encerrada en su estudio dará como fruto principal *La Sinrazón*, que en 1961 publicará por primera vez en Buenos Aires con la editorial Losada. En este libro se refiere fundamentalmente a la bellísima carta citada por Cervantes en *El Quijote*:

La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, tanto mi razón enflaquece que con razón me quejo de la nuestra hermosura», “*La Sinrazón*, según Rosa, es tomada como injusticia de la que no concede a la amante posesión de su hermosura. (Mateo, 1993: 34)

En el año 1959 se le concede una beca de creación por la Guggenheim Foundation, el período neoyorkino da fruto con la participación en conferencias<sup>13</sup> en las universidades y colleges, tertulias y encuentros. Y en esa estancia de Nueva York sale gestado en 1970, años más tarde, el ensayo *Saturnal*<sup>14</sup>. Comenzará a escribir *La confesión*, redacta su autobiografía de los diez primeros años de su vida e intenta organizar sus diarios personales.

---

<sup>13</sup> Impartirá conferencias en la Universidad Nacional del Sur, en Bahía Blanca, que aparecerán tituladas en el año 1958 en un libro titulado *Poesía de la circunstancia. Cómo y por qué de la novela*. Acude con asiduidad al Spanish Institute y realiza muchas actividades de literatura.

<sup>14</sup> Ensayo escrito en Nueva York 1959-1960, lleva doce años congelado. Efectivamente en las bibliografías aparece publicado por Seix barral en 1972 y una 2ª edición en Valladolid, Centro de Creación y Estudio Jorge Guillén, Diputación Provincial, 1989, Vol. 2 de la *OC.* de Rosa Chacel.

Libro escrito en el período neoyorkino de su vida –de 1959 a 1961–, en que va a Nueva York, viajará sola para no interrumpir los estudios de su hijo que se quedará con Timo, con una beca de creación de la Guggenheim Memorial Foundation, que verá la luz en 1972. En el explora Chacel la conciencia del Tiempo y de nuestro tiempo.

Del año 1961 a 1963, Rosa Chacel más desahogada económicamente, cultiva una estancia española, un primer acercamiento al reencuentro, al regreso. En España quedó publicada la primera edición de *Teresa*, de momento nada más, fue a partir del 1961 cuando Rosa Chacel irá anotando en sus diarios tanto la vida cotidiana como todos los proyectos que no llegan a realizarse por distintas circunstancias. En Boston visitará a Jorge Guillén, al que no conocía aún, también viajará a México en 1961, la editorial Universidad Veracruzana publicará *Ofrenda a una virgen loca*, título muy sugestivo que dará nombre a su segundo volumen de relatos. Allí irá a visitar a su hermana Blanca, Concha de Albornoz y Luis Cernuda. Permanecerá en tierras mexicanas y aprovechará su estancia para publicar un relato *La gerencia*.

En 1962 vuelve a España durante cinco meses. De enero a junio permanecerá en Madrid pero la vida española le resulta extraña. La Asociación de Mujeres Universitarias la invita a dar una conferencia, cuyo eco se reflejará en *Ínsula*. El nombre de Rosa Chacel comienza a escucharse en el mundo intelectual de la mano del filósofo Julián Marías. La editorial Aguilar publica *Teresa* que logra una buena acogida entre el lector más joven. Durante su estancia en Madrid, viaja a París y se relaciona con Claude Couffon y Marcel Bataillon, pero su estancia en Francia será breve y regresará a España para embarcar en el *Louis Lumière* y reencontrarse con su familia de nuevo en Río.

Avanzando, en 1970 la escritora realizó su segundo regreso a España, casi por el azar, y en parte por la transición política<sup>15</sup> comienza su recuperación del olvido, se deja conocer como literata a través de los medios de comunicación, comienzan a reeditarse sus obras: *La Sinrazón*, *Memorias de Leticia Valle*, los relatos reunidos en *Icada*. *Nevada*, *Díada*, así como libros inéditos de la autora, *Saturnal*, *La confesión* y *Desde el amanecer*. No alcanzará el Premio Cervantes y la Academia prefiere a Carmen Conde. Son muchas las muestras de inquietud que se producen en Rosa Chacel posible merecedora de dicho Premio:

La cosa data ya de muchos meses. No sé cuándo fue –no sé si en otoño o en primavera–, yendo Clara a darse una vuelta por Málaga, la encargué una cuestión importantísima

---

<sup>15</sup> Las referencias políticas han sido tardías en su última obra, *Alcancía. Estación Termini*: “Anoche, hasta las altas horas, la consagración de Felipe”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 764)

para mí; sugerir a un paisano que propusiera, en cualquier forma periodística, mi opinión de que me dieran el Cervantes. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2000: 791)

En 1971, Ángel Rosenblat la invita a pasar los meses de junio y julio en su casa, esta estancia le irá abriendo los merecidos y tardíos reconocimientos literarios. Su obra comienza a interesar a la crítica y a escritores como Ana María Moix y Pere Gimferrer que se encargarán de divulgarla entre los más jóvenes, los editores publicarán sus libros, desconocidos para los lectores españoles: *La Sinrazón*, *Memorias de Leticia Valle*, el libro de relatos *Icada*, *Nevda*, *Diada*, y otros inéditos como *Saturnal*, *La confesión* y *Desde el amanecer*.

La Fundación March en 1973 le concedió una beca para finalizar *Barrio de Maravillas*, título que conecta con su infancia madrileña, obra que recibió en 1976 el Premio de la Crítica concedido por la Agrupación Nacional de Libreros de España, es presentado en la librería Cal y Canto de Madrid, esto propició el regreso definitivo a una España reencontrada, y en parte activa, en el corto reconocimiento a la autora. El libro, en cuestión, fue financiado por el Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales) que dirigiría Pilar Nieva de la Paz desde el Instituto de la Lengua Española (C.S.I.C.), le concedieron una Ayuda a la edición de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia. 1974 constituye el año de la verdadera vuelta a España de Rosa Chacel ya tiene 76 años. A partir de ese momento su presencia está en actos literarios y culturales en diversos lugares, en la Semana de Cine de Valladolid, el Curso de Estudios Hispánicos en Soria de la Casa de la Cultura y que presenta Julián Marías. Participa en coloquios, exposiciones, presentaciones de libros, colabora en revistas y periódicos con trabajos que reunirá más tarde bajo el título de *Rebañaduras*, así como *Los títulos* (conjunto de artículos y breves ensayos) que reunirá en 1981 Clara Janés. Sigue viajando a Río en donde todavía reside su familia. De igual forma, en 1974 Timo viaja a España –vivían en el Paseo de la Habana, 134– y expondrá su obra pictórica. También viajará esta vez acompañada de su hermana Blanca por Francia e Italia. A su vuelta se suceden homenajes, premios, conferencias, muchas tienen como centro a la mujer, *La*

*mujer en galeras*<sup>16</sup>, intelectualismo y vitalismo dentro del ciclo de la nueva mujer.

En 1977 fallece su esposo en Brasil a los ochenta años, Timoteo Pérez Rubio, la escritora que poco antes se hallaba en España, había regresado a Río y se encontraba con él. Rosa Chacel alterna su estancia entre Madrid y Río de Janeiro.

Llegamos al año 1978, “La encina” concede a Rosa Chacel, por su obra literaria, el Trofeo Librato Fuentes y su libro de poemas *Versos prohibidos* –que más tarde incluirá en *A la orilla de un pozo*– es publicado por la editorial *Caballo Griego para la Poesía*, una colección de poemas que fueron censurados en los años treinta y cuarenta. En él se reúnen los poemas ya publicados con anterioridad en revistas literarias durante los años veinte y treinta, que reflejan distintos momentos de su vida, sin que haya una temática que los unifique. Su título proviene de la autoprohibición de la autora a que estos versos vieran la luz. Se añade una pena a este año:

El fracaso de su candidatura a la Real Academia Española en 1978, ocasión en que una vez más habrían que intervenir cuestiones de género y las expectativas tradicionales en cuanto a la naturaleza y la actividad de la mujer. (Nieva 2004b: 33, *apud* Sinclair, 2008: 35)

“En 1980 aparece *Novelas antes de tiempo*, obra truncada de Rosa Chacel” (Rodríguez-Fischer, Ana, en AA. VV., 1988, pp.28-34). Y ve la luz *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, la biografía de su marido, 118 páginas con una visión de su personalidad humana y artística, acompañada de reproducciones de su obra pictórica. Más tarde, en 1981, *Los títulos*, que como hemos señalado anteriormente, recogen colaboraciones en periódicos y revistas. Carlos Barral presentará en Barcelona, *Novelas antes de tiempo*, que se compone de seis fragmentos de novelas. *Suma* (El que tiene la llave), *Tertulia en el bar de Himeto* (La fundación de Eudoxia), *Margarita* (Zurcidora), *El Pastor*, *Yo soy Bot* y *Parecerá un día*. Cada fragmento viene precedido de una explicación sobre lo

---

<sup>16</sup> *La mujer en galeras* es el título de una conferencia sobre la mujer pronunciada el 17 de junio de 1975 en el Ateneo de Madrid, que publicó Clara Janés en su edición de *Los títulos*, (Janés, 1981, 187-218).

que había proyectado cuando lo escribió. Rosa Chacel recoge así sus proyectos literarios truncados. Es una interesantísima reflexión acerca del proceso de creación chaceliano, en el que el monólogo interior es su mágica fórmula literaria.

Nos llegarán sus *Diarios*, escritos a lo largo de casi cuarenta años en *Alcancía. Ida y vuelta*, 1982 y *Ciencias Naturales*, 1988, se completa así la trilogía Escuela de Platón. El título de Alcancía sugiere la necesidad de guardar. Estos diarios han sido considerados por algunos críticos como los más crueles y sobrecogedores de nuestra literatura. Todo ese continuo intento de indagación hacia el interior de uno mismo está presente en toda su obra y tiene su objetivo en los diarios.

En 1983, el Premio Cervantes lo recibió Rafael Alberti, tanto el poeta como la prosista estuvieron en candelero para ser uno u otra los galadornados con el premio de literatura en lengua española de mayor prestigio, incluso Alberti envió el discurso que tenía preparado a Rosa Chacel para que ella diera su opinión:

Ayer muy bien lo del Cervantes, muy bien Rafael que se mandó un discurso *fatto a casa*, es decir, de su género especialísimo, poesía con todos los elementos que él maneja. Elemento poético de buen género, como siempre; elemento patriótico, heroico, sentimental, como siempre revolotea por esos valles con su agilidad de los veinte. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2000: 849)

El miedo aparente a recibir el Premio Cervantes se hacía notar en la vida real, en su contada vida autobiográfica y en sus sueños, llamados novedosamente “entresueños” acomodando el término al carácter interespacial o temporal que adquiere paulatinamente el sueño de adquirir el ansiado reconocimiento social y literario.

Deseo subrayar que fue Jorge Guillén el que dijo a Clara Janés que no era probable que le dieran el Cervantes a Rosa Chacel, y a partir de ahí se desató un sentimiento de rencor hacia Guillén por parte de nuestra escritora a la que no le faltaban motivos para despertar esta motivación. Venida de un exilio,



independientemente de ser voluntario o involuntario, siendo protagonista de numerosos artículos periodísticos en esos años ochenta, ochenta y cinco y noventa, además premiada y agasajada por la prensa escrita a través de reconocidos autores españoles, literatos y periodistas y como consecuencia ilógica de todo ello, el Sr. Guillén opina que no está preparada para recibir el mencionado galardón, bien, en la línea de coherencia masculina. Indiscutiblemente, no conseguir el Premio Cervantes originó una disconformidad presente a lo largo de toda su obra:

[...] luego ya no pude volver a dormir y padecí un entresueño y fantasía abominable. En una forma imprecisa, me habían dado el Cervantes y, en consecuencia, me secuestraban... en varias formas: unas veces era yendo con Jamila, otras sola. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2000: 892-893)

Durante la escritura de *Alcancía. Estación termini*, 1998, da señas de cómo van las publicaciones y últimas correcciones de *Ciencias Naturales*: “[...] Voy a empezar ahora mismo *Ciencias Naturales*... y estoy por decir que tampoco tiene sentido, pero de eso creo que no tengo derecho” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2000: 833) y de *Acrópolis*: “Llegan de pronto las pruebas de *Acrópolis*, precisamente en el momento en que estaba trabajando a toda marcha”. (*Íbidem*, 2000: 838). El nombre de la trilogía queda modificado, puesto que aquí los títulos aparecidos son *Ciencias Naturales*, *Acrópolis* y *Barrio de Maravillas*, aunque algunos añaden como tercer título como *Rebañaduras*, 1986. Con este título y *La lectura es secreto*, 1989 están recopiladas sus colaboraciones en actos culturales.

El compromiso chaceliano del que hablaba al inicio de este capítulo se refleja como un espejo en la historia de España, ahora bien, ese reflejo sería interesante descifrar si corresponde a una visión virgen sobre la propia historia o bien, adquiere el matiz sarcástico e irónico de quien contempla el paisaje desgarrador a través del exilio<sup>17</sup>, un exilio que deja un puente abierto por el que se sesgan las imágenes que salen ígneas del corazón para poder aterrizar y anclarse en la cima de la pura conciencia, es decir en el sucesorio libro de la historia:

---

<sup>17</sup> El exilio se disfraza en Rosa Chacel vestido de diversos nombres, uno de ellos: “hucha de nuestro silencio”. (Chacel, *OC.*, Vol.5, 2000: 80)

Estamos empezando un capítulo de la historia (...) Porque estamos en este rincón del mundo que es España y, para remate, estamos aculados en el último rincón de este rincón y no queremos salir de aquí, y no queremos que vengan a fastidiarnos porque cualquier cosa que pase – ¡Aversión impertérrita a las cosas que pasan!– viene a romper, a desgarrar nuestra proximidad con lo que no pasa. (Chacel, *OC.*, Vol.6, 2000: 254-255)

La vida cultural española acopla a Rosa Chacel a partir de 1983, por fijar una fecha, como integrante de su «bullir» intelectual: formará parte del jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Letras, en Oviedo estará presente en una mesa redonda sobre “Las heterodoxias de Juan Gil Albert” en un ciclo dedicado a él. Viajará a México para participar en un homenaje a Octavio Paz.

En sus continuas apariciones en prensa, cabe decir que el Círculo de lectores publica en el año 1983 *Retrato de Rosa Chacel*, a cargo de María Asunción Mateo, segunda esposa de Rafael Alberti. En esta publicación en la que se recoge una galería de grandes contemporáneos es una colección de documentos sobre personajes relevantes de nuestra época. Con ella se pretendía acercar a los lectores a una serie de figuras representativas de las áreas que conformaban la cultura española en ese año. Las personalidades recogidas, a través de sus obras, sus ideas y sus actuaciones conseguían dejar ya en vida y esta afirmación por sí sola ya resulta importante, una huella cuyo rastro se proyectaba hacia el futuro. Presentan a Rosa Chacel como la actual decana de las letras españolas y una de las más destacadas escritoras del presente siglo. Perteneciente a la generación del 27, Rosa Chacel figura entre las escasas mujeres españolas que se comprometieron con el espíritu de las vanguardias estéticas de entreguerras. Supo, a partir de ahí, consolidar una obra de altísima calidad formal, intelectual y humana que concilia la hondura de sus planteamientos con las exigencias de la más fértil modernidad:

Narradora, poeta y ensayista, es asimismo autora de una fundamental producción autobiográfica que comprende memorias y diarios. Durante su larga existencia, marcada por un prolongado exilio y transcurrida en distintas ciudades Europeas y de América, ha ofrecido siempre testimonio de una excepcional vitalidad, de un rigor y de una independencia que hacen de ella una de las figuras emblemáticas de la España contemporánea. (Círculo de lectores, marzo 1983, *apud* Mateo, 1993: 4)

En 1984 el Ministerio de Cultura de España le concede una ayuda económica y publica su novela *Acrópolis*, el segundo volumen de su trilogía que presentará en Madrid el poeta Jaime Gil de Biedma.

En 1985, Ayuntamiento y Diputación de Valladolid le conceden una renta mensual vitalicia: “Valladolid le dio su aliento literario, el perfecto castellano que utiliza, heredado del propio pueblo que lo habla”. (Mateo, 1993: 15). Es finalista con su novela *Acrópolis* al Premio Nacional de Literatura.

En 1986 su traducción de *Las Tragedias* de Racine es presentada para el Premio Nacional de Traducción. Publica *Rebañaduras*.

El 17 de noviembre de 1987 recibe el premio Nacional de las Letras Españolas por su obra narrativa.

En 1988 publica *Ciencias Naturales* y es nombrada Hija predilecta de Valladolid. Carmen Martín Gaité publica en ese mismo año un artículo en *Diario 16*, el 28 de mayo de 1988 “Mirando a bailar” en el que elogia la frescura y madurez en la que se encuentra Rosa Chacel a esa altura de su vida:

Por lo demás, no se percibía el menor indicio de que estuviéramos allí con una persona mayor [cumpliría 90 años el día 3 de junio de 1988] de la que hay que ocuparse. Da la impresión de que están logrando [sus ojos] a cada momento lo esencial y transmitirle al cerebro ya todo su organismo esa sacudida vitamínica. (Martín Gaité, 1988)

Al hilo del año ochenta y ocho surgieron muchos artículos periodísticos<sup>18</sup> en torno a Rosa Chacel en periódicos con relevancia, así Federico Jiménez Losantos escribía siguiendo los pasos a “Rosa Chacel”, en *El País* 24 de julio de 1988, p. 20; Rafael Conte miraba hacia “Cumplir el destino. El exilio político y la mirada interior”, p.13 y “En la muerte de Rosa Chacel”, en *ABC* 28 de julio de 1994, pp. 64-65. Julián Marías publicaba el 3 de junio de 1988 en *ABC* “Monólogo a los noventa años”, p. 3, Pere Gimferrer “Una conciencia puesta en

---

<sup>18</sup> Nieva de la Paz opina sobre el auge periodístico: “El estudio e interpretación de los textos viene acompañado además de una detenida mención a la recepción crítica que tuvieron tras su publicación en la prensa española del momento, junto con una selección de la bibliografía posterior vinculada más directamente al planteamiento elegido en cada uno de los análisis”. (Nieva de la Paz, 2004: 17)

pie hasta el fin”, *ABC*, 3 de junio de 1988, p.43, F.Herrero “Ciencias naturales: La subversión de la palabra escrita”, *El Norte de Castilla*, 4 de junio de 1988, Clara Janés “ Diario de una escritora”, *Nueva Estafeta* 53, 1983: 90-92 y “El reclamo de la razón”, *Diario 16*, 20 de julio de 1989. Shirley Manzini “Women and Spanish Modernism: The case of Rosa Chacel” en *Anales de la literatura española contemporánea* 12, 1987: 17-28, Ana María Moix, “El fuego sagrado del diálogo” en *Diario 16*, 28 de mayo de 1988, F. Pardo “La serena meditación de una filosofía” en *El Norte de Castilla*, 4 de julio de 1988, “Estudio preliminar” en su *Obra Completa 2*: Centro Jorge Guillén, 1989: 7-43, Antonio Piedra “Saturnal, el laberinto lúcido” en *Anthropos* 85, 1988: 54-58 y por último Ana Rodríguez Fischer, “Cronología intelectual de Rosa Chacel” *Anthropos* 85, junio de 1988: 28-34. Observamos que por aquel año el afán español se centraba en, a través de escritores consagrados, organizar un diario colectivo con el fin de profetizar sobre la autora en su propia tierra, adquiriendo así a marchas forzadas la importancia de la que indudablemente debía gozar. Con motivo de la presentación del libro de Rosa Chacel, *Ciencias Naturales*, (Gimferrer,1988: 43) recoge el semblante literario y el carisma que Rosa Chacel tenía en el panorama español basado fundamentalmente en la profunda belleza de su prosa y en la unicidad como artista en general en el marco de la literatura occidental. Acusa el descuido ante la literatura chaceliana debido a una actitud generalizada con respecto a la literatura, pero no por aversión preestablecida contra Rosa Chacel.

Ahora bien, estos afianzados articulistas inventaban no sólo ensalzar a una escritora con mayúscula sino trasladar su voz individual para provocar un entendimiento, tal y como detalla Carolina Ramos Fernández:

Me atrevo a denominar al artículo como escrito del diario colectivo, del diario compartido por autor y lectores que, como en el caso de cualquier narración adquiera esta forma, cobra sentido en el mismo momento en el que el autor se pronuncie sobre algo alzando su voz individual provocando ese especial nivel de entendimiento al que ya antes hice referencia. (AA. VV., 2001: 213)

La alabanza a la que se vio sometida Rosa Chacel después o sobre los años ochenta no cayó en gracia nuestra artista, pues el reconocimiento llegó tardío

después de haber pasado una vida de trabajo y exilio, vendiendo su labor como redactora. A esto podríamos sumar la relativa credibilidad del aumento de autoestima literaria por parte de los medios de comunicación, ya que podría interesar por un sentido político del cual desconocemos la intención tal y como la propia autora indica en su último diario acerca del medio periodístico:

¿Por qué? ¿porque, señores, qué es lo que yo acabo de hacer para llamar de este modo la atención? Creo que es pura política; les resulto bien como imagen del pasado que quieren revivir. Bueno, bueno, repito que las fotos son magníficas y eso, por los menos, queda. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2000: 761)

Sin la elaboración de esos literarios artículos periodísticos homenajeando la valía de los escritores de diarios, en concreto, no habría sido posible el estudio pormenorizado de este género, en el que además de un novelar íntimo, pincelado y extremadamente exquisito englobamos a Rosa Chacel.

La conciencia pública española tuvo conocimiento, a través de los articulistas<sup>19</sup> –con excelente calidad literaria–, del nombre de Rosa Chacel y su último novelar, se producen en los años siguientes y hasta el 2001 un auge en fomentar y estudiar la literatura autobiográfica, empleando el término de modo genérico, así en 1999 Manuel Alberca et Al. *II Seminario. Escritura autobiográfica*, ed., Manuel Ledesma Pedraz, Jaén, Universidad de Jaén. También en 2001, Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), *Autobiografía en España: un balance*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, del 25 al 27 de octubre de 2001; de nuevo en 2001, *IX Simposio Internacional sobre narrativa hispánica. El Diario como forma narrativa*. El Puerto de Santa María, Fundación Goitysolo, noviembre de 2001.

En 1989 es investida doctora Honoris Causa en Filología Española por la Universidad de Valladolid, y aparecen los dos primeros tomos de su obra completa. En 1991 recibe el Premio Castilla y León de las Letras.

---

<sup>19</sup> Los articulistas se hacen eco del éxito autorial: “De hecho el éxito del articulista depende, en gran medida, de su habilidad para combinar un desarrollo de las ideas que resulte convincente y del que se desprenda un dominio sobre el tema, con fluidez expositiva”. (AA. VV., 2001: 215)

Cuando una autora escribe sus obras, es fundamental el reconocimiento por parte del lector, pues sin ese espejo público es difícil poder rectificar y/o madurar y crecer en la confección del proceso literario. Así opina Félix Pardo en su prólogo al volumen 2, *Ensayo y Poesía* en la *Obra Completa* publicada de Rosa Chacel, de ese modo la autora ha podido “vivir el pensamiento en su absoluta radicalidad, creando un *tipo* único en la cultura filosófica española, sólo comparable al de *Juana de Asbaje*, la décima musa mejicana” (Pardo, 1989: 8).

Es importante señalar también, que sobre la fecha del nacimiento de Rosa Chacel (1898) se establecen las primeras pautas para su estudio por críticos y analistas de su obra, una fecha que por un lado marca el futuro no sólo histórico de un país sino un cambio sustancial en las manifestaciones artísticas, por lo tanto ante el nacimiento y el desarrollo del famoso 1898, se despliegan dos acontecimientos que encabezan el estudio y los análisis sobre Rosa Chacel, de este modo opina Rafael Conte:

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 una 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 a la apertura de los grandes horizontes exteriores del mundo contemporáneo que unos denominaron modernismo y dentro de él marcaron a sus principales manifestaciones con la fecha misma de aquel año. (Martínez Latre, 1994: 21-22)

En 1994, Rosa Chacel junto a Laura Olmo, Carmen Bravo-Villasante o Ramón de Garciasol fueron ilustres consorcios y contribuyeron al enriquecimiento cultural del Ateneo de Madrid<sup>20</sup>. Muere el 27 de julio de 1994<sup>21</sup> “sin que la tribu literaria soportara su ancianidad altiva [...] un día de calor y nubes, y fue enterrada en Valladolid, bajo un cielo perfecto” (Jiménez Losantos,

---

<sup>20</sup> Afirmación recogida por Miguel Losada en

[http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca\\_digital/periodicos/Revistas-00299.pdf](http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/periodicos/Revistas-00299.pdf)

Miguel Losada, *El Ateneo. Revista Científica, Literaria y Artística*, IV-V, Cuarta Época, Madrid, 1994, “La gran dama de la literatura española”, p.11

<sup>21</sup> En palabras de Rosa Chacel, su salud siempre ha estado bien: “sólo recuerdo la fractura de un codo, una transitoria úlcera que pasó pronto, la citada afección del ojo y un amago de angina de pecho hace unos ocho años, que sólo me obligó a cuidarme un poco más”. (Conte, 1994: 64)

1997: 1), a los 96 años en el Hospital Ramón y Cajal de Madrid, durante su internamiento recibe de mano de los Reyes la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes 1993, el mismo día en el que la Universidad de Lille la nominaba doctora *honoris causa*.

Con este preámbulo a modo de presentación de su obra y recorrido en el tiempo, podemos entrever la significación literaria de Rosa Chacel en el panorama de las letras españolas y su reconocimiento. La misma autora cuando habla de un escritor, Javier García Sánchez, señala refiriéndose a una obra que le ha enviado con una dedicatoria preciosa: “Voy a tener el libro de la dedicatoria conmovedora, que no parece malo, pero no tan bueno como el otro. Es decir, no tan de mi escuela ¡esto es lo grande!”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2000: 910-911). Reconoce, por fin, Rosa Chacel que tiene escuela entre los prosistas novedosos y jóvenes, eso ya es una clave fundamental para su propia creencia y éxito individual.

## 1.2. Fuentes de inspiración

Al germen de la inspiración de esta singular autora española estamos obligados a buscarle un entronque con sus maestros, o más bien, encuadrarla “sin marbete generacional” (Rodríguez-Fischer, 1999: 10) dentro de la historiografía literaria en una ubicación merecedora de su intelectual, compleja, rigurosa y enigmática escritura<sup>22</sup>. En este sentido, Luis Suñén nos hace su propio juicio al respecto:

Esta escritora implacable –y por eso mismo impecable también– comparte tal existencia [su yo más propio] con la generación a la que pertenece. Mucho se discute la pertinencia del método generacional, pero no vamos a discutir ahora si procede o no aplicárselo a la única generación de verdad –y digo verdad por lo que en ella hay ya de irradiación sobre el futuro– actuante en las letras españolas: la de 1927, o de 1925, o de la República. Una generación que, por mor de la comodidad crítica, ha quedado reducida a una extraordinaria nómina de poetas. [...] Hablar de Rosa Chacel es hablar de la prosa del 27 y, así, con su cumbre mayor como pretexto, romper una lanza por quienes con la

---

<sup>22</sup> La escritura chaceliana queda definida por la propia autora: “En círculos concéntricos expandiéndose al impacto de cada piedra, de cada pensamiento que se deja caer como nunca pensado”. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 63)

misma inteligencia de los poetas se decidieron poner en práctica la renovación de la prosa española. (Suñén, 1988: 24)

El reconocimiento a la labor literaria<sup>23</sup> de Rosa Chacel reposa en dos pilares, uno sustentado en la tardanza y otro repleto de difícil lectura, tal y como catalogan su obra. Por otra parte, el deseo de ubicación de la autora está implícito en su pensamiento, siente necesidad de hacerse un hueco en su estilo, un espacio reconocido en el que se pueda identificar:

A mí me era necesario encontrar un mundo novelístico en el que se moviese una humanidad semejante a la que yo conocía, en mi medio –pobreza, sostenida sin disimulo, sin cursilería, cultivo intelectual por puro amor, sin disciplina, con cierta ansia y casi avaricia, como lo que es el único tesoro. Este mundo, esta humanidad se me descubrió con James Joyce, en el maravilloso Retrato del artista adolescente, cuya traducción se publicó pocos meses antes de mi partida. Este libro me confirmó la idea de escribir una novela vivida en mi mundo, entre mi gente. De aquí salió Estación. Ida y vuelta, un libro en el que está todo y más porque si no tuviera más que lo que saqué del libro de Joyce, tendría carácter de imitación, y no lo tiene. (Chacel, *OC.*, en “Revisión de un largo camino”, Vol. 3, 1993: 91)

La novela de Rosa Chacel es una novela personal, iniciada por Galdós y ahondada en Unamuno<sup>24</sup> (en *La Confesión* analiza la obra de Unamuno y su vigencia en los autores del Veintisiete) ¿Por qué los autores del Veintisiete continúan las grandes ideas de Góngora y el 98, y además lo predicán? Es de entender que todo escritor posee unas bases y unos ejes narrativos aprendidos o admirados de los grandes escritores anteriores. Pero, en el Veintisiete no sólo se observan esas influencias sino que además se vanaglorian de dar señales de ellas, pero quizás más los propios del grupo, los críticos que les rodean, porque no sólo fueron escritores, novelistas, ensayistas o poetas, también críticos de su tiempo, de su estado generacional, de su memoria, de su Alcancía, de su estación. En *Saturnal*, acaba con una sentencia (antes del epílogo) abierta y ocurrente, debatiéndose entre todo lo que le ha preocupado en su tiempo, sin duda llegando

---

<sup>23</sup> Premio de la Crítica (1976), Premio Castilla y León de las Letras (1990), Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Valladolid (1988), Premio Nacional de las Letras Españolas (1987) y Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1993). “La eterna candidata al Premio Cervantes, murió convencida de que su obra no había sido entendida”. (Arias Solís, 2008: 1)

<sup>24</sup> Tanto Unamuno como Rosa Chacel están en la misma línea de la novela personal y, “como en aquél, sus novelas son inclasificables, al menos desde el estricto campo de la literatura”. (Pardo, 1989: 8)



a través del pensamiento de los filósofos a navegar en diversas cuestiones fundamentales que una tras otra cosechan la personalidad íntegra del ser humano, satisfactoriamente, sin ser hombre o mujer irremediamente, viviendo un tiempo que sólo a ella le tocó vivir de un determinado modo:

Las pugnas y antagonismos son innumerables; unos luchan por su tierra, otros por su idea, pero todos, todos sin excepción, quieren mantenerse en este territorio del HOY, cosechar sus mieses, poseerle y pertenecerle como a su patria temporal. New York, 1960. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 243)

Julián Marías (1953: 181-183) en su obra *Ensayos de convivencia* “Camino hacia la novela” nos muestra dos claras etapas en la literatura de Rosa Chacel, una primera etapa de aprendizaje –iniciada con *Estación, ida y vuelta*– y otra segunda etapa de escritura desde el exilio –*La Sinrazón*<sup>25</sup>–. A excepción de Julián Marías, el único crítico que ha puesto a Rosa Chacel en el lugar donde ella quería estar ha sido Pere Gimferrer. Julián Marías opinaba de *La Sinrazón* que no era novela sino sólo literatura, opinión ésta que no compartía con la escritora vallisoletana.

Hacia los años cincuenta o sesenta Rosa Chacel parecía escribir sin destino. Carecía de público, no solo materialmente, sino también –y sobre todo– moralmente; se diría que no había sitio para ella en la literatura de su lengua. En poco tiempo, sin embargo, Rosa Chacel ha encontrado su público, el público que, durante casi treinta años, parecía serle negado. Su proceso de recuperación –lento, escandalosamente tardío, pero sólidamente afianzado– es un hecho; se requiere ahora que su obra se inserte debidamente en un panorama, en un quehacer literario, que sin ella podía y debía considerarse incompleto o mutilado. (Gimferrer, 1988: 43)

En sus novelas utiliza una fusión denominada *doppelganger* –o sea, el doble– del pensar de un hombre y una mujer, inextricables el uno de la otra. El uso del *doppelganger* lo hereda Chacel de Dostoievski, recordamos que los ensayos<sup>26</sup> de *Ideas sobre la novela* tratan de Dostoievski y Proust, novelistas

---

<sup>25</sup> *La Sinrazón* se publicó en 1960 en Buenos Aires y en 1975 en España por Albia Literaria.

<sup>26</sup> Esperanza Rodríguez en la Crónica del Congreso Letras Españolas de nuestro tiempo en homenaje a Rosa Chacel, celebrado en Logroño los días 21, 22 y 23 de abril de 1993, apostilla sobre los *Ensayos* chacelianos: “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”. (Martínez Latre, 1994: 230)

leídos por nuestra autora. Los personajes chacelianos recuerdan a estos dos escritores, sobre todo en su “morosidad” –según palabras de Ortega–. Es posible que la influencia de Dostoievski a Rosa Chacel y a todos los seguidores de Ortega surgiera como consecuencia de una monografía acerca del autor que publicó André Gide<sup>27</sup>. Está claro que la propia Rosa Chacel habla de su temprana lectura de Dostoievski sobre los doce años, por ello las alusiones a esta temprana afición está reflejadas en Núñez, 1971: 20 y Utrera Torremocha y Romero Luque, (eds.) 2007: 503-516 en Moran, 2008: 117.

El efecto del *doppelgänger* se logra por medio del uso del “nosotros”. Al no utilizar nombres, la frontera entre los pensamientos del protagonista, ya sea hombre o mujer (“él” y “ella”), se hace nebulosa y equívoca. El “nosotros” describe las sensaciones y el ambiente que lo (s) rodea sin poner de manifiesto su presencia física. Chacel provee una valoración impresionista de las cosas –como precursora que es del *nouveau roman*<sup>28</sup> francés– (Mangini, 1989:31). Evita la concretización de los personajes porque como Ortega había prescrito:

Para aislar al lector no hay otro medio que someterlo a un denso cerco de menudencias claramente intuitas ¿Qué otra cosa es nuestra vida sino una gigantesca síntesis de nimiedades? El que duda si está soñando no recurre para ratificar su vigilia a ningún síntoma heroico, sino al humilde pellizco. En la novela se trata justamente de soñar el pellizco. (Ortega, 2005: 903)

Asistimos pues, a “la obra de un artista tan seguro de sí mismo como rebelde, un artista que no se atiene a ninguna convención, que no se arredra ante nada, que por su absoluta libertad nos recuerda al *nouveau roman*<sup>29</sup>. Por ello Rosa Chacel, con *Barrio de Maravillas* da una buena lección, no sólo de técnica sino de firmeza, a muchos jóvenes escritores” (Janés, 1977).

---

<sup>27</sup> Rosa Chacel siempre hace alusión en su gran obra a sus grandes influencias literarias: “el gran Gide, que envenenó a toda nuestra época, descansaba en esa seguridad, aunque sus teorías, aparentemente sanas, enmarcaban un equívoco endiabrado”. (Chacel, *OC*, Vol. 9, 2004: 54)

<sup>28</sup> Con *Estación. Ida y vuelta*, una novela sin argumento aparente, de estilo abstracto, “Chacel se adelantó 30 años a lo más experimental y distanciador que ha dado la literatura el *Nouveau Roman* francés”. (Janés, 2001: 1)

<sup>29</sup> Ser precursora del *nouveau roman* francés no es nuevo para Rosa Chacel, en sus diarios se hacía eco de la conexión que existía con las obras de los escritores franceses: “Otra cosa que me satisface encontrar es ese parentesco que siento tener con los escritores franceses –con los muy buenos–, sobre todo en la vocación, en el modo de estar la obra en la vida como el agua en la esponja”. (Chacel, *OC*, Vol. 9, 2004: 50)

Rafael Conte en la ponencia “Rosa Chacel y las vanguardias”<sup>30</sup> (Martínez Latre, 1994: 19-30) explica que existieron dos movimientos en la vanguardia o más bien una “doble vanguardia” (*Íbidem*, 1994: 28), los “narradores sociales” y comprometidos como Arconada, Benavides, Díaz Fernández, Arterius y Sender, y los “deshumanizados” y formalistas, entre los cuales se incluye Rosa Chacel, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Max Aub y Rafael Dieste. “De estos enfrentamientos surgieron los mejores debates y polémicas”. (*Íbidem*, 1994: 28)

La entrega a la que Rosa Chacel se adhiere a través de estas supuestas vanguardias está clara no sólo porque esté escrito y documentado históricamente sino porque ella misma en declaraciones ha dejado patente su vinculación al grupo:

Sólo cuando empecé a frecuentar el Ateneo, en 1918, tuve contacto con gente de letras. Poco después salí de España por largo tiempo; así que no caminé sostenida o corroborada por la compañía del grupo –en contra de muchas opiniones, siempre propugné la conveniencia y la eficiencia de los grupos–, pero seguí fielmente la misma ruta. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 63)

En esta noticia aclaratoria la autora habla sobre lo que supuso la elaboración de esta novela, *Estación. Ida y vuelta*, sus influencias, sus lecturas: Dostoievski, Balzac, Unamuno, Nietzsche, Valle-Inclán, Platón, Cervantes, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Freud, Joyce, Ortega y el significado histórico de la deshumanización. Todo esto palpado por la autora, explicitado, pauta que no siguió ese rumbo en sus novelas, ya que hay que adivinar su alejamiento y cercanía en ellas ante los aconteceres y devaneos que emplea con su narrativa, su modo de contar:

Suspenda, por tanto, el lector no sólo su memoria sino su dolor de corazón, si quiere imaginar y emprender corazones que apenas barruntaban la deshumanización del arte – con minúscula: hablo del fenómeno histórico–, que al demasiado humano acervo de Europa trataban de incorporar una incipiente fauna ibérica. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 62)

---

<sup>30</sup> Para Rosa Chacel su homenaje resultó mediocre, tal y como dice en *Alcancía. Estación termini*: “He estado muy afectada con el homenaje, que fue lamentable... por lo más lamentable de todo lo que se puede lamentar: la mediocridad. Excepto la traca de Fernanda, todo muy bonito... (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2000: 756)

Otro recurso narrativo que adorna la virtud poética de la prosa chaceliana lo pincelan las estaciones del año, los meses, la calidez o la desazón que imprimen los fenómenos atmosféricos en el alma humana que Chacel dibuja, son proyectos vitales y potenciales que alimentan y enriquecen su prosa:

Porque estábamos ya en junio, y junio es el mes musical. [...] Las noches de junio rebosan optimismo, como su hora más clara de día; eran tan limpias, que no notábamos un velo de distancia cuando hablábamos de balcón a balcón, y entre nuevas voces, sólo el silencio rizado por la simple nota de los grillos. [...] Después, en las de mediados de julio, empezó a sorprendernos como una luz de luna que viniese de abajo la luz de carburo del puesto de sandías. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 83-84)

Esta autenticidad narrativa va acompañada de la luz, así las estaciones del año y los meses con sus tonalidades acompañan todos los factores en los que se acomodan y se mecen los sentimientos de sus personajes novelados. Busca siempre un sustento emocional que acune el halo de composición poética que envuelve al personaje. Este modo de novelar podría entroncarlo con la prosa vanguardista, novedosa y de vida como tal vida –como propugnaba Ortega– o bien como virtud chaceliana que es capaz de acompasar a todo su mundo novelesco de sensaciones espaciales que están presentes en la narración sin ser tan explícitas como sus palabras, están más al lado de las sensaciones.

La simbología narrativa fruto del dibujar las estaciones del año, surge tempestuosa, al margen de que en las novelas de Chacel estén presentes acontecimientos históricos imborrables en su vida y que se plasman en su obra como patente real en su autobiográfico novelar. De este modo, primavera, otoño, verano e invierno, son cruciales en intervenir en los estados de ánimo de los que ya he hablado con anterioridad. Una virtud chaceliana, tratada en otro epígrafe de esta investigación, virtud novelesca más que autorial, a esta virtud le concedería el lugar de la literatura, de lo ficticio, de adorno narrativo, así en *Estación. Ida y vuelta*:

Para remate tenía que ser marzo cuando yo viniese a París. Todo invierno de París será para mí siempre del 1900. [...] 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 con él. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000; 113-114)

En este fragmento hemos recorrido en un período corto de lectura todo un cíclico estado del protagonista de *Estación. Ida y vuelta*, sin necesidad de aludir al estado emocional del yo novelado, del yo poético femenino.

Diana Sanz Roig en su artículo “Origen del yo poético femenino: la escritura de Rosa Chacel” (2010:1-10)<sup>31</sup> analiza la interrelación entre el yo poético en general y la escritura autobiográfica de Rosa Chacel a través del “tedio de la domesticidad” (Sanz, 2010: 3) de la artista. También apunta Sanz Roig que nuestra autora posee signos heredados de Henry James al que la crítica ha ninguneado de igual modo, de Henri Bergson comenta:

El élan vital de sus personajes se despliega gracias al flujo y reflujo de sus sensaciones, circunstancias y experiencias interiores, vehiculadas a través del monólogo interior y al bies de las infinitas posibilidades que le ofrecía el descubrimiento de la novela de Joyce. (Sanz, 2010: 2)

Agrupada a Rosa Chacel junto a nombres como: Virginia Woolf, Djuna Barnes, Simone de Beauvoir y Sylvia Plath que se alzaron contra los corsés morales que impedían la expansión de la mujer y la artista en general. Diana Sanz Roig establece una coincidencia entre la obra de Rosa Chacel y Djuna Barnes, aunque la disparidad en la trayectoria vital no engarza mucho esta relación apuntada:

A este respecto, cabe señalar las notables similitudes que unieron las trayectorias vitales y estéticas de Rosa Chacel y (Djuna) Barnes. Coetáneas en el tiempo compartieron el gusto por el inconsciente, la transgresión de la moral burguesa, de la política y las convenciones, o el uso del humor a medio camino entre la crueldad y el cinismo. Siguiendo el magisterio de Dostoievsky, Joyce, Proust, o sus dos respectivos mentores – Ortega y Eliot– reformaron el quehacer novelesco, entreverando en él los versos, lo sublime, la filosofía o la miseria de la apariencia humana. Sus digresiones, ligadas a un elogio encendido de la belleza, conformaron una aparente solidaridad que, como en el

---

<sup>31</sup> Este artículo se encuentra en la siguiente dirección de URL:  
<http://www.ub.es/filhis/documentwebs/becarios/materiales/diana/chacel.pdf>  
Universidad de Barcelona, (consultado en enero de 2011).

caso de las románticas, rayó en un acusado erotismo que se ocupaba de la mujer como tema recurrente. (Sanz Roig, 2010: 2)

¿Quién duda de la poética en la prosa chaceliana? Es realmente una poeta en prosa que a continuación atestiguo con este fragmento en el que añadiría de mi propia cosecha exclamaciones ante tal preciosa invocación al color, a la naturaleza y/o a la vida:

En cambio, en la sandía se hunde limpiamente la hoja de la faca, y el sandiero la aprieta entre sus manos, antes de ponerla en las del comprador, mirando su fondo rojo, que contrasta tan bien con las pepitas negras, como si en la lucha con su asesino se les desgranase dentro de la herida el collar de azabache. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 84)

Creo que hay que insistir en la importancia de Ramón Gómez de la Serna en la literatura de Rosa Chacel, puesto que su influencia me parece más significativa que un simple esbozo, “Ramón es un memorioso y no es fácil compaginar esta cualidad con la de precursor” (Chacel, *OC.*, “Ramón, hoy”, Vol. 3, 1993: 445). La misma autora en sus palabras argumenta su sabia y personal categoría:

Lo singular del caso pedía una reflexión inmediata, exigía una mirada a lo que aún era tan próximo: el fin de siglo que en Europa terminaba, dejando un colosal acervo de literatura magistral; tanto que se podía decir que el glorioso fin del siglo era el momento en que la naturaleza imita al arte, la vida de Europa era arte, y en España pugnaba una vaga emulación, cosa que no era posible más que, en una que pudiéramos ver como persona-España-total. Pocos vieron que esa persona era Ramón, muchos compartimos, padecemos, asumimos la existencia de Ramón desde nuestro finisterre, lejos del mundo –mental, moral, intelectual– habitado. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 442)

Cuando en próximos capítulos intente definir lo que supuso la autora vallisoletana entre toda su generación en relación al arte literario tomaré la definición que ella misma concede a las novelas de Ramón Gómez de la Serna, anticipo indiscutible para entender las influencias en las que se desentraña la novela de Rosa Chacel:

Las novelas de Ramón permanecieron como intentos peregrinos de una novela difícil, enrevesada, arrasadora del habitual género novelístico, cuando lo que eran, en verdad,

es un ítem de nuestra novela peninsular a la europea de más alto alcance, de más indiscutible porvenir, es decir, más creadora de un género exclusivo de cualquier otro que intentase quedar como representación o imagen de nuestra realidad. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 445)

Estas declaraciones llenas de autenticidad, admiración y sabiduría, dotan a Ramón Gómez de la Serna de una posición en la literatura en la que parece o se adivina que quisiera estar, ser o parecer Rosa Chacel. Realmente podemos apuntar con conciencia sobre la novela chaceliana de ser enrevesada, difícil, arrasadora, distinta a lo que había y debajo de estas declaraciones encontramos un subterfugio de lo que Rosa Chacel añoraba para su literatura poco agasajada en su época<sup>32</sup>. Claro está que la crítica posterior pudo ir rescatando sobre o a partir del año 75 todo lo que descubrían españoles liberados de conciencia por el antiguo régimen. No sólo brotó del oscurantismo la literatura autobiográfica (atribuida a Chacel) a partir de los años tardofranquistas sino la literatura intrínseca de los sentimientos humanos más desgarradores que latían inmersos en ese tipo de narración.

En la exquisita armonía de lo que acontecía alrededor de la autora y las tertulias literarias que acompañaban al nombre de Ramón Gómez de la Serna ¿Dónde se encontraba la narrativa de la prosista más excepcional del 27? ¿En esta afirmación se encontraba también Rosa Chacel? Concorre un momento dubitativo, pero si ahondamos en la lectura de sus textos comprobamos que existe una marcada intencionalidad de ocupar un lugar y esa vacante la invade Rosa Chacel por sí misma con un empuje anterior, Ramón Gómez de la Serna:

Abolida toda grandilocuencia, la metáfora echó a volar su nidada, todavía en plumón, la greguería. Su progenitor, poeta en prosa, les dio el valor –riesgo y precio– de

---

<sup>32</sup> Rosa Chacel cuando se refiere a una época habla de ella del siguiente modo: “La época –nuestra época, nuestro mundo, nuestro taller mental; es decir, el lugar temporal en que se trabaja todo lo que el libro baraja –tampoco la ha alcanzado. (Chacel, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 47). En su ensayo *Saturnal* tras un análisis del pensamiento en cuanto a lo afrodisíaco tanto en Rilke como en Bergson, la autora aporta el puso que sobre su época adquiere el sentido funcional: “se buscó la búsqueda, el sistema, el cómo”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 158). Trata de abarcar cuarenta años de historia de su época: “No olvido que en estos cuarenta años que trato de abarcar –en una revisión tan elemental que no pasa de ser una mera señal indicadora– van englobadas tres o cuatro generaciones y varios países, pasados unas y otros por las más diversas vicisitudes, pero es inevitable usar de alguna simplificación provisional si se quiere señalar con mediana claridad hechos tan profundos y extensos”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 151). Los cuarenta años a los que se refiere la autora están dentro del periodo donde transcurre “la guerra del catorce, cuando empezó la locura del jazz”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 159)

aparecer solas, destacadas, y su virtud prolífica se difundió por los amplios dominios de la prosa. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, “Artículos I”, 1993: 295)

En el dominio observo la titularidad de la autora, porque para hablar de influencia tiene que haber sucedido un entronque y afinidad con respecto al superior, así se siente como prosista, derivada y consecuenta con lo anterior, fruto de lo impartido por los maestros.

Hay que mencionar además como influjos perdurables en Rosa Chacel, Comte<sup>33</sup> y Nietzsche, así: “Claro que el laborioso equipo que informa y conduce a las mentes como en los tiempos pasados no se ha extinguido, y ese residuo, actuante todavía, dificulta la nueva germinación (Comte dijo y confirmó Nietzsche)”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 160). Algo semejante ocurre si alargamos aún más la lista de influencias que adornan sinuosamente el espectáculo literario y de época que se traduce en las páginas de los ensayos, particularmente en *Saturnal*. Se esconde no solamente el sentir de una época, no. Hay un latido casi incesante, rítmico y colorista de temas tan fundamentales como el amor, el eros, la infancia, los padres –como símbolo generacional– que da a luz una nueva imagen de ver la vida, los versos, la literatura, la poesía, el deporte, el cine, los sentimientos, todo alcanza un relato inimaginable a través exclusivamente de un texto ensayístico, increíblemente denso y palpitante en nuestra capacidad lectora. La prosista se cree superviviente de una época, puesto que del caos hace resurgir la vida, la constancia de sacar de donde no hay y al mismo tiempo negociar un alto porcentaje de actividad renovadora y genésica, origen y principio de lo perdurable:

*Superviviente* no quiere decir aquí sólo el que sobrevive, sino el que acumula una *supervida* –fenómeno de novísimo cuño, fenómeno en plena expansión, distintivo genuino de nuestra época, cuyos alcances no es posible imaginar: *supervida* es una condensación de momentos, abarcados o comprimidos o *condensados por su libertad*; extraídos –lícita o ilícitamente– del tan traído y llevado caos, que alguna vez –quién sabe cuándo– acabará remansándose en una norma. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 161)

---

<sup>33</sup> En aquel momento, la visión filosófica que aporta Rosa Chacel a su época es tan fundamental como objetiva, pienso. Su visión, sobre Comte es nítida, concisa y con la que simpatiza. Indudablemente el *Catecismo positivista* ponía de manifiesto dos valores de la sociedad dignos de rescatar de las filas de atrás: la mujer y el proletariado.



### 1.3. Raíces de la memoria chaceliana

#### 1.3.1. Una identidad en hueco

“Es más fácil volverse niña y expresarse libre que ser adulta y sentirse prisionera”.

(Foncea Hierro, 1999: 49)

“Yo cuido mis recuerdos en mi invernadero y con frecuencia, reviso al detalle sus menores pimpollos”. (Chacel, 1983: 87)

Sin lugar a dudas, la base novelística de Rosa Chacel está fundamentada en el uso voluntario (señálese voluntario como término preciso) de su imaginación, memoria y ensoñación, todos estos atributos se asemejan a “un rompecabezas en donde no siempre encajan todas las piezas” (Peón Guerrero, 2004: 56) y completan la estructura de su pensamiento, fiel reflejo de una escritura individual e inequívoca que se pasea libremente entre sus contemporáneos. Esta trayectoria se caracteriza fundamentalmente por estar cargada de un alto porcentaje de anécdotas, recuerdos y gestos evolucionados al índice de “dar testimonio”, de acompañarnos al paseo otoñal de su intimidad. A cada gesto recordado voluntariamente de su infancia le acompaña un olor<sup>34</sup>, un paisaje, un sentimiento, una pintura, una melodía y un estado anímico. Mejor acompañamiento aún ofrecen las palabras con las que disfraza todo este pensamiento interior del que goza al compartirlo con el lector.

En una entrevista que realiza Alberto Porlán a la autora (1984) encontramos conjugados con la misma importancia la infancia y el carácter mágico de los sueños en Rosa Chacel, éstos desvelan el terror y la forma de desterrarlos de su infantil memoria. La marca que dejó la huida del seminario de

---

<sup>34</sup> Esa intencionalidad en utilizar las estaciones y el tiempo a través de los olores y sensaciones visuales y olfativas ha sido también utilizada por Virginia Woolf y Proust.

un primo suyo supuso una vivencia que causó en la autora la sensación de la premonición. Ella, lo había anticipado, había vivido en su ensoñación la ruptura con el seminario de su primo, como si de una profecía se tratara: “Todo lo que pasaba allí, en mi alcoba, tenía la dimensión de esquema cultural, de un proyecto o, más bien, de un semillero de vida literaria”. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 46)

Los sueños, “fantasías amenazadoras o carácter de probables” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 893), son un estímulo intelectual, sobre todo cuando pensamos que el arte novelístico de Rosa Chacel se alimenta no sólo de memoria, imaginación o realidad distendida, sino que el sueño se convierte en una indudable fuente de inspiración e interpretación literaria. Si bien es cierto que, en una primera época infantil Rosa Chacel estaba aterrorizada por los sueños, quizás por causarle un sufrimiento interior y de ahí descifró y obtuvo un lujo al plasmarlos en su versátil y fluida escritura: “Soñaba cosas tan atroces que su impresión no podía borrarse durante varios días. Mi terror a los sueños era tal que decidí psicoanalizarme yo misma todas las noches.” (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 37). Una amalgama de ideas perfectamente encadenadas, abigarradas al sublime espectáculo de su literatura.

La imaginación de la autora se desarrolla conscientemente a lo largo de su vida, de tal manera que, en *Desde el amanecer*, nos hace un esquema en el que estructura las tres clases de fantasía a las que sometía su imaginación durante el tiempo que usaba en poder conciliar el sueño. Un género intelectual, otro erótico-estético y el último sarcástico/cruel. A este respecto, nos relata la propia autora: “Las fantasías eróticoestéticas eran las más frecuentes. Estos dos términos permanecieron siempre para mí indisolublemente unidos”. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 82)

De este modo, podemos constatar esta afición a las fantasías de las que nos habla Clara Janés:

Este juego, esta labor incesante con el mundo del entorno, tenía lugar durante el día, pero al llegar la noche –ya de niña empezó a cultivar el insomnio– entraba en el mundo de las fantasías, entre las que se distinguía –siempre la razón rectora– tres géneros:

«uno intelectual o, más bien, espiritual, porque unas veces no pasaba de cavilación, pero otras llegaba a meditación, harto arriesgada. Otro era eróticoestético. Otro –tengo que confesarlo– sarcástico, cruel». (Janés, 1982: 50)

Más complejas eran las de carácter intelectual o espiritual, que podían surgir en torno a una palabra que le había llamado la atención, o más bien consistían en meditaciones de carácter religioso. En este último terreno su razón distinguía dos campos: lo histórico y lo indecible, aquello que no se podía hablar y llegaba a ser causa de angustia. (*Íbidem*: 50)

Escribir acerca de Rosa Chacel me obliga a hacerme eco de las palabras leídas en el artículo de Luis Antonio de Villena “Rosa Chacel: novelar ideas” (1981: 101-150), ya que transmite esa pasión en su lectura en la que la literatura se confunde con la novela y viceversa. Presenciamos una ecuación perfecta entre lenguaje e idea, ésta traspasa los renglones de la novela para construir una estructura brillante con un resultado exacto: su prosa. Entremezclamos la capacidad del lenguaje chaceliano y su memoria, vasta de ensoñación, para establecer paso a paso la descripción de un simple verbo, *dibujar*. He aquí un ejemplo de ese deambular de la palabra por su novelar:

Cuando volví a quedarme sola, el acto –el verbo aquel, dibujar– se irradió hacia –no sé si hacia o desde, esta es la verdad–. Tal vez fuese un ciclo que tendiera a cerrarse. ¿Cómo? Vamos a ver. La lámina estaba delante de mí, yo recibía su imagen, la comprendía – ¡hasta qué extremo de análisis y delectación! – y trataba de repetirla. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 133)

A través de palabras como recibir, comprender y repetir somos partícipes del novelar chaceliano, nos aproxima a una idea, nos la explica, no con simples palabras cargadas de significado, sino creando un círculo alrededor de dicha idea para centrarnos en su final objetivo, así el lector asume con conciencia y voluntad el deseo de la autora, argumentaciones variopintas de cualquier acción que haya sido partícipe de su memoria, soñando el mundo que Rosa Chacel, implacable, ha querido compartir con nosotros.

La clave del discurso memorístico en *Desde el amanecer* arranca del *no desarraigo* de Rosa Chacel a sus orígenes, sin esta no ausencia sería imposible narrar y contar sus vivencias de ese modo tan cercano a la memoria como lo ha

hecho en esta obra autobiográfica, y como símbolo de esta clave de cercanía y al mismo tiempo distancia desde la que novela la autora su vida, es ésta frase que ella misma plasma en este pacto autobiográfico<sup>35</sup> con su voluntad: “Mis compañeros, otra idea en la que también eché raíces en aquel momento y de la que no me he desarraigado”. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 164)

En la escala de los acontecimientos y reflexiones que dimanan y fluyen en la prosa de nuestra singular escritora no queda atrás la visión que su abuela materna Julia percibe de “nuestra América”. Rosa Chacel espectadora desde lejos –por los años– de su infancia, recuerda, vive y valora esa actitud de figurar que estaba presente en la sociedad española, sobre todo, en el género femenino encarnado por su abuela: ayas, nodrizas, negreros sirvientes, una relación que la autora vigila atentamente y desprestigia con crueldad:

–«Y me decía el negro: ¡Ay, niña Julia, qué mano santa para los flores!... [...] Volví a sentir, por aquella frase, la pérdida de nuestras Antillas, pero la pérdida más cruel de todas las pérdidas: la de la fe en su anterior existencia. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 245)

Se mezclan la historia de España “*glosándola, ampliándola y cargándola con las ideas más maduras que las que entonces pudieron acometerme*” (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 250) y el sentimiento de Rosa Chacel ante la esclavitud, y como es lógico entrever, esto no puede ser fruto de la imaginación o percepción infantil, hallamos a la autora evaluando una situación vivida en la infancia desde una perspectiva criticista de todo lo experimentado. Narradora-autora-protagonista, fundidas en la expresión de los acontecimientos y lo más importante, desde un activismo vital: “La inteligencia de la niña desarrollada desde muy temprano y su excesiva sensibilidad” (Requena Hidalgo, 2002: 63) es la clave que alumbró la autobiografía de Rosa Chacel. Este hilo argumental está presente tanto en *Desde el amanecer* como en *Memorias de Leticia Valle*, de manera que autobiografía y memoria se desencadenan a través de la misma fuente de inspiración, y no nos queda otro modo de visionar la infancia de la autora, si no sabiendo concienzudamente que el ser y el estar de la prosista, en su germen

---

<sup>35</sup> A este respecto Carlos Castilla del Pino, (Martínez Latre, 2004: 22) señala la importancia del pacto autobiográfico “[...] la cuestión del pacto autobiográfico enunciado por Philippe Lejeune hace 25 años y que decidió de manera definitiva el sesgo actual de los estudios sobre la autobiografía.”

inicial, en su fructífera infancia son su raíz de ensoñación, de su imaginación, de sus sueños. Incluso el propio padre de la autora vallisoletana la lanzó a “un destino de contemplación, de visión, de revelación”. (Pardo, 1989: 8)



*Una identidad en hueco*

Una clave fundamental para entender cuáles son los recursos dialécticos que usa Rosa Chacel para poner sobre sus escritos imaginación, ensoñación, acontecimientos, deseos y reflexiones, al unísono, está narrada y descrita en sus propias novelas. Observamos en *Barrio de Maravillas* una conjugación lineal de fragmentos narrativos entremezclados con los diálogos espontáneos que hacen las protagonistas, Elena e Isabel. Los bloques narrativos a los que me refiero gozan de un lirismo, a veces inalcanzable, a través de ellos encontramos disfrazados las divagaciones en la memoria chaceliana. Se trata de un recurso bellísimo, una maravilla discursiva que podríamos plasmar en la siguiente cita:

Dos ciclos quedaban cerrados, cumplidas dos estaciones en las que había cosechado para satisfacer hartamente el hambre de su eros: belleza creada y belleza forzada... Pero bajo la satisfacción de tanta hartura, la bella, la sombríamente bella Melancolía –el codo en la rodilla y la mejilla en la mano, las vastas alas casi curadas y tendida la mirada en desmedido vuelo; rodeada de los números místicos, de la ampolla cuya sangre de arena se escapa– nuestra sangre con ella– del Cupido dormido, del perro adicto enroscado en su constancia– la bella, la irresistible melancolía le instigaba a la búsqueda de un nuevo hontanar de amor... (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 97-98)

La primera novela de Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta* (1930), gesta los caracteres así como los temas esenciales de su prosa, así la relación amorosa que planteará años más tarde con *La Sinrazón* (1960), Santiago y Quitina –que no Elfriede, ya que ésta es un amor no permitido en el exterior pero que maneja el interior de Santiago con quemazón–, se convertirán en el futuro de la relación amorosa que se gesta en *Estación. Ida y vuelta*:

Yo la cuidaba, la hacía merendar todas las tardes. Mi manía de la merienda llegó a tener carácter de porfía. A aquella hora precisamente era cuando le daba a ella por ponerse trascendental. Claro que desde entonces no podía prescindir de las cosas

trascendentales. Pero a mí me indignaba, porque me parecía que contrarrestaba el efecto benéfico de la merienda. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 87-88)

De manera puntual me refiero a esta relación amorosa, en cursiva, ya que establece una relación de compromiso mediático entre una protección y un anhelo de sustento con el ser amado, convirtiéndose así en una relación de amor más fraternal que pasional. Del mismo modo, en *La Sinrazón* la pasión conquista el corazón de Santiago con Elfriede y a Quitina se le ofrecen cuidados más mundanales y externos que los propios del corazón ardiente. Esta cita que contemplo a continuación corrobora lo anterior, en cuanto a la capacidad amor-pasión: “Y la curva de su vena yo encontraba, más que complaciente sensual, consonancia sentimental”. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 92)

Siguiendo la trama argumental de *Estación. Ida y vuelta* asistimos en el capítulo III al sueño del protagonista “¡Cuánto tiempo había estado acumulando materiales para aquella pesadilla!” (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 120), provocado por un estado febril y Rosa Chacel aprovecha el momento de debilidad para plasmar aquí la imaginación soñada de dicho personaje. Con el sueño provoca una sensación de vida, de novela narrada porque “parece como si las ideas, al nacer en nuestro pensamiento, iniciasen un circuito que, traspasando la realidad, volviese a traernos el grato sabor de su comprobación”. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 123)

El recuerdo, al margen de la memoria<sup>36</sup>, ensoñación y epígrafes utilizados en otros capítulos de esta investigación, reverbera en toda la trayectoria novelística de Chacel, pues éste no se revive, no se relee, no debe ser algo pasado en el que nos anclamos sino algo con perspectiva, con visión de futuro, un trampolín de nuevas ideas, un *spring* para poder continuar y producir novedades, de la misma manera que la voz masculina de *Estación. Ida y vuelta* quiere proyectar el recuerdo, con una visión acertadamente cinematográfica, así es como

---

<sup>36</sup> Rosa Chacel en Alcancía. Ida refresca al lector lo que puede dar de sí su memoria: “Creo que puedo revivir y realizar –en el libro– los actos de juventud más violentos, gracias a mi fiel Mnemosina (en mí no es una facultad normalmente desarrollada, sino un don, una gracia –por tanto, intermitente– de una deidad tutelar), pero tengo que tener cuidado de no injertar en Santiago esta rama crepuscular, que no puedo llamar decadente, pero sí *abnegada* en exceso”. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 60)

la autora reinventa su escritura apoyada en el cimiento y base de su recuerdo o memoria:

Si he de revivir mi recuerdo, no ha de ser releendo en mi memoria. Será proyectándole, echándole a rodar con nuevo impulso. Me lo contaré cien veces a mí mismo, y cien veces diferente. Purificado, templado a la interpretación. Estas cosas tuvieron una realización tan hiriente, aún contadas en el más silencioso soliloquio, hacen temblar la voz interior. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 129)

El protagonista “sin nombre” de *Estación. Ida y vuelta* casi preconiza la expectativa futura de Santiago en *La Sinrazón*, así como el carácter solitario y autodidacta de Rosa Chacel que, en definitiva, es la autora de todas las similitudes que encontramos: “El solitario tiene siempre su creación expuesta a chocar con la realidad o a palidecer ante ella de invencible envidia, y tiene además que sufrir el juicio de los que han velado mientras él soñaba” (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 131). En este sentido recuerda con este pasaje al paréntesis sufrido por la autora –aunque quizás gozado– del tiempo que permaneció en Roma del 22 al 27, ya que en ese período mientras la autora soñaba con el mundo español que había dejado, los que quedaron, al encontrarla de nuevo palidecían de envidia.

Al pasearme por la lectura de Rosa Chacel, a través de *La Sinrazón* (1960) una prosa sutil, dúctil y emblemática; *Memorias de Leticia Valle* (1945) la acomodación de la novela y el chascarrillo pueblerino –empleado con el mejor sentido– y *Barrio de maravillas* (1986) una historia plasmada en dos medio adolescentes de una nueva juventud española e inteligentemente academizadas; establezco el ejemplo crucial de una literatura novedosa, rompedora, liberadora desde la que emergen sentimientos enraizados en lo más profundo de la artista, un mar de inquietudes que traspasan la frontera de lo estructurado y de la novela galdosiana anterior. Al final de su escritura y de su vida en *Alcancía. Estación Termini* se establece un reencuentro con la realidad, sin bosquejos, sin rodeos, sin lo subliminal –que tanto caracteriza a la autora–, llamando a todas y a cada una de las verdades por su nombre y además siendo el esquema inicial en el que ha basado su literatura, su abismal memoria.

La mano armada ocupa ahora todo mi tiempo y mi capacidad de trabajo, pero aun mayor que el miedo a la pérdida de la memoria, es el miedo a perder el tiempo en total: la vida. Que no es exactamente el miedo a la muerte, sino el miedo a la interrupción. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 26)

La artista vallisoletana leyó el diario de André Gide en marzo de 1955, este libro ocupó durante la década de los años cincuenta toda su construcción literaria. Una obra que por su sinceridad creó una norma de vida, norma y sinceridad que no son precisamente la virtud de Santiago, su protagonista, atormentado en su estratégico y endemoniado pensamiento interno que deterioraba visiblemente su estar diario. Esta sinceridad quizás fue utilizada en Rosa Chacel para los diarios: "Dos cosas positivas he sacado del de Gide; una gran tranquilidad al ver que se puede tener una gran cabeza y meter la pata de modo espectacular, a cada momento". (Chacel, *OC.*, Vol.8, 2004: 49)

En sus diarios, *Alcancía. Ida* da muestra manifiesta de lo que significan para ella Gide y Proust. El primero lo identifica con el mal augurio, la torpeza por defecto "estoy padeciendo una racha de torpezas que ya no tiene nada que ver con las *gaffes* de Gide" (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 67); y el segundo, Proust está reconocido con la apariencia social de reaccionar *como es debido*: "Entran más en el terreno de Proust porque son cosas de índole estrictamente social. Y sucede que lo estrictamente social me interesa muy poco, por eso no soy capaz de tratarlo aquí con el rigor, la perfección y la fe de Proust". (*Íbidem*: 67)

### 1.3.2. La infancia, el fondo sin principio de la propia vida



Categorícamente podemos intuir el retrato que Rosa Chacel hace de la infancia reflejado en los personajes de sus novelas. Isabel y Elena, protagonistas de *Barrio de Maravillas*, nos llevan a realizar una lectura de la infancia fulminante, directa, real, patética, contundente, una imagen que más acorde estaría con una personalidad adulta, más hecha en el tiempo, sin embargo esa concisa y clara



exposición de la infancia marca ante nuestros sentidos la importancia de tener siempre presente desde qué punto de vista trata Rosa Chacel esta etapa que será el espejo, el sustento y la imagen reflejada a lo largo del tiempo y de sus páginas, de su única e irreplicable forma de entender la literatura:

Y las apariciones de Isabel, sus cambios sutiles, dentro de su inmutable, hermético carácter. Su exquisita, infantil figura, su feminidad inexpugnable, su inteligencia como una chispa azul en su mirada tan descubierta como la de una niña que se hace la tonta... (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 159)

La construcción idearia sobre la infancia en el discurso chaceliano es primordial para gestar la concepción vital de la escritora, en su obra encontramos el cántico casi poético como exaltación a esa infancia así como la realidad<sup>37</sup> temporal de esa etapa de la vida. La infancia comparada con la adolescencia goza en la siguiente cita de un carisma certero, no disfrazado ni eclipsado, ahora ya con significado propio, temporal: “La voracidad infantil, la pureza de la ignorancia –la inocencia, en su real, amoral cualidad de inexperiencia– sobresalía de la adolescencia consciente, enjuiciadora, mordaz o burlona a veces”. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 232)

Rosa Chacel es plenamente consciente de haber vivido una infancia pincelada de signos de madurez, ya que en la definición anterior de la misma, describe lo que para la gran mayoría encubren esas etapas o fases de la niñez, de vida en el tiempo. La prosa chaceliana se torna mayúscula en su obra *Desde el amanecer*. En este sentido la inteligencia de la protagonista, niña, queda marcada en tres factores imprecindibles, una infancia estructurada en niveles de “*inteligencia pura, cultivada y social*”. (Requena Hidalgo, 2002: 63). Pura por estar innata en Rosa Chacel, cultivada por unos padres que son sus padrinos intelectuales y sociales en tanto se desenvuelve en una España hostil.

Hablar de la infancia como el fondo sin principio deriva a suponer que la memoria de Rosa Chacel es un sabelotodo que indaga y profundiza en su yo. Tomando como referencia la propia infancia, la autora engarza su memoria y

---

<sup>37</sup> Así entiende Rosa Chacel la realidad: “La realidad es una hidra de 100 cabezas o es, más simplemente, un cuerpo con innumerables puntos de vista”. (Janés, 2001: 2)

recorre laberintos insospechados desde su deshacerse, desgranarse, desvivirse, de tal modo que “Desde Lázaro de Tormes a Malcom X, pasando por Torres Villarroel y Charles Dickens, la autobiografía tiende a buscar en los ancestros y orígenes primeros las raíces que llevan a la justificación del presente o a las apologías personales” (Egido, 1982: 647). A través de la obra de Rosa Chacel, la infancia tiene una vital importancia como fuente de sabiduría permanente y primaria, yo diría primaria de inspiración como primera impresión, sin destilar. Sin embargo, María Asunción Mateo afirma que: “el interés que muestra hacia esos años es también un invento de olvidar la aversión que siente hacia la niñez como impotencia”. (Mateo, 1993: 20)

Es evidente que la obra chaceliana que más prodiga esta técnica es *Desde el amanecer*, no obstante no puede quedar atrás *Barrio de Maravillas* como apuntaba al principio de este subcapítulo, “ésta volcará su discurso en la acción presente, en el diálogo vivo, deshaciendo, en parte, las teorizaciones inherentes al perspectivismo autobiográfico” (Egido, 1982: 648-649). También *Memorias de Leticia Valle* preconiza una niñez un tanto adivinadora, fuente de conocimiento, saber de vida, pero ésta “deja más en segundo plano las reflexiones que la narradora imposta en la voz de la escritura”. (Egido, 1982: 648)

La historia de Leticia Valle corresponde al marco de la memoria chaceliana puesto que ese pensar voluntarioso narra la historia de lo vivido un año atrás en Simancas de una manera fría y analítica. Leticia marisabidilla se extasia ante un matrimonio ubicado en Simancas, Daniel y Luisa. La fascinación primero por Luisa y luego en el tiempo que no en la intensidad por Daniel, supuso un pulso intelectual entre Leticia y el protagonista masculino, un hombre maduro que sin contemplaciones forzaba la capacidad intelectual de la niña, provocando una tensión erótica enmascarada bajo el silencio mental de la autora, en el que se instiga a pensar que Daniel se suicida frente a la pasión encendida y provocada sutilmente por Leticia. Tanto Ana Rodríguez Fischer en su tesis doctoral (*Obras completas*, 1986:460-465), como Carmen Morán (2008: 108) delimitan los componentes que se establecen como esenciales en *Memorias de Leticia Valle*:

[...]La identidad de las personalidades –no de las experiencias– de Leticia y Rosa; los recuerdos de hechos que Chacel conoció de niña, en algún pueblo de la provincia de Valladolid; y la sugestión provocada por un episodio relatado por Dostoyevski, que su marido (Timoteo) y un amigo (Joaquín Valverde) le refirieron durante la estancia en Roma. (Morán, 2008: 108).

Carmen Morán señala otro supuesto propuesto también por Shirley Mangini muy interesante, la posible venganza literaria perpetrada por Rosa Chacel sobre su maestro Ortega y Gasset a través del relato de esta seducción funesta. Esta venganza tiene un alcance más amplio: recae sobre la cultura aparentemente universal, pero masculina de facto, del Modernismo.

Continuando con la temática de asistir al nacimiento de la personalidad a través de la infancia, ésta nunca deja de ser tema germinal en la obra chaceliana, el protagonista de *Estación. Ida y vuelta* se reencuentra con su infancia cuando realiza su viaje a París, a Rouen. Lejos de convertirse la infancia en un espacio vital falto de experiencia, siempre se vanagloria en Rosa Chacel de ser un tiempo reservado a la conciencia, a la formación más sana y sincera del yo, de todos los “yos” que participan en su modo de relatar:

« ¡Sí, lo soy, lo soy y lo seré siempre! » [...] sino porque en esa edad, por encima de todos los sentimientos, se codicia el sabio escepticismo de los mayores. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 112)

Rosa Chacel en una entrevista concedida a María Asunción Mateo (1993) opina que de niña era igual que de adulta, solitaria y reflexiva, esos adjetivos no han cambiado su personalidad en ningún momento de su vida. Y sigue dando pautas para evaluar la infancia:

-No, antes no me gustaban, y me parece perfecto, porque sigo pensando lo mismo. Pero no las odiaba a ellas, sino a la infancia, a la que detestaba porque para mí representaba la impotencia. Odiaba mi infancia, porque sabía que no tenía las facultades de una persona mayor. Mira, es que hay una cosa que a mí me parece terrible, eso es algo prefabricado. Antes, en mi época, a los niños se les educaba para ser hombres, y para lograrlo se les ponían ejemplos de gente importante. Ahora se hace una sociedad entre

diminutos, y esto es deprimente porque es una limitación a la auténtica vida. (Mateo, 1993: 67)

El padre de Rosa Chacel no la dejó hacer el bachillerato porque acudían chicas y chicos juntos. Eso le impidió realizar los estudios de medicina, aunque si hubiese recibido una formación científica hubiese interferido en su labor literaria. Qué contradicción existe al hablar de la infancia, si ésta refleja el principio de la vida, el espejo donde mirarse, no puede considerarse como algo estético arquetipado y Rosa Chacel en esta cita anterior constriñe la excitación exuberante y fugaz de la infancia a una niñez construida buscando en la adulta madurez. Quizás la respuesta sea más una justificación para declarar que no vivió su infancia rodeada de niños por las circunstancias pero esa riqueza contenida en esa etapa inicial de la vida ha sido la pieza fundamental en dar el caudal necesario a sus labores literarias sabias por su madurez, de acuerdo, pero ricas sobre todo en la espontaneidad de sentimientos y tesoro de matices.

Ya en 1952, cuando Rosa Chacel se había cansado de predicar la aficción de sus padres a las zarzuelas y a las óperas, reconoce que este hilo musical buscado le lleva por siempre y eternamente a la infancia como el chupete liberador de su sueño rememorado:

Yo no sé por qué me fue tan imposible la música como disciplina, cuando las canciones fueron para mí la historia universal. No, el universo: la voz del universo. Todos los climas, todas las pasiones y todos los tormentos se me habían revelado en las canciones de mi madre. Canciones de cuna española, danzones y habaneras americanos; la ópera italiana, en total; las zarzuelas en boga...todo lo cantable. (Chacel, en *OC.*, Vol. 8, 2004: 45)

Indudablemente, cuando en la obra chaceliana encontramos un ápice de la palabra infancia, estamos ante la elaboración de una vida, un sustento ideológico, vivencial y auténtico. En esa idea y etapa culmina la confección de toda una formación, que depurada posteriormente, consolidará el eje ideal que rige la vida y la obra de una escritora llamada de entreguerras, noble y sencilla en la exposición de su ideario más íntimo y confesional.

#### 1.4. Reseña de las obras de Rosa Chacel

##### *Estación, ida y vuelta* (1930)

Constituye una de las primeras novelas modernas de nuestra literatura, que pasó desapercibida ante la incompreensión general. Novela de vanguardia en la que el protagonista interviniente merodea a través de nuestra lectura mediante pensamientos y sensaciones. Una memoria del paisaje del interior en la que la acción discurre únicamente a través de la mente del personaje “sin nombre”. Luces, sombras, estados de ánimo, incertidumbres e interpretaciones tortuosas de una realidad completamente sesgada por la visión del actor ideado por la prosista vallisoletana. Símbolo universal de la prosa chaceliana vertida como germen inicial en toda su literatura posterior y pieza clave para la denominación del llamado *nouveau roman*.

##### *A la orilla de un pozo* (1936)

Libro de sonetos que elaboraba con maestría aunque con la significación de los mismos solo podía adivinarla el personaje al que le escribía con intencionalidad dominada y consabido fin de dedicación. Con Rafael Alberti ideaba poemas como si de una conversación se tratara y éstos fueron reflejados en este poemario cuyos conceptos eran prácticamente inusuales: cebolla, sardina, y habichuelas, rozando un marcado carácter surrealista y utilizando la metáfora como pieza artística literaria. Un carácter reflexivo inunda esta poesía e invita al lector a esforzarse en realizar un acercamiento al texto.

##### Teresa (1941)

A pesar de ser una obra de encargo, Teresa es, sin duda, uno de los libros donde Rosa Chacel desarrollará más su creatividad e imaginación, ya que la figura de esta mujer no había sido estudiada anteriormente y su única importancia histórica radica en haber sido una gran pasión en la vida de nuestro exaltado poeta romántico. Apenas había datos sobre ella, a excepción del bellissimo *Canto a Teresa* esproncediano, así que la escritora tuvo que indagar los entresijos de su vida con no pocas dificultades y contratiempos de todas clases. La novela tiene un poder de atracción muy grande para el lector. La autora va apoderándose del

personaje de Teresa y lo dota de unas peculiaridades características que se reflejan en un alma rebelde y apasionada cuya complejidad trascenderá a la dimensión de una mujer elegíacamente cantada por Espronceda. (Mateo, 1993: 27)

*Teresa*, que podría seguir circulando, por el drama y por la exactitud psicológica, no es tolerable por la afectación del estilo, el preciosismo, los adjetivos precediendo al sustantivo, y también por la realidad del drama está escamoteada a veces, por temor al prosaísmo, por haber sido escrita en el momento en que salíamos del cascarón de las alusiones. ¡Lo que podría ser si la escribiese ahora!... (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 33)

### *Memorias de Leticia Valle* (1946)

Su escritura comenzó en París adonde se había trasladado en 1937 con su hijo Carlos. El primer capítulo fue publicado en el número 52 de la Revista *Sur*, (1939: 14-27). La primera edición completa de la novela apareció en Buenos Aires, Emecé, 1945 (Morán, 2008: 101) pasada la Segunda Guerra Mundial. No hubo edición española hasta 1970. Walmir Ayala tradujo al portugués *Memorias de Leticia Valle* (Chacel, *OC.*, Vol. 9: 470, 471, 475). Rosa Chacel tenía un espíritu pesimista que no se ilusionaba con proyectos editoriales. “Novela breve, pero densa y compleja” (Morán, 2008: 103). Se llevó al cine en 1979 por Miguel Ángel Rivas, supuso el debut de Enma Suárez.

Daniel es un tal “Don Marcos” marido de una tía de Rosa Chacel que vivía en Santibáñez de Valcorba, Morán lo escribe con –v. En la primera versión del Capítulo I de *Memorias de Leticia Valle* entregado a Victoria Ocampo y publicado en el *Sur*, el pueblo que visita Leticia es Sardón de Duero y el maestro Daniel será el archivero del Archivo de Simancas:

Este cargo tiene importantes resonancias en la historia de la literatura peninsular: lo ejerció entre diciembre de 1868 y octubre de 1870 Manuel Murguía, erudito gallego y esposo de Rosalía de Castro. Véase Julio Estrada Nérida, Páginas de una autobiografía: Manuel Murguía, director del Archivo de Simancas (1868-1870), La Coruña. Edición do Castro, 1983. Es posible que Chacel tenga este dato en cuenta cuando decide sustituir Sardón de Duero por Simancas y la profesión del maestro por la de archivero. (Morán, 2008: 115-116)

En este libro se rinde homenaje a Dostoievski. Un preludio a la literatura llamada de confesión, que Rosa Chacel continuará desarrollando a lo largo de toda su obra. Leticia Valle es, cómo no, la propia autora, al igual que lo serán Elena o Isabel u otros personajes de sus novelas a través de los cuales reflexiona sobre la naturaleza y reacciones más últimas del ser humano. La acción se sitúa en Valladolid. Su protagonista, Leticia es una muchacha que lucha por desprenderse del mundo de la infancia –que la propia autora ha odiado siempre tanto– haciendo gala de una madurez sólo comparable también a la de la adolescencia de Rosa. El feminismo de la novela, aunque la escritora reniegue de este término, está patente en los deseos y conducta de la protagonista. Pero es un feminismo diferente al que usualmente se plantea. No hay renuncia a la feminidad, sino a la parte dulzona y utópica de lo que se entiende por ello. Leticia ansía tener la madurez de un hombre sin perder todo aquello que como mujer la enriquece, y desde su precoz madurez seduce al archivero de Simancas, don Daniel –mucho mayor que ella–, que, ocasionalmente, se convertirá en su maestro. La seducción es, sobre todo, mental, pero aun así llevará al archivero a su destrucción. La novela fue adaptada al cine en 1979, y en la película la propia escritora interpretó un pequeño papel. (Mateo, 1993: 32)

*Leticia*, que hasta hace poco he estado creyendo perfecta, le he descubierto un detalle de mal gusto que, si alguna vez llego a reeditarla, lo corregiré. Además, también tiene demasiadas *cosas bonitas* intolerables para el gusto de ahora. No, Leticia no tiene nada que hacer hoy día: la heroína de la infancia actual es «Meg»... ¿Qué le vamos a hacer?... (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2004: 33)

*Memorias de Leticia Valle* es una versión novelada y autobiográfica de la juventud de Rosa Chacel que empezó a redactar en 1940, justo después de la guerra, y en la que tiene importancia indiscutible la autoridad del padre. Leticia, a quien podemos entender como una versión joven de Rosa Chacel, tiene control sobre la narración de las memorias, siendo ella la que escribe. Sin embargo, habla y no habla. Lo que le ha ocurrido (y la razón por la cual se ve en un exilio 'suave' con sus tíos en Suiza) es algo 'inaudito', y en el curso de su narración aprendemos algunos rasgos de lo que le ha llevado a una situación tan chocante

por su naturaleza que no se puede describir. Estamos en el terreno de la histeria. (Sinclair, 2008: 42)

### *Sobre el piélagos* (1951)

En 1952, Rosa Chacel publica el libro de relatos *Sobre el piélagos*, de corte imaginativo y fantástico, en el que se advierten muchas influencias que tardarían aún en llegar a la literatura española del interior, la de Borges, por ejemplo. De ese libro es un fenomenal relato titulado “Fueron testigos” en el cual asistimos incrédulos a la metamorfosis de un hombre herido en plena calle que se diluye y acaba siendo tragado por una alcantarilla, mientras la ambulancia viene en su socorro, ante los ojos atónitos de quienes contemplan la escena. Este tipo de relatos no era lo que se escribía entonces en España, anclados los autores en la estética del neorrealismo; sin embargo, fijémonos un instante en el caso de Arturo Barea, que ya había , en 1938, los relatos de Valor y miedo. Tras sumuerte en el exilio en Inglaterra, en 1957, su mujer, Ilsa Barea, recopiló una serie de narraciones que publicó en 1960 bajo el título *El centro de la pista*, en Ediciones Cid de Madrid. No anduvo muy vivo el censor y dejó pasar cuentos en los cuales la denuncia social y la crítica a los poderosos es bien patente. En esos años, se publican en España dos importantes libros de cuentos, *Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos, en 1958, y *El corazón y otros frutos amargos*, de Ignacio Aldecoa, en 1959. Si comparamos la historia del niño de “El cono” de Barea, con la del protagonista de “Cabeza rapada”, de Fernández Santos, encontraremos que la injusticia que se denuncia es la misma, que el desamparo de esos niños y su desolación son los mismos, y que la intención crítica de sus autores, aun perteneciendo a generaciones diferentes, es idéntica, incluso en la escritura realista se pueden encontrar similitudes. (S.A., consultado octubre 2012)

### *La Sinrazón* (1960)

La acción se sitúa en Argentina y el protagonista es un hombre. El discurso narrativo en el que nos envuelve Santiago es un salto ideario que no parece tener principio ni fin, completamente distinto a lo que nos ofrecía la



novela tradicional, una narrativa de saltos emocionales que condensa en su fondo el más alto valor interpretativo porque “vamos tejiendo en sus recuerdos”. (Peón Guerrero, 2004: 55)

Al leer *La Sinrazón* nos encontramos con la sensación literaria de haber perdido un eslabón en la novela española contemporánea como dice Jesús Izcaray en su artículo “Un eslabón perdido” (1977: 16).

La novela más extensa de Rosa Chacel se encuentra en un islote literario entre Valle Inclán y Baroja. La autora refleja la capacidad humana de dirigir la libertad de su protagonista, orientando la propia lectura con un mecanismo ideológico, mágico y religioso; propiciando una creencia orientadora y perdurable. Utiliza valores intersubjetivos que cada lector los interioriza y los incorpora a su manera de ver el mundo y a su personalidad, estos valores los reconocemos y tomamos del contexto social y cultural en el que vivimos.

Valores sensibles (placer-dolor, alegría-tristeza), útiles (capacidad-incapacidad, eficacia-ineficacia), vitales (salud-enfermedad, fortaleza-debilidad), estéticos (hermoso-feo, armonioso-caótico), intelectuales (verdad-falsedad, conocimiento-error) y religiosos (sagrado-profano). Todos ellos originan conflictos que ayudan a merodear por el interior de nuestra conciencia, una magistral lección de humanidad.

“El centro de la historia, es un personaje masculino”. (Gimferrer, 1988: 43)

*Ofrenda a una virgen loca* (1961)

Narrativa de saltos emocionales con un título muy sugestivo publicado por la editorial Universidad Veracruzana. Los relatos forman parte del mundo interior de sus novelas, complementan la escritura íntima del yo: autobiografía, pacto autobiográfico, autoficción, literatura epistolar, diario, anti-novela, relatos, ficción autobiográfica, confesión, autorrealidad, literatura memorial, memorias de resistencia, epistolarios, cuadernos de notas, libros de viaje, apuntes

y bocetos. Siendo éstos, los que a primeva vista, provocan mayor frescura e inocencia narrativa. No podemos olvidar que la autora era adicta en sus lecturas a los relatos de guerra y aventuras, que permiten conocer la historia desde una excelente perspectiva.

#### *Ícada, Nevda, Díada (1971-1972)*

Todos los relatos unidos se publicaron en España para dar a conocer a la preclara prosista de mano de Ana María Moix y Pere Gimferrer, llevando así a la juventud española la frescura de la lectura chaceliana. La mayor parte de los relatos tienen como tema principal el erotismo. A los relatos llevó un aprendizaje de escritura basado en el estilo narrativo de la conciencia y anunciando ya el antecedente español del *nouveau roman* francés.

La autobiografía es un relato instrospectivo en prosa y con este juego de palabras podemos atribuir al relato la condición de autorreferencialidad que está inserta en todas sus experiencias narrativas, mezcladas con la historia y la exposición de los hechos. Así, el relato se convierte en la magnífica expresión de su memoria, sueños, infancia y recuerdos. Palabras clave que invaden la encrucijada por la que se ha elaborado esta prosa vanguardista.

#### *La confesión (1971)*

Junto a *Saturnal* se convierte en un ensayo fundamental para la comprensión de las ideas sobre tres de los más grandes, san Agustín, Unamuno y Kierkegard. La idea más relevante de este genial desarrollo de la inteligencia, como actualmente se denomina el género literario del ensayo en las Jornadas sobre “Las metamorfosis” (octubre 2012) organizadas por Jordi Gracia y Domingo Ródenas en la Universidad de Pompeu Fabra en Barcelona, cuestiona la difícil capacidad de confesar que tiene el ser humano y como consecuencia la españolidad dominante en la literatura confesional de este periodo. Ensayo paralelo al del mismo título de María Zambrano. Y a pesar de ello, en los libros de texto de Bachillerato María Zambrano sí aparece como ensayista y Rosa Chacel sólo figura como literata representante del exilio.

### *Desde el amanecer* (1972)

La obra más autobiográfica de toda su producción novelística. Recuerda de manera casi fotográfica y novelada toda su infancia, recreándose de manera espectacular en la magistral memoria de una esbelta madurez. Enriqueciendo con su vivaz y puntilloso lenguaje una infancia feliz, llena de imaginación, arbórea y transparente, lúcida en su pensamiento, ficcionando con novedad literaria una escultural vida de provincia en una España que adorna el paisaje de sentimentalidad. Un yo que puede ser transportado a cualquier lector de cualquier época y emitirá constantemente los sonidos evocadores de su lectura, la mayor riqueza que pueda ofrecer una obra al perdurar en el tiempo. El título pictórico da señales de metáfora añadida a la magnífica representación de la mismidad de la autora. Si *Estación, ida y vuelta* supuso la concepción por excelencia de la novela de vanguardia, rompedora y genésica de la autora, *Desde el amanecer* representa la inocencia del despertar infantil de la prosista vallisoletana engalanada con la sabiduría de su conciencia: recuerdos, confidencias, olores, música y secuencias fílmicas.

“La novela de la propia Rosa Chacel” (Gimferrer, 1988: 43).

### *Saturnal* (1972)

Escrito en Nueva York 1959-1960 y congelado durante doce años. Efectivamente en las bibliografías aparece publicado por Seix Barral en 1972 y una 2ª edición en Valladolid, Centro de Creación y Estudio Jorge Guillén, Diputación Provincial, 1989. Vol. 2 de la *Obra Completa* de Rosa Chacel. Libro escrito en el periodo neoyorkino de su vida –de 1959 a 1961–, ya que le conceden una beca de creación de la Guggenheim Memorial Foundation que verá la luz en 1972. En él explora Rosa Chacel la conciencia del Tiempo y de nuestro tiempo.

En *Saturnal*, en efecto, se propone poner de manifiesto otras categorías en relación a lo *genésico*. Aquí, estudia con extensión y profundidad el meollo del amor –el poder de la voluntad y el querer en la acción–, en relación a las formas

sociales y morales de vida en nuestra cultura. Destaca, sobre todo, su análisis de la *pareja humana*, la *feminidad* en oposición al *afeminamiento*, la *varonilidad* y el *ser mujer*, en el primer capítulo; del *cine*, en relación a la alegoría del Bien, el Mal y la Belleza, en el segundo capítulo; de la *experiencia erótica* en el genio, tal como se ejemplifica en la vida y pensamiento de Nietzsche, Kierkegaard, Bergson y Rilke, en el tercer capítulo; de los *modos de relación* del hombre, especialmente, la *piedad*, la *guerra*, la *maternidad* y la *paternidad*, la *renuncia*, en el cuarto capítulo; del *éxtasis*, en el quinto capítulo; de la *ciencia*, en el epílogo”.

*Barrio de Maravillas* (1976), (Premio de la Crítica)

A la edad de nueve años, en marzo de 1908, la familia de Rosa Chacel se traslada a Madrid y se instala en la casa de su abuela materna, en la calle de San Vicente, Alta, 28, en el barrio de Maravillas, en pleno corazón castizo de la ciudad, que al discurrir el tiempo dará lugar a una novela del mismo título. Es la primera de su trilogía *Escuela de Platón: Barrio de Maravillas, Acrópolis y Ciencias Naturales*.

Isabel y Elena, protagonistas y amigas inseparables llevarán el hilo del libro, presenciando la formación de su personalidad, experiencias y sus sensaciones vitales, en un entorno del Madrid vecinal y castizo de principios de siglo, enmarcado en un ambiente histórico. Pero sobre todo hay un deseo de rendir homenaje a la expresión plástica. Todo el libro es un despliegue del dominio más absoluto de las técnicas narrativas y de su maestría en el empleo de la lengua.

En *Estación. Ida y vuelta* existe una alusión directa a *Barrio de Maravillas* y directamente a cada una de sus protagonistas:

El caso es que sigo sin ver la fábula. He acumulado materiales, ayer he visto que puedo desarrollar ahí lo de la pereza como pecado hereditario de Elena, que llevará a cabo la expiación por ella y por su padre. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2004: 51)

La vocación artística de Isabel se ha resuelto por un camino dramático, como era necesario, y así quedan los dos caracteres perfectamente definidos” [...] “Ya saldrá, brotará cualquier día, por sí misma la historia más común, más natural, suficiente para desenvolver la vida de las dos chicas en el barrio. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2004: 51)

Bien, en contra de todo pronóstico de pensar que la obra de Rosa Chacel cae en la intelectualidad absoluta, con el mayor menosprecio a la cotidianidad, ni que decir tiene que la cita anterior demuestra todo lo contrario. Su bella prosa como la propia palabra define la lindeza absoluta, goza de espontaneidad a través de la original imaginación, dotada de espléndidos tintes de autenticidad, se muestra por tanto, natural y espontánea, translúcida. Es tan altanera para con la imaginación que evoca el resurgir de un paisaje natural que crece ante nuestros ojos absortos, si mirásemos con menos duplicidades lo contenido en la belleza entenderíamos claramente la novedosa y estética prosa chaceliana “anhelo de juventud” (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2004: 51) [...] “En cambio, en una novela, las cosas quedan purificadas, casi santificadas por el acto creador”. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2004: 55)

*Barrio de Maravillas* sucede desde 1908 hasta la explosión de la primera Guerra Mundial. Elena, Isabel y Felisa “forman una gama arpegiada de protagonistas. (Andújar, 1976: 19)

[...] En la calle de San Vicente Alta 28, doña Eulalia –Caracas de trasfondo– Ariadna, Laura, Piedita la madre soltera: clase media tirando a escaseces, lecciones y costura los oficios, sus labores. Aunque traspongan la cuadratura del Barrio de Maravillas (bulevar de Alberto Aguilera, de la Glorieta de San Bernardo a la de Bilbao; enmarques de Fuencarral y la calle Ancha; flamante Gran Vía), en exploración al Madrid del Museo del Prado y de Recoletos, mor de las fiestas de Carnaval, todo lo que ocurre en estas vidas aurales o maduras o añejas, ostenta pátina mujeril y endógena. (Andújar, 1976: 19)

El relato, en *Barrio de Maravillas*, es primordial y morfológicamente transcurso y discurso, al que se suman, en paréntesis, los veraces diálogos y un impar virtuosismo descriptivo. (Andújar, 1976: 19)

Barrio de Maravillas responde a la postre, al germinar de unas vidas en agraz o en decadencia, el dosificado encanto de la atmósfera de la época, el torreón secreto, donde

la dama conjura y recoge estrellas, a urna mágica destinadas, en vía melliza a la pintura surrealista de Remedios Varó. (Andújar, 1976: 19)

*Versos prohibidos* (1978)

Libro de poemas que se incluirá posteriormente en *A la orilla de un pozo*, por el que le concedieron el Trofeo Librato Fuentes y publicado por la editorial Caballo Griego para la Poesía. Estos poemas fueron censurados en los años treinta y cuarenta. No poseen una temática unificada, el título es una prohibición de la poética prosista para con ella misma, volviendo de nuevo al uso de la autorreferencialidad en sus actitudes y títulos, consecuentemente.

*Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980)

En esta biografía del artista se analiza la belleza del arte, nexo de unión entre el pintor y la escritora vallisoletana. Una admiración al arte enriquece el tratamiento narrativo de Rosa Chacel, focalizando en este relato una clara continuidad en la inmensa perspectiva de artista (masculino y femenino) en su aspecto pictórico combinado con el literario.

Timoteo, subdirector del Museo de arte moderno, fue elegido presidente de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional, Rosa Chacel establece en estas letras un homenaje al trabajo realizado por el pintor doncel de retratos y visiones espaciales del paisaje. Una biografía de 118 páginas que muestra la calidad artística y humana del autor pictórico.

*Los títulos* (1981), (escritos críticos, conjunto de artículos)

*Alcancía* (1982), (su diario)

Comenzó el diario en Burdeos, fuera de España. Los dos primeros volúmenes fueron publicados en vida por la autora y el tercer volumen en 1998 como edición póstuma. Con motivo de ser publicado en vida, este diario forma parte de la clasificación para la categoría literaria del diario que establece Bingham:

La clasificación que propone Bingham en *The Journal as literary Form* es la siguiente:

- 1) Diario privado – confidencial a) Sin intención de ser publicado [ejemplo: Kafka (...)].
- 2) Diario privado – para publicación: a) Escrito deliberadamente para ser publicado: Diarios de Gide (...).
- 3) Diario público – publicado directamente. a) Diarios, tales como el Diario de Dostoievski, (...), y algunos de los Diarios de Gide después de 1939, fueron escritos con vista a su pronta publicación.
- 4) Diarios como una forma de arte: (...) *Diario de un ladrón* de Genet; (...) *Retrato de un artista adolescente*: Joyce.
- 5) Diarios como una parte integral de la novela.
- 6) Diarios como una “forma subconsciente” de una “novela”. (Traducción mía. 4-5)”. (Inestrillas, 2002: 116)

### *Acrópolis* (1984), (novela)

Su primer título fue *Escuela de Platón*, que después pasó a ser genérico de la trilogía. En esta obra hay una cita de Dámaso Alonso, refiriéndose a sus compañeros de generación, que dice «...los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía». La «Acrópolis» es la cocina de los altos del Hipódromo, en donde estaban el Canalillo y la Residencia de Estudiantes:

Isabel y Elena, al igual que en *Barrio de Maravillas*, serán protagonistas de la historia, junto a Laura, Martín y Luis. En la narración aparece el amor –imposible– entre dos personas de diferente clase social, que algún crítico ha apuntado que podía simbolizar también las dos Españas machadianas, irreconciliables. (Mateo, 1993: 46)

El pensamiento de dos personajes se nos demuestra como empírico a través del monólogo interior.

### *Rebañaduras* (1986), (artículos)

### *Ciencias Naturales* (1988), (novela)

*Ciencias Naturales* remata la narrativa de Rosa Chacel cerrando el ciclo iniciado en *Barrio de Maravillas* y proseguido en *Acrópolis*. El comienzo de *Ciencias Naturales* avicina la oscuridad sufrida de un alma desembarcada de ideas matriarcales, una matriarca llamada «rodeada de agua por todos sus lados menos por los Pirineos». Es una dolencia comparable a la pérdida de una

identidad cercana a nuestras vidas, Rosa Chacel invadida por la incomprensión de la huida sin sentido aboga no al sentimiento de penuria sino al aliento que avoca la partida a tierras conocidas por la lectura, un desafío poético a la intelectualidad en plural pues utiliza su perspectiva y un nosotros compartido. Al menos en el advenedizo exilio la escapada se hace común con ese nosotros:

Corrían las venas ardientes del Stromboli [...] la mar, el Mare Nostrum estaba iluminado por la profunda oscuridad, que se despedía –nos despedía– con las venas del fuego como la rúbrica terminante de una carta que nos sabíamos de memoria. (Chacel, OC., Vol. 9, 2004: 118)

¿Quién ha dicho que *Ciencias Naturales* no es autobiográfica? Quizás no lo sea en el calco auténtico de la realidad, pero no hay duda de que está invadida por los recursos de maestro/discípula, una relación que impregna a Rosa Chacel durante toda su vida. No podemos olvidar al maestro, su mentor, Ortega guió a su discípula Rosa Chacel desde la infancia. La historia vuelve a repetirse desde la realidad de la autora, a la realidad de *Memorias de Leticia Valle*, en donde Leticia resulta ser alumna aventajada de don Luis, continuando con el desembarco que se origina en *Ciencias Naturales* el profesor Manuel Facón y Elena Moreno, su discípula. Esta relación hubo de tener vital importancia porque a partir de ella se originan historias alimentadas de la imaginación chaceliana: “el muelle”. (Gimferrer, 1988: 14), éste nos transporta al ambiente en que Santiago de *La Sinrazón* espera ansioso a Elfriede, aquella primera escena en la que se desenvolverá la fantástica historia que dota a la novela de 1960 de un prestigioso y extenso Apocalipsis de su protagonista, el dulce desencuentro con su ser, este abismo desembocará en una transición de la vida a la muerte, elegida por el final novelesco.

Es una autobiografía moral, es una reflexión sobre el ser humano, sobre el «ser en el mundo», a través de la evolución de la conciencia asistimos al despliegue final de una voz que se inició con *Estación ida y vuelta*. (Gimferrer, 1988: 43)

1988 Premio Nacional Letras Españolas. Hija predilecta de Valladolid

1991 Premio Castilla y León de las Letras.



## 1.5. Virtudes literarias del yo

Este aspecto de virtudes no sólo alude a cualidades inmersas en la personalidad de Rosa Chacel, sino que se entremezclan con la variopinta claridad e invención<sup>38</sup> discursiva que tiene nuestra autora, llevando así a la práctica la interrelación entre vida y ficción, obra y literatura, innata en la imaginación enigmática de la prosista vallisoletana.

La soberbia como cualidad, en su arrogancia, grandiosidad y magnificencia –no como defecto–, es una virtud apreciada en toda la trama novelesca de nuestra autora, esta soberbia se evidencia en la transición infantil que la prosista por excelencia nos dibuja en *Desde el amanecer* y también se hará presente en los personajes de otras de sus novelas como *La Sinrazón*. Esto nos informa de que toda la novelística chaceliana es un conjunto estructurado a través de toda su prosa, no podemos leer una obra sin engarzarla con las otras, como un puzzle vamos encajando, pieza a pieza, el recorrido argumental de su literatura, una literatura testimonial y memorística. De esta manera señala lo anterior este fragmento:

En la obra narrativa chaceliana existe un proyecto coherente de escritura que consiste en lograr la unidad de un universo propio a través de la existencia de un espacio autobiográfico claramente identificable por el lector habitual de la obra de la autora. (Requena Hidalgo, 2002: 18)

Surge la soberbia al hilo de esta argumentación de Cora Requena Hidalgo porque precisamente en ella están anclados dos de sus personajes fundamentales y variopintos: uno de ellos, la infantil Rosa Chacel:

Ya he hablado suficientemente de mi soberbia, de mis pretensiones de superioridad, etcétera; pues bien, ante la extrema belleza– extrema o superabundante hasta formar un

---

<sup>38</sup> La invención de palabras también es una cualidad que presenta nuestra autora cuando habla del más allá: “No sé qué hacer con un estado que padezco que, esto es lo grave, no sé cómo calificar. [...] Es continuo, aparece a propósito de todo, de todas las cosas y, coincidiendo con la época del año, se tiñe –más bien puedo decir que le sale al tinte– por no decir el olor, que queda adjudicado a lo masallaístico”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 760)

horizonte– siempre sentí una gratitud y un temor sagrado que me hacía exclamar: ¡Señor, yo no soy digna!”. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 230)

Otro de estos personajes, Santiago, protagonista de *La Sinrazón*, la obra más estimada de toda la crítica y la novela más extensa, nos muestra un agonista como bien delimita Cora Requena Hidalgo: “Un rasgo propio del protagonista que colabora con este trazado de su interioridad es la soberbia que le permite sentirse superior al resto de los seres que le rodean.” (Requena Hidalgo, 2002: 31). Identificamos, así, el espacio autobiográfico sostenido entre autora y protagonista: Rosa Chacel, la autora vallisoletana siendo niña y Santiago, protagonista de *La Sinrazón*<sup>39</sup>, respectivamente.

En su obra *Barrio de Maravillas*<sup>40</sup> también encontramos conexión entre el orgullo y la conciencia chaceliana, Isabel –protagonista de la novela–, se vanagloria del orgullo que lleva implícito en ella y plasma en el texto como reflejo de ese mismo orgullo autorial: “el orgullo que mi madre me critica y que no corrijo porque sé que ella tiene puesto su orgullo en mi orgullo...”. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 87)

El protagonista de *Estación. Ida y vuelta* en su viajes a París, Dieppe, Treport y Calais ha dejado a su pareja Julia, y a su amigo Anatolio en España; éstos le escriben cartas, pero “también las cartas de ella [Julia] son de ella sola”. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 116). Con esta frase el protagonista, una vez más, quiere ser tan pretencioso que al no estar entre los suyos, provoca que éstos le escriban como si él siguiese allí. Se pretende así un control absoluto de la narración y de los personajes, creados para la ficción novelesca, que muestran su carácter ficcional alrededor del protagonista.

---

<sup>39</sup> Carmen Martín Gaité opina sobre esta obra: “Podría decirse que el tema de esta novela es precisamente la historia de ese titánico combate entablado por una mente implacable entre la razón y el proceso de las vicisitudes, registradas con una precisión y una sed de claridad alucinantes”. (Martín Gaité, 2002: 245)

<sup>40</sup> *Barrio de Maravillas* recoge la vida de dos chicas, que viven en el Madrid de principios del siglo XX en el barrio madrileño de Maravillas, hoy Malasaña: “pleno corazón de lo que antiguamente fue escenario de la revuelta contra las tropas napoleónicas en los albores de la guerra de la 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”. (Martínez Latre, 1994: 22)

*Estación. Ida y vuelta* fue escrita en Roma en el invierno del 1925 al 1926. *La Sinrazón* vio la luz en 1960, no hay duda de que las divagaciones del protagonista masculino se dejan entrever para después pasar a formar parte del carácter introvertido e interiorista, dubitativo en el pensamiento para conducirnos a su capacidad racional de ideario consecutivo de Santiago (*La Sinrazón*). Afirmarse en las cuestiones que el narrador plantea es una característica que entronca el pensar de ambos personajes, Santiago en *La Sinrazón* y “sin nombre” –pareja de Julia– en *Estación. Ida y vuelta*. Transcurren del 26 al 60, 34 años en la creación entre una y otra novela, en ese tiempo asistimos a un perfeccionamiento –que no origen–, porque Rosa Chacel ya había ideado e inventado un protagonista y agonista, sentiente en la configuración de su personalidad única, gozando ambos de la mismidad chaceliana, y esa unicidad la desciframos peculiarmente:

«Yo ya sé que lo que te propones es jugarte el destino» [...] No pueden suponer que mi Destino y yo vamos de mutuo acuerdo por estas tierrecitas. Solos, sin saber casi lo que nos ha traído aquí, obedeciendo más a seducciones, a insinuaciones de las cosas que a los buenos consejos de los buenos amigos. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 118)

Una sinceridad de pensamiento que culmina en *Estación. Ida y vuelta* en el capítulo II, dejándonos en la clave del discurso de Rosa Chacel, discurso que prolonga todos y cada uno de los personajes principales al mismo modo que nos da luz y pistas para conocer la autoría de su propio pensamiento, porque es la autora la que argumenta lo que apunto a continuación o cualquiera de sus visiones autobiográficas. Y las llamé autobiográficas por lo que tienen de autora más que del propio personaje ficticio:

Tiene ahora para mí mi propia vida el problema complejo que tenían las casas de cartón cuando yo hacía el pequeño arquitecto. Por un lado, su construcción, la delectación de su forma; por otro, su hueco, el sacar de mí la suficiente vida para poblarlo. No sé en qué había más arrobamiento, si en la contemplación de su perspectiva, de los accidentes de su fachada, o en la de aquellos tabiques irreales que componían la interioridad de su organismo, lleno en todos sus rincones de un alma que era la mía. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 119)

Esta nobleza innata en el pensamiento no puede dejar al margen lo que hay de divagación y disertación en la escritora sin que el protagonista quede destinado, marcado, apuntado y llevado por su discurso, un discurso autorial. Si extrapolamos lo comunicado en la cita anterior sobre el arrobamiento, al nuevo modo de novelar, propugnado por Ortega, en sus *Ideas sobre la novela* (un libro con fines estético-literarios), está claramente evidenciado que lo realmente importante no es lo contado sino cómo llegar a lo contado. El interés de la novela no se centra en la trama sino en lo que para el lector son los personajes, y “ver” los personajes es sentirlos como verdaderos, y ¿de qué mejor manera los sentimos? Escudriñando en lo más hondo de su interior, como sólo Rosa Chacel sabe mostrarlos, exponerlos que no esquematizarlos ni apelmazarlos.

Por añadidura, destacaría otra virtud con carácter mágico y plenamente autorial, que está enraizada en la escritura de Rosa Chacel más que en sus rasgos propiamente espontáneos y me refiero a la confesión. Palabras, como las de las protagonistas en *Barrio de Maravillas*, disfrazan la auténtica confesión chaceliana mezclada con diálogos banales de las preadolescentes: Elena e Isabel. Se desata la madurez autorial en medio de la trama, por lo que asistimos a desgranar una lectura profunda, cargada de confesiones y en la que pone a prueba la concentración del lector, ya que pasar de la voz de las protagonistas a la voz que narra desde el abismo en el pensamiento chaceliano es una muestra de escritura maestra.

Evidentemente, este recurso literario es imposible que esté estructurado, al menos en otra mente que no sea la de la autora, ni mucho menos es premeditado, surge de una desmembración interior y aquí y desde aquí se plasman ideas como el arte de decidir una vocación con una prosa categórica:

Entender el drama, el hecho indubitable de la vocación es trance de pubertad porque el eros comienza con la vida, pero avanza calladamente, al mismo paso que ella hasta la estación, hasta la primavera genésica... El trance consiste en la decisión para el acto porque la imagen seductora está vedada, no es como en el amor o amorío que una mirada inflama. Es, por el contrario, una mirada en la oscuridad de la propia conciencia, una mirada que busca en la sombra la forma de la voz. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 161-162)

Palabras claves que merodean en la conciencia chaceliana, toma de decisiones y deseo de vencer expuesto a borbotones en los momentos en los que en *Barrio de Maravillas* habla la autora y no se esfuerza en ningún momento, porque no es necesario, en advertir que las divagaciones y confesiones son intrínsecas a la autora, no disfraza su pensamiento, la confesión es sincera, sin cercos, el clamor de sus afirmaciones escapa al cerco mimético de las protagonistas de la novela, Elena e Isabel.

En el fondo, la cuestión que nos plantea la confesión deriva en la confidencia, término de duplicidad engañosa, ya que rememora a la conciencia femenil<sup>41</sup> como revelación secreta, noticia reservada, confianza estrecha e íntima (DRAE). A partir de aquí, Rosa Chacel realiza una perfecta definición y uso del término, pero realmente desde lo íntimo, dejando a un lado si esa intimidad pertenece o no al territorio femenino, ¡qué más da! Nos lleva al secreto de la verdadera vida, que es la que fluye debajo de los ropajes innecesarios, las caretas disfrazadas de realidad en definitiva y a través de las confidencias se evidencia la verdad personificada y contada desde el terreno de lo natural:

[...] La confidencia, reino, universo de las mujeres, eleva a una a la madurez en la escucha, devuelve a otra la juventud, a la doncellez incauta, a la dadivosa entrega de secretos, en el saboreo mutuo en que la amistad reparte sus caramelos, sus confites multicolores, comunicándose las mentas y las grosellas, los matices del secreto, personándose en él, alcanzando su real y estricta verdad, su más exquisita y profunda y laberíntica verdad con los términos elementales, con las reticencias y simplicidades del habla común. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 167)

Llevada quizás Rosa Chacel por el sentimiento frustrado de su escaso reconocimiento como novelista en singular y en femenino, en su obra refleja abiertamente nombres de literatos, poetas y artistas coetáneos a su época y realidad vivida. Por lo que esta alabanza en su obra puede ser entendida como virtud, no sólo por el reconocimiento directo por parte de la escritora, sino como recurso para que en el futuro esplendor de la obra chaceliana podamos contar con

---

<sup>41</sup> A este respecto, Laura Freixas argumenta: “El otro había publicado una crítica de cierto *best-seller*, crítica cuya misoginia (hablaba peyorativamente de «novela femenil» e inventaba el neologismo despectivo «lectrices») me había irritado mucho.” (Freixas, 2000: 21-22)

ésta para tener presente la importancia de estos artistas valorados, rememorados y leídos en voz alta con valentía: “Hace falta..., bueno, hay o empieza a hablar, asoma en la literatura que leen todos un explorador de la selva. La selva de los sentidos, más exactamente, la selva del sexo, Felipe Trigo”. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 228)

Felipe Trigo (1864-1916) fue médico y escritor –acabó con su vida de un tiro–. La mayor parte de sus relatos tienen como tema principal el erotismo. La novela *Jarrapellejos* critica la ignorancia en la que viven los campesinos extremeños. Acerca de este escritor, Elena e Isabel (protagonistas de *Barrio de Maravillas*) dialogan sobre si han leído a Felipe Trigo, escritor que habla de erotismo y de libertad moral, de este modo asistimos en la novela al crecimiento intelectual de una España encorsetada que refleja y transparenta Rosa Chacel al dotar de luz el ambiente intelectual en el que se desenvuelven, ella autora y las protagonistas de sus novelas:

Yo deseo una casa con ventanas abiertas  
Sobre un jardín dormido y silencioso y triste,  
Y vivir una vida llena de cosas muertas,  
Con el aroma vago de lo que ya no existe.  
(Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 238)

Este poema hallado en *Barrio de Maravillas* y recitado por Elena, corresponde al poeta Gonzalo Morenas de Tejada, “un intelectual interesado por los más variados fenómenos de la cultura de su tiempo. Polifacético en cuanto a escribir se refiere. Con sólo diecinueve años ya había publicado un artículo opinando sobre el futurismo que preconizaba Marinetti. Su creación poética es de corte modernista. Nació en Madrid en 1890, conocemos que participó con gran intensidad de la vida literaria de su tiempo, aquél de las tertulias en los cafés madrileños. En 1918, Manuel Azaña rubrica su ingreso en el Ateneo de Madrid, del que en 1921 sería nombrado su Primer Secretario de Cultura. Como tal, se le dirigió, en 1921, el poeta, residente en Soria, Gerardo Diego para solicitarle la tribuna de esa institución para su amigo el poeta chileno Vicente Huidobro, que llegaba a Madrid con sus innovaciones creacionistas”. (S.A., enero 2009)

Comento toda esta biografía acerca de Gonzalo Morenas de Tejada por la evidente intención chaceliana en *Barrio de Maravillas* (1976) de hacerse eco de una generación del Veintisiete en la que está encuadrada, sí, pero a veces es conveniente recordar, más que por el carisma del encasillamiento, por la recuperación de coetáneos que gozaron, si cabe, de menor reconocimiento entre los literatos de su época. Es el caso de Felipe Trigo, Gonzalo Morenas de Tejada y Amado Nervo (poeta mexicano): “«seas loado por tu límpida prosapia»”. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 223)

Este poeta mexicano nacido en Tepic, Nayarit en 1870 “en su juventud quiso ser clérigo, pero muy pronto se vio atraído por los variados estímulos de la vida, los viajes, los amores y la misma poesía. Su iniciación estética fue marcada por el influjo de Gutiérrez Nájera y de los grupos que se congregaban alrededor de la «Revista Azul» y «Revista moderna» en cuyas páginas se desbordaba todo el ímpetu del modernismo americano. Entre el conjunto de su creación destacan sus libros *Serenidad*, *Elevación*, *Plenitud* y *La amada inmóvil*. Falleció en Montevideo, Uruguay en 1919. (S.A., enero, 2009)

Rosa Chacel se abastecía de todo lo poético que entonces leía, no obstante la crítica a este poeta queda patente... “como dice el americanito ese”. (*Ibidem*: 223)

A menudo se ha hablado del valor de los exiliados, este valor puede ser reconducido y sentirlo en Rosa Chacel como una virtud añadida a su literatura que no a su vida, o quizás pudiésemos voltear la frase y conseguir reciprocidad en vida y literatura enriquecida desde el punto de vista de la mirada lejana, “la grulla gris guardaba un silencio de princesa en exilio” (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 230-231). En *Barrio de Maravillas* (1983), asistimos a una confesión histórica sobre la visión ante el cambio en España. Sin duda los sentimientos que fluyen de la autora están heridos de nostalgia y la impotencia deja su sello:

Pero no hay que hacerse ilusiones esto no es el resultado de un esfuerzo o decisión propios: es una especie de vergüenza, un sentimiento de disculpa. No el sentimiento de una falta o transgresión a leyes..., no, es una especie de pudor ante los achaques que nos da la fe desasistida. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 259)

Una fe desasistida así es como se siente el interior de Rosa Chacel, y al sentirse así bajo esa fase es capaz de construir con su prosa los indomables sentimientos que alberga en sus novelas, porque están libres de reglas y no obedecen a ninguna praxis elaborada, nacen limpios desde su capacidad de reconstruirse.

La visión cineasta de esta escritora de Valladolid resulta virtuosa en el esclarecimiento de los hechos literarios, ayudando a desgranar el sentimiento que necesita expresar con la palabra escrita. Lo utiliza para regenerar en el lector sensaciones que carecen de recursos suficientes para ser entendidas:

Sensaciones de este género han llegado a ser trucos cómicos del cine. Todos, en cuanto vemos aparecer en la pantalla al hombre del pie malo, con su pata estirada atravesando la escena, amerengada de algodones llamativamente blancos, sabemos que es para que se la pisen. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 111)

Ligado a la infancia, el protagonista –sin nombre– de *Estación. Ida y vuelta*, relata en esta historia su viaje a París que no deja de estar vinculado a un siglo XX recién estrenado. Parte desde una edad, un lugar, sus recuerdos y evocaciones acompañados de imágenes visuales propias del arte cinematográfico con el fin de situarnos no en un lugar ni en un punto geográfico (Rouen) sino en un estado vivencial del narrador, al igual que la ola se estrella contundentemente contra la roca y en el desgaste con tierra firme llega a su fin, así vamos descubriendo el relato que, salpicando al interior, nos descubre en sus novelas. Esta algarabía se deduce del tropel que supone la lectura central de la novela *Estación. Ida y vuelta*, en la que acontecimientos históricos (el dos de mayo), La Moncloa, París, la infancia, los doce años, marzo, el siglo XX, los otoños<sup>42</sup>; un maremoto de ideas troqueladas agudizan en un momento crucial la lectura para saquearnos como espectadores.

Rosa Chacel ha usado racionalmente su arte, un arte nuevo propugnado por su mentor y atildado en palabras encadenadas en sus novelas, ahora bien este quehacer le ha dejado no el reconocimiento exterior que ella ansiaba, pero sí, su

---

<sup>42</sup> Cada estación goza de su particular adjetivo: “el inagotable retoñecer del pasado”. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 128)



enhorabuena personal, es decir, su placer al escribirlo, saberse cierta en un arte que aún propugnaba su definición, su explicación. De ahí que orgullosa de su obra plantee una alegría sostenida ante tal consecución, como ya anunciaba Ortega:

La «realidad» acecha constantemente al artista para impedir su evasión. ¡Cuánta astucia supone la fuga genial! Ha de ser un *Ulises* al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana entre escollos navega hacia el brujeo de Circe. Cuando logra escapar un momento a la perpetua asechanza no llevemos a mal en el artista un gesto de soberbia, un breve gesto a lo San Jorge, con el dragón yugulado a los pies”. (Ortega, 2005: 859)

En la confección arbórea de de búsqueda acerca de las virtudes chacelianas, cuestioné si el enunciado inicial, que engloba este apartado, obedecía a virtudes propiamente de la personalidad adivinada, a través de sus letras, de Rosa Chacel o más bien, a cuestiones estimadas como privilegios en su hábil literatura y como quiera que la multidisciplinareidad existe y se entrelaza, de acuerdo con la escritura autorreferencial, resulta incuestionable acuñar virtudes literarias como producto resultante de sus apreciadas virtudes autodidactas. Entre todo este cúmulo de virtudes teóricas y prácticas, intuimos en su lectura una piedad para con el ser humano, fundamentada en sus diversas teorizaciones sobre la filosofía de sus autores preferidos:

Yo pretendo encontrar –y sería feliz si alguien lo encontrase antes que yo– la fórmula de una piedad racional como la de Bergson y cordial y –sensual– como la de Scheler que, ajena a la estéril tolerancia, no excluya la posibilidad de lucha entre los hombres, porque *la lucha es el camino hacia la paz*. Más todavía; sólo puede ser deseable una paz que, lejos de rehuir a la *lucha*, esté sustentada por ella. Más aun: la *lucha* es la vida de la paz. Si la *lucha* se encona, la paz sucumbe; si la *lucha* se estanca, se hace forzoso removerla aunque sucumba la paz. Reconozco que no está claro. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 177)

Consiguientemente, centramos la estabilidad humana en dos campos que se nutren mutuamente uno de otro, la labor de la mente que esté ocupada, entretenida y con algo que hacer , y en otro campo, la retahíla de sentimientos también perfectamente nutrida pero tanto de amor como de desamor, de alegría o

tristeza. Así, cuando se establece el vacío nada queda nivelado, y de ahí se observa la desazón de la vida humana, de la vida cotidiana:

La lucha que es camino hacia la paz se libra principalmente en dos campos: el del pensamiento –creación, producción, investigación– y el de todo trato humano –afectos, contactos, intereses–. Estos dos campos son vasos comunicantes, y si alguna vez su contenido parece no estar a la misma altura, eso suele obedecer a cambios de presión atmosférica, a cosas contingentes: siempre acaban por igualarse. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 177)

He leído a una autora cuestionando problemas filosóficos, el rumbo y camino hacia la novela, desgranando el paisaje en sus novelas, como si de un cuadro impresionista se tratara, buscando un sitio, una época para reubicarse como escritora, tras su largo exilio, llevando al estilo narrativo de la conciencia relatos que anunciaban el *nouveau roman* francés, español en sus comienzos, siendo y mostrando su lado más crítico, plasmando el acercamiento de la mujer en general, al mundo de la intelectualidad para así alcanzar el escalón superior en el que está el hombre. No obstante, en pocas ocasiones ha osado en perpetuar con su palabra un sentido político manifiesto en su literatura –que no en su vida– y la cita expuesta a continuación demuestra consecuentemente que como fiel espectadora de su época vuelve a servirnos como espejo reproductor del devenir de su historia individual que en definitiva refleja un corte axial de una época, el Veintisiete, el exitoso Veintisiete:

La tolerancia es tan necesaria como la cortesía, como la más elemental urbanidad para poder circular por el mundo. Más aun: es tan imprescindible como la higiene para regular el tono de la salud social; no tendría sentido negarlo. Pero con higiene no se cura el cáncer, y lo que buscamos es grandes remedios para los grandes males. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 179)

Uno de los temas fundamentales que como tema y experiencia ha vivido Rosa Chacel ha sido la maternidad, pues bien, incluir como abstracción esta materia en este apartado es totalmente intencionado, creo que debe tratarse como virtud, aunque claro está la experiencia física es indudablemente en su origen femenina, pero no debe ser tratada como exclusiva del mundo de la –a. La maternidad en Rosa Chacel es un suceso, un fenómeno completamente explicable

como sentimiento femenino, aboga por decir que si no se entiende la maternidad como una sensación de soledad no compartida no seremos capaces de entender lo femenino. Creo que es una parcela vetada puesto que si en lo femenino no se da la maternidad no existirá el sentimiento de soledad y por tanto será imposible conocer ese ápice femenino: “Todavía tiene este fenómeno otro efecto extremadamente complejo: la mujer en él recibe o adquiere una vida que, puesto que está en ella, le parece cosa suya; sin embargo, no lo es. Ésta es la realidad del secreto”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 191). Ser madre conlleva un sentimiento de soledad que se va adquiriendo a lo largo del tiempo y pasando como un relevo de madres a hijas, o de padres a hijos y viceversa. Es algo que tú sola provocas, es decir, ese refugio de la vida que comienza solo tiene una cavidad uterina que es femenina. Es un fenómeno inexorable con dos efectos: de larga duración y su simple acontecer.

A esta sensación, la autora vallisoletana sigue siendo arrasadora con respecto a la concepción femenina, ni tan siquiera la única cualidad física para engendrar –biológicamente femenina– está disculpada o reconocida sin ironía para la autora. De alguna manera, deja en entre aviso, la maternidad mostrándola abierta en su definición, ni mala ni buena. Denota un síntoma de libertad pensar a la vejez y con distancia que, de ningún modo, la maternidad ha sido algo maravilloso en su vida. Menos mal que tuvo un hijo, porque si hubiese sido una hija el sarcasmo habría aumentado. La intencionalidad de no incluir la maternidad en el capítulo de la concepción femenil por mi parte, y dejarla como virtud resulta evidente.

Soberbia, confesión, confidencia y sentimientos maternos reales y no idealistas son concreciones que instigan a proporcionar un abanico de lealtades que se vinculan recíprocamente entre su vida y su obra.

## CAPÍTULO 2.- MARCO TEÓRICO

### 2.1.- Introducción

Rosa Chacel goza del signo explicativo de ser autobiográfica en su discurso literario, definición ésta que nos ha llevado a relacionar a continuación una serie de propuestas que nos guían para entender y comprender que este tipo de escritura no ha aparecido por arte innato en nuestra autora y que, fundamentalmente proviene de un salto del espacio privado al público, en el que influye ¡cómo no! la crucial diáspora de apertura del mundo interior femenino al uso de la literatura como esfera exterior y cauce de autoconocimiento. Esta premisa puede resultar básica pero no creo que por más complicaciones y argumentaciones contradictorias podamos ahondar más en los estados de la cuestión. Ciertamente es, que los padres del discurso autobiográfico: Lejeune, Lacan, Derrida, de Man y Barthes, entre otros, han conformado nuestro estudio global, y en particular nos han ayudado a encontrar un semblante en el que definir y descubrir a Rosa Chacel.

Por otro lado, como precursora del *nouveau roman* francés, resultó significativo que a partir de mayo del 68 en Francia surgiera un grupo llamado *Tel Quel*, grupo que apostó por un cambio radical en la literatura y en la sociedad de 1960. Los cambios, por tanto, no se producen solos, pero los discursos literarios que construye el narrador, sí que discurren solos por la mente autorial, eso sí alimentados de todo un proceso histórico anterior y de un bagaje personal, académico e intelectual en el que se fortalece el yo del autor y el yo del lector.

Sobre la literatura chaceliana existe una caracterización principal que sugiere Pere Gimferrer, esta distinción se cernie a dos premisas insustituibles, en primer lugar la independencia, que ya era mucho en esa época, una mujer que no perteneció encasillada a ningún tipo de escritura predeterminada y que resultó estar paralela a la generación del 27 poetas, puesto que, su formación literaria estuvo encaminada –gracias a Ortega– a través de la «generación de la *Revista de Occidente*». En segundo lugar, la gravedad de su obra, densa pero corta, de nuevo

según Gimferrer la mejor prosa “que se ha escrito en castellano después de la generación del 98”. (Gimferrer, 1988: 43)

En 1960 ya había aparecido *La Sinrazón*, una narrativa de saltos emocionales que va interpretando la imaginación creadora chaceliana, en 1961 *Ofrenda a una virgen loca*, en 1971 *Ícada, Nevada y Díada* –relatos unidos posteriormente en 1972–, de nuevo en 1971 *La confesión*, en 1972 *Desde el amanecer*, la más tierna, espontánea, auténtica y/o ficcionada autobiografía, en ese mismo año, 1972 *Saturnal*, en donde explora la conciencia de nuestro tiempo, en 1976 *Barrio de Maravillas*, primera obra de su trilogía *Escuela de Platón* con *Acrópolis* y *Ciencias Naturales*, en 1978 *Versos prohibidos*, en 1980 *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, en 1981 *Los títulos*, en 1982 *Alcancía* (sus diarios). Con esta lista, que no es larga pero sí densa, todo estudio sobre autobiografía debe estar analizado a través de la lectura de su obra literaria, pues enfoca todos los entramados en los que se investiga la escritura del yo y su propia voz en *off*<sup>43</sup>, que además de ser única en la literatura, ofreció un adelanto en la literatura francesa no sólo a un único escritor sino a toda una ideología posterior como se demuestra en el grupo *Tel Quel*. Nicolás Rosa definía así la autobiografía:

La forma más elaborada de la literatura erótica, incluso obscena, en tanto pone en escena aquello que debería ser o permanecer oculto. Siempre bordea el secreto íntimo, la reticencia, la maledicencia o el regodeo narcisista. (Scarano, 1997: 8)

Existe un interés de la autora vallisoletana en pensar que cualquier individuo puede ser el protagonista y el héroe de una novela. Por tal motivo es imprescindible que recapacitemos en el criterio de la individualidad, en la exaltación de lo personal frente a lo colectivo teniendo en cuenta el retrato de la unicidad de cada ser:

---

<sup>43</sup> La voz en *off* trato de definirla continuamente durante esta investigación, pues nos dará la clave sublime que me he planteado como búsqueda desde los inicios: “Es otra audacia a la que aludo: la de quien transpone los límites de lo innombrable, de lo que escapa a la palabra, de lo que no retiene, o retiene solo a medias, la memoria” [...]”el poder de evocación de su fonía” (Pere Gimferrer, 1988: 43). “Sabe: el silencio tuvo su prehistoria” (Chacel, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 418). Poema A *Mariano R. Orgaz*.

Así, pues, el héroe de la novela moderna no necesita para ser héroe más que tener densidad vital suficiente para aprisionarnos y adentrarnos en su singularidad, hasta hacernos sentir nuestra identidad con él. Hasta que el contacto de su unicidad nos evidencia eso en lo que todos somos iguales: el ser únicos. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 124)

Este conjunto está establecido por dos vasos comunicantes al unísono, tan simple como centrar la estabilidad del ser humano –del Hombre en general, del que trata toda la obra chaceliana independientemente de ser varón o fémina– en dos campos fundamentales que se nutran uno de otro, la labor de la mente en un estado de ocupación absoluto por un lado y por otro, la retahíla de sentimientos<sup>44</sup> también perfectamente nutridos pero tanto de amor como de desamor, de alegría y tristeza. Cuando se establece el vacío nada queda nivelado, de ahí se observa la desazón en la vida humana, en la vida cotidiana.

Tomando como referencia las palabras de Antonio Piedra en el prólogo de *Alcancía. Estación termini* (1998), es así como quiero desvelar la personalidad literaria entremezclada con virtudes atribuidas a las letras y a su capacidad humana:

Mi propósito es situar la persona y la obra de Rosa Chacel, y de un modo genérico, en la actualidad del s. XX y en su originalidad literaria como narradora, poeta y filósofa. Y todo esto desde un punto de vista no desvelado en la obra chaceliana: desde una “comprensión poética” que, según ella misma decía, llegó a modificar radicalmente su mundo interior y también nuestra lectura de la obra chaceliana. (Piedra, en *Alcancía. Estación Termini* de Chacel, 1998: 16)

La razón por la que Rosa Chacel se decanta hacia la prosa resulta del halo poético que envuelve su unificador pensamiento, del tal modo que en sus frases enlaza poesía vital y pensamiento elevado al entorno en el que se desliza su mundo poético. Antonio Piedra insiste en su prólogo de *Alcancía. Estación termini* (1998) en demostrar que Rosa Chacel está catalogada en los manuales de literatura como dentro de la novela intelectual y este encasillamiento viene dado por pertenecer a una generación de escritores altamente influenciados por las ideas orteguianas, como bien decía Guillén “Personalmente, podía no estarse de

---

<sup>44</sup> Los sentimientos en Rosa Chacel son “como un elemento que se propone uno tener a raya, para evitar mezclas, pero que van imponiendo su objetividad insoportable”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 763)

acuerdo con él, o tener algún... Pero respeto e interés, inmediatamente”. (Piedra, prólogo a *Alcancía. Estación Termini* de Chacel, 1998: 19)

Situar a Rosa Chacel dentro de la novela intelectual no es algo ilógico, pero ahora bien, se trata de una intelectualidad<sup>45</sup> que bañada por el verso de su yo se cromatiza en una novela gráfica y artística por excelencia junto a contemporáneos como Ramón Gómez de la Serna, Eugenio D’Ors, Benjamín Jarnés o Madariaga. Novela intelectual que no llegó a consolidarse, así la definía Francisco Ayala:

Aquella en que la individualidad del autor, con su sistema de ideas y su comprensión del universo (individualidad, a lo mejor, tan eminente como la de un Quevedo o un Voltaire), prevalece a los ojos de sus lectores sobre la realidad imaginaria evocada por él, de manera tal, que su obra no llega a adquirir la autonomía necesaria para capturar emocionalmente al destinatario y absorberlo por completo; y así, el elemento de la racionalidad –imprescindible, por lo demás, en cualquier obra de arte literaria, como en toda comunicación por medio del lenguaje– domina al producto de la imaginación creadora, en vez de quedar subsumido en su estructura. (Ayala, 1983: 1)<sup>46</sup>

Para Antonio Piedra la audacia literaria mostrada por Rosa Chacel en sus novelas reside en lo que “cabrillea en el fondo del pozo” (Piedra, Prólogo a *Alcancía. Estación termini* de Chacel, 1998: 22), de este modo sabemos que brillar con luz trémula es lo que inventa la autora al hilo de su prosa, sin darnos cuenta inmiscuidos en la lectura sentimos lo que hay en el interior del corazón con una voz<sup>47</sup> de poeta sublimizada que llega al lector camuflada en la autodidáctica de su intelectualidad. Este transvase de sentimientos a la intelectualidad de la novela, ensayos y poesía de Rosa Chacel ha sido el culpable de la perfección y conjunción entre obra y arte en la literatura sentida por la escritora, con el término sentido apuntado fehacientemente. Su magnífica capacidad artística pone de manifiesto la sensibilidad derramada en un pensamiento filosófico literario, sin casi dejarse notar y adornando su prosa de un

---

<sup>45</sup> Alison Sinclair piensa que Rosa Chacel es un personaje que parece haber quedado fuera de las cosas, “lejos de la vida intelectual y artística de España”. (Sinclair, 2008: 33)

<sup>46</sup> Referencia bibliográfica consultada en

[http://www.elpais.com/articulo/opinio/novelistas/intelectual/elpepiopi/19830107el\\_pepiopi\\_8/Test/](http://www.elpais.com/articulo/opinio/novelistas/intelectual/elpepiopi/19830107el_pepiopi_8/Test/) “El novelista intelectual” *El País*, 7 de enero de 1983, p. 1 (consultado en mayo 2010).

<sup>47</sup> Cesare Pavese nos invita a reflexionar sobre la voz del poeta: “es hermoso escribir porque reúne las dos alegrías, hablar uno solo y hablarle a una multitud”. (Pavese, 1987: 232)

halo de realidad desmedida con absoluta naturalidad, sensualidad y razonamientos, acompasando el paisaje de sus letras. El arte de transmitir lo que fluye del corazón del sujeto –hombre o mujer– está disfrazado en las historias de la vida contada, en definitiva saboreada.

El concepto de intelectualidad como cajón de sastre en el que embutir a Rosa Chacel como novelista se llena de significado en los ensayos, en ellos la prosista hace vida de la propia cotidianeidad y engarza uno tras otro los achacables placeres y sinsabores de cualquier ser humano, a pesar de todo ello, Rosa Chacel autora de novelas se siente normada con respecto a otros autores de su tiempo:

Me convencieron de que debía desistir. Delataban la ambición de alcanzar los temas más elevados y no llegaba a las alturas donde los más grandes se cernían. Decidí encerrar en la novela la poesía que aquí no alcanzaba el alto clamor necesario. (Chacel, 1998: 25) (Prólogo de Antonio Piedra en *Alcancía. Estación termini*)

## **2.2.- Autobiografía**

La autobiografía, la literatura epistolar y el diario se inscriben dentro de la escritura del yo, escrituras éstas que durante tiempo fueron consideradas menores. La autobiografía es una escritura que nos permite adentrarnos en la vida íntima de la autora, pero en una vida interior lejos del cotilleo, se trata de una profundización temática hacia la estructura interna del pensamiento nunca hacia el lado voluptuoso del almibarado sentimiento, del mismo modo que nos hace ser partícipes de su propio proceso de creación de arte novelesco. La autobiografía surgió como una bifurcación de la biografía, fue Dilthey el que propuso su especial estudio. George Mish publicó la historia de la autobiografía en tres volúmenes llegando hasta el Renacimiento. Sus discípulos completaron el cuarto volumen continuando así hasta el siglo XIX: “Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 4 vols. Berna y Fráncfort, 1949-1965. El primer vol. apareció en 1907” (AA. VV., 1991: 7). La aplicación de la teoría sobre la autobiografía como género literario está fundamentada, en la opinión de Ángel Loureiro, en el enfoque que se le otorgue a conceptos como historia, poder y sujeto – fundamentalmente–, de este modo se guiará y tomará su propio cauce la



autobiografía, todo ello guiado a través del mensaje, entendiendo a éste como centro de conjunción entre emisor (autobiógrafo) y receptor (lector) a través del código del lenguaje.

James Olney señaló tres etapas en el proceso del estudio de la autobiografía: el *autos*, el *bios* y el *grafé*. Desde Dilthey y hasta los años 50, el énfasis de los estudios ha estado en el *bios*, entendiendo así que la realidad se conjuga en un engranaje junto a lo relatado en el propio texto autobiográfico sin capacidad de desligarse. En 1956, Gusdorf en su artículo “Condiciones y límites de la autobiografía” propuso que “el *motto* de la autobiografía debería ser «Crear, y al crear ser creado»” (AA. VV., 1991: 3). Con esta concepción de la etapa del *bios* se pasa a la del yo, a la del *autos*. Tanto es así que, la autobiografía queda plasmada como una auténtica narración del yo, es decir, del proceso de elaboración que el escritor realiza de los hechos, un producto resultante, no innato, así: “la memoria actúa como redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno”. (AA. VV., 1991: 3)

La mayor consecución del género autobiográfico en Rosa Chacel, independientemente de sus diarios, como su propio nombre indica, es su escritura *Desde el amanecer*, ésta posee una gran riqueza en su narración y en sus personajes, como elementos de una historia vivida. El proceso artístico lo consigue la autora a través de la recreación en su escritura del pasado que alimenta y nutre su vivencia con optimismo, una creación literaria que corre paralela al ansia de vida y libertad que desprendía nuestra “viejecita” llamada cariñosamente en sus últimas apariciones televisivas y como la nombraba también de manera entrañable el profesor Romera Castillo.

¿Resulta primordial discernir entre si una obra es pura ficción o auténtica autobiografía? La calidad artística del texto literario, que no sólo del texto escrito, del arte hecho discurso teórico y práctico, no necesita dilucidar esta dicotomía ficción/autobiografía y en menor medida si esto sirve para cuantificar hacia arriba su calidad literaria. En las últimas décadas se ha propuesto considerar el discurso autobiográfico como un género literario por sí mismo.

Los comienzos de la autobiografía provienen del siglo XVI y XVII en los que la literatura personal abunda en demasía: *Las confesiones*, de Jean-Jacques Rousseau y *Las confesiones*, de San Agustín. Aunque es a finales del siglo XIX con el teórico y filósofo Dilthey (1882-1911) con el que se inicia el género autobiográfico. Existe una primera etapa basada en la narración de sucesos, en la que la obra literaria autobiográfica plasmaba el acontecer de la historia. A esta etapa se la ha llamado *bios* (Moreno de la Iglesia, 2000: 19, *apud* Peón Guerrero, 2004: 7). Los prototipos de esta etapa llamada *bios* son: Misch, Burr y Shumaker.

La siguiente etapa se la conoce como *autos*, en este caso Gusdorf en 1956 es el encargado de considerar el discurso literario como “portador de valores de un sujeto de enunciación” (Peón Guerrero, 2004: 7). Aquí encuadramos a Philippe Lejeune (1975), E.Bruss (1976) y Olney (1978). La mayor aportación al género autobiográfico ha sido el concepto de Philippe Lejeune sobre el pacto autobiográfico. A este supuesto le siguen varios discípulos para teorizar sobre las escrituras autobiográficas, todas ellas basadas en la multidisciplinareidad, en la psicología evolutiva y en la filosofía del lenguaje. Como bien estudia Ángel Loureiro, a esta etapa del *autos* se corresponden los trabajos de Lejeune, *Le pacte autobiographique* (París, Senil, 1975), James Olney, *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography* (Princeton, Princeton University Press, 1972) y Elizabeth Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1976).

E. Bruss sustenta su teoría sobre el lector y piensa que éste debe tener un peso fundamental en la lectura del texto autobiográfico concediéndole esta categoría, independientemente de que en otras épocas el mismo texto fuese visto como otro género literario, por ejemplo, confesión o apología. Lejeune y Bruss, ambos coinciden en catalogar en un trío la autobiografía y ese trío es el formado por narrador, autor y personaje en una sola persona, tal y como propone Lejeune en su antológico «pacto autobiográfico». Tanto Olney como Paul de Man maduran que el pacto autobiográfico reside en el secreto y la interpretación entre el autor y el escritor: “El yo creado es obra [...] casi tanto del lector como del autor” (AA. VV., 1991: 4). Eakin defiende su teoría partiendo de la idea de que el texto autobiográfico refleja una creación del yo del autor y así de este modo

resulta imposible distinguir la realidad de la ficción, la historia de lo novelado. Pero, al mismo tiempo, se convierte en autoconocimiento para el creador del texto autobiográfico y utiliza otra ciencia añadida, la psicología. Las voces autorizadas de Paul Jay y Jean Starobinski dan otra visión sobre la escritura autobiográfica. El primero, propone una lectura de las autobiografías conforme a los textos filosóficos de la época; el segundo, nos acerca al concepto de la autorreferencialidad siempre y cuando el autor nos demuestre con su escritura su propio conocimiento, el estilo y la forma que utilice poco importa para cuadrar esta escritura dentro de un género literario:

Todos ellos, con estrategias variadas, tienen como objetivo una justificación de la capacidad cognoscitiva de la autobiografía. Y para poder defender esa capacidad, los teóricos recurren tradicionalmente, como hemos visto, a dos maniobras: por una parte, todos toman a una ciencia como apoyo de la autobiografía: para Dilthey ese papel lo cumplía la historia; Gusdorf se sirve de la antropología filosófica; Lejeune se apoya en el derecho, mientras Bruss lo hace en ciertas teorías del lenguaje (speech act theory); Eakin por su parte, busca el auxilio de la psicología y Jay, por último, se refugia en la filosofía. (Loureiro, 1991: 5)

Los deconstruccionistas como Paul De Man en *Autobiography as De-Facement*<sup>48</sup> y Jacques Derrida en *Memorias para Paul De Man*, opinan que el género autobiográfico en sí no existe ya que es imposible suplantar el yo protagonista por el yo escritor. Esta teoría deconstruccionista fue la que hizo que Lejeune en 1982 retomara la cuestión en su obra *Le pacte autobiographique* y posteriormente en *Je est un autre*.

Sidoney Smith en su texto *A Poetic of women's Autobiography* (1987) reduce todas las ideas sobre la autobiografía que habían propuesto Gusdorf, Olney, Lejeune, Bruss o Eakin y asiente con todos ellos en catalogar a la autobiografía como una ciencia del pasado más que del presente, pues narra lo ya acontecido por el autor del texto autobiográfico. Por otra parte, se centra en dos características propias de la etapa de la *graphé*: el lenguaje y el sujeto, a través de la dificultad del sujeto para narrar su experiencia es imposible que podamos

---

<sup>48</sup> Del artículo de Paul de Man titulado «Autobiography as De-Facement» (1979) opina Loureiro: “pequeño en dimensiones pero inmenso en sus consecuencias”. (AA. VV., 1991: 5)

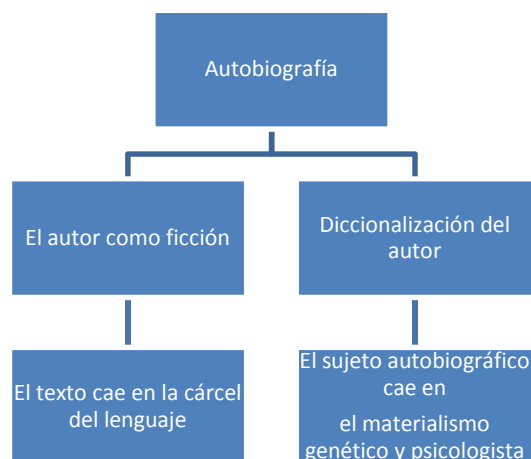
distinguir la novela de la autobiografía y éste es el tema fundamental que propone Paul de Man (*La autobiografía como desfiguración*).

Ciertamente, surgen en los años setenta teorías psicoanalíticas que pretenden entender el proceso autobiográfico (como si éste necesitara ser aprendido como una fórmula matemática), por otro lado, surgen otras necesidades como la de intentar buscar la diferencia femenina a través de la escritura autobiográfica.

La auténtica realidad de este género es que poco importa si es género por sí solo, o no comparte corpus dentro de la historiografía literaria con alguna que otra justificación para intentar sobrevivir por él mismo: lo importante es que existe una realidad estética embutida en él, en el que la memoria ofrece su posibilidad del arte de novelar hacia el interior del sentimiento mismo:

El escritor forzosamente [...] ante la imposibilidad de representar la realidad tal cual es y de la incapacidad del lenguaje para imitar dicho mundo, debe echar mano de la ficción para crear ese sujeto intradieético que es el “yo”. (Peón Guerrero, 2004: 9)

Laura Scarano en su artículo “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura” (1977: 1-10) pretende analizar la proyección que se obtiene al leer una escritura autobiográfica sin querer encasillarla como género literario por excelencia. Como proyecciones de literatura autobiográfica se analizará el yo, “las fisuras del yo (desplazamiento y disyunción), el emblema del nombre propio, el simulacro referencial, la especularidad autorreflexiva, la memoria como función discursiva, el íncipit o «escena arcaica», el topos de lo privado frente al espacio de lo público” (Scarano, 1997: 1). Esta autora piensa que la autobiografía ocasiona dos líneas de estudio. Por un lado, “el problema de la identidad y su fijación”; por otro lado “la ilusión referencia” (Scarano, 1997: 1). En esta dicotomía se va a enfrentar siempre la autobiografía tensando los dos extremos:



Esta disyuntiva parece confirmar que fue Jacques Derrida el que analizando el *Ecce Homo*<sup>49</sup> de Nietzsche contribuyó al esclarecimiento de la autobiografía instaurando esa tensión propuesta anteriormente y que versa fundamentalmente en un *borde* que se encuentra en la intersección de la vida y obra del autor que construye la autobiografía.

El campo teórico propuesto por Scarano para trabajar con la autobiografía se sustenta en los tres mismos órdenes propuestos por otros autores:

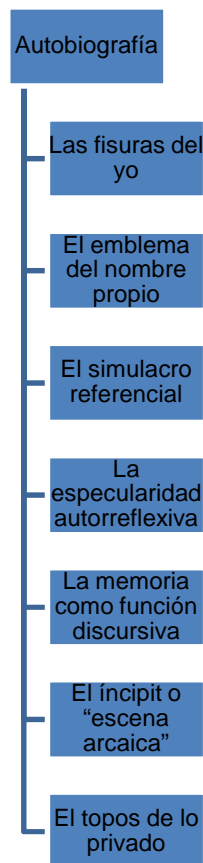
- 1.- El orden del *autos* o sujeto (yo), uno mismo.
- 2.- El orden del *byos* que nos remite a la vida, historia, compendio.
- 3.- El orden del *graphé* o escritura. (Scarano, 1997: 5)

Con estas tres premisas englobamos un discurso poético que nace del virtuosismo del arte compaginado con la autosuficiencia individual engarzada dentro del cosmos, de bio– (Del griego βιο–) elemento compositivo que significa vida y unida a la palabra –grafo, “que escribe” o “que describe”. Por tanto, en la autobiografía –término que no abandonará en ningún momento la conexión entre el estudio académico en su contenido y mi mirada analítica y rigurosa– está recogida, fusionada y recopilada las dos alegrías de las que habla Cesare Pavese “es hermoso escribir porque reúne las dos alegrías, hablar uno solo y hablarle a una multitud” (Pavese, 1987: 232). Se transforma en un hablar *a*

<sup>49</sup> La opinión de Loureiro sobre la obra cumbre de Nietzsche queda expuesta del siguiente modo: “En el *Ecce Homo* de Nietzsche, en *L’oreille de l’autre*, Derrida propone una meditación sobre ese «borde» que asumimos existe entre vida y obra y que, en su opinión, no es una línea clara y divisible, sino que atraviesa el cuerpo y el corpus del autor”. (AA. VV., 1991: 7)

uno mismo y poder dirigirse a una multitud, ese hablar *de* uno mismo a través de la palabra, usando como herramienta empírica la vida propia y la de los demás como principio que aúna el saber y la propia experiencia vivida refundida bajo el prisma del arte de la literatura: “Pero así como hay palabras no pronunciadas que se hacen escritura, hay silencios que organizan la letra”. (Pavese, 1987: 232)

Si la autobiografía es una narración del sujeto sobre su propia vida encontramos un pasado (*byos*) en el que construir un presente (*autos*) a través de unos signos, el lenguaje (*graphé*). Del mismo modo, plantea que de estas tres premisas introductorias podemos obtener otras diferencias en las que interpretar nuestra lectura autobiográfica:



Bien, es cierto que sobre la escritura autobiográfica existen muchos estudios, controversias en las opiniones, se presupone que al hablar de uno mismo, la historia relatada no es diferente a la de los otros, por tanto el esquema privado que utiliza el yo pasa a ser público, en tanto es leído, y de la misma manera la sucesión de vidas se corresponden, en cierta medida.

Tantas disquisiciones, me remiten al estudio y profundización de la escritura autobiográfica contenida en los diarios y alcancías de Rosa Chacel y me quedo con la exposición pública de una vida íntima con la que la autora *ha querido conscientemente* dejar por escrito, como testimonio de su andadura en la literatura universal. Ahora bien, para este uso autobiográfico ha realizado un auténtico estudio sobre su memoria<sup>50</sup>, una memoria entendida como la artífice de su labor escritora y es cierto, que como bien dice Scarano, puede ser entendida como “función discursiva” (Scarano, 1997: 7). La define como “un juego dialéctico entre olvido, ocultamiento y develación de un hipotexto: el de la vida que se vuelve susceptible a la narratividad”:

---

<sup>50</sup> Para Jerome Bruner, “la autobiografía es la representación de la memoria, y ésta uno de los modos en que se puede transmitir el pasado humano, a través de tres sistemas (el hábito, la memoria episódica y la memoria semántica”. (Scarano, 1997: 8)

[...] La memoria operaría así como un dispositivo que dispara la maquinaria autobiográfica, un mecanismo retórico central que funciona como principio constructivo del texto autobiográfico, una estrategia de decodificación de la historia y nueva codificación lingüística. Su carácter interpretativo de autoinforme o auto-análisis, clarifica su condición semiótica: texto que busca articular el sentido de otros textos. (*Íbidem*, 1997: 7)

Los silencios que se recogen en la escritura de Rosa Chacel acompañan toda su obra escrita, son característicos tanto en su novela como en su vida, ya que como corrobora Clara Janes, maestra y amiga de la artista plástica en sus comienzos, sabe más por lo que calla o silencia que por lo que se publicó.

### **2.3.- El pacto autobiográfico**

Lejeune propone, en base a unos textos autobiográficos escogidos, analizar este discurso narrativo que se ciñe fundamentalmente en crear un texto a través de la vivencia y recursos de la memoria del autor y culmina su proceso creativo al ser interpretado artísticamente por el lector, como partícipe también de este maravilloso proceso creativo y artístico.

La autobiografía es un relato introspectivo que en forma de prosa hace una persona real de su propia existencia, en el momento en que enfatiza sobre su vida individual, y en particular, sobre la historia de su personalidad<sup>51</sup>. Para que un relato cumpla la cualidad de ser autobiográfico debe contener las siguientes características:

- a) El lenguaje debe ser un relato y estar en prosa.
- b) El autor tiene que estar identificado, su nombre nos reenvía a una persona real y a la del narrador.
- c) El relato o la prosa deben contener la vida de una personalidad, su historia, la narración de unos hechos.

---

<sup>51</sup> Peón Guerrero traduce del francés lo que definía Lejeune por autobiografía: “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”. (Peón Guerrero, 2004: 10)



- d) El narrador debe de identificarse de la misma manera que el personaje principal.

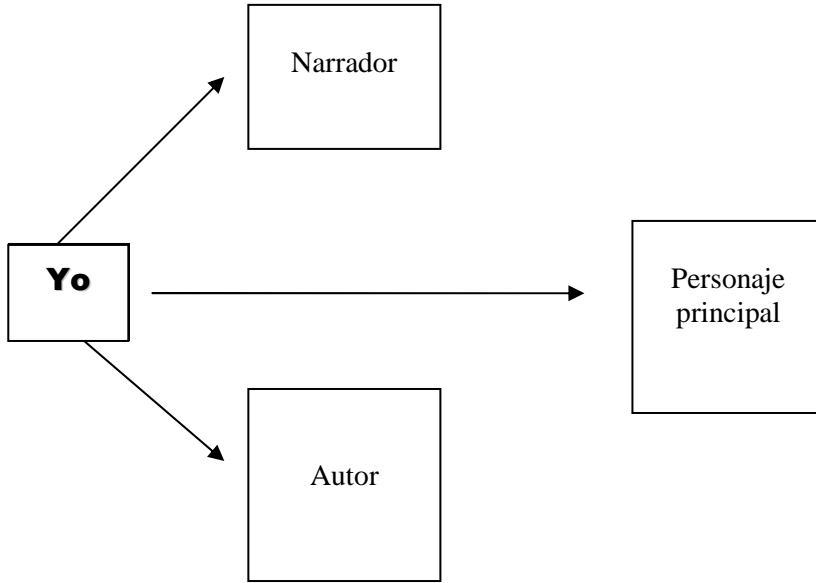
Al llegar a este punto, Lejeune atribuye al género autobiográfico las cuatro condiciones anteriores, de este modo, si el texto no obedece a alguna de ellas, no se considera autobiografía; no obstante existen otros géneros:

- Memorias en las que falta el sujeto/objeto del relato.
- Biografía, falta la identidad entre el narrador y el personaje principal.
- Novela personal o autoficción, falta la identidad del autor, que debe remitir a una personal real y del narrador.
- Poema autobiográfico, no es relato ni prosa.
- Diario íntimo, falta la retrospectiva del relato.
- Autorretrato o ensayo, falta la retrospectiva del relato.

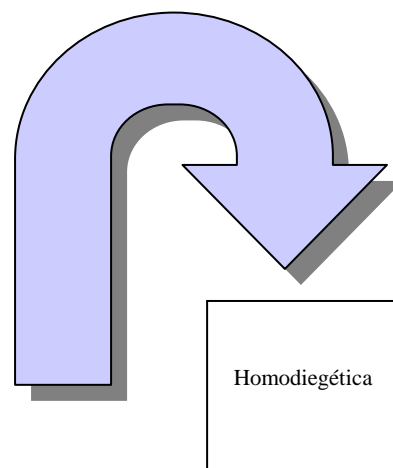
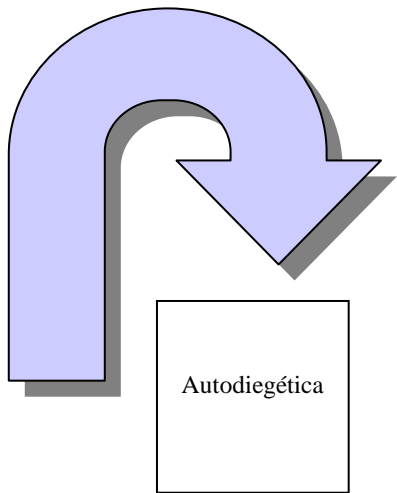
De la misma manera que Gérard Genette llama a la narración “autodiegética” aquella que produce la identidad entre el narrador y el personaje principal a través de la primera persona, Lejeune la clasifica en los mismos términos. La narración “homodiegética” está basada tanto en Lejeune como en Genette en el uso de la primera persona en el relato. Y en esta persona no tiene por qué coincidir narrador y personaje principal:

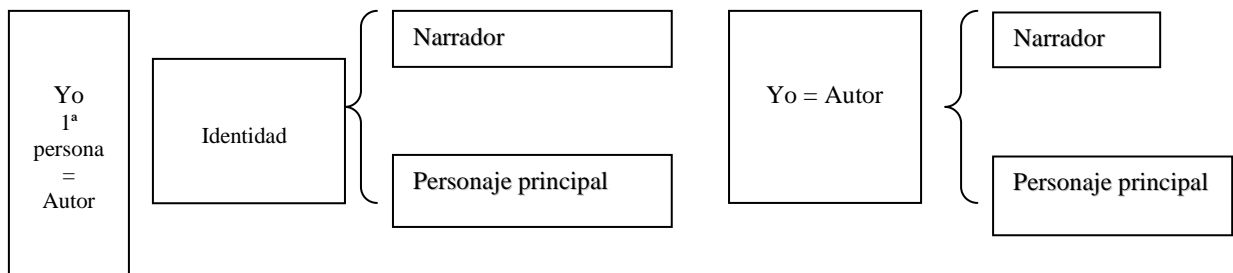
De acuerdo con la terminología de Gerard Genette, es una narración simultáneamente «homodiegética» y «autodiegética», ya que explica su propia historia en primera persona. Esto implica que el autor sea el mismo sujeto y objeto de la acción. Se crea un falso juego de reflejos, como de desdoblamiento. El escritor que escribe un diario intenta establecer quién es él, pero el yo «real» se convierte en una ilusión inalcanzable. (Bou, 1996: 127)

En este trío, narrador, personaje principal y autor podemos llegar a cuestionarnos ¿Dónde está el yo del que hablamos?

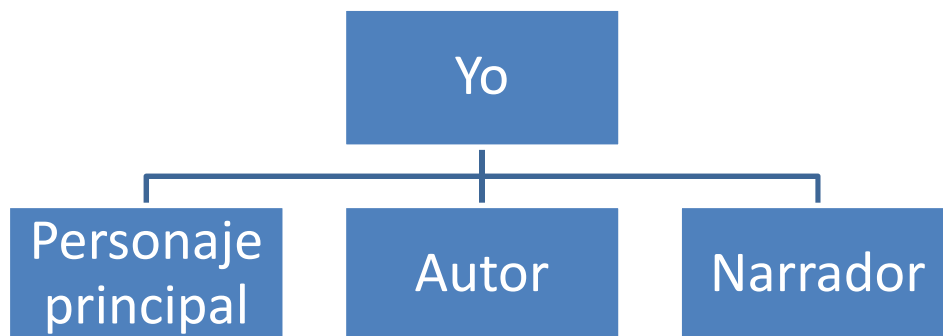


Lejeune y Genette establecen una diferenciación entre autodiegética y homodiegética:





En la autobiografía deben coincidir, por tanto, persona y discurso, al igual que un niño habla de él mismo en tercera persona: “novela autobiográfica es para Lejeune toda obra de ficción en la cual el lector establece una identidad entre el autor y el personaje, aún cuando el propio autor ha decidido negar esta identidad o por lo menos no afirmarla” (Peón Guerrero, 2004: 12). De este modo, la diferencia para Lejeune entre autobiografía y novela autobiográfica radica en que en la primera se establece un pacto autobiográfico y en la novela este pacto no existe. Y en este pacto se debe cumplir el trío:



La ficción autobiográfica puede llegar a ser exacta o inexacta dependiendo del grado de conexión entre autor y lector, el secreto está en que el lector sea cómplice de la absoluta identidad del trío: autor, narrador y personaje principal como los tres dobles integrantes del pacto autobiográfico. Según Lejeune este pacto se puede presentar en dos modalidades:

1º El título nos puede dar pistas sobre la intencionalidad de la autobiografía del autor: “la historia de mi vida”.

2° La identidad del pacto puede sobrevenir dada en clave a través de un prólogo.

Al mismo tiempo que existe un pacto autobiográfico podría darse un pacto referencial, pero para esto la obra literaria quedaría demasiado encasillada en una verdad a la que no tiene que estar anclada la autobiografía, porque en este sentido ¿Dónde quedaría la ficción autobiográfica? ¿En qué lugar encasillaríamos la imaginación? ¿Quedaría relegado a otra tonalidad del relato la memoria, los sueños, la infancia, los recuerdos...?

Para Lejeune la diferencia primordial entre autobiografía y biografía radica en que en la primera la autenticidad de lo contado se ajusta estrictamente a lo vivido por el autor; mientras que en la segunda, lo que impera es la intencionalidad del autor en contar su propia realidad, sin saber exactamente si cumple el riguroso principio de lo certero y real en su propia vida.

La autobiografía desde el punto de vista deconstruccionista: Paul De Man en *Autobiography as De-Facement* nos hace partícipes de no estar de acuerdo en la clasificación y definición tan estricta que hace Lejeune de su pacto autobiográfico, pero sí es cierto que ambos son coincidentes en varias premisas:

La autobiografía depende de hechos actuales y potencialmente verificables en una forma mucho menos ambivalente que en la ficción de la misma forma que pertenece a un modo de referencialidad, representación y diéresis más sencillo. La autobiografía puede contener fantasmas y sueños, pero esas desviaciones de la realidad quedan plasmadas en un sujeto único, cuya identidad, está definida por la irrefutable legibilidad de su nombre propio [...] Pero, ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de la referencia de la misma forma que una fotografía depende de su objeto o un retrato de su modelo? (De Man, Paul, *Autobiography as De-Facement* en *Retic of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984, 68-69, apud Peón Guerrero, 2004: 15)

En esta cita anterior conviene resaltar que el autor se sirve del lenguaje como un elemento vital que le proporcionará contar la verdad de lo que ocurre en el yo basado en el tríptico de Lejeune. Ahora bien, es imposible discernir en un relato cuál es la verdad de lo narrado, qué es lo realmente autobiográfico y qué

está sujeto a lo ficcional. De tal modo que, para De Man la obra literaria es una creación y como tal resulta imposible someterla a una estricta norma como proponía Lejeune. La autobiografía, así para De Man<sup>52</sup> no es un género sino un entendimiento “el momento autobiográfico ocurre cuando existe una alienación entre los dos sujetos involucrados en el proceso de lectura, a través del cual cada uno se determina por mutua sustitución reflexiva”. (Peón Guerrero, 2004: 16)

Por estas razones, De Man y Genette coinciden en pensar que el momento coincidente entre autor y lector forma parte del sentido figurado que sustenta todo acto de conocimiento, incluso el de uno mismo. Es evidente que los deconstruccionistas fundamentan la identidad autobiográfica en tropos. Lejeune, al contrario, basa su identidad en un conocimiento demasiado absoluto del autor, lo que produce en De Man confusión. Paul de Man en su ensayo *Autobiography as Fascement* estudia la autobiografía partiendo de un trabajo: *Essays upon Epitaphs de Wordsworth* para demostrar que el discurso autobiográfico es igual al efecto que produce una prosopopeya, dando vida a lo inanimado:

En este ensayo de *Wordsworth*, nos dice De Man, la piedra en donde está escrito el epitafio es un “nombre desnudo” y el texto es leído por el sol. En esta espléndida metáfora el poeta explica la función de la prosopopeya, que una vez leída por el sol, adquiere voz propia. “Se pasa del sol al ojo y finalmente al lenguaje como nombre y voz”. (Derrida, 1998: 39, *apud* Peón Guerrero, 2004: 17)

Con esta metáfora demuestra que el epitafio revelado en la piedra, si no es leído por otro, no cobra sentido, por lo que nuestra vida, si no es contada por otro yo, aunque seamos nosotros mismos desde un punto de vista figurado, es decir, sin tanta adoración a la verdad sino sustentados en la ficción, no tiene razón de ser nuestra historia, nuestro relato introspectivo en prosa. Por tanto, esta *voz ficcional*, la prosopopeya de Paul De Man, en el ejemplo anterior, nos indica que la autobiografía no puede ser, como Lejeune indica de manera reducida, la vida del autor estrictamente, no tiene por qué tener una fidelidad a la verdad del que narra, de la vida del autor. Siendo el autor del texto el mismo interviniente en la historia relatada, ésta también es fruto de la ficción, de manera que el discurso

---

<sup>52</sup> Jacques Derrida en su obra *Memorias de Paul De Man* utilizó precisamente aquí las ideas de la autobiografía de De Man pero en relación al uso de la memoria.

autobiográfico está sujeto a memoria, voluntad, sueño, imaginación y demás enseres textuales que el autor domina y usa para poner el colofón a su, en definitiva, obra artística literaria.

#### **2.4.- La autoficción**

La autobiografía no es un género cerrado ni alejado de la ficción y hemos de tener en cuenta que tiene rasgos distintos a cualquier otro texto discursivo. Esto precisamente, esta diferenciación nos hace pensar que lo realmente excepcional es que se construye sobre el “yo” y no con otro personaje. Esta ficción, esta construcción literaria del autor puede ser consciente o no. De ahí que algunos autores como Alicia Morero de la Iglesia denominen a la novela autobiográfica como novela de autoficción, pero de este modo se alejan de dos categorías fundamentales: realidad y ficción, y se queda sólo con una: la ficción, con lo cual la extensiva de argumentar en torno a la autobiografía queda acotada.

No obstante, Alicia Morero de la Iglesia pretende distinguir entre el discurso autobiográfico y la novela autobiográfica, el discurso pretende por parte del autor un autoconocimiento propio sin que la estética del momento intelectual sea primordial; por el contrario, el autor de la novela autobiográfica se basa en la consecución estética en la que basar su obra.

Ni que decir tiene que la obra chaceliana goza de un esteticismo absoluto, pero también cabe añadir que, a través de sus textos –y no uno en concreto– sino en su globalidad el autoconocimiento de la autora y por ende del lector, resulta inequívoco aun siendo conscientes del uso de la ficción en cuanto a recursos memorísticos basados en la infancia, los sueños, la imaginación...

#### **2.5.- La Literatura epistolar**

Los orígenes de esta literatura, las cartas, se remontan a Ovidio (43 A.C.- 17 D.C.) y al autor helénico Alciphron (D.C. segundo o tercer siglo, no está clara la fecha). Este tipo de literatura tuvo su esplendor a finales de los siglos XVII y

XVIII y principios del XIX puesto que contribuyó a la formación de la novela moderna:

*Lettres d'une Peruvienne* (Cartas a una mujer peruana), de Madame de Graphiny en 1747.

*Clarissa*, de Samuel Richardson en 1748.

*Julie ou la nouvelle Héloïse* (Julia o la nueva Eloisa), de Jean-Jacques Rousseau en 1761.

*Die Leiden des jungen Werthers* (Los sentimientos del joven Werthers), de Goethe en 1774.

*Les Liaisons dangereuses* (Relaciones peligrosas), de Choderlos de Laclos en 1782.

*Ultime lettere dei Jacopo Ortis* (Cartas a Ortis), de Jacopo Ortis en 1802.

Los novelistas del siglo XIX, desde Austen a Dostoievski usaron en un primer momento las cartas para después pasar a sus obras posteriores. También es significativo resaltar que autores feministas utilizaran el género epistolar como el más adecuado para plasmar sus ideas:

*Novas cartas portuguesas*, de María Velho da Costa en 1972, en respuesta a *Cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado y Noel Bouton Chamilly en 1669.

*Lettere a Marina*, de Dacia Maraini en 1981.

*The Mixquiahuala letters* (Cartas a Mixquiahuala) en 1986 y *The color purple* (El color púrpura) en 1982, de Anna Castillo y Alice Walker (estadounidenses).

*Une si longue lettre* (Una carta tan larga), de Miriami Ba (senegalesa) en 1981.

*I Feng wei chi ti ching shu* (Una carta de amor sin aroma), de Li Ang (taiwanesa) en 1986.

La primera novela epistolar, *Roman des lettres* (Novela de cartas) de Abbé d'Aubignac es más bien ficción epistolar. Intentar clasificar o delimitar qué es novela epistolar resulta difícil porque no sería acertado basarnos sólo en el número de cartas que la componen para determinar si es novela o no. Hubo muchos autores que intentaron esclarecer la diversidad de modalidades que podemos encontrar dentro del género epistolar. Así Robert Adams Day apunta otros géneros parecidos a la novela epistolar: el drama, la autobiografía, el diario, las cartas y el periódico.

En 1990, Elisabeth MacArthur apostaba por fundamentar la aparición del género epistolar como el preferido por los autores para plantear temas o preocupaciones globales. Existen también géneros epistolares en los que se mezclan otras formas narrativas como *Kufsan Shekhorah*, de Amos Oz en 1986, contiene cartas, telegramas, reportes de investigadores privados y postales de un científico político escogidas sobre el fanatismo religioso.

*Love letters between a Nobleman and his sister* (Cartas de amor entre un Don y su hermana), de Aphra Behn (1683-1687), es una novela epistolar en inglés dividida en tres partes; en la primera contiene cartas, en la segunda contiene las mismas cartas escritas en tercera persona y en la tercera parte no contiene ninguna carta.

En la obra renacentista *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro en 1492, las cartas están incluidas en toda la obra, vienen a ser ilustrativas. *El lazarillo de Tormes* no se considera novela epistolar puesto que, a pesar de comenzar con una carta a un juez, ésta se considera como un documento más para el entendimiento del relato.



La novela epistolar, el diario y las memorias tienen un toque de subjetividad e intentan introducirnos en un contexto determinado que comparten. Las cartas y los diarios se publican recopilados, es decir que tienen ya un origen, mientras que la novela epistolar se sirve de las cartas para ofrecernos distintas consideraciones narrativas, al contrario que el diario se centra exclusivamente en una sola perspectiva, en un único punto de mira, en la subjetividad del propio personaje o narrador. Pero todo este entramado de aclaraciones solo sirve para poder dar teorías de diferenciación; en la práctica se producen mezclas que son las que contribuyen a dar el armonioso toque estético que caracteriza a la literatura.

Por ejemplo, *Memories of Emna Courtney*, de Mary Hay (1796) son memorias de una heroína contadas bajo una carta enviada a su hijo Augusto Harley. *Los sufrimientos del joven Werther*, de Johann Wolfgang Goethe, la historia comienza con unas cartas autobiográficas en las que confiesa su amor hacia Charlotte, como ella no le corresponde, éstas pierden interés y la historia continua a través del diario/novela.

El autor griego Alciphron es el más antiguo usando el género epistolar, utilizaba pequeños fragmentos en prosa para escribir cartas a granjeros y pescadores atenienses. Ovidio también contribuyó al género epistolar con *Heroidas* en el siglo XV A.C., se trata de una colección de epístolas en verso escritas por mujeres históricas a sus amantes –Penélope a Ulises, Dido a Ateneas–. Las obras de Alciphron y de Ovidio tuvieron una gran influencia en la novela epistolar a finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Se tomaron, erróneamente, las *Cartas portuguesas* de Gabriel Lavergne Guilleragues (1669) como una novela epistolar auténtica, aunque ahora se considera como ficción. Son cinco cartas de una monja portuguesa a su amante, un oficial francés. Con un lenguaje apasionado nos recuerda las heroínas de Ovidio. Sí, es cierto que la obra *Il corriero svagliato*, de Ferrante Pallavicino (1641), resulta pionera en el género epistolar; aquí un príncipe italiano se apodera del correo de un enemigo para así poder saber las aspiraciones políticas

de su contrincante pero descubre el mundo de los cortesanos en otro sentido, un terreno en el que abonaban la inmoralidad.

La literatura epistolar de los siglos XVII, XVIII y XIX era considerada como relatos de amor entre los personajes, su relación suele ser trágica y así bajo este marco encontramos: *Proceso de cartas de amores* de Juan Segura (1548), es la historia de amor entre un hombre y una mujer, éste solo puede expresarle su amor a través de las cartas pues no puede hablar con ella. Así pues, al enterarse su familia de este amor deciden meterla en un convento, ya que el amante no resultaba de agrado para la familia de la amada.

La novela de Norteamérica recibió un gran empuje a través del género epistolar ya que este tipo de escritura se utilizó para dar lecciones de moral, por ejemplo las obras de Samuel Richardson. La primera obra americana *The power of sympathy*, de William Hill Brown (1789) también se considera epistolar. La ficción epistolar es dividida en tres grupos por los críticos: bibliográfica-histórica, formalista y sociopolítica. Esta forma epistolar también ha sido llamada “revolucionaria” por los críticos norteamericanos Frank Singer (1933) y Robert Adams Day (1966). Day nos cuenta que la novela epistolar compuesta por cartas inicia a lo que después sería la novela de Jane Austen, Charles Dickens y Honoré de Balzac.

Bernard Bray (1967) comenta que la novela epistolar del siglo XVII surgió cuando los autores estuvieron influenciados bajo manuales escritos en forma epistolar. De este modo, según Bray la novela epistolar fue creada por occidente y pasó a ser de un solo autor a varios autores los que escribían las cartas. El crítico francés Laurent Versini (1979) piensa igual que Bray pero otorga a la carta un poder mediático que Choderlos de Laclos niega en su obra *Les Liaisons dangereuses*, porque aquí la carta no desvela nada sobre el mundo ni los deseos del remitente.

En la obra de Goethe, *Los sufrimientos del joven Werther*, la carta es usada como un diario pues no hay respuesta, al igual que en *Reminiscences* de Virginia Woolf, escrito en el que se dirige la carta a su sobrino sin respuesta

alguna. En consecuencia, los críticos Singer, Day, Bray y Versini piensan que la literatura epistolar tiene sus propias leyes pero que funcionan durante un tiempo y que cuando esto surge pues utilizan otras formas narrativas.

En las novelas epistolares se dan en ocasiones ciertas situaciones comprometidas y curiosas, que no dejan de ser producto de la imaginación del autor. Por ejemplo Valmont, de *Liaisons dangereuses* (1796), de Pierre Choderlos de Laclos, usa la espalda de una de sus amantes como mesa para escribir. Clarissa, la heroína de Richardson se queda encerrada en un cuarto vacío a petición de su familia y a pesar de todo, consigue escribir a Anna Howe. Esta disparidad de hechos son defectos de la narrativa epistolar. Al igual que la vida misma, la novela epistolar no puede tener narrador hasta tanto no es leída por el lector de la novela.

Existe también una consideración de género en la literatura epistolar, en tanto se usaba la carta para permitir a la mujer hablar de un ser amado; las mujeres, en este sentido, eran aquellas que sobresalían en estereotipos literarios y culturales. Esta perspectiva de realce del género femenino a través de la carta, la han analizado las críticas norteamericanas Kaufman (1986), Tensen (1995), Ruth Perry (1980) y Elisabeth C. Goldsmith (1989). Examinaron a través de la literatura epistolar occidental grandes mujeres, convirtiéndose así en “importante vehículo cultural para dar voz a las mujeres, tanto personajes como autoras” (Peón Guerrero, 2004: 28): Mariana –la monja portuguesa de *Cartas portuguesas*–, Pamela y Clarissa de Richardson, la princesa peruana de Graffigny, Julie de Rousseau y Madame de Merteuil de Laclos.

Por otro lado, la fuerza que ejerce la literatura epistolar en instituciones de todo tipo: legales, económicas y políticas es casi o más importante que la cuestión del estudio de la mujer. Las críticas Favret (1993) y Nicola Watson (1994) estudiaron a través de las cartas la historia de Inglaterra, durante y después de la revolución francesa. Nada de esto es sorprendente, pues a través de una vida contada circulan numerosos acontecimientos que no quedan aislados como islotes sino que dentro de la complementariedad convergen vida, historia,

autor y lector, obteniendo así una mayor información y recursos vitales para nuestro deleite.

## 2.6.- El diario

El diario ha sido definido por Nora Catelli en su ensayo “El diario íntimo: una posición femenina” en *Revista de Occidente*, nº 184. Madrid: 1996, “como aquello más interior que define la zona espiritual reservada de una persona o grupo” (Peón Guerrero, 2004: 28). Esa definición nos hace distinguir de qué tipo de diario vamos a hablar puesto que no se trata de un cuaderno de viajes, ni de un diario de aventuras, sino de un novelar la vida íntima de las ideas, tal y como lo demuestra nuestra autora: Rosa Chacel en su narrativa.

Por ejemplo, el diario de Colón, el de Luis XIII y Eduardo VI no tenían la característica más esencial del diario como es la confesión, la intimidad. Estos diarios eran crónicas sociales. La obra, por excelencia, que más sobresale en la literatura confesional ha sido *Las confesiones* de Jean Jacques Rousseau. Laura Freixas argumenta en su discurso “El auge del diario íntimo en España”, *Revista de Occidente*, que el verdadero diario íntimo<sup>53</sup> comienza a partir de la reforma religiosa en Inglaterra con autores como Pepys, Wesley, Swift y Bosell y después de la revolución en Francia con Maine de Biran, Joubert, etc. También se cultiva este género en Suiza, Rusia y Estados Unidos hasta que se unificó en una sola línea literaria cultivada por autores durante el siglo XIX como Amiel, Constant, Stendhal, Lord Byron, Walter Scott, Carlyle y Tolstoi. Todos estos autores escribían su diario siendo conscientes de que iba a ser publicado, a excepción de Amiel. Otros autores lo hicieron con el único deseo de que fuesen puestos a la luz del lector: Goncourt, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Anais Nin, Simone de Beauvoir, André Gide, Witold Gombrowicz, Dorothy Richarson<sup>54</sup> y Julien Green.

---

<sup>53</sup> Unamuno opuso a la denominación de diario íntimo/ diario extimo y lo documenta Ana Rodríguez Fischer en el prólogo al volumen 9 de la *Obra Completa* de Rosa Chacel editada por Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra. (OC., 2004: 7)

<sup>54</sup> Dorothy Richarson fue incorporada al panel inglés por Virginia Woolf quien la creía fundadora del método novelístico «monólogo interior». (Woolf, 1981: 37)

El origen del diario se aproxima a 1800 según Alain Girard, antes del Romanticismo, incluso, basándose en una peculiar pero histórica encrucijada de caminos “por un lado, la exaltación del sentimiento y la moda de las confesiones, siguiendo las huellas de Rousseau; por el otro, la ambición de los ideólogos a fundar la ciencia del hombre sobre la observación, colocando la sensación en el origen del entendimiento, de acuerdo con Locke, Helvetius y Condillac”. (Peón Guerrero, 2004: 30)

Girard cita los nombres de los autores de diarios íntimos más importantes del siglo XVIII, Maine de Biran, Benjamin Constant, Joubert y Stendhal; todos ellos atendían al espíritu, al descubrimiento del hombre en su interior, de una manera religiosa o como simple examen de conciencia. Así, a partir de 1850 salen a la luz diarios póstumos que contendrán los temas a tratar en los diarios del siglo XIX, desde Maine Birant a Benjamin Constant, Alfred de Vigny o Henri-Frédéric Amiel:

- El yo.
- Lo individual frente a lo colectivo.
- Las diversas formas del yo.
- La reflexión profunda del yo y del sentido de la vida.

Por tanto, durante el siglo XIX y el XX el diario íntimo se seguirá trabajando en otros países Suiza, Rusia y Estados Unidos. Llegó a convertirse pues en un género literario trabajado por muchos escritores.

María del Mar Inestrillas en su *dissertation* “Exilio, memoria y autorrepresentación. La escritura autobiográfica de María Zambrano, María Teresa León y Rosa Chacel”<sup>55</sup> establece una clasificación sobre los diarios bastante aclaratoria:

---

<sup>55</sup> INESTRILLAS, María del Mar (2002) “Exilio, memoria y autorrepresentación: la escritura autobiográfica de María Zambrano, María Teresa León y Rosa Chacel. The Ohio State University, p. 116 <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Inestrillas%20Maria%20del%20Mar.pdf?osu1039017903> (consultado febrero 2012).

- 1.- Diario privado sin intención de ser publicado: Kafka “judío cosmopolita e incrédulo”. (López Cantó, 2011: 57)
- 2.- Diario privado para ser publicado: Gide.
- 3.- Diario público, publicado directamente, Dostoievski, Gide después de 1939.
- 4.- Diario como forma de arte: *Diario de un ladrón* de Genet y *Retrato de un artista adolescente*, de Joyce.
- 5.- Diario como parte de una novela.
- 6.- Diario como forma subconsciente de una novela.

Desde aquí nos planteamos la parte intimista que se desarrollará ya en el siglo XX, el individuo frente a su posición hacia el mundo. Nora Catelli opina que este ensimismamiento no ocasiona paz sino que, por el contrario, este interiorismo desencadena confusión interna y arrebatos interiores. Este tormento se plasma también en el diario íntimo femenino, en el que primero sirvió como una revelación ante las instituciones, después ante la imaginación y por último ante el temor que desencadena la intimidad.

Por eso, si existiese una característica especial, peculiar de los diarios de mujeres, posiblemente mostraría las formas más violentas de aquella fusión entre los demonios y el sujeto; delataría las zonas de experiencia personal, privada y doméstica en las que se expresa el temor a los demonios interiores justo en el momento histórico en que se unen definitivamente con el sujeto. (Catelli 94, *apud* Peón Guerrero, 2004: 31)

Sigue opinando Nora Catelli a este respecto, considerando que muchos de los que han estudiado el diario de mujeres no han logrado entender el sufrimiento que produce estar atormentada dentro de la casa –como cárcel– o como institución, sin posibilidad de salir de ahí, y realmente no va descaminada. Un ejemplo de ello: Elizabeth Barrett Browning, encerrada por su padre durante veinticinco años, escribió su autobiografía con el fin de que la leyera su propio privador de libertad: *My own Character* y *Glimpses into my Own Life and Literary Character*, ambas obras fueron publicadas por vez primera en 1914.

Béatrice Didier piensa que el diario íntimo en nuestros días no tiene mucha cabida pues el yo está en decadencia, tal y como se conoció a finales del siglo XIX y principios del XX. No obstante, resulta interesante como forma de

escritura, ya que sirve de envoltorio para transmitir otras formas literarias “fragmentos de poemas, novelas en migajas”. (Peón Guerrero, 2004: 33)

Existen razones por las que un escritor puede comenzar a escribir un diario íntimo, aunque pienso que Rosa Chacel no eligió a conciencia esta forma de escritura sino que era una manera de ejercitar realmente lo que le gustaba, el oficio de poder dar letras a sus ideas, tal y como la enseñó su padre en la infancia a poner nombre a todo lo que descubría en el mundo exterior. De ese mismo modo, el mundo interior que tenía dentro salía hacia fuera, dando nombre con su expresión a la narración por sí misma de una historia novelada, la suya. No es la única escritora que siente la necesidad, más que necesidad, afición y oficio; Virginia Woolf se planteó escribir su primer diario íntimo en 1915, con 32 años. Demasiado pronto para relatar su historia vital, pero su intención no era esa ya que ni siquiera quería publicar sus diarios, sí es cierto que los utilizaba como un ejercicio de escritura. Según Peón Guerrero, a Virginia Woolf le sirvieron sus diarios como bases en las que asentar su literatura posterior, al contrario que Rosa Chacel que escogió el diario para relatar sus ideas al final de su producción literaria, sin olvidar que muchas de sus obras anteriores e iniciales tienen mucho de autoconocimiento, es decir, de autobiografía: “El diario es entonces, para un gran número de escritores, una forma de reflexionar sobre la creación literaria” (Peón Guerrero, 2004: 34) independientemente de si está escrito antes o después de la vida en sí misma.

En las últimas décadas, de acuerdo con lo expuesto por Laura Freixas en “Auge del diario ¿íntimo? En España” *Revista de Occidente*, nº 182-183 (1996: 5-15), los diarios íntimos experimentan un auge debido al cansancio que origina en la sociedad la informática y los numerosos mensajes que bombardean nuestras mentes a través de los medios de comunicación, se busca lo privado ante lo público como si de un refugio se tratara. Así pues, a partir de 1980 surgen: *El diario de Colón*, de Anais Nín, *Diario de Guerra*, de George Orwell y *Diario de Job*, de Fernando Savater. Los diarios íntimos surgen como una necesidad del autor, mientras que está en vida para darse a conocer y también incluso después de su muerte salen a la luz diarios para que el lector pueda conocer detalles de su vida, a pesar de ya haber conocido su obra.

Philippe Lejeune analiza las prácticas del diario en Francia en su estudio: “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”, publicado en *Revista de Occidente*. Encontró varios problemas: no todos están publicados, muchos de ellos habían sido corregidos, son difíciles de conseguir en las bibliotecas, son demasiado largos para ser leídos, los diarios franceses más famosos, los de Amiel y Marie Bashkirtseff, son enormemente extensos, y por último muchos de los diarios no llegan a nuestras manos pues se destruyen o quedan en el camino.

Estas dificultades anteriores llevan a Lejeune junto con Beatrice Didier a pensar que este tipo de narraciones literarias subjetivas sufren, en ocasiones, alteraciones que por su propio proceso no nos llegan intactas, tal y como el literato escribió, debido incluso a las adecuadas correcciones que el autor realiza en el trabajo de la relectura, del mismo modo que interviene una censura familiar –si son póstumos– o la censura editorial si algo no interesa que sea expuesto en conocimiento del lector al ser publicado.

Hay algo muy importante que señala Lejeune y que es el *modus vivendi* de la literatura chaceliana “por eso, hay que aprender a leer entre líneas para lograr comprender muchas de estas escrituras íntimas” (Peón Guerrero, 2004: 37). Esta conclusión anterior, llevó a Lejeune a realizar una encuesta con alumnos de secundaria y universitarios –538–, más de la mitad asintió haber escrito un diario y de aquí sacó dos importantes razonamientos:

1º La adolescencia es un periodo que lleva consigo el relato de la propia historia y vivencias –sobre todo en las mujeres– (apreciación de Lejeune).

2º Las personas, en época de crisis, frecuentan en su mayoría este tipo de escritura subjetiva en la que el yo juega el papel del protagonista interviniente.

También llegó a la conclusión de poder diferenciar los diarios como más sentimentales y los dietarios como los cronistas oficiales de una historia en donde se presentan más datos. Girard nos dará las claves fundamentales para delimitar



el diario íntimo, el escritor lo escribe cada día con absoluta libertad, es secreto, redactado en primera persona y el autor es el protagonista de esa vida pública privada que está exponiendo. Pero... ¡Qué contrariedad! Siendo lo más íntimo de un autor, es lo que hace que se convierta en lo más público, lo más leído, lo más conocido. Por ese motivo creo que están manipulados o corregidos por el propio escritor, porque solo él podrá mostrar la cara con la que quiere aparecer públicamente. En esta línea, el crítico Eric Bou en su ensayo “El diario: periferia y escritura” en *Revista de Occidente* 182-183, pp.121-135 (1996) considera que el diario, a pesar de ser el género más íntimo, se torna el más variable como consecuencia de los retoques a los que el autor le somete: “En el seno de la literatura autobiográfica el diario ocupa, además, una posición paradójica. Siendo en apariencia el tipo de texto que más se presta a una exhibición de «sinceridad» es, al mismo tiempo, el más fácilmente manipulable” (Bou, 1996: 122). Este crítico piensa que, ante culturas con un gran número de representaciones autobiográficas, existen otras (tal y como señala Blanchot) en las que el género autobiográfico brilla por su ausencia debido a la existencia de confesor, así dice Bou:

¿A quién podemos colocar junto a Samuel Pepys, Katherine Mansfield y Anaïs Nin, Stendhal, Amiel, los hermanos Concourt, André Gide, Franz Kafka, Thomas Mann, Max Frisch, Tolstoi o Cesare Pavese? Para Bou, el diario es «una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal». (Peón Guerrero, 2004: 39)

Ante esa pregunta, me permitiría el lujo de contestar que en la cultura hispánica, a pesar de encontrar confesores en todos los ámbitos –no sólo en la connotación religiosa– existen y han existido nombres que no podemos dejar atrás, ni considerar en menor grado de importancia, como consecuencia –si se quiere– del cultivo de una tradición anterior y de la fijeza en la maestría acumulada por otras culturas. En primer lugar, destacaría ¡Cómo no! a Rosa Chacel, como camino de mi labor investigadora y seguiría la lista con María Zambrano, Clara Campoamor, María Lejárraga, Carmen Baroja y Nessi, Natalie Sarraute, Cristina Fernández Cubas, Soledad Puértolas, Esther Tusquets, Juan Goytisolo, Carlos Barral, Martín Vigil, Luis Antonio de Villena, Antonio Gala, Gonzalo Torrente Ballester, Carmen Conde, Elena Soriano, Mercedes Formica,

Cristina de Areilza y María Asquerino, entre muchos más. Creo que en la nómina de la literatura intimista ha resultado más larga la cultura hispánica, a pesar de tener confesores como declaraban Bou y Blanchot.

Si bien es cierto, que al escribir un diario se deben tener en cuenta ciertas consideraciones: anotar periódicamente lo que se va a contar, prestar especial atención a lo diario, a lo cotidiano:

1º El narrador escribe en primera persona.

2º Escribe sobre lo que le ocurre aquí y ahora, el futuro es poco previsible.

3º Por último, decide publicarlo.

Rousset, sin embargo, atribuye al diario otro tipo de premisas y entre ellas destaca encontrarse frente a una literatura “secreta, se trata de un soliloquio, un monólogo (opuesto, por ejemplo a la carta que propicia el diálogo), que rehúye de las miradas de los demás” (Peón Guerrero, 2004: 39). Y Blanchot opina que el diario, esa pequeña guía de nuestra intimidad, en la que vamos anotando vivencias sumidas en un halo de oscurantismo, sensibilidad y con la ayuda de nuestra imaginación, está sometido a lo habitual por tener que estar contado de manera periódica, cae al misterioso y riguroso orden cronológico de los días que pasan y como tal, este atisbo de cotidianeidad le aparta de lo deslumbrante.

En suma, el diario se manifiesta como escritura abierta, en donde cabe todo, ya sabemos que en el diario podemos encontrar cartas que forman parte del corpus diarístico y ayudan a desgranar el contenido de información que encontramos en él mismo. Así, el diario es la forma de escritura más abierta que podemos encontrar en literatura, en el caso de la memoria-diario de Virginia Woolf en *Sketch of the Past*, éste no está sometido al continuo diario, es decir, a escribir siempre bajo la opresión de una fecha sino que la memoria de la autora fluye constantemente a través de su historia con libertad. De este modo, observamos que es una escritura abierta porque no necesita demostrar nada, sin conclusión (ni introducción, nudo y desenlace) y además se narra la vida íntima en un continuo afán de exposición aunque sea para sí mismo, para la conjunción o más bien intersección del autor, narrador y personaje; todo esto además sin estar sujeto a unos temas determinados, se trata todo lo que surge en la memoria

y voluntad del artista creador porque para ser escritor de diario también debes saber exponer, narrar y lo más difícil, contar un sentimiento surgido de lo más profundo del ideario que constituye la personalidad humana.

Cuando el diario no es demasiado interiorista ha sido utilizado para encontrar claves de la historia que acontecen alrededor del escritor, así Sthendal dejó páginas de cuentas del año 1804, del mismo modo que Jacques Rivière en su diario narra los días que pasó de cautiverio. Beatrice Didier apuesta a que el diario si no es demasiado introspectivo puede convertirse en un derroche de acontecimientos que nos ayudan a conocer el resto. “No es un azar, nos dice ella, que la palabra francesa *journal* designe a la vez el diario y el periódico. El día a día está en el origen de los dos tipos de escritura”. (Peón Guerrero, 2004: 41)

Existen, por tanto, dos tipos de diarios, el introspectivo y el diario-reportaje o reportaje-documental (Peón Guerrero, 2004: 41). El diario-documental pretende introducir variados registros literarios que nos informan de situaciones anexas a la vida del diarista, así encontramos el caso del diario de Julien Green en el que las situaciones que cuenta son innumerables. El diario con estas características deja de ser íntimo, aunque el más introspectivo también se muestra como el que tiene mayor capacidad para mostrar, desde el interior, la mayor secreta intimidad y con estas valoraciones de apertura del diario podemos entender que los géneros evolucionan y pueden dejar de tener el carácter de confidencialidad que pretendieron los cronistas de los siglos XIX y XX.

Hoy día, las cartas y los diarios no tienen definida su existencia puesto que se mezclan, incluso el diario se sirve de las cartas para su puesta en escena, ahora bien, la claridad del que escribe la carta se delata a través del destinatario<sup>56</sup>. Es inútil querer identificar claramente dónde comienza un género epistolar y dónde comienza otro, el autobiográfico contenido en el diario.

Laura Freixas establece varias etapas dentro de los escritores de diarios:

---

<sup>56</sup> Virginia Woolf escribió “Reminiscences” en las que se dirigía a su sobrino en sus epístolas, contenidas todas ellas en *Moments of Being*, obra póstuma de la autora.

- a) Antes de la guerra: Joseph Pla y Mariá Manent.
- b) Durante la guerra y la posguerra: Manuel Azaña, Rosa Chacel, Carlos Edmundo Ory, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma.
- c) Los nacidos entre finales de los años 40 y los 50: Pere Gimferrer, José Luis García Martín, Juan Carlos Llop, Juan Antonio Masoliver, Valentí Puig, Miguel Sánchez Ostíz, Alex Susana y Andrés Trapiello. Estos escritores diarísticos van acompañados de una gran producción teórica: Nora Catelli, Enric Bou y Ana Caballé.
- d) Escritores de mayor edad como: Fernando Arrabal, Ramón Gaya, José Jiménez Lozano, Antonio Martínez Carrión, José Muñoz Rojas, Rafael Sánchez Ferlosio, Antón Tovar y Francisco Umbral; así como escritores más jóvenes: Felipe Benítez Reyes.

Todos ellos nos ofrecen unas características comunes, la mayoría emprenden un diario hacia los años 70 y lo publican en el 80. Gran parte de ellos son catalanes<sup>57</sup>, han vivido el exilio, conocen a fondo la literatura francesa o inglesa y la española. La argumentación de Freixas sobre este auge de la escritura diarística se cierne a la confusión que los críticos establecen con respecto a memorias, diarios y autobiografías. Ante la afirmación de Freixas sobre:

En una palabra, la literatura española ha llegado al diario íntimo en un momento en que el concepto de intimidad, y el género literario que supuestamente la encarna, han sido desnaturalizados: el diario íntimo ha dejado de ser secreto, lo que hace tramposa o difícil la expresión de la intimidad en él, y paralelamente la intimidad misma se rebaja, en ciertos medios de comunicación, de rango de exhibicionismo”. (Freixas, 1996: 14)

En la Universidad de Zaragoza se plantean un Simposio Internacional sobre *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, iniciado por el Grupo de Investigación *Riff-Raff*: pensamiento, cultural, estética de la Universidad de Zaragoza, que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras durante los días 22 y 23 de octubre de 2009. El objetivo prioritario de este Simposio era demostrar o fundamentar –porque ya está

---

<sup>57</sup> La literatura catalana experimenta un auge en la aparición del fenómeno autobiográfico, por ejemplo el modelo *Calàis de sastre* de Baró de Maldá, Joseph Pla, Mariá Manent, Joan Fuster, Pere Gimferrer, Valentí Puig, Enric Bou, Soria y Ferran Soldevila.

demostrado en los textos– que el diario se convierte en una obra de arte y pensamiento como estructura discursiva colindante entre la filosofía y la literatura. Luis Beltrán Almería en “Novela y diario”, pp. 9-19, plantea dos cuestiones fundamentales: ¿Por qué el diario ha pasado a formar parte de la novela del siglo XX?, ¿Existe un género llamado noveladiario? Para aclarar estas cuestiones utiliza razonamientos muy coherentes y razona que durante la Edad Media, Durero y Colón escribieron diarios para dar muestra de sus experiencias en viajes, de este modo adecuamos este género literario a cambios importantes y a experiencias en nuestro discurrir. Aquí fechamos el paso de ser un género privado a público, en torno al siglo XVIII, más concretamente, “la publicación del diario de viaje por Italia de Montaigne en 1744, siglo y medio después de componerse” (Beltrán Almería, 2011: 10) El diario comienza a aparecer en la novela en el siglo XVIII con la cultura humanista, al final de la Edad Media tomó más auge “según H. Porter Abbott la primera novela diario es *Chant de Schwarzbouurg* o *Les aventures du jeune d’Olban* de Ramond de Carbonnière publicada en 1777 (1982, 13)” (Beltrán Almería, 2011: 10). Algo parecido ocurrió en *Pamela* o *Robison Crussoe* y en *Werther* de Goethe, la inclusión de cartas en el transcurso de la novela.

Algo muy importante que nos hace pensar sobre el diario, en sus reflexiones, Luis Beltrán Almería es atribuirle ya desde el siglo XVIII interioridad y autorreflexión al diario y a su inserción en la novela como prueba de esa versatilidad intrínseca interna, así dice “Antes habían aparecido novelas que contenían diarios o fragmentos de diarios, quizás como opina H. Porter Abbott, para aumentar el sentido de realidad interior”. (Beltrán Almería, 2011: 10)

*Werther* de Goethe en 1774 inspiró la novela de Ramond de Carbonnière. También cultivó el género epistolar *Cartas de Suiza* (*Briefe aus der Schweiz*) y *Fragmentos de una novela epistolar*; Hölderin con *El Hisperión* y Dostoievski con *Novela en nueve cartas*. Queda claro que el origen del diario en la novela está en la novela epistolar. En el siglo XVIII una de las grandes novelas *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos tiene forma epistolar. En España la novela epistolar en esas fechas era *Cornelia Borrorquia*, a finales del siglo XVIII

de autor anónimo, esta novela consta de 34 cartas escritas por los distintos personajes que componen la novela. Luis Beltrán Almería sigue insistiendo en un cambio de la novela epistolar a la novela diario en el siglo XX como un avance del escritor hacia el abandono del género epistolar al considerarlo demasiado “convencional y anticuado” (Beltrán Almería, 2011: 11). Y atribuye a la inclusión del diario en la novela una percepción no ya del viaje, sino introspectiva. Señala como hecho crucial para la consolidación de la novela diario, como forma cultural distinta de la novela epistolar, la publicación en la literatura rusa de mitad del siglo XIX del *Diario de un loco*, de Nikolai Gógol, definido por José Antonio Esgrig como un diario moderno:

No puede sorprender que los diarios modernos (apostento, dijimos, de la obsesión) abundan en esta línea cuando las propias novelas, desde las que asumieron tempranamente la forma diarística, relataron el proceso de una enfermedad, o de un ostracismo (son los casos de *Werther*, el *Diario de un loco* de Gógol, el *Diario de un hombre superfluo* de Turguéniev, o, entre nosotros, y como de costumbre puntualmente más tarde, del *Diario de un enfermo* de Azorín. (Rodríguez Suárez, 2011: 53)

*El Diario de un hombre superfluo* de Iván Turguéniev (1850) se convierte en un fracaso como diario puesto que su mismo autor confiesa que no lo ha conseguido. Por tal motivo, Luis Beltrán Almería acusa al género del diario como inmaduro en la novela decimonónica (Rodríguez Suárez, 2011: 12). Llama la atención que Beltrán Almería no llama al género solo diario sino que lo escuda en novela-diario, ¿por qué? Quizás tampoco le otorgue categoría única y válida por sí mismo. Le confiere validez en el año 1975 al mismo tiempo que Romera Castillo en su artículo “Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)” (Rodríguez Suárez, 2011: 12). *La náusea* de Sartre es un claro ejemplo de la novela-diario en cuanto utiliza tachaduras, enmiendas, lagunas, que dan claro ejemplo de la locura del protagonista. También existe el diario norteamericano de Italo Calvino que su viuda publicó después de su muerte con el título *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Beltrán Almería realiza una comparación entre el diario *Ermitaño en París* con un autorretrato en pintura y atribuye las mismas características del arte pictórico al texto escrito, cuestionándose para responder en positivo: “¿acaso un autorretrato no es una obra de arte?” (Rodríguez Suárez, 2011: 15). Esta definición “del diario al puzle” (Rodríguez

Suárez, 2011: 14) se atribuye a aquellas obras que facilitan al lector su comprensión por medio de la inclusión de fragmentos de otros géneros, textos periodísticos y que con frecuencia se les ha tratado como simplemente novelas sin otorgarle el característico genio de la reflexión: *Libro del desasosiego*, Pessoa, *Advertisements for my self*, Norman Mailer, *Diario de 360º*, Luis Goytisolo, *Diario de un mal año*, John Maxwell Coetzee y el *Libro de Manuel* de Julio Cortázar, “un género que combina intimidad, ensayo y actualidad” (Rodríguez Suárez, 2011: 16), obras puzle, en definitiva: diario, autorretrato y novela. Se ha cuestionado también este autor, Luis Beltrán Almería, que el debate sobre la novela-diario se ha generado alrededor de dos matices:

1º Gerald Prince, como estructuralista se basa en la forma externa para valorar el diario o la novela. La novela-diario es un subgénero llamado narratario.

2º H. Porter Abbot, postestructuralista, piensa que la narración es todo: “novela, cine, teatro, poesía, historia, narración de memorias, cómics, ballet, hipertextos, pinturas, notas, conversación...” (Rodríguez Suarez, 2011: 16). La novela-diario no es un género y propone varios de criterios para considerar el diario como narrativa: como función temática (aislamiento, autorreflexión, *self-reflection*, como función mimética (la ilusión de lo real, el «realismo formal» según Ian Watt (Rodríguez Suárez, 2011: 17), como función temporal y como función inmediata, de suspense, atemporalidad (*Timelessness*).

Beltrán informa que a pesar de ser Prince estructuralista y Porter postestructuralista, en definitiva ambos coincidirán a la hora de valorar esta disyuntiva novela-diario con una misma valoración formalista: “La novela-diario no es un género ni un subgénero [...] el diario aporta a la novela un eslabón en la evolución de sus formas compositivas.” (Rodríguez Suárez, 2011: 17). Como definición y argumento es complementario, toda vez que los distintos géneros discursivos que se intercalan en la novela ayudan a diversificar su campo expositivo. Ahora bien, cuando tenemos presente diario, confesión, memorias, efectivamente como apunta Beltrán “la novela moderna ha tomado diversos caminos” (Rodríguez Suárez, 2011: 17).

Puede decirse que en la Modernidad los géneros de la búsqueda del yo, de la “rendición de cuentas” (Beltrán: 2011, 17) se han incorporado a la novela en varias modalidades, desde fórmulas compositivas tales como el monólogo interior y los diarios a nuevas posibilidades novelísticas como el autorretrato. La novela-diario se sitúa como un medio más para alcanzar la manifestación de los procesos de conciencia en la novela. (Beltrán, 2011: 16-17)

La argumentación de Luis Beltrán sobre el autorretrato, en la que los personajes se configuran a sí mismos, es precisamente el símil coincidente para pensar que la obra en la que están escritos pueda ser novela-diario. Santiago, el personaje de Rosa Chacel en *La Sinrazón*, mediante esta comparativa, estaría autorretratado como una conciencia puesta en turbulencia. Adquiriendo así la finalidad de enseñarnos su experiencia. De este modo, Luis Beltrán basado en el estudio de Mainer “Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela a noticia” confiere a la novela del siglo XX una relación con la filosofía y con respecto a la novela del siglo XXI considera:

Podría estar muy influenciada por la sociedad de la información, por la actualidad, y lo ejemplifica hablando de novelas españolas recientes que parten y tratan de noticias actuales (*Cielo raso* de Pombo, sobre los conflictos en El Salvador, por ejemplo), o son «advertencias morales» sobre lo que sucede a nuestro alrededor (*Plenilunio* de Muñoz Molina; *Raval. Del Amor a los niños*, de Arcadi Espada, sobre la pederastia), o se basan en «noticias» de otro tiempo (*Soldados de Salamina*). (Beltrán: 2011: 19)

Esta visión que concede al futuro de la premonición sobre la novela del yo confiere, a mi juicio, todas las complementariedades en una. Ciencias, sociales, filosofía, lenguaje y medios de información confieren al texto escrito una mayor influencia, extensión, versatilidad, destreza y autenticidad para el movimiento social en el que se origine, por tanto, todo nuestro respeto por el género del diario que dotó de vida la literatura del siglo XX, concretamente la española, después de un periodo de entreguerras. Sin él no habríamos tenido el mismo conocimiento de esa época paréntesis.

Es curioso como avanza el estudio sobre el diario, lo consideren género literario o no, es un *boom* este discurso literario novedoso que nos enseña doblemente la realidad, la influencia del pasado y lo que ha de venir en varias



ciencias que se complementan, diversifican y se acoplan: literatura, filosofía, historia... hasta pintura (autorretrato). El diario como forma de escritura, lectura sintomática del diario, el diario secreto, el diario amargo de una crisis juvenil, manuscritos, los diarios como forma del presente, el diario y narrar la interioridad, más allá de lo confesional, diario personal y poética narrativa, el diario heterodoxo, identidad subjetiva. Todas estas definiciones suenan a búsqueda e investigación sobre un género al que no sólo se le podía atribuir despectivamente una autoría femenina. Puede que esta visión dé para más y si el origen es femenino se debería extender y ejercer de título propagandístico. Pregonar a los cuatro vientos que el género de los diarios ha sido una inventiva de la modernidad y que, como tal, la mujer ha avanzado en la consecución de su estudio pormenorizado.

El libro, que como consecuencia de la celebración de un congreso en la Universidad de Zaragoza sobre el diario y publicado por la Institución «Fernando el católico», *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*. Todos los títulos nos llevan a deducir qué cuestiones fundamentales se analizan como contenidas en el carácter intrínseco del género del diario. Se intenta, por todos los medios, distinguir entre la novela propiamente dicha y el diario como forma narrativa distinta; no interesan las confesiones. Por otro lado, el diario y su división entre lo público y lo privado entraría a formar parte de la lógica cultural en la que se ha reinventado o analizado con detalle, siendo éste un género abierto a la Modernidad: “El hecho de que sea en la Modernidad cuando el diario cobra carta de naturaleza como género cultural es un primer aspecto de su entrada en el dominio novelístico” (Rodríguez Suárez y Pérez Chico, 2011: 9). Un género adecuado a los tiempos, es decir, si en época de crisis la multitud se decanta por evadir su mente en películas de ficción, en época de subjetividad e interiorismo virtual el desarrollo discursivo se plantea también en términos de una lectura biográfica de carácter individual, que además permite elaborar un mejor conocimiento y mayor profundidad. También se plantea el diario como una característica de narración típica de adolescencia, prestando mayor énfasis a los sentimientos que afloran en esta etapa de la vida. Los diarios representan una forma del presente, un presente

cotidiano, que a través de la escritura, se disfraza de poesía, fragmentos de un todo inabarcable.

Hay que establecer que, el diario íntimo deja de ser secreto, en parte lleva razón, no obstante la intimidad que derrama el autor del diario es la que él mismo quiera encarnar y/o convertir en ficción, por tanto solo se muestra la intimidad que el autor exponga y depende en cierta medida del modo estético literario elegido para tal exposición de autenticidad y/o retocada por el creador. Por esta razón, pienso que el diario íntimo en literatura no es comparable en modo alguno al exhibicionismo del que se acusa a los medios de comunicación. Eso caería en la vulgaridad y por supuesto la literatura de diarios, lo ensayos en virtud de la memoria y la capacidad de ensoñación que emana de la prosa chaceliana es imposible que pueda albergarse en este sentido de chisme o cotilleo.

Se establece sobre el diario una cuestión de intermitencia, derivada del uso del calendario como estructura formal de desarrollo: “El diario es como el Archivo y su escritura sigue la lógica de la colección. El diarista es un coleccionista cuyo único compromiso, cuya única atadura –matrimonial– es el calendario que deviene fragmentación, intermitencia, discontinuidad, restos de experiencia” (Gallego, 2011: 3). Rosa Chacel utiliza en sus *Alcancías*<sup>58</sup> – permitiéndome un término de cariño y de uso continuado en esta investigación– este continuo calendario y pone en riesgo la libertad que otorga Ana Gallego Cuiñas, puesto que puede convertirse en una esclavitud fechada y datada para la artista. Es conveniente para el lector gozar de un cuaderno de evolución en el tiempo<sup>59</sup>. Esto incomoda a la escritura, pues, fuerza al escritor a concebir el paso del tiempo en sus intervalos como obligatoriedad en el fluir del discurso evolutivo y también ¿Por qué no? Exige involucrar al lector en volver la hoja atrás y para ubicar cuestiones puntuales: tales como viajes, citas, acontecimientos

---

<sup>58</sup> María del Mar Inestrillas califica como alcancía: “parte casi olvidada del folklore andaluz” (Inestrillas, 2002: 116). Este olvido no me parece justo, puesto que como andaluza y haciendo uso de un diccionario de las hablas andaluzas, diré que alcancía se define como f. familiar: Partes pudendas de la mujer (Alcalá Venceslada, 1998: 31). Esta adecuada definición del grado de intimidad que Rosa Chacel imprime a su título excede seguro de la intencionalidad de la autora vallisoletana, pero nos ratifica el auténtico significado de una voz interior que se hace pública. Del mismo modo, cabe apuntar que en la definición más biológica que he encontrado puede establecerse el mayor símil con la realidad del diario chaceliano.

<sup>59</sup> El género del diario se entiende como “un laboratorio, un instrumento de trabajo –“journal atelier”– donde se empoza la génesis del pensamiento y de la obra del escritor. (Simonet-Tenant 16, *apud* Gallego, 2011: 3)

históricos “disfrazados”... para poder situarse en la encrucijada de la vorágine de hechos sucesivos o no de los que nos nutre el diario además de la ficcionalización de una vida historiada artísticamente, escrita por Rosa Chacel.

## 2.7.- El diario íntimo en España

En España no hay diario íntimo antes del siglo XX, a excepción de Santa Teresa y algunas vidas de Alonso Contreras y Diego Torres de Villarroel. Ciertamente no tienen nada de confesión sino más bien de crónica. Ana Caballé recogió en su ensayo *Narcisos de tinta* numerosas biografías con el rasgo distintivo de ser poco subjetivas nada que ver con el tono confesional de la Santa: Galdós, Zorrilla, Baroja, Corpus Barga, Cansinos Sáenz y González Ruano. Pero ¿dónde está Rosa Chacel? Fue la única que además de escribir novela de introspección y diarios reveladores de claves para adentrarnos en la crónica de su exilio interior, interpretó el por qué en España no había género intimista, pocas ganas de confesión y muchos confesores mediáticos. Y hablando de diario íntimo observamos que el panorama español aun estaba menos poblado que el de la autobiografía: Moratín y su diario, Jovellanos, Barón de Maldá, son diarios sin intimidad. Lo cierto es que el adjetivo íntimo es lo que faltaba en la literatura española y no los diarios, autobiografías, crónicas o memorias.

Laura Freixas achaca la falta de representatividad confesional española a una cuestión de gustos encontrados en países como Francia, en comparación con España: “Hidalgos y pícaros en lugar de *précieuses*, tertulia en el café en vez de salones literarios. Y la división por sexos que ello implica; al café no van mujeres; los salones, en cambio, están presididos por ellas”. (Freixas, 1996: 7). Como podemos observar, esta apreciación no resulta del todo clarificadora, puede ser una de tantas cuestiones que influyen, convergen o coinciden para el desarrollo del diario íntimo en España, si bien es cierto que Rosa Chacel resulta única en el modo de contarnos su interiorismo a través de la palabra pero no podemos olvidar que otras muchas mujeres, como por ejemplo María Asquerino – en otro ámbito – también quisieron y pudieron aportar su historia personal para testimonio gráfico e histórico de una España que, a mi modo de entender, nada tiene que envidiar a Francia a pesar de las *Confesiones* de Rousseau.

Ni que decir tiene que, en el siglo XX debemos estar más abiertos al cambio consustancial que conlleva haber derramado el espacio íntimo a través del discurso literario, independientemente del género, compartiendo de este modo

con Rosa Chacel que lo que debe imperar en nuestra conciencia lectora es todo aquello que aborda el género humano en toda su globalidad. El diario íntimo “nace de la mano de la escritura del yo”. (Gallego Cuiñas, 2011: 2), mientras que la autobiografía:

De un sentimiento de propiedad del ser que se articula en el siglo XIX tras el advenimiento de un sujeto desacralizado. En la segunda mitad de ese siglo comienza la publicación de diarios de autores célebres (paso del ámbito de lo privado al ámbito de lo público), cambiando definitivamente el panorama de la escritura y lectura para la primera mitad del siglo XX. (Gallego Cuiñas, 2011: 2)

Ana María Gallego Cuiñas apunta que el diario íntimo no es un género tan íntimo pues ha pasado tornado de significación a través de varios autores: Beatrice Didier, Jerzy Lis y Françoise Simonet-Tenant; todos ellos argumentan que el diario íntimo “no es un acceso directo a la persona del autor (como sí lo fue para Alain Girard y Michele Leleu), sino que ante todo es un texto” (Gallego, 2011: 2). Para Jerzy Lis:

El diario se comporta como cualquier texto literario (están presentes los intereses del autor, lector y editor) porque la noción de intimidad ha cambiado: deja de tener un valor, y define el carácter personal de la escritura, invitando a lectores (pacto de lectura) a considerar las confidencias como verídicas. Esto no viene a significar que se descarte la mirada del otro. Françoise Simonet-Tenant coincide: el diario no es la confesión de un hombre sino la elaboración de un texto (libre), no es resolutivo sino evolutivo, no es un texto cerrado, sino “en train de se faire”. (Gallego, 2011: 2)

Así el texto demuestra la evolución del personaje que en el caso del diario íntimo puede ser el autor, pero un autor-protagonista confeccionado a medida del artista que lo describe y escribe al mismo tiempo y como paradigma complementario, no como paradoja contradictoria. El diario íntimo, pues, fluye permanentemente arropado en su dialéctica, en su propia forma escrita, surge –por supuesto– no tanto de la realidad vivida por el protagonista-autor como de las vivencias emocionales de las que se nutre, bien el autor, bien la imaginación narrativa del mismo autor. Por tanto, la intimidad de dicho texto diarístico solo puede ser reconocida por el propio artista, en este caso, hablo de la artista plástica Rosa Chacel. Sin duda, en lo que se refiere al testimonio histórico de su

época, no hay duda que refleja a simple vista una realidad vivida, no ideada por ella misma. Pero ¿Quién asegura que todas las vivencias que podemos descubrir en *Desde el amanecer*, *Barrio de Maravillas* y *Memorias de Leticia Valle* son puramente autobiográficas?<sup>60</sup>

Tanto Rosa Chacel como protagonista del primer ejemplo citado (*Desde el amanecer*) al igual que Elena e Isabel de *Barrio de Maravillas* y Leticia en sus “singulares” memorias –otro término que nos indica fidelidad en la realidad– son mujeres que, a través de sus historias contadas por la primera protagonista: Rosa Chacel, nos hacen discernir su sentido sobre la vida en cuestión, con una visión global de madurez –independientemente de su edad–, sensatez, autodidactas, introvertidas, intelectuales, buscadoras de genialidades futuras basadas en una infancia definitoria. Infancia usada como principio sólido de formación adquirida para después poder ser reafirmada, alimentada y consolidada. En definitiva, en busca de lo que Rosa Chacel quiso construir y se encontraba en proceso de evolución durante la redacción de esa tipología de mujer, quizás mejor llamada en una particular visión de persona, del género humano. Coincido en pensar que cuestionar la ficción o realidad, por separado, en el diario íntimo (*Alcancía ida*, *Alcancía vuelta* y *Estación termini*) no aporta ningún resultado tangible para poder analizar la profundidad del texto. Así Ribeyro dijo:

En fin, aquí recuerdo las palabras del crítico Santiago Gamboa en la presentación del libro en París, quien dijo que el *diario*, por más verosímil que fuera, ya implicaba una parte de ficción sólo por el hecho de callar ciertas cosas, que era una especie de montaje de la propia vida, y, en esto, ya había trabajo de tipo ficcional. (Gallego, 2011: 3)

Ana María Gallego Cuiñas establece un decálogo en su artículo sobre el diario “Punto y coma. Pavese y El oficio de vivir” en el que acuña diez términos definitorios para este diario íntimo coincidiendo en sus argumentaciones con premisas básicas que ya sentaron en su momento los investigadores más propicios para el tema en cuestión: Bajtin, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Beatrice Didier, Philippe Lejeune, Michele Lelen y Alan Pauls. Coincide pues, en afirmar diez características susceptibles de resumir dentro del siguiente

---

<sup>60</sup>Paul de Man afirma en “La autobiografía como des-figuración” *Anthropos*, 29, 1991, pp.113-118 que “toda narración de un yo es una forma de ficcionalización”.

parangón: El análisis del diario íntimo como género literario “complejo y contradictorio que se resiste a definiciones precisas” (Gallego Cuiñas, 2011: 1):

- 1º Es un género moderno.
- 2º No es un género tan íntimo.
- 3º Diario y ficción.
- 4º Género liberal y promiscuo.
- 5º Laboratorio de escritura.
- 6º Género fúnebre.
- 7º Género alusivo, cifrado y secreto.
- 8º Género solitario y enfermo.
- 9º Vulnerable
- 10º Una práctica.

Continuando, pues, con las premisas que concede Ana María Cuiñas al género del diario, Rosa Chacel se erige como practicante. Añadimos, por tanto, la característica de ofrecer vulnerabilidad a sus textos en el sentido de su relectura, atreviéndose de este modo a corregir, como si de una evaluación se tratase, una corrección derivada así del propio modo de vida. Añadiendo elogios al género, éste se instituye como un modo prolífico de acompañar la historia en su sentido más literal. Confieso que la escritura diarística en Rosa Chacel cumple las funciones que para el diario otorgó Barthes:

Barthes habla de los cuatro motivos para escribir un diario: poético (lo principal es la escritura personal), histórico (huellas de la época), utópico (acceder a la realidad del escritor), “enamorado”: convertir un diario en un taller de frases exactas: fetichismo del lenguaje. (Gallego, 2011: 5)<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Esta cita viene referenciada por Ana María Gallego Cuiñas en *Déliberation*, op. Cit. Pp. 424-425, *apud* (Gallego Cuiñas, 2011: 5)

## 2.8.- La anti-novela

En la novela tradicional, autor, narrador, tiempo y espacio están claramente delimitados y no existe lugar a dudas. En la novela moderna, por el contrario, se presenta un conflicto por regla general, inacabado. Los lectores de la novela moderna, mejor aun la nueva novela, tendrán que saber entender los interrogantes que de manera subtitulada quiere trasmitir el autor del arte de novelar. De esta manera, los escritores se plantean cuestionar el sentido de la vida y luchan, no sé si conscientemente, o es más bien un devenir de distinto modo que pasa el tiempo y vuelven las modas o desaparecen determinados gustos, con el fin de restaurar el arte de la escritura, cuestionando si las narrativas anteriores serán capaces de servir como vehículo trasmisor para conferir un nuevo arte a la expresión escrita y como consecuencia tratar de distinto modo a las grandes preocupaciones vitales y cauces por los que camina el ser humano.

La novela tradicional hacía uso del personaje principal y sus ayudantes para intentar solucionar el conflicto que originaba en la trama novelesca, este se asemejaba al héroe, es decir “desde el héroe de aventuras del siglo diecisiete hasta el héroe psicológicamente refinado de fines del diecinueve y principios del veinte” (Peón Guerrero, 2004: 45). Como ejemplos del cuestionamiento del héroe tradicional tenemos a los padres de la novela moderna Kafka y Joyce. El *Ulises* de Joyce plantea a Bloom como personaje principal, pero en contra del héroe tradicional es un anti-héroe, tiene debilidades, flaquezas y puntos de apoyo que son variables.

Con el fin de poder distinguir a los personajes de la novela moderna y a los de la novela tradicional estableceremos, en primer lugar, cuál es la línea de actuación del héroe por excelencia. Este ser se convierte en supremo con respecto al resto, pues su modo de actuación resulta siempre comprensible debido a sus altas cualidades de su personalidad. Sus virtudes están por encima de sus defectos y posee una enorme capacidad de amar, fuerza, vigor, poder de convicción y además un gran arte amatorio con el que deslumbra y sobresale del resto de los mortales. El personaje de la novela moderna, la nueva novela, resulta



tener más defectos que el héroe y su capacidad de amar más que favorecerle, le atormenta visiblemente y trae consecuencias negativas para su carácter. Un carácter más oscuro, desconcertado, a través de su mensaje pone en evidencia un sin fin de sentimientos encontrados que no son muestra de su riqueza positiva sino más bien de una riqueza de matices que hacen pensar al lector en posibles desarrollos de la acción, de la que como partícipes actores nos piden muestra de interpretación, por tanto, la figura del otro, el que recibe a través de la historia se encuentra mucho más tenida en cuenta. Santiago, el protagonista de *La Sinrazón* es un ser atormentado por su lucha interna entre varios temas existenciales, entre ellos la imposibilidad de elegir entre dos amores, Quitina y Elfriede, además de estar inmiscuido en su complementariedad.

Es indudable que Joyce fue el autor que comenzó a utilizar la forma narrativa conocida como *Stream of consciousness* “flujo de conciencia” o monólogo interior, pero ni que decir tiene que Rosa Chacel, influenciada por sus antecesores también practicó este tipo de novela; si no es acertado llamarla moderna, sí que rompía con la novela anterior o si se quiere con lo establecido dentro de un orden: introducción, nudo y desenlace. Nuestra novelista introduce en su narrativa un llamamiento en *off* para con el lector traspasando la sugestión, la inestabilidad mental del personaje, el armonioso e intrépido discurrir de los sentimientos del personaje interviniente en la novela, ya sea el protagonista o los ayudantes adyacentes a perfilar la escena. Existe una multiplicidad de pensamiento desplegado a través de recursos imaginativos, olores, colores, tensión, amor, quietud, calma, tempestades en los corazones de los personajes, visiones detrás de las transparencias que iluminan la narración; en definitiva todo un movimiento artístico a la capacidad creadora de la autora vallisoletana. Aquí la psicología utilizada y su subjetividad perfilan un modo de novelar que presenta una amplia diferencia con respecto al modelo clásico tradicional. El tiempo y el espacio utilizados se distribuyen de distinto modo, los hechos no suceden ordenadamente en el tiempo, existen conexiones entre el narrar de la escritora que se manifiesta a través de su escritura originando una vorágine de ideas y sensaciones que –como lectores– debemos ser capaces de interpretar.

La película *Rashomon*, de Akira Kurosawa se estructura del mismo modo que esta concepción que se intuye de la novela moderna, de la nueva novela. Este film pretende hacer entender la visión que cada lector –en este caso, intérprete de la acción en similitud al intérprete de la lectura– puede hacer de lo contado, cada personaje de la película es testigo de un crimen y como cada uno de ellos representa su verdad, no existe pues una única visión, ni ningún culpable único, las visiones son distintas, válidas o no, conjuntas por la unión del cauce, del camino que narrar, pero con la unicidad de saber que existen distintos puntos de vista admitidos por ser variantes de una línea de pensamiento. Ahí está la razón de la semejanza entre las visiones propuestas ante la cámara cinematográfica y las distintas posibilidades que como lectura nos presentan las historias – autobiográficas o no– narradas por Rosa Chacel y de ahí también la similitud que con su escritura rememora la visión externa, global y de cámara cinematográfica que nos da su proceso de escritura. Sin más argumentos que el de la similitud en el acercamiento al arte de la vida, por esa cuestión incluimos un capítulo sobre el cine y la literatura de Rosa Chacel, no sólo por su gesto estético hacia el séptimo arte, sino por su cercanía en el nuevo modo, estilo y arte de contar lo más hondo del proceso creativo de la humanidad en general partiendo desde la más íntima individualidad como paradoja.

A principios del siglo XX, escritores pues como Rosa Chacel han roto con la novela tradicional y se cuestionan un nuevo modo de deliberar la escritura, su propio proceso imaginativo de lo que ocurre alrededor y se magnifica en su interior.

## **2.9. Conclusiones**

El análisis del diario, la autoficción<sup>62</sup>, el pacto autobiográfico y la anti-novela nos ayudan en el intento de aproximación a la obra, en general, de nuestra autora Rosa Chacel. Gran parte de su literatura es confesional y autobiográfica. Ciertamente, pero este derroche de intimismo no está en un islote, es decir, no hay conocimiento sensiblero sino que a través de sus escritos visionamos un

---

<sup>62</sup> Serge Dubrovsky define la autoficción como una combinación de narrativa de ficción y autobiografía. (Gallego Cuiñas, 2011: 3)

pensamiento de base que ilustra sus ensayos, da vida a sus personajes en la novela, alimenta apoyando su escritura los diarios y fermenta en su poesía. Esos diarios, que a pesar de tener una forma de transmitir dentro de la más cotidiana formalidad, nos inducen a explorar en su filosofía, en su formación intelectual y académica, fuente de inspiración vivida y de la que se ha nutrido toda su experiencia narrativa. El detalle en el diario del padre, la madre, la hermana, el amigo, el enfado, el éxtasis, la exaltación, un café, un paseo por el parque, deja de ser significativo y queda como puesta en escena para desembocar en sus abruptas concesiones de absoluta libertad entendida en su académico novelar.

## CAPÍTULO 3.- MEMORIA, AUTOBIOGRAFÍA Y VOLUNTAD

### 3.1. Premisas

En un intento más de los que hasta ahora han ido apareciendo, muestro mi labor al convertir este trabajo de investigación en un análisis de la obra narrativa, memorística y autobiográfica de una escritora del Veintisiete basado en la lectura y comprensión de parte de su obra: *La confesión* (1971), *La Sinrazón* (1960), *Desde el amanecer* (1972), *Memorias de Leticia Valle* (1945), *Barrio de Maravillas* (1976), *Estación. Ida y vuelta* (1930). Rosa Chacel, escritora de entreguerras no ha gozado del merecido reconocimiento dentro del lírico Veintisiete, periodo generacional estudiado por Petersen (1945).

Sin lugar a dudas, los estudios recientes sobre la autora vallisoletana, abanderados por Clara Janés, Ana Rodríguez-Fischer, Julián Marías, Alberto Porlán, Fernanda Monasterio, Ana Caballé, Aurora Egido, Antonio Piedra, Pere Gimferrer, Ana María Moix, Guillermo Carnero, Pilar Gómez Bedate, Ángel Crespo, Raquel Asún, Fernando Herrero, Rafael Conte, Francisco Aguirre, Shirley Mangini, Isabel Fonseca, Laura Freixas, Lucía Ortiz, Danièle Miglos, y Cora Requena Hidalgo, entre otros, ponen de manifiesto la cimentada construcción literaria de la pluma chaceliana, estirpe prosista de nuestro Veintisiete, un Veintisiete exitoso y en su mayoría masculino, sin divagar.

Llama la atención que, en 1931, Rosa Chacel publicara en *Revista de Occidente* una crítica de cómo las teorías contemporáneas de la diferencia sexual servían para marginar a las mujeres de la cultura. El título del ensayo, *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor*, disfrazaba su contenido.

En el ensayo *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor* (1931) continuado décadas más tarde en *Saturnal* (1972), Chacel arremete contra George Simmel —también contra Jung e, indirectamente, Ortega—por intentar definir la condición y diferencias de los dos sexos, considerando insostenible la tesis de los absolutos contrarios (457). La propia obra de Chacel muestra la realidad y presión de las construcciones culturales del género y del erotismo y la imposibilidad de vivir y pensar fuera de ellas. (Soldevilla Durante, 1982: 94)

Rosa Chacel se enfrentaba a los intelectuales europeos, Georg Simmel, Carl Jung, Gustavo Pitaluga y otros, todos representaban en la *Revista de Occidente* la última palabra sobre las diferencias entre uno y otro sexo. En ese enfrentamiento, atacaba indirectamente el círculo de la *Revista* y a Ortega. Todo ello, a pesar de la buena relación literaria entre Ortega y Rosa Chacel. Al margen de esta controversia, la autora, símbolo de libertad, ha conseguido dejar en un lugar privilegiado su narrativa –impregnada de autobiografismo–, dentro de una autoría masculina en la españolista prosa de vanguardia y apoyando la teoría de la inferioridad intelectual de la mujer como marco histórico de situarse en un escalón inferior.

Es especialmente importante apuntar que antes del ensayo “Esquema de los actuales problemas prácticos del amor” existe un texto perdido “Réplica a las alusiones de la señorita Chacel en su conferencia acerca de la mujer y sus posibilidades” como respuesta a una ponencia presentada en el Ateneo por un tal V. Lillo titulada “¿Qué situación e influencia tuvo la Mujer en las pasadas sociedades y cuáles tendrá en las futuras?” La contestación de Rosa Chacel no se conserva.

En el ensayo *Saturnal*, “obra magna del pensamiento de Chacel (aunque a ella siempre le pareciera fallida), y pese a que ciertamente se trate de un libro regular y difícil” (Morán, 2008: 9), la autora ejemplifica teorizando durante 286 páginas lo que en un principio (1931) sirvió para publicar en la *Revista de Occidente* “Esquema de los actuales problemas prácticos del amor”. Su intencionalidad reside en esclarecer o disertar sobre el amor de entre dos perspectivas, un segmento cronológico entre dos obras: *L'Amour et l'occident* (1938), de Denis de Rougemont en los años 30 y *Eros y civilización* en los años 60, de Herbert Marcuse, en el que desarrollaban las teorías freudianas. Desde ese engranaje, con soltura, cuestiona de un modo u otro, pero siempre con perspectiva histórica el devenir del pensamiento de una época:

Pero ahora, en nuestra *época saturnal*, no nos importa la igualdad en la muerte: confiamos en nuestros antibióticos y decimos: « ¡Tan largo me lo fiáis!...» [...] Con

amor o desamor, sólo pensamos en instalarnos en el mejor lugar de nuestro tiempo.  
(Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 56)

Templa el pulso a una época, busca en un nosotros una raíz como principio de su argumento, alude a un plural para sentir y plasmar un pasado que se convierte en presente y se asienta como fruto de la propia historia, de este modo ya en el preámbulo de *Saturnal* (Chacel, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 47-57) la autora preconiza cómo hemos de interpretar su ensayo, de qué manera hay que leerlo y aprenderlo, desde la perspectiva de asegurar un razonamiento histórico que condense su discurso subjetivo, sí –testimonial de lo vivido y aprendido en una época– la suya frase ambigua, la de todos, la que desembocará en la nuestra: futura y próxima en venir.

Al inicio de este preludeo sobre Rosa Chacel aparece el término memoria: “y bebe el néctar fiel de tu memoria” (Chacel, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 421), éste se conjugará a lo largo de todo el estudio junto a realidad, autobiografía femenina, ficción autobiográfica, escritura autobiográfica, confesión, autorrealidad, relatos autobiográficos, autobiografía en el exilio, literatura memorial, memoria y fuente, memoria y realidad, memorias de resistencia (Mangini, 1996: 10), memoria escrita, testimonio transcrito (Mangini, 1996: 53-66), diario íntimo, epistolarios, diarios, dietarios, cuadernos de notas, libros de viaje, escritos del yo (Bou, 1996: 121-135), apuntes, bocetos “por eso recurrimos a las biografías y a todo lo que las rodea: cartas, diarios, apuntes, memorias, bocetos “ (Catelli, 2007: 86), novela testimonial y apuntes. Todos estos calificativos parafraseados en un tiempo enigmático, como señala José Romera Castillo (1991: 170), “intentan definir un género literario cuyo esplendor se traduce en los años siguientes al 1975, año en el que muere el dictador”. Género literario caracterizado en Rosa Chacel como una retrospectiva al pasado por medio de la memoria subjetiva del yo, en el que se entrelazan añoranzas relacionadas con la pintura, la música, el cine –a través de imágenes fílmicas– y la escultura. En definitiva una retrospectiva a la infancia que permite a la autora introducirse en su clandestinidad, en su mundo interior. En Rosa Chacel la guerra y el exilio son factores sociales que motivan el aislamiento y la soledad:

De un lado y de otro, la guerra civil fue ocasión –se ha dicho y repetido cien veces– para la precipitación de vocaciones literarias, como sin duda y sobre todo, fue fosa común para mil vocaciones y promesas definitivamente rotas, y para una pulverización casi total de valores y escalafones –en la literatura como en todas las profesiones–, con la consiguiente sensación de unos de vivir una nueva era y para otros de asistir a una zarabanda de confusión”. (Soldevilla Durante, 1982: 94)

El sentido del comienzo de la guerra en Rosa Chacel se produce por nimiedades, si ante un evento deportivo como es el fútbol se producen auténticas batallas campales, la autora opina: “Efectivamente, la guerra, cuando llega, es la cosa más gigantesca que existe, pero también las cosas atrocemente gigantesca se avecinan traídas por pensamientos o sentimientos con pies de paloma”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 184)

A través de este monólogo interior recrea en la imaginación el yo joyciano que va dando paso a un complicado mundo de supervivencias. Muchas mujeres que han vivido el trauma de la guerra y del exilio han intentado reconstruir en la escritura autobiográfica su personal travesía de un denso período en la historia de España, su ser de protagonistas como mujer en un mundo machista y como individuo en una sociedad clasista y en una guerra ideológica.

Isabel Fonca Hierro (1999: 70-71) en su libro *Rosa Chacel: memoria e imaginación de un tiempo enigmático*, manifiesta que:

Nos encontramos ante un hermetismo cultural (propiciado por las ideas franquistas), donde la lectura es exigua e incluso permite leer solamente lo que interesa que se lea. Sin embargo, España durante estos años se encuentra sumida en tal soledad y aislamiento que permanece (bajo el influjo del poder) alejada del mundo cultural y político del resto de Europa. Así pues, los escritores que “permanecieron dentro del país con espíritu abierto se vieron forzados a un asfixiante exilio interior” (Basanta, 1981: 11) debido al rigor de la censura, al desconocimiento de escritores contemporáneos extranjeros como Joyce, Proust, –de gran trascendencia e influjo cultural–, que podían introducirnos ideas sospechosas desestabilizando el Régimen.

Nuestra autora no permaneció dentro del territorio español y, a pesar de ello, nunca dejó de estar vinculada a España. Sus diarios comenzaron en 1940 y finalizaron en 1994 –cuatro meses antes de su muerte–, el 28 de marzo de 1994

con un sueño hermoso: “soñé que fui a mi florería de Ayala a buscar *muguet* para el día primero de abril”... Los sueños atroces cultivan flores delicadas, rosas de leyenda inolvidables” (Piedra, 1998: 36). Fueron publicados en 1982 por Seix Barral: *Alcancía, ida*, el primer tomo y *Alcancía, vuelta* el segundo. El término fue elegido a conciencia por la memoria y voluntad chaceliana, proviene de *Kanz*, tesoro escondido del árabe clásico, en su primera acepción del DRAE: vasija, comúnmente de barro, cerrada, con solo una hendidura estrecha en la parte superior, por donde se echan monedas que no se pueden sacar sino rompiendo la vasija. Compara la palabra alcancía, sus diarios íntimos, con la originaria y ancestral idea de una hucha en la que vamos ahorrando “perrilla a perrilla” los resultados, afirmaciones, tesoros, secretos, sentimientos, fracasos y frustraciones de nuestras vidas, para cuando todo eso no se pueda soportar en peso emocional y desparramarlo sobre el suelo como figura estética y acto vandálico de desesperación al tirar la cumbre de nuestros ahorros, así se demuestra la absoluta sinceridad de lo que ahí hasta ahora se ha ido guardando. De este modo, no es necesario pensar si este tesoro escondido proviene de lo masculino o lo femenino, todo el enjambre enarbolado experimenta un trabajo elaborado como – al igual que el amor– se concretará paulatinamente en nuestra memoria como un roer larvario.

En las palabras encontradas en *Alcancía. Ida* existe un dominio continuo, pleno y acelerado de la auténtica confesión. Una declaración intermitente sobre cualquier hecho relevante en la vida de la escritora, incluso aunque seamos incapaces de no descifrar el hecho que produce el derrame de la verdad, el instinto verbal y simbólico está perfectamente detallado y reflejado a través de su escritura cargada de vivencias:

Si es evidente que para emocionar a los otros con la creación de cualquier obra de arte es preciso que el creador no esté emocionado, para perseverar en el deseo de hacerlo es necesaria una renovación del estímulo. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 30)

Descubrí leyendo *Alcancía. Estación Termini* que Rosa Chacel a pesar de haber sido una viejecita indomable como la refirió el profesor Romera Castillo en una conversación acerca de este trabajo en Úbeda, en el Congreso de Semiótica



Andaluza, celebrado del 10 al 12 de diciembre de 2010, sostenía una vejez obscena y sentía hacia ella misma una especie de *repugnancia expresa* (Piedra, 1998: 32). En su *Alcancía* alude a su interés de no dejar de hacer cosas importantes, entre esas cosas están las llamadas memorias y confesiones –no diarios– como la fórmula elegida por ella para precisamente adelantarnos la base de su innegable escritura autorreferencial.

La memoria de nuestra autora es consecuente en atribuir a su escritura de diarios la imaginación como don y fuente de inspiración creadora, por tanto hablar de ellos en Rosa Chacel no equivale a realidad histórica individual, sino a intencionalidad de experimentar argumentando fantasías desde el nacimiento oblicuo y cúbico de su memoria:

El otro día me he muerto de risa oyendo en la biblioteca hablar a Francisco Ayala sobre Victoria Ocampo. Si yo hubiese aportado a la posteridad datos fidedignos, la historia tendría una pista segura. Bueno a otra cosa. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 756)

Aquí dilucidamos una auténtica dicotomía, la autora niega o juzga la realidad de los hechos contados por otro escritor acerca de Victoria Ocampo, pero los datos aparecen contundentes en su irónica negación: en una biblioteca, en una conferencia, con Francisco Ayala y sobre Victoria Ocampo. Lo que Rosa Chacel pone en tela de juicio está sustentado literariamente en su escritura de diarios como bien referenciaba antes.

### **3.2. Literatura memorística, novela testimonial**

Una gran parte de la bibliografía consultada añade a los años posteriores a la muerte de Franco –tardofranquistas–, en concreto al año 1975, mención honorífica por la explosión de la literatura autobiográfica. Manuel Alberca recoge una lista de veinticinco años, según señala Inmaculada Torres Rivas en su artículo “Confesión y juego metafísico en la *Función Delta* de Rosa Montero” (AA. VV., 1999: 136). Aquí podemos encontrar la clave de esa seña de identidad: la proliferación de diarios. No se trata únicamente de escritura femenina, este discurso subjetivo está inmerso en ambos géneros, se exalta lo personal ante lo

colectivo, a este respecto Inmaculada Torres Rivas confiesa (AA. VV., 1999: 136):

El cuestionamiento y la crisis de los presupuestos principales del mundo occidental como el Hombre, el Sujeto, la Verdad, la Historia y la Razón provocan la aparición de un ser dubitativo que se refugia en la subjetividad. La autobiografía deja de cumplir la función primera de confesión y de denuncia de la situación social con el fin de concentrarse en el auto-descubrimiento.

No hay duda que la autobiografía de los diez primeros años de Rosa Chacel, *Desde el amanecer*, está marcada por la narración de los hechos que le sucedieron de una manera inocente, elemental, básica, desde la propia historia, desde el desarrollo de los hechos que acontecían, tal y como la autora nos va desgranando paso a paso en su novelar:

No sé cómo sugerir la grandiosidad de lo que allí pasaba, sobre todo porque tengo el mismo empeño en sugerir su elementalidad, su inocencia, su intimidad de juego. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 46)

*Desde el amanecer* representa su autobiografía, una autobiografía moral, una reflexión sobre el ser humano, un homenaje, un tributo a su memoria. El libro se refiere a los diez primeros años de su vida, en los que se fragua su memoria, no es un relato de su infancia porque su personalidad varía poco a lo largo de su vida. Hay dos partes en *Desde el amanecer*, la primera se desarrolla en Valladolid hasta los nueve años. Ahí nos cuenta cómo se desenvuelve junto a sus familiares y las propias experiencias frente a todo lo que rodea ese ambiente de provincias. La segunda parte se inaugura con su traslado a Madrid en 1908, en donde comenzará una etapa poco feliz, pues la convivencia con su abuela y tías no era fácil. Rosa es tratada como una niña y no estaba acostumbrada a ese infantil sometimiento.

En el acontecer de la historia, temple el pulso a los grandes acontecimientos que comenzaban a sobresalir en el transcurso de los años desde 1898 a 1908; la locomotora, la máquina, el papel carbón –papel simpático– y el cine, un arte que se desarrolla simultáneamente en el tiempo y en el espacio. En

1904, Rosa Chacel tenía la edad de seis para siete años. Por lo tanto, no sólo nos encontramos ante una posición sin sombra de la historia de España en cuanto a fenómenos revolucionarios como la maquinaria y la revolución industrial, sino ante una espectadora histórico-comprometida: “Detestaba todo lo caricaturesco, detestaba la parodia. Esta era mi posición frente a mi padre, frente a mis abuelos y tatarabuelos: frente a España” (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 51). Su abuelo paterno, Gervasio Mariano Chacel, afincado en Valladolid, perteneció al Cuerpo Jurídico Militar, pero no pasó de coronel porque se retiró muy joven, dedicándose al ejercicio de la abogacía. El abuelo materno, José Arimón, fue ingeniero de caminos.

La literatura escrita por mujeres tiene un índice de sublimación entendido como la enajenación del sueño, de la memoria, de lo abstracto elevado a lo concreto mediante una simbología que acaricia sentimientos amorosos, enaltecidos, brillantes, cadentes, nostálgicos, en definitiva una sublimación del pensamiento interior, de la abstracción del yo oculto. Tal y como señala Luis Antonio de Villena en su artículo “Rosa Chacel: novelar ideas”:

He experimentado alguna vez, leyendo a Rosa Chacel, la sensación de que, en sus novelas, todo lo real es como un decorado de piedra, como un correlato objetivo, cuya única función es hacer visible –o más visible– lo mental, ese mundo donde sólo la mente importa. (Villena, 1981: 100)

Al hilo de este comentario muchos autores navegan a través de este modo de ver la literatura chaceliana, siempre marcando la peculiaridad de sus escritos:

Los adscritos a la literatura plana encontraban a Rosa Chacel complicada, misteriosa, difícil de leer, con demasiados planos y perspectivas; reconocían su calidad, pero señalaban que no era «popular». Ello se debe, sin duda alguna, a la creación de una escritora exigente y de corte intelectualista, tan poco frecuente entre nosotros. (Arias Solís, 2008: 1)

Este modo de entender la literatura, su amplio novelar intimista va ligado en Rosa Chacel, autodidacta, a utilizar tal y como expresa en *Desde el amanecer*; la palabra y la imagen –el cine– de manera encadenada, como si lograra hacer

seriaciones con esos dos eslabones venidos de dos artes distintas pero complementarias en ella:

Asentía, sin duda, al mandato de mi padre que guió mi visión en el sentido de mi dedo índice. El efecto de aquella indicación fue superior al propósito que la animaba. Al obligarme a emplear la palabra para designar la imagen en palabra, mi padre me enseñó a leer el mundo”. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 51)

Rosa Chacel declinaba su gusto hacia lo estético, indudablemente la palabra fue antes que la imagen o quedó más arraigada, su progenitor le enseñó a manifestarse a través de la palabra, primero la enseñó a hablar, después a mirar y por último a pensar, así condensa este aprendizaje Ana Rodríguez-Fischer:

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 enseñar a mirar y a pensar, a comunicar el pensamiento, a dar la palabra de algo. (Rodríguez-Fischer, 1986: 11)

El dominio literario cumple su función en *Desde el amanecer*, así como en toda su obra. No obstante, en *Desde el amanecer* la autora nos muestra una lección magistral del uso de la pluma, siendo maestra de su propio arte, dando la clave al futuro lector de sus novelas. Esta perfecta estructuración de cómo elabora su discurso escrito, toma cuerpo en *La Sinrazón*, un monumental dominio de esta clave de acceso.

Rosa Chacel nació en 1898, escribió *Desde el amanecer* en 1972, con setenta y cuatro años relata esta autobiografía que le hace gozar de una memoria completamente envidiable, no sólo recuerda hechos y nombres de las calles, sino olores y sabores: “Las Navidades eran para mí como un fenómeno atmosférico: una precipitación cósmica de olores. Olores que se destacaban sobre la nieve, por contraste, embelleciéndola”. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 59-60)

Los diarios me parecen que recopilan todas las sensaciones, emociones, ensoñaciones que han sido retratadas –entendidas como fiel reflejo– en sus obras, a lo largo de su vida. Así observamos que el impulso que ofrece a la imaginación a través de los olores que percibe no es único de una obra en concreto, sino que

se confiesa en el diario *–Alcancía. Ida–* la calidad que otorga a su escritura el recuerdo de un simple aroma:

En el orden material, la falta de olores Ozuna de las cosas que más me desconciertan. Porque cuando se ve un magnolio cargado de flor a pocos metros y no se percibe el olor, tengo la impresión de que estoy soñando o de que estoy muerta. Así que las cosas de la naturaleza, que tanto me han ayudado siempre a vivir, aquí no me sirven para nada. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 31)

Isabel Foncea Hierro desenmascara la dificultad de la lectura de Rosa Chacel:

La lectura de Chacel no es fácil, conlleva releerla una y otra vez para llegar al fondo en cuestión, para adentrarse en la dialéctica dentro/fuera, sumergirse en el subconsciente y bajo la observación objetiva de sus sentimientos, mirar en la oscuridad del pensamiento y esperar que se haga la luz. (Foncea Hierro, 1999: 32)

Si rescatamos, como bien dice José Romera Castillo (1993: 245), el nombre de Rosa Chacel como destacado en la literatura autobiográfica, encontramos el primer libro donde la autora vallisoletana evocó los diez primeros años de su vida, *Desde el amanecer*. En el comienzo de esta obra Rosa Chacel divaga ante el concepto “más pueril, el de haber nacido en el 98” (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 23). La fecha de nacimiento de Rosa Chacel, 1898, delata una “reveladora realidad histórica y literaria”:

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 una 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 de aquel año. (Martínez Latre, 1994: 22)

Isabel Foncea Hierro, en su ya mencionada obra *Rosa Chacel: memoria e imaginación de un tiempo enigmático*, hace partícipe a la autora del siguiente comentario:

En definitiva, constituye todo un acto de protesta e inconformismo al declarar en *Desde el amanecer*, un libro de memorias: “Me trajeron al mundo sin consultarme”. “Yo no tengo la culpa de haber nacido” [...] La autora, consciente de sus sentimientos, utiliza la memoria como una facultad potencial del alma y del entendimiento. Fenómeno que le permite llegar a los espacios profundos del espíritu. (Foncea Hierro, 1999: 29)

Es decir, independientemente de la fecha de nacimiento de Rosa Chacel, lo realmente importante y lo que nos debe situar en el objeto de su escritura es su voluntad, la memoria entendida como la voluntad más férrea de Rosa Chacel, una voluntad de querer hacer, decir, escribir, pensar y ser como fue, como sigue siendo para sus lectores, en definitiva “una quintaesencia de lo *femenino* según la sensibilidad finisecular” (Rodríguez-Fischer: 1999: 243-251). Indudablemente la condición femenina de Rosa Chacel está marcada por la amplitud de pensamiento que recibe a través de su familia y que señala abiertamente en *Desde el amanecer*: “Julieta y mi madre estaban en la edad de prepararse para lograr una independencia económica, pues mi abuela, y sin duda su hermana y el mismo Zorrilla, eran partidarios de que la mujer no tuviera que buscar como medio de vida el matrimonio” (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 35). Si la abuela de Rosa Chacel pensaba así ya en el siglo XIX, pensar en otro oficio que no fuese el matrimonio para una fémina, constituía un gran paso hacia la libertad y la voluntad creadora de Rosa Chacel, inconfundible letra merodeando el paisaje de los sentimientos intrínsecos de nuestra memoria.

No podemos obviar, como señala Ortega y Gasset (1985: 49-50) en *Estudios sobre el amor*, “que la multiforme historia de nuestros amores, con todas sus complicaciones y casos, vive a la postre de esa fuerza elemental y cósmica que nuestra psique –primitiva o refinada, sencilla o compleja, de un siglo o de otro– no hace sino administrar y modelar variamente”.

La memoria chaceliana no es un acto de protesta, es una reivindicación de la voluntad, un acto volitivo, consciente, arrastrado al límite de los sueños en la

brillante imaginación de Rosa Chacel. Es tan rica la imaginación aunada a los recuerdos y vivencias de Rosa Chacel que éstos van más atrás de su nacimiento, rasgo este muy común en la literatura memorialista o autobiográfica, como describe en *Desde el amanecer*:

[...]La fecha exacta de mi nacimiento es esta, [3 de junio de 1898] pero mis recuerdos datan de quince o veinte años antes. Alcanzan, además, algunos de ellos, a otro continente por otra latitud y en esas cualidades radica su profundidad: no son recuerdos de hechos lejanos en mí, sino que yo misma era ya un hecho en ellos. En ellos, pues, consisto: vengo de su lejanía. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 23)

Del mismo modo, podemos constatar en la memoria de Rosa Chacel una síntesis de la ensoñación, en la que el lector va subiendo peldaños psicológicos a través de una marejada oculta de sentimientos, una retrospectiva al pasado por medio de la memoria subjetiva, del mundo del yo, de la infancia, etapa que le permite a la autora introducirse en su clandestinidad, en su mundo interior, Isabel Foncea nos habla de este *represtinar* ideas: “A través del monólogo interior recrea en la imaginación el yo joyciano que va dando paso a un complicado mundo de supervivencias”. (Foncea Hierro, 1999: 30)

Diana Roig Sanz en su artículo “Origen del yo poético: la escritura de Rosa Chacel” pp.1-10 insiste en el carácter tripartito que posee el yo de Rosa Chacel anclado en la estructura subyacente del “yo” romántico, coincidiendo de este modo con el carácter romántico que Rafael Conte exponía en su conferencia “Rosa Chacel y las vanguardias” pronunciada en el Congreso homenaje a Rosa Chacel, celebrado en Logroño durante el año de 1993:

- 1.- Un yo trasgresor prometeico de las barreras del deseo.
- 2.- El individualismo superior y alineado.
- 3.- La conciencia autodividida.

En estas tres posibilidades encuadra la escritura autobiográfica de Rosa Chacel: “Rosa Chacel vivió en una burbuja de cristal donde fabricaba literatura elitista muy intelectual –que no intelectualizada–, y en la que todo parecía estar gobernado por lo mental, lo intelectual y lo apolíneo”. (Sanz Roig, 2010: 6)

En 1972 cuando Rosa Chacel recupera de su memoria, su autobiografía, *Desde el amanecer* defiende desde un punto de vista sabio, su visión, o mejor aún, desmiente la visión masculina que de ella tienen algunos críticos. No se trata de una autora masculinizada, al contrario, declara la autora vallisoletana: “Los relatos de guerras o aventuras me apasionaban, pero no me incliné nunca a los juegos masculinos, aunque mi educación era tan excepcional que jamás dijeron mis padres: «Eso no es cosa de niñas»”. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 68)

Rosa Chacel es consciente, a sus setenta y cuatro años, cuando escribía *Desde el amanecer*, en el año 1972, de que sus obras eran si no extrañas, lejanas al lector, en lo que respecta al número de lectores que eran partícipes de sus relatos, así lo manifiesta desde una perspectiva histórica y bajo el prisma de un tiempo vivido, tiempo enigmático:

Si yo no fuese uno de los escritores que alguien lee –cosa que, evidentemente, no soy– esperaré que mis lectores hubieran encontrado en mi obra esta idea de la duda como castigo: la duda convertida en corroboración de la existencia de Dios porque tal tormento sólo es infligido directamente al que lo merece. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 91)

Observamos en la anterior cita una alusión clara al lector tal y como señala Aurora Egido en su artículo “Desde el amanecer: la memoria omnisciente de Rosa Chacel”:

El diálogo con el lector es constante y está lleno de concesiones. Se le incluye y avisa, se le ofrece alternativas de lectura o se le enmarca de forma explícita. Con ello apela a la memoria que los lectores hipotéticos abriguen del resto de su obra, no sólo porque hacia ella se extienden numerosos ramos que van a *La Sinrazón*, *Teresa*, *Las confesiones*, *Leticia Valle*, *Barrio de Maravillas*, *Saturnal...* (Egido, 1982: 657)

Un aspecto sumamente importante en Rosa Chacel es creerse merecedora del desconocimiento de los lectores. Y esa duda originaria en Rosa Chacel la llevará en *La Confesión*, ensayo centrado en el análisis de los relatos confesionales más dramáticos entre los grandes de la Historia, san Agustín,



Rousseau y Kierkegaard, a teorizar sobre el sentimiento de culpa que late en el fondo de toda voluntad de confesión. Este sentimiento que siempre pulula por los recodos literarios chacelianos también se hace patente en su preciosa ancianidad: “No sé si conseguiré un día tiempo y fuerzas para estudiar el tema de la culpa, relacionado o *enredado* con la pretendida objetivación de lo sentimental”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 775)

Anna Caballé en su artículo “Desde entonces” establece un juicio sobre este sentimiento de culpa que la autora vallisoletana deja entrever en gran parte de su obra, tanto novelada como memorística: “La verdad de este sentimiento, en opinión de la escritora, radica en la relación directa que existe entre la culpa – aquello que el individuo considera como tal– y la vida real. No depende pues de los actos, sino de la tensión que establece la conciencia respecto a la vida.” (Caballé, 1988: 59)

Cuando leemos una escritura autobiográfica, nuestra lente lectora se inmiscuye dentro de la vida de la propia autora, mirándonos en un espejo en el que los ejes de simetría son coincidentes entre autor y lector. Esta idea es la que refleja Mercedes Laguna González del siguiente modo:

En consecuencia, importa poco que las autoras nos den pocos o muchos detalles de su vida y de su pasado, si exactamente son relatos que corresponden exactamente con sus vidas o son inventados (en parte). Lo único que importa es que el proceso que ha originado la autobiografía y el proceso interno que la desarrolla sea sincero, y en esa medida, real; sólo así conseguirán lo que de hecho consiguen a menudo: mover el corazón de quien las lee, impulsar la mente hacia la necesidad de conocernos y encontrar, como ellas nuestro propio camino. (Laguna González, 2005: 2)

Sobre la teoría de considerar los diarios, dietarios, autobiografías, memorias y páginas memorialísticas a la manera de *espejos de papel y tinta*, Miguel Sánchez-Ostiz (2004: 27) nos da una visión semejante a la del reflejo autorial con el transparente lector:

Para mí la de los espejos de papel y tinta es una vieja cuestión, algo que tiene que ver sin duda con la afirmación de uno mismo y la construcción y defensa de la propia

identidad, intimidad también, eso en primer lugar, y con esa batalla sorda que tenemos todos con nuestros propios fantasmas y demonios, los que, se dice con lírico aplomo, habitan las zonas más crepusculares de nuestra conciencia (memoria), con todo aquello de lo que nos acordamos, a ser posible, con la lucha siempre desigual e ilusoria contra la fugacidad de la existencia. (Fernández Prieto, Hermosilla Álvarez, 2004: 27)

Sin lugar a dudas, escribir los diarios para Rosa Chacel es un acto que pasa a formar parte de dos individualidades, un nacimiento de sus ideas que pretende concienzudamente poder proyectar en un nosotros cercano, en un yo colectivo, en definitiva en la siempre *otredad* de la que hablamos:

Podría poner aquí, entre comillas, las frases que causaron mi emoción, pero no, no lo haré, porque, si esto que escribo es para mí solamente, no es necesario, yo las recuerdo bien, y si es para que alguien lo lea –como es, en efecto– tampoco debo transcribirlas, porque esas frases a otra persona no pueden sugerirle nada. Es mejor dejarlo así para que cada uno ponga en su lugar las frases que fueron en su vida fuentes de emociones semejantes. Todo el mundo las tiene”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 30)

Del mismo modo, Ana Rodríguez-Fischer recrea esta misma visión del espejo sabiendo Rosa Chacel que todo lo plasmado en su escritura puede impactar al otro y a través de ello conocer los alrededores de otras conciencias colectivas:

La imagen íntima se proyecta desde cualquier ángulo (ideas, sucesos, rostros, desencuentros), y el mosaico deviene espejo del yo, paisaje personado. Salda así Rosa Chacel una deuda contraída cuando, desde las páginas de *La Confesión*, lamentaba la ausencia de confesión en la literatura española. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 13)

Dentro del pensamiento de verificar la escritura autobiográfica como puramente o inicialmente femenina, tomamos como referencia la palabra *confidencia*, un mundo de secretos al oído, susurrados, en voz baja. Este refugio de la voz, de manera siempre enriquecedora y como cualidad, sí es atribuible al mundo femenino, de modo que si narrar autobiografías, novelas memorísticas, relatos intimistas, historias del interior, anécdotas vitales íntimas y experiencias personales corresponde al estilo narrativo de la conciencia, nos induce a pensar que a través de la *confidencia* con el lector podemos encontrar una autoría

femenina, pero todo por deducción, no por inducción; de tal manera que Rosa Chacel en *Desde el amanecer* nos anticipa la argumentación del término confidencia entre dos elementos femeninos: “[...] De modo que con Inés empecé a practicar el componente más genuino de la vida femenina, la confidencia”. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 214)

Los secretos han sido siempre un ritual en la continua alusión a la vida – ser y estar– femenina, toda la literatura que emana de la pluma chaceliana engarza consecuentemente con el por qué ser mujer y confidente es la causa del éxito masculino:

Un sexo ha invadido el terreno del otro y ahora sí que se puede decir que la mujer «es una esfinge sin secreto»... porque el hombre se lo ha robado. Desde el principio de los tiempos, la mujer había vivido en el secreto. Si no digo *era* el secreto no es por no aproximarme a Spengler, sino porque no lo *era*: el secreto, lo *eran* y siguen *siéndolo* el hombre y la mujer; podría decir el Hombre, pero también si digo el hombre creo que es bien patente que el hombre *es, ha sido y será* el más profundo secreto, porque la poesía ha dado sus secretos fundamentales en la esfera masculina. La mujer *estaba* en el secreto, confinada en él, con su propio secreto. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 190-191)

Curiosa la cursiva que acompaña en esta cita anterior al verbo ser, para así dotar de una propiedad absoluta la contundencia de la acción copulativa en todos sus tiempos y modos verbales. Juegos de palabras que adornan la forma y el contenido del significado en la ensayística manera de resaltar ideas contundentes. Todo se asemeja a la profundidad de pensamiento y a la profunda también intencionalidad de marcar el terreno posesivo para con la mujer, aunque la poesía de más frutos en secreto en el mundo masculino. Creo, que auténticamente está dando metáforas noveladas con un sentido irónico irremediablemente sarcástico e incluso juguetón, retórica rozando el desengaño y confusión del sujeto lector como atributo de su nombrado verbo ser o estar en la llamada anterior.

Como consecuencia de la voluntad chaceliana aparece la religión como una de sus ansiadas pretensiones a justificar, y digo justificar porque, de una manera u otra siempre nos quiere dejar claro su sentimiento en este despertar *religioso*, provocado por la protuberante intención de desmontar su memoria para

dejarla explícita en su obra. Religión tratada con maestría en personajes como Santiago en *La Sinrazón*, en su ensayo a los más grandes (san Agustín, Rousseau, Kierkegaard, Cervantes, Galdós y Unamuno) *La Confesión* y como apéndice de lo que será un sentimiento venidero y una advocación en *Desde el amanecer*:

No es fácil descubrir mi extravagancia religiosa, que no tenía nada que ver con lo que se pueda llamar creencia o increencia. Mis dudas, graves y angustiadas hasta la asfixia mental, no me inspiraron jamás la ocurrencia de poner peros a lo que me habían enseñado, solo que, muy conforme y convencida de que las cosas eran así, yo las vivía de otro modo. También vivía, por supuesto, el modo ortodoxo, pero mi fantasía no conocía barreras. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 238)

Existe, por tanto, una conciencia autorial de querer explicarse en el orden de la religión como clave fundamental en el pilar del conjunto de la formación humana, no como valor añadido sino como pieza clave en la consecución de un determinado modo de estar:

Es empresa difícil que temo no lograr su claro diseño, mi propósito de sugerir los puntos clave del cristianismo, al mismo tiempo que lo designo como la *dracma perdida*. Y es difícil, sobre todo, porque no quiero que mis sugerencias puedan parecer ¡ni un momento! exposiciones culturales. (Chacel, *OC.*, Vol.2, 1989: 215)

Durante la construcción de ideas del discurso chaceliano en torno a la religión aparece si no una constante un elemento encontrado: el sexo. Alude a la cruz, al igual que lo hizo Goethe como un “error estético” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 253). También aparece Jesucristo Superstar comparado con la exaltación de la religión y con el desenfreno de la vida sexual estrenado en su época. Más que comparar, interroga y en su cuestión, encuentro la respuesta de afirmación entre ambas cosas: el sexo aparece como desenfrenado, como consecuencia se exalta la religión entre el pueblo joven para contrarrestar el efecto negativo en la sociedad. Idea completamente arcaica, a mi modo de entender, y bajo mi perspectiva de sugerente posibilidad vivida.

¿Por qué será que en esta época de desenfreno sexual, de insubordinación a las leyes sociales y atentado o despedazamiento de las leyes estéticas, resuena entre el tumulto el nombre de Cristo? Ah ¿por qué será?... (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 254)

La crítica continua a los valores religiosos, como parte integrante del arte de su discurso, ha estado patente en toda la obra chaceliana de manera subyacente en el protagonista de *La Sinrazón*, Santiago se deja arrastrar por un sentimiento de culpa inútil que le llevará a una desesperación de valores irremediablemente sin poder hacerle avanzar, realmente sin-razón, sin sentido. Y de manera explícita y con un conocimiento de la vida por sí misma, y todo ello, a través de sus protagonistas literarios afirma la necesidad del sentimiento religioso para el fortalecimiento del ser humano, siendo ésta una verdad insalvable y plena de significación en su madurez artística.

Claro que lo más grave de todo es la racha de *aridez* religiosa que estoy *atravesando*. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 31)

La oración es la cara interna de mi vida. En todos sus momentos, en todos sus hechos, hasta los más triviales. Claro que no es ajena a mi vida religiosa, pero es independiente de ella. Porque mi vida religiosa tiene etapas, como la actual, abominables, pero la oración sigue inalterablemente por debajo. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 42)

Clara Janés me envió, vía *e-mail*, una entrevista que realizó a Rosa Chacel sobre su creencia en Dios, sobre su actitud respecto a la cuestión religiosa, difícil de entender en la autora con una única lectura, pero en el fondo es tan fácil como pensar que decir Dios quiere decir vida y el mayor misterio, por tanto, es la vida. La entrevista se encuentra recogida en los anexos de este trabajo de investigación.

En cierta medida, ante una literatura memorística, autobiográfica e intimista nos encontramos en la disyuntiva de precisar si realmente tratamos este intimismo de un modo tangencial o bien el producto resultante traspasa esa frontera subjetiva para mostrar en todo su esplendor los rincones más insospechados de la voluntariosa autora de literatura autobiográfica, es decir, ¿es cierto que hablar de escritura autobiográfica nos da a primera vista la sensación de intimidad? ¿Y no es cierto también encontrar en estas narraciones todo lo más recóndito que se encuentra en los recovecos de la mente autorial? Dejo aquí la incógnita y que sea el lector el que divague o centre su interés en la visión que más se acomode a su voluntad lectora.

Casi toda la obra de Rosa Chacel –tanto la poética como la narrativa– es profundamente autobiográfica, pero no podemos entender por ello que nos está relatando sus memorias en el sentido tradicional. Leyéndola, puede sentirse el latido, la preocupación constante por los problemas del ser humano, por sus conflictos y reacciones más inmediatas, por los laberintos ante los que tienen que enfrentarse los personajes salidos de su pluma. Ella conoce la psicología, los resortes, las contradicciones íntimas del alma humana, y esto la lleva a dar vida a auténticos seres que son capaces de trascender al lector en el tiempo, más allá del puro hecho literario. El conjunto de la narrativa participa de la búsqueda del camino que lleva a lo UNO, aquello por lo cual se es uno mismo.

A estas reflexiones podemos añadir, tal y como señala Beatriz Ferrus Antón (AA. VV., 2001: 9) en su artículo “Contar a una mujer: Dolores Medio y la ficción autobiográfica” que “la práctica autobiográfica de mujer también puede ser pensada como condena, como imposibilidad de transitar otras ofertas de escritura, como obligación de permanecer relegada en las narraciones privadas y en sus silencios.” No obstante, esta afirmación no parece descaminada en cuanto al sentimiento de culpa chaceliano de haber nacido en el 98, con todo lo que esta fecha conlleva, sin embargo, es imposible pensar que nuestra autora se sienta condenada a la escritura ya que ésta es su modo de liberación, su manera de encontrar el camino hacia su voluntad creadora e inventiva.

En este mismo Simposio, Enrique Turpín, en su ponencia “Lo que anuncia el miedo. La génesis narrativa de Álvaro Mutis a partir del Diario de Lecumberri” (AA. VV., 2001: 231), cuenta que encontró la anotación de un preso, lector de Rosa Chacel, y éste:

Expresaba con atenta indignación sus comentarios a una frase de la escritora cuando ésta señala que «publicar, en vida, los diarios íntimos es un acto de impaciencia», además es un acto que siempre tiene en cuenta a las generaciones futuras.”;Qué pretensión! Un diario ha de tener vocación intimista, si no no es un diario: es vanidad, hija legítima del pecado de soberbia.

Estas son las palabras del lector preso ante la manera que tiene Rosa Chacel de explicar su diario. Y continúa Turpín (*Íbidem*: 231) explicando:

Ahora bien, Philippe Lejeune, auspiciador del pacto autobiográfico –el compromiso a decir la verdad con fidelidad y exactitud–, le hubiera respondido que «reconstruir la historia de su vida para comunicarla al prójimo no es egoísta: puede ser un acto de solidaridad, que haga evolucionar nuestros modelos de vida y modifique nuestras censuras [...] La autobiografía no es narcisista en sí misma. Y si a uno le complace leer la vida de los otros, no es porque sea un *voyeur*, es para situar mejor la suya: nuestra identidad es inestable, incierta, se construye por ósmosis con la de los demás.» Tras semejante comentario no cabe más que suponer que para Lejeune, al igual que para Mutis, la escritura autobiográfica no excluye la creación.

Rosa Chacel, en su modo de relatar autobiografía, se hace eco, un eco anterior del anticipado a la reflexión que Antonio Martínez Sarrión establece para la confección de la llamada literatura confesional. Existen dos perspectivas como ejes direccionales de esta literatura, el primero “la conveniencia de examinar y exponer siempre los tramos de mi vida en una rigurosa astucia cronológica, entendida ésta como la distancia adecuada entre los sucesos y el tiempo personal a la hora de escribir.” (Fernández Prieto y Hermsilla Álvarez, 2004: 39); el segundo eje debemos sostenerlo “mediando un estilo muy potente y personal en que la fluencia y la tensión sin desmayos de la lengua superara la normalidad, por no decir grisura, de la vida relatada.” (Fernández Prieto y Hermsilla Álvarez, 2004: 39)

Al igual que señalábamos anteriormente la existencia de escritura autobiográfica en varias autoras, existen comparaciones por parte de la crítica literaria entre escrituras y escritoras en los últimos años, como ejemplo destacar la comparativa que establece el siguiente título del año 2007, *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, (Cornejo Parriego, 2007: 51-80). En el capítulo I, titulado “Por fin...«A Chloe le gusta Olivia»: Hacia nuevos paradigmas narrativos en *Nada* de Carmen Laforet y *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel” pp.51-80, nos cercioramos de *boom* aparecido en una España que tiene mucho que contarnos:

A medida que avanzaba el siglo XX en España y se aproximaba el fin de la dictadura, fue en aumento la visibilidad de las escritoras en el panorama nacional y, asimismo, su atrevimiento para explorar ciertos temas. La restauración de la democracia y la desaparición de la censura supuso la culminación de dicho proceso que se plasmó no solo en la abundante presencia de las escritoras en las librerías sino también en la publicación de obras que no hubieran pasado los escollos de la censura durante el franquismo. En este contexto aparecen dos obras de gran proximidad cronológica, escritas en plena postguerra, una en España *Nada* (1944) de Carmen Laforet (1921-2004) y otra en el exilio, *Memorias de Leticia Valle* (1945) de Rosa Chacel (1898-1994). (Cornejo Parriego, 2007: 51)

La obra de Rosa Chacel en general, y *Desde el Amanecer* así como *Memorias de Leticia Valle* en particular, nos lleva a reconocer una literatura autobiográfica desde que el lector inicia el contacto con las primeras páginas, quedando clara y expuesta la intencionalidad argumental de la autora, al mismo tiempo queda implícito el deseo desde el que narra, no es lo plasmado en su escritura un desbarajuste, la finalidad está presente, se deja notar, tanto en la protagonista Rosa Chacel niña (*Desde el amanecer*) como en la protagonista pre-adolescente (*Memorias de Leticia Valle*).

Mientras tanto, la pretensión de la autora es la de mostrarse, se convierte así en signo de transparencia y resplandor necesario para poder entender mejor el personaje que nos ha tocado vivir a cada uno de nosotros, y dar la posibilidad a ese personaje de tener vida propia, arraigada o no en nosotros, pero sí sustentada y enraizada en las vivencias de la autora autobiógrafa. Tal y como expone Miguel Sánchez-Ostiz (2004: 35):

Se escriben diarios, insisto, para saberse y dar cuenta de una andadura humana, que tiene su hondura y su grandeza, por eso me gustaba tanto leerlos en un momento en que estaba fundando o descubriendo mi identidad, en que necesitaba, para no naufragar del todo, preservar mi intimidad, unas líneas en un papel que eran, manda narices, pecado de soberbia.

No existe un correlato tiempo/espacio entre *Desde el amanecer*, obra en la que la acción finaliza en Madrid y *Memorias de Leticia Valle*, ya que aquí por el contrario la historia comienza en Valladolid haciendo alusión a San Sebastián sin



continuidad aparente, por lo que intuimos que el retrato autobiográfico, espejo de la vivencia de Rosa Chacel, no es veraz, sino que memoria y voluntad, autobiografía y diario se empañan y/o enriquecen gozando de la imaginación como cómplice al unísono en la escritura memorística de Rosa Chacel: “la degradación de los hombres es el divorcio con la memoria”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 265)

En dicha memoria encontramos dos criterios omnipresentes, la infancia como referencia y la memoria como recurso discursivo para plasmar esa infancia evocadora y nostálgica. La infancia chaceliana –su dificultad de ser –, que lejos de lo que pudo ser la suya propia, catalogada como feliz, junto a sus padres Rosa-Cruz Arimón Pacheco y Paquito Chacel (Francisco Chacel Barbero), es evocada en su prosa como un periodo decisivo y transformador de toda una proyección de vida posterior. En la infancia se gesta todo el mar de controversias que reinarán en el conjunto de su vida, se convertirá en una crisis existencial de vivencias continuamente recordadas y voluntariamente sacadas a la luz.

Podemos constatar en *Desde el amanecer* la realidad presente de la infancia vivida por Rosa Chacel, desde el prisma de su recuerdo, un recuerdo elevado al éxtasis para poder escribir trescientas páginas de autobiografía. Del mismo modo, podemos adivinar en *Memorias de Leticia Valle*, una infancia, relatada en primera persona, con una narradora de lujo, la propia protagonista. Una niña con tan sólo doce años sabiéndose dueña de una inteligencia superior a los maestros elegidos, al binomio Luisa y Daniel, que suplirán las carencias afectivas de las que adolece la niña, Leticia. Llegamos en este punto a “notar un mundo confuso para la narradora –y para el lector– en el que Leticia debe descifrar sentimientos dejándose llevar por su intuición infantil y por la observación minuciosa, casi obsesiva, del comportamiento de quienes la rodean”. (Ortiz, 1988: 6)

La diferencia memorial entre Rosa Chacel en *Desde el amanecer* y *Memorias de Leticia Valle* radica en la realidad de la razón contada, o bien, en la razón de la realidad contada. Dicho de otra manera, en la primera novela nos alienta a descifrar una realidad vivida que no sabemos hasta qué punto existen

sucesos inventados o ficticios; sin embargo, en *Memorias de Leticia Valle*, rescatamos de nuestra lectura una novela, una ficción, realidad cargada de presencia autorial, por lo que el cruce entre realidad-memoria-hechos narrados, se entrelazan, bifurcan y llegan a adormecernos dentro de una prosa interiorista que nos llega al fondo de nuestras vivencias como ejemplo claro de una infancia traducida en dos versiones, con sus consiguientes errores de transcripción.

### **3.3. El eclipse de la autobiografía**

La idea de hablar de novela autobiográfica como el eclipse o “elipsis funcional” (AA. VV., 2001: 48) del propio autor-otra (y digo autor-otra y no autora por querer adoptar un término novedoso en sentido genérico y asexual) consiste en pensar, acertadamente, palabras pronunciadas después de una densa elaboración por Laura Freixas (AA. VV., 2001: 114) “creo que la desconfianza hacia la intimidad procede de la misoginia latente en la cultura española”.

Resulta dispar intentar encuadrar esta afirmación anterior de Laura Freixas en el capítulo relativo a la autobiografía o a lo femenino, puesto que tanto en un sentido u otro encajarían los argumentos utilizados para desarrollar ambas posturas: por un lado, considerar la literatura femenina como eclipsada ante la autobiografía y por otro, reconocer el mérito de la escritora intimista ante un mundo rodeado de seres intelectuales fundamentalmente masculinos. Testimonio relatado por Laura Freixas de la manera más concisa y subversiva –entendiendo este último término como revuelta–: “una de las singularidades de la cultura española me parece a mí haber sido, hasta hace pocos decenios, su carácter de fraternidad masculina”. (AA. VV., 2001: 114)

En estas páginas, Laura Freixas, se cuestiona “¿Cómo encajan las escritoras en semejante panorama?” (AA. VV., 2001: 115) basándose en la frase chaceliana “la confianza es el elemento más importante y decisivo de la vida femenina” (citado por Mangini en Chacel, Estación..., p.51), (*Íbidem* 115) [...] “De ahí el intento de eclipsarse que constituye, me parece, una de las claves de la actitud femenina ante lo autobiográfico”. (AA. VV., 2001: 117)

La coincidencia establecida por Laura Freixas con respecto al papel que ocupa la literatura de Rosa Chacel entre el entorno de sus contemporáneos es rico y significativo para poder encuadrarla dentro de un grupo, arrope innecesario en la obra chaceliana si la consideramos única. No obstante, resulta aclaratorio determinar este puesto que nos ayuda a mostrar un panorama literario alrededor de la literatura de la confidencia.

Teniendo en cuenta la división de Freixas (AA. VV., 2001: 117) la literatura “eclipsada” autobiográfica se trasluce en tres frentes:



Una de ellas es presentarse no como protagonista, sino como testigo, comparsa o servidora de una persona, de una época o de una causa: es ese el caso de *El voto femenino y yo* de Clara Campoamor, *Gregorio y yo* de María Lejárraga, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98* de Carmen Baroja... [Otra posibilidad es la autobiografía de infancia, curiosa coincidencia de cuatro de las mejores autobiografía femeninas del siglo XX: *Enfance* de Nathalie Sarrante, *Memoirs of a Catholic girl hood* de Mary Mc Marthy, *Desde el amanecer* de Rosa Chacel y *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir. La infancia es para la autobiógrafa el terreno ideal, pues no hay en ella todavía vida pública, ni vida privada en el sentido sexual, ni la autobiógrafa debe afrontar su condición de mujer, puesto que todavía no lo era plenamente. También están practicando las escritoras españolas una modalidad de autobiografía fragmentaria, un modo, una vez más, de eludir un protagonista por lo visto incómodo: pienso en *Cosas que ya no existen* de Cristina Fernández Cubas, *Con mi madre* de Soledad Puértolas o *Correspondencia privada* de Esther Tusquets. Son modalidades que tienen precedentes en las obras de otras escritoras de diferentes países: *Moments of Being* de Virginia Woolf, *Mes apprentissages* de Colette (autobiografía, si no propiamente fragmentaria, sí indirecta y sinuosa) o los

numerosos testimonios sobre las relaciones madre-hija, como *Sido* de la misma Colette o *Une mort très douce* de Simone de Beauvoir. (AA. VV., 2001: 117-118)

Podríamos, por tanto, pensar que en la autobiografía las propias autoras de artículos que estudian esta materia encuadran en arquetipos buscados la escritura de la confidencia como femenina. Por suerte, Anna Caballé rescata del pasado el origen de la literatura autobiográfica y (¡cómo no!) el autor es masculino, pero claro, si hubiese sido femenino tampoco hubiese acertado. Lo realmente importante no debe ser, sin remedio, el género de la autoría, sino el contenido de todo el material memorialístico con el que gozamos los lectores.

El introductor del estudio de la autobiografía, a principios del siglo XIX fue Dilthey y como tal el primero que comenzó el eterno debate sobre si la autobiografía es un género literario o no. Intentó abordar la reconstrucción de la autobiografía desde la antigüedad y llegó hasta el Renacimiento, aunque hubo un cuarto volumen publicado por uno de sus discípulos que estudiaba la autobiografía hasta finales del siglo XIX. Con la publicación, además, en 1956 del artículo de Gusdorf “Condiciones y límites de la autobiografía”, se inicia el debate sobre la autobiografía más antiguo, porque se discute sobre el mayor problema hermenéutico del ser humano, al tratarse de una escritura que propone el entendimiento del sempiterno yo; de la misma manera que como bien opina Amelia Valcárcel todos los grandes debates, que aun hoy siguen alerta, se basan en problemas o cuestiones que tengan que ver con el avance en la historia de las mujeres en general, “con lo que se considera adecuado para las mujeres” (Valcárcel, 2008: 12) y quizás –solo es una presunción relativa por parte de la crítica– y hasta en mi propia apreciación se unen la diáspora de escritura autobiográfica con la intimidad asociada a la pluma de mujer. Y sobre esta clave argumental, encontramos numerosos ejemplos bibliográficos: Woolf (1981), Romera Castillo (1991), Freixas (1996), (2006), Mansanet (1998), Peñarrubia (1999), García (2006) y Sinclair (2008).

Podría continuar citando, pero me quedo con esta muestra. Detalles de títulos, publicaciones que, al menos, en sus nombres evocan una justificación para relacionar la feminidad y la escritura del íntimo novelar; ¿es necesario tener

que justificar una escritura del yo individual e interiorista con factores intrínsecos a la apreciación desde la intimidad que se le atribuye frecuentemente a la mujer? Con estas premisas, creo que seguiremos amontonando años de historia y realidad que no se pueden distraer del devenir de la literatura en general y el género humano en su globalidad.

En este movimiento autorreflexivo que establecemos con respecto a la literatura autobiográfica, tenemos que citar aparte de Gusdorf y Misch, otros nombres: Batson, Burr y Wayne Shumaker. Ángel Loureiro establece para el estudio de la autobiografía dos ayudantes activos en el camino. Por un lado, la filosofía, pues en ella se tratan asuntos relacionados con el conocimiento de la realidad y el sentido del obrar humano. Por otro, el lenguaje, puesto que “no simplemente sirve al sujeto sino que lo constituye”. (AA. VV., 1991: 3)

El estudio de la autobiografía ha estado basado desde Dilthey en estas tres etapas: *autos-yo*, *bios*-historia y *graphé*-escritura. Según Loureiro hasta los años cincuenta se ha estudiado la autobiografía en relación con la etapa del *bios* en la que nos remite al estudio de la vida, de la historia, en definitiva. Gusdorf en su artículo “Condiciones y límites de la autobiografía” (1956) puso nombre a esta mezcla de autobiografía e historia contada, añadiendo un principio básico, no sólo contamos la historia de lo ocurrido sino que nuestro otro yo además del histórico original, no llega a decir aun la palabra ficción: “el *motto* de la autobiografía debería ser «Crear, y al crear ser creado»” (AA. VV., 1991: 3). Con esta premisa, encontramos la ley básica para comprender el proceso de creación que lleva a nuestra autora Rosa Chacel a escribir creando y además considerando su escritura como parte de la literatura autobiográfica española con un acierto importante sobrevenido, un esfuerzo desde el exilio.

Continuando con el análisis de las tres etapas del proceso autobiográfico, es evidente que Gusdorf con la frase: «Crear, y al crear ser creado», hizo partícipe al sujeto, al *autos* y como tal, es evidente que la memoria juega un papel decisivo en la redacción del texto autobiográfico, de aquí que este estudio se realice en este capítulo de Memoria, autobiografía y voluntad; todo ello dentro del carisma artístico de nuestra autora vallisoletana. El teórico que se encargó de

formular el estudio autobiográfico bajo el carisma del *autos* fue James Olney con su trabajo: «Some Versions of Memory/ Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography». En este caso, llegan a la conclusión de que el lector que en la etapa del *bios* era un espectador y comprobador de los hechos –que relata el autobiógrafo–, ahora con el *autos* es el intérprete.

Analizando la obra chaceliana destacamos que novelas como *Barrio de Maravillas* no resultan autobiográficas, entendida la autobiografía como plasmación directa de la quintaesenciada infancia de Rosa Chacel. Ahora bien, los recursos utilizados para enredar la trama novelesca están sustentados en aquilatadas vivencias de la recurrente imaginación chaceliana, imaginación a su vez alimentada de hechos acaecidos en la propia vida de la autora. Sobre todo cuando se trata de explicar un asunto relacionado con el arte. De este modo en *Barrio de Maravillas*, Elena (co-protagonista) de la historia, [...] “ponía a Isabel a dibujar jarros o pilas de libros en diferentes agrupaciones. Hacía que se entrenase para ingresar en la Escuela de Artes y Oficios en cuanto empezase el curso”. (Chacel, OC., Vol. 6, 2000: 153-154)

Mantener eclipsada la infancia no creo que sea el recurso utilizado por Rosa Chacel en *Barrio de Maravillas*, sus protagonistas adolescentes maduran a lo largo de la trama novelesca en la que no ocurren hechos relevantes sino que vamos enredándonos paulatinamente en su universo interior. Elena e Isabel crecen intelectualmente y esto se ve reflejado en los “vivos y coloridos diálogos (trasunto de ella misma)” (Janés, 2001: 2), descubriendo así un nivel culto propio de la autora sin que éste resulte aleatorio en las protagonistas. Así nos encontramos conociendo el dolor tantálico –propio de la filosofía kantiana–, la frenología de Gall –el estudio de la mente y el carácter por la forma del cráneo (1839) – y oímos hablar de Dostoievski, *Humillados y ofendidos*. Todo esto no cuadra con un Madrid frecuentado por dos chicas adolescentes de barrio. Rosa Chacel está latiendo en el fondo de estas dos niñas no comunes. *Barrio de Maravillas* fue la primera publicación en España después de regresar del exilio su autora, es una novela en la que los moradores de un barrio, que se extiende en torno a la plaza del Dos de Mayo, hacen latir la comunidad. Así la obra se convierte “en un retrato de la generación del Veintisiete, un pulso a la vida”.

(Janés, 2001: 1). Una generación que se muestra a lo largo de toda su producción, queda sellada su época con su palabra, atribuye un valor indiscutible a la obra artística de todos cuantos le rodean, como por ejemplo Salvador Dalí, independientemente de si resulta literaria o pictórica, obra artística en su globalidad. Concede también al psicoanálisis, como método revolucionario y que auspicia la salida de sacar a flote todo lo subconsciente, un enganche unido al arte, a su época. Ahora bien, a la pregunta sobre ¿Cuál fue la tónica de ese arte? Los puntos suspensivos abren dos vertientes dejando libre al pensamiento del lector-intérprete o realmente muestra su punto de vista irónico sobre no saber a ciencia cierta el rumbo que alcanzaría el arte en general:

Retrocedamos nada más que treinta años y encontraremos aquellos, no diré manifiestos, pero sí manifestaciones de Salvador Dalí, en las que se desarrollaba sus «Je crache sur ma mère» y, a partir de ahí, descubría los olores de la alcoba familiar prodigando la palabra que se acostumbraba usar en francés. Esa generación –la mía–, cuya infancia transcurrió en la primera década del siglo, al caerle en las manos el valiosísimo instrumento del psicoanálisis hizo arte con las vivencias que poseía, y ¿cuál fue la tónica de ese arte...? (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 173)

En la obra *Barrio de Maravillas* confluyen las características que utiliza Lejeune como auténtico descubridor del género autobiográfico, a pesar de no tratarse de una novela autobiográfica:

Si la autobiografía se basa en el acento que pone su autor “en su vida individual”, “en la historia de su personalidad”, las memorias se ocupan además, y sobre todo, de la crónica de la historia social y política que vive aquél. Sin embargo, debemos tener presente que a pesar de esta contraposición de géneros, aparentemente tan clara, Lejeune es consciente de que esas fronteras no son en absoluto diáfanas. (AA. VV., 2001: 146)

Continuando con el análisis de la obra narrativa de la escritora del íntimo novelar, si un autor pone nombre al género literario que cultiva explicitando autobiografía o diario, está haciendo hincapié en cómo quiere que sea leído, así Lejeune define autobiografía como:

Relato introspectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” [...] “Este género vino de Inglaterra a principios del s. XIX, y toma el primer sentido que propone en 1866 Larousse: «vida de un individuo escrita por el mismo». Lejeune señala además cómo opone Larousse la autobiografía, que es una especie de confesión, a las Memorias, que pueden contar hechos ajenos al narrador”. (AA. VV., 2001: 84)

Tomando como referencia las definiciones sobre autobiografía y memoria señaladas en 1866 por Larousse y teniendo en cuenta a Rosa Chacel como señalada o destacada de entre el mundo del íntimo novelar, acoplando definiciones no se corresponden al género que intentamos esclarecer en Rosa Chacel. Así *Memorias de Leticia Valle* cuenta hechos ajenos al narrador de una manera relativa puesto que la historia ahí narrada proviene de un hecho que Rosa Chacel niña escuchó en Valladolid, la veracidad o no del hecho sí que está sujeta a la imaginación de la autora. Y del mismo modo autobiografía –tomada como confesión–, *Desde el amanecer* más que una confesión, es un contar, un narrar hechos de su infancia sin detalles minuciosos en cuanto a lugares, espacios o descripción física y colorista de personajes. Desgranamos sentimientos y sensaciones noveladas, pincelados con un halo poético entrañable y enraizado en una infancia sublime; según Lejeune:

Una narración retrospectiva en prosa, cuyo tema tratado es una vida individual (historia de un personaje) y en la cual existe una identidad explícita entre el autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y el narrador, y entre éste y el personajes principal. (Lejeune, 1994, citado por Requena Hidalgo, 2002: 62-63)

Intentar definir y separar forzosamente los términos en Rosa Chacel creo que reflexivamente y recíprocamente se condensan, se mezclan, se enarbolan, ya que narradora y protagonistas se funden ante la belleza de las palabras y la eclosión de pensamiento en los que divaga de manera inteligente, sentando así las bases de su quehacer novelístico.

Cuando adoptamos otorgar el título a este trabajo: escritura autorreferencial en Rosa Chacel hacemos alusión al contenido que Carmen



Morán utiliza al diagnosticar el estado de la cuestión inmerso en la novela, en la historia, en el novelar narrado en *Memorias de Leticia Valle*:

Entre Leticia y Rosa existe una identidad de caracteres, y esto nos permite hablar de autorreferencialidad en la novela. Pero la autora advierte que la identidad no concierne a las experiencias, pues estas no son experiencias reales en Rosa, sino al carácter y el pensamiento de su personaje, que sí son los suyos propios. (Morán, 2008: 108-109)

Para analizar el término autorreferencial asumo concienzudamente lo que quiere decir Carmen Morán, apoyada en Darío Villanueva: “la estructura paradójica del género autobiográfico, basada en el escepticismo de lo que Lacan llamó “evidencia del sujeto”, y nos recuerda que la naturaleza de la autobiografía, como género literario que es, la constituye la *creatividad* y no la referencialidad, por lo que la autobiografía no reproduce un yo, sino que lo crea” (Morán, 2008: 111); por tanto podemos hablar de ficcionalidad en la obra autobiográfica y no de autobiografía en la obra ficcional.

Existen, pues, según Carmen Morán varias visiones y posiciones en cuanto a la autobiografía que podemos encontrar diferenciadas claramente en *Memorias de Leticia Valle*, referencias, por tanto, que nos ayudarán a parcelar de manera global la literatura chaceliana partiendo de la individualidad del carácter y tratamiento de los datos autobiográficos entre Leticia/Rosa:

En primer lugar, Villanueva observa en Chacel una similitud con las *Sonatas* de Valle Inclán. La autobiografía del Marqués de Bradomín es doble ficción, Valle-Inclán no narra, lo hace un personaje del mismo modo que Leticia se cuenta a sí misma.

En segundo lugar, Reyes Lázaro, en su tesis doctoral observa que el apellido de Leticia Valle, no es coincidencia si no que está emparentado con Valle-Inclán con alevosía, Valle-Inclán fue profesor de Estética en Rosa Chacel en los primeros años de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. También atribuye a Leticia o más bien a Rosa Chacel la intencionalidad patente de querer dejar un claro manifiesto a favor de Ortega como maestro de Rosa Chacel y así

parangonar a Leticia y a su maestro Daniel estableciendo un binomio de sabiduría.

En tercer lugar, Carol Mainer (1992: 79-98) “también ofrece argumentos a favor del vínculo entre la obra de Valle-Inclán y la novela de Chacel, vista esta como *contrafactum* de las memorias de un seductor de jovencitas, y en particular de la Sonata de Invierno”. (Morán, 2008: 111)

Estas tres visiones, al margen de esclarecer la representatividad autorreferencial de Leticia Valle en la obra de Rosa Chacel, evidencian por un lado un protagonismo intrínseco a la lectura de la autora al narrar a través de un yo/personaje aventuras y desventuras, reales o ficticias, de Leticia. Al mismo tiempo establecen una relación de aprendizaje bien de Leticia a Rosa, Daniel a Valle-Inclán, o de Rosa hacia Ortega, en definitiva todo se mezcla y por eso hablamos de autorreferencialidad que con una explicación rodada, yo misma referencio lo vivido y plasmo en otra estructura que soy capaz de inventar, de este modo concibo la escritura autorreferencial desde una perspectiva de pasado vivido, no obviado, aprendido y proyectado en un presente sentiente que dará un fruto deseado: la realidad de la escritura y la universalidad de su lectura.

Este eclipse de la autobiografía, entendido como la narración desde un yo, arbitrado o escudado en un nosotros, está implícito en *Estación. Ida y vuelta*, en esta novela se compagina el yo de la primera persona con un nosotros generalizado, un nosotros de dos, de pareja, quizás referido no sólo a los protagonistas de la novela sino también a compañeros de la generación de Rosa Chacel, ya que junto con la autora visionan lo que acontece y ha de venir:

Yo entonces achacaba a la escalera que nos pasase aquello. Me daba cuenta vagamente de que al llegar al portal sentíamos cómo la alegría, la confianza de estar ya en casa; porque en la calle, la gente estorbaba nuestro recogimiento [...] Porque en el descansillo estábamos bien; podíamos hablar apoyados en la barandilla; pero ya traíamos la mala impresión de haber subido juntos desacompañadamente, de haber tropezado o habernos empujado, sin haber podido decir una palabra, y nos encontrábamos en el último escalón viendo la inminencia de la despedida, sin saber cómo evitarla, y abandonándonos a la

contrariedad, agriándonos el humor por la mutua torpeza nos decíamos adiós. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 79)

Existe claramente en la historia de *Estación. Ida y vuelta*, que comienza con la cita anterior, una dualidad comparable entre un yo que cuenta y un nosotros que refleja en plural el mismo sentimiento del yo. Rosa Chacel muestra su particular visión anclándose en un nosotros con el que comparte, no se siente voz única y autorial sino que actúa reflejándose en los otros, en el otro, que al mismo tiempo evidencia y ejemplifica lo exportado por el yo-Chacel.

Resulta incuestionable establecer como punto de partida en el estudio autobiográfico a un destacado investigador D. José Romera Castillo, [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura\\_autobio.html](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html). Coincidiendo en su autodefinición de lo que considera o no como autobiográfico, esta delimitación no está sujeta a normas pactadas sobre la prosa o el verso, este discurso subjetivo no busca la identidad propia de la literatura en prosa o en verso pues el concepto que esto envuelve se puede descifrar de ambos géneros literarios, así una estudiante de Periodismo define espontáneamente el tema tratado, la ficción autobiográfica: el punto de partida real y el resultado ficticio, literario, no real, donde las personas se convierten en personajes. Esta afirmación surgió leyendo un poema de Luis García Montero “Completamente viernes”. Tal y como Romera Castillo cerciora:

(...) el discurso autobiográfico, desde la óptica de las formas lingüísticas, puede tener los mismos rasgos de lengua y estilo que cualquier texto narrativo y que, asimismo, puede estar escrito en prosa o en verso (frente a la opinión de Lejeune en la formulación de la primera versión de la teoría del pacto autobiográfico, posteriormente rectificadas, como se puede ver en su bibliografía que reseñaremos en su nota). (Romera Castillo, 2010: 5)

Al margen de la hegemonía literaria que adquiere el halo autobiográfico en la obra de Rosa Chacel, encontramos una autoría cómplice en sus poemas. No dejó de ser una autora comprometida y como personaje integrado en la vanguardia española adereza su poesía atribuyendo valor poético, utilizando la

métrica del soneto y la oda a elementos cotidianos de la alimentación (la cebolla, el hambre, la sardina y la habichuela).

Este complejo entramado nos lleva a descubrir varias líneas en las que convergen la autoría chaceliana como autora de vanguardia y autobiográfica, en tanto:

a) Mimetiza objetos culinarios (doblemente marcados por un sentido femenino a quien se le atribuye las tareas domésticas como la cocina)

b) Utiliza el recurso de reclamo hacia el lector comprometiéndose a invertir en su espacio poético y narrativo elementos autobiográficos de su vida cotidiana ensalzados con un lenguaje poético altivo y subliminal –con silencios excusados– que nos seduce hacia paisajes maravillosos, simboliza por tanto, a través de su literatura en general, todo lo cotidiano, lo diario, lo que le rodea:

Al re-posicionarse como receptora de su obra, Rosa Chacel baja del pedestal del autor, para convertirse en una lectora dinámica, por lo que el comentario sobre sus textos, refleja su preocupación por la posible acogida que pudo haber tenido su obra en el momento en que la pensó. (Ortiz, 2009: 1)

Curiosamente hasta en el análisis de su poesía deslumbran aspectos inmersos en la propia vivencia de la autora, como mujer utiliza recursos mediáticos que por lo general, me gustaría expresar este término como minoritario, son atribuidos al mundo femenino, objetos femeninos en definitiva de la cocina española (cebolla, habichuela, hambre, sardina). Todos ellos utilizados bajo el recurso estilístico de la poesía para salvaguardar la métrica clásica conjugada con un dominio matizado de doble sentido.

Este recurso estilístico utilizado en su discurso poético la une o acerca al mundo de las vanguardias españolas, en su mayoría masculinas y además poetas.

### **3.4. La autobiografía en los diarios**

Rosa Chacel define el diario como una elegante forma de hacer literatura: “Bueno, lo único que saco es la importancia de esta forma literaria del diario.

Estoy deseando poder meterme en ello, pero ¿cuándo?”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 888)

La literatura autobiográfica que aparece en *Alcancía. Estación termini*, 1998, se divide en varios cuadernos:

Cuaderno de Alberto Porlán.

Cuaderno de Lolo Rico.

Cuaderno de Ana Rodríguez-Fischer.

Cuaderno de Carmen de Icaza.

Cuaderno de Clara Janés.

Cuaderno de Luisa Elena de Portillo.

Cuaderno de Antonio Piedra.

2º Cuaderno de Carmen de Icaza.

[.../...]

A este respecto Clara Janés apunta: “El sentido es que cada cuaderno era el regalo de una persona y entonces ella se los dedicaba. Nada más. Por primera vez aparecieron juntos en ese libro”. (Clara From: Clara Janés; **To:** ['Mamen Exposito'](#) **Sent:** Tuesday, October 05, 2010 10:46 PM **Subject:** RE: *Alcancía. Estación termini*). Su capacidad de trabajo y de ocupación son admirables en una persona de avanzada edad, tal y como lo demuestra en el cuaderno de Lolo Rico publicado en conjunto con la obra *Alcancía. Estación termini* por la Junta de Castilla y León (1998). Son unos diarios póstumos dedicados a cada uno de los nombres de las personas a quien se los regalaba la propia Rosa Chacel. Estos diarios póstumos, publicados por primera vez en 1998, son el testimonio de una decidida voluntad: escribir es vivir, el resto parece tener poca importancia para Rosa Chacel. Por eso, los acontecimientos aquí se interiorizan y la cotidianidad que en ellos se exhibe se ajusta a cada página, a ese empeño fatal de ser, de llevar la escritura a su consumación vital hasta el último suspiro:

Son tantas las cosas que me esperan inmediatamente que no creo que me queden diez minutos libres y, además de las impresiones funestas, tengo un torrente de inspiración

que no sé qué hacer con él. Salgo inmediatamente al consulado, fotos, etc. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 888)

El carácter póstumo que le confiere Ana María Cuiñas (2011) al género del diario, en general, en *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta* de Rosa Chacel no tiene cabida, puesto que toda su obra está inducida –diría y– por la consecución de evolucionar a través de su obra, mostrando paralelamente un género autobiográfico evolucionado y al mismo tiempo, una labor de proceso de creación sobre la arista en su generalidad, no sólo como escritora. Afrontamos una literatura que regala un universo de vida interior, de vida que fluye y mana desde y hacia el subconsciente. Es imposible transmitir tanto a través de la palabra hablada, solo la escrita, leída e interpretada por el receptor encuentra el jeroglífico de una vida regalada al oído y pese a lo contrario que se pueda pensar, no queda el olvido, se convierte en un arrastre del pensamiento entre el pasado y el futuro. En ocasiones, en esta última *Alcancía*, leemos a una Rosa Chacel en decadencia física que no espiritual y realmente su lucha interna por querer y no poder, se plasma cuestionada en un mundo cosmovisionario, en un pensamiento que no cesa.

Su particular admiración por el cine, el artista y su obra, se ampara en sus *diarios* mostrando empatía por la vida del actor Paco Rabal, adivinamos la comparativa de la trayectoria del actor y la autora con la explosión de júbilo que supuso la organización de un Congreso-homenaje a un artista en vida, al igual que recibió Rosa Chacel en su Homenaje: *Congreso sobre las letras españolas de nuestro tiempo en torno a la obra de Rosa Chacel, las vanguardias artísticas y la narrativa actual*, celebrado en Logroño, del 21 al 23 de abril de 1993.

El diario en Rosa Chacel se plantea como la transposición de todo un sentido de figuraciones vividas pasadas por el hilo interior de la conciencia, en definitiva, una *cartilla de ahorros* en la que la autora aúna la literatura y la vida en un golpe de pluma:

Pero hay que confesar inmediatamente que salvar la imagen de la paloma *buchuda* de la degradación es una escapatoria; en el fondo, su pecado es el mismo que el del cerdito. Los que no la tuvimos seriamente consagrada en nuestra infancia, recordamos su forma,

su calidad de arcilla acariciada por las manos del alfarero y se nos ocurre asociarla con el depósito de horas, pensamientos, anhelos que tuvimos la debilidad de entalear en cuadernos. (Chacel, Rosa en *OC.*, Vol. 9, 2004: 18)

La alusión al sexo de una manera directa no es muy usual en el corpus literario chaceliano ya que resulta evidente que en el momento español vivido hablar de sexo por una fémina debía de ser algo atípico. No obstante, en los diarios –*Alcancía. Ida*– sí hay directas apreciaciones en este sentido por Rosa Chacel ¿Por qué? Porque se miran y se relatan desde la perspectiva del tiempo y me atrevería a decir que desde la sabiduría a ciencia cierta, de que quien habla de este tema erótico ya no lo practica y eso puede resultar una garantía de libertad en su exposición:

De todos los elementos que componen el ser humano, el que corresponde al sexo es el que menos me interesa conservar. Estar libre de sus emboscadas significa reposo y una tranquilidad provechosísima, porque toda la energía que se puede perder rugiendo por la selva, se puede emplear en otra cosa. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 29)

Además la alusión al mundo animal deja explícito un sexo joven, despierto y desenfrenado, es decir, una práctica salvaje que sólo atiende a reflejos y a impulsos motores propios de la adorada y loca juventud.

Al leer los diarios íntimos de Rosa Chacel se obtiene la certeza de clarificar en sus palabras contenidas todos los mensajes subliminales que se han ido dando en su bagaje literario: amor y desamor en *La Sinrazón*, lealtad y madurez de dos adolescentes en *Barrio de Maravillas*, argumentos y discursos sobre ideas de su tiempo en los ensayos *Saturnal* y *La confesión*, así como la deidad del deseo entre discípula y mentor –que también maestro– de *Memorias de Leticia Valle*. Ahora encontramos, como decía anteriormente, una verdad traducida desde la perspectiva de la madurez sentimental, desde la mundología de un tiempo observado, no sé si madurado, indudablemente ejemplificado con la vivencia y bajo el manto de la honestidad: “Es mejor dejarlo así para que cada uno ponga en su lugar las frases que fueron en su vida fuentes de emociones semejantes. Todo el mundo las tiene”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 30)

No podemos dejar de observar un hecho relevante que se descubre ante el lector como una lección magistral: asistimos, a través de su vivida literatura hacia la globalidad, para poder buscar nuestra propia identidad individual, sin dejar de sospechar ni divagar ante la verdad que nos apabulla con su obra. ¿Cómo es posible que lo vivido por la escritora en un mundo privativo de autodidacta, se convierta en una verdad universal para sus lectores? En definitiva, lo más alucinante que posee la literatura de Rosa Chacel es que, a pesar de pregonar ese carácter intimista, individual, autobiográfico y ensimismado, en su voz en *off* nos advierte de lo que realmente es importante y en lo que el ser humano debe construirse, a través de su propia experiencia, de mirarnos hacia adentro y encontrar, cultivar y desarrollar nuestras propias habilidades para posteriormente recoger la gran obra maestra: la calidad y perseverancia del género humano sin distinción de sexos y ésta, fundamentalmente ésta es la búsqueda intuitiva desde el comienzo de nuestra autora.

Los mensajes que Rosa Chacel nos da en los diarios para descubrir el proceso de creación de su obra en general, son muy explicativos, así:

*Teresa* que podría circulando, por el drama y por la exactitud psicológica, no es tolerable por la afectación del estilo, el preciosismo, los adjetivos precediendo al sustantivo, y también porque la realidad del drama está escamoteada a veces, por temor al prosaísmo, por haber sido escrita en el momento en que salíamos del cascarón de las alusiones. ¡Lo que podría ser si la escribiese ahora! [...]. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 33)

Leticia, que hasta hace poco he estado creyendo perfecta, le he descubierto un detalle de mal gusto que, si alguna vez llego a reeditarla, lo corregiré. Además, tiene demasiadas cosas bonitas intolerables para el gusto de ahora. No, Leticia no tiene nada que hacer hoy día: la heroína de la infancia actual es «Meg»... ¿Qué le vamos a hacer?... (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 33)

Si a los numerosos defectos de mis libros se añade el de que son míos, queda explicitada la oscuridad que se hace sobre ellos, porque quien no tiene nada que hacer en el mundo actual soy yo. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 33)



Los diarios en la *Obra completa* comienzan con un prólogo titulado “Del presente exasperado: 1941-1994”, se trata de diario personal, dietario, memoria, confesión, autobiografía, cuaderno de notas y derivaciones epistolares. Estos dietarios han tenido en ocasiones la consideración de tratarse como obras menores respecto a la literatura en general, toda vez que se les atribuye conceptos que dejan de tener conexión con la literatura como la sinceridad, la verdad de exposición en sentimientos íntimos y el desgranar una historia individual día a día que cualquiera podría expresar con claridad sin darle el tinte, matiz literario y/o artístico que toda creación escrita se merece. De este modo, Ana Rodríguez Fischer en el prólogo a la *Obra completa* de Rosa Chacel afirma en esta exposición:

Es algo que a menudo puede perderse de vista en este tipo de escritos, a los que, en algunos casos con razón, suele calificárseles de «menores». Siempre recordaré una frase lapidaria al respecto, puesta por Nabokov en labios de su personaje Sebastián Knight: «...Los detalles recogidos día a día (¡pobre método de alcanzar la perduración!)... ». Sí, casi resulta patético el espectáculo de ver a algunos escritores (pongamos las doce o quince mil páginas de Paul Léautaud, para citar un caso algo más lejano a nuestras letras, aunque aquí también contamos con al menos un ejemplo de este tipo) entregados a una labor regida preferentemente por la perseverancia y en la que los brotes de calidad quedan siempre sofocados –si no aplastados– por la cantidad. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 8)

Cierto es que, otorgar al género literario de la confesión menor importancia que a cualquier otro ha sido un continuo en varios autores, no sólo en Nabokov, porque con ello se está desprestigiando el uso de acontecimientos interiores como elementos propulsores de plasticidad literaria, es un ejercicio de plasmación de la más absoluta libertad, tal y como define Ana Rodríguez Fischer, Rosa Chacel utiliza la libertad individual tanto en sus diarios como en su novedosa novela de vanguardia y utiliza recursos estéticos (pintura, escultura y musicalidad) que adornan de la manera más castiza –entiéndase auténtica– un genio literario catalogado al margen de la riqueza imaginativa. Pues visto al contrario, resulta más emblemático recurrir a la memoria y a la vida cotidiana para continuarla y transformarla a través de los textos en obra literaria, que partir

de un estudio y alegoría de la imaginación para crear el texto escrito, para dar vida al arte de la literatura.

Considerar los diarios de Rosa Chacel como un género estrenado por la autora no resulta del todo acertado. Originariamente y partiendo exclusivamente de la idea genésica del material sí podría ser un estreno, es decir, es la primera vez que la autora reconoce a través del título *Alcancía*, que lo que allí se almacena es parte de su vida y obra, relatadas. Pero resulta curioso que ahí se encripta todo lo que anteriormente ha hecho la autora, Rosa Chacel ha usado fehacientemente la libertad para poder contar su autobiografía en novelas, ensayos, relatos y artículos, porque todo lo que contienen sus páginas obedece a la voluntad de su libertad creadora, influenciada a veces por el gusto de la época, a la que no fue fácil sobrevivir a través de una misma (entendido el femenino como apoyo a la globalidad).

Así lo traza Ana Rodríguez Fischer en el prólogo de estos llamados diarios, esta vez sí, casi al final de su escritura y como consecuencia de un éxito intimista en la vida y en las letras:

Hay reflexiones de profunda sorpresa en Rosa Chacel al enfrentarse ahora a la novedad y ambigüedad del género recién estrenado. Se confrontan las distancias, se pulsan los tonos, se definen los espacios, y poco a poco se va perfilando la fisonomía del diario, cuya trayectoria plural recuerda el cauce de un río: serpenteante, escurridizo, en ocasiones guadanesco. Silenciado unas veces por el ruido de *lo otro*; sofocado también por las restricciones que la propia autora se impone. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 9)

De entrada, la autora piensa que sus diarios van a ser aburridos porque “el lector pueda aburrirse con un fárrago de menudencias, carentes de encanto arrebatador que provocan las vidas de acción... Este segundo caso es en el que se encuentra presente el volumen”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 17)

Rosa Chacel duda de la calidad de los diarios “las emociones se producen generalmente, en momentos inoportunos” (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 28), del mismo modo que se plantea en ellos la historia de sus obras, es decir, rememora las lecturas sobre su novelística, apuntando desde la perspectiva si hubiesen

mejorado haciendo o no otro tipo de escritura, la propia autora es la mayor crítica de su obra literaria inconcebiblemente dentro de su propio compendio artístico más íntimo y confesional: los diarios. En ellos, aparecen reseñadas las protagonistas de sus obras *Teresa* y *Leticia* de forma conjunta como en un afán de superación de haberlas construido mejor, de manera que el carácter autobiográfico en ambas protagonistas aquí deja de tener sentido, puesto que hay más elementos de ficción e invención de las dos obras: *Teresa* y *Memorias de Leticia Valle*, que de vida contada y narrada por la propia autora. Bien, partiendo de esta premisa, nos encontramos una dualidad compartida en ambos modelos femeninos, es una simbiosis apuntada por la autora intencionadamente puesto que a las dos las asemeja y trata por igual, es consciente de que en el análisis de las dos mujeres podía haber mejorado su estrategia. Existe un trabajo de Carmen Morán que pone de manifiesto este énfasis en dos mujeres distintas pero a la vez tratadas con encanto: *Figuras y figuraciones femeninas de Rosa Chacel. Teresa y Leticia* (2008), dos mujeres tomadas como referencia de un pasado y un futuro, respectivamente.

Las claves, que en los diarios nos otorga Rosa Chacel como privilegios, están cargadas de vivencias excepcionales, lejos de su prosa de vanguardia, precursora de un *nouveau roman* joven, crepitante y auspiciador de libertad. En la madurez del diario, como digo, se observa la calidad de una vida cotidiana contenida que ha sido el principal cauce conductor de todo lo original y novedoso en su corpus artístico, cargado de imágenes, sonidos, sueños, sinrazones, memorias y barrios dibujados. Aparecen también en los diarios de Rosa Chacel el nombre de muchos personajes y sorprende el tráfico de cartas que siempre bulle en su inquietud, pero no hay ninguna utilizada dentro del diario:

Luego, he escrito a la Nena, una carta tonta; no como hubiera querido. A Maruja, bastante larga. A Kazantzakis ¡al fin! Y Eleni. Bueno, no sé si la carta le resultará rara: tal vez no. A Elvira Orphée. No recuerdo si a alguien más. Pero todavía me quedan muchas cartas que despachar: eso me impide ponerme ya francamente en el plan de trabajo. (Chacel *OC.*, Vol. 9, 2004: 95)

Probablemente este “despachar” cartas resultaba entonces en Rosa Chacel tan fluido y funcional como ahora se “despachan” correos a través de la Red. De alguna

manera se debía mantener el círculo socio-intelectual alerta y es cierto que esta tarea requiere poco tiempo y a veces, desvirtúa el contenido del auténtico trabajo personal. La constante en la elaboración novelística de Rosa Chacel ha sido reconocida en sus diarios: “Tengo que defenderme manteniendo, sin decaer, lo novelesco, lo psicológico, lo realista, para hacer tragable la enormidad de mi pretensión”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 97)

Los diarios en la autora, después de haber escrito novelas de final incierto, despistan en cuanto a su transparencia, ¿Los escribió porque estaban de moda? Tanta claridad en su día a día sorprende enormemente y quizás como bien apunta Clara Janés son o quieren ser dos cosas: “por un lado porque uno mismo no quiere olvidar, y por otro consignar unas cosas y no otras. ¿Hay un destinatario? Creo que sí, quizá más de uno”. No perder la memoria que ha sido su fuente de inspiración y dejar claras unas cosas y otras no, justamente expresar lo que uno o varios destinatarios deben de saber, ahí es en la finalidad de buscar uno o varios intérpretes en donde radica su transparencia. Es cierto que en los diarios –al igual que piensa Clara Janés– lo que escribe Rosa Chacel es lo que quiere que se sepa y además también es responsable de que siendo literatura puede permitirse el lujo de afanarse más en la búsqueda de la ficción porque de nuevo es literatura y su vida, su devenir diario aunque “parece” estar reflejado, es completamente manejable por su pluma:

Lo que pasa es que ante *estos hechos* –así, en plural, aunque tal vez no sean más que uno– no puedo menos de sentir algo como el temor de no estar haciendo lo que debo. Pero no en la vida: en la literatura. No escribo sobre las cosas sangrientas que vivo, pero es que no puedo escribir si no me lavo las manos y empiezo a pensar que debería hacerlo con las manos sucias, o no hacerlo. [...] ¡Por qué no seré de esas mujeres que hacen de su diario un confidente íntimo! Tal vez porque soy demasiado escritor. No, no puedo poner aquí ese tono conmovido y sencillo de las cosas sentidas directamente, sin la menor elaboración. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 109)

Resulta casual que cuando la autora habla de intimidad, el sujeto son las mujeres y si, por el contrario, hablamos de literatura, ella se denomina a sí misma escritor, dando importancia al tono literario como aquel que resulta elaborado y dejando un segundo término, como menos importante, al diario como modo vivencial y además de mujeres.

Nora Catelli en su obra *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico* (2007), propone unos estados sobre la teoría del espacio autobiográfico, considerando que lo íntimo es el espacio autobiográfico y la conquista del sujeto moderno. En el capítulo dedicado a Paul de Man encontramos una definición sobre lo que constituye el espacio autobiográfico en el siglo XX que engloba todas las argumentaciones dadas hasta ahora dejándonos una sensación subliminal, por debajo, para pensar en esta densa significación: “Más que un tipo de texto, lo autobiográfico era un “momento” presente en cualquier texto: tiempo contra sustancia, decisión lectora contra consistencia autorial” (Catelli 2007: 34). Paul de Man en su obra también llamada *El espacio autobiográfico* (1991) afirmaba que la autobiografía “es la prosopopeya de la voz y del nombre” (Catelli, 2007: 34). Con esta frase nos remite a la memoria más ancestral de nuestro yo, así no existe un yo previo y anterior que el autor pueda retomar y mostrarlo en la autobiografía sino que el yo, el protagonista se va haciendo, se va formando a lo largo de la narración de su propia vida. De este modo, Paul de Man no sostiene que la autobiografía sea un género sino un movimiento. Nora Catelli, influenciada por esta afirmación demaniana establece un símil entre la autobiografía, la puerta giratoria y el torniquete:

El momento autobiográfico tiene lugar como alineación entre dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente en una sustitución mutua, lo cual supone una «estructura especular» interiorizada en cualquier texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento. (Catelli, 2007: 39)

La autora italiana Nora Catelli también establece un parangón entre el diario íntimo femenino y la definición entre íntimo e intimidad. No obstante, esta autora disculpa el por qué se vincula el diario a lo femenino. Si el término íntimo rememora algo que está dentro del yo, podemos incluso crearnos la figura visual de la penetración dentro de uno mismo, de este modo la semejanza con el cuerpo humano queda evidenciada. El género del diario ha sido estudiado por Alain Girard (1963), Jean Rousset (1986), Béatrice Didier (1996), Adolfo Prieto (1969), Enric Bou (1996) y Ana Caballé (1995). En todos ellos existe una voluntad y es la de intentar buscar algo diferente femenino en el diario.

Si tomamos como referencia la historia podemos comprobar que es cierto que las monjas usaban los diarios para ir anotando los sucesos que le ocurrían día a día con sus sacerdotes, ya que éstas funcionaban (me gustaría dejarlo en pasado) como mujeres sometidas al designio de Dios y entre tanto un hombre –el sacerdote– vigilaba sus instintos más básicos, por si acaso, se desviaban del buen camino (como ejemplo los confesores de nuestra Santa Teresa: García de Toledo, Ibáñez...).

Nora Catelli establece similitud entre el acto de escritura intimista y las confesiones de Santa Teresa como ejemplo de escritura de diarios en una mujer, resulta enriquecedor pero no imagino el caso en nuestra escritora Rosa Chacel, si en este acto de escritura tomamos como referencia que la escritura autobiográfica es “el desarrollo de la propia subjetividad”, para la autora la subjetividad ya estaba desplegada desde la infancia y por ello, a partir de ahí, pudo desarrollar un modo de escritura reflexiva y emocional, aunque quizás en los diarios por una cuestión de salud, o de moda quiso plasmar una subjetividad adulta y un pataleo público para que fuese escuchada, leída y tomada en cuenta por la cultura española que tanto necesitaba de grandes pensadores en plural. No obstante, exponer la argumentación de Nora Catelli no me parece descabellada y merece la pena plasmarla pues algo de verdad y de historia sí que tiene y buscando la complementariedad y la reciprocidad del discurso y el aprendizaje la teoría final será mucho más rica, certera y por supuesto llegaremos con mayor rigor de aprendizaje al estudio de la artista vallisoletana.

En Inglaterra y en Norteamérica (puritana) solo el 10% de las autobiografías, memorias y diarios son publicados por mujeres –normalmente de carácter religioso–. Existen antecedentes excéntricos: Samuel Pepys (1632-103), George Cox (1642-1681), John Wesley (1703-1791), George Eliot, Goethe (1770-1775), Novalis (1797-1791) y Lord Byron (1830). A partir de 1800, se instaura la fecha clave para reconocer que Francia con Alain Girard es el principal autor de los llamados diarios íntimos. Arrastrar procesos históricos puede llevarnos a errores como el de suponer que el espacio íntimo está reservado solo para la escritura femenina, cierto, pero también nos demuestra que arrastramos un complejo mundo interior que ha sido escenificado por «el ángel del hogar»; sería mucho más coherente pensar que “los diarios íntimos son ya acabadas formas femeninas de escritura, sean escritos por hombre o por mujeres” (Catelli, 2007: 57) y para mi él ya casi sobra. De este modo, deberíamos pensar que quien escribe,

independientemente del tipo de escritura que se plantee sea un sujeto sin cuestionar ninguna figura anatómica:

Quizás quienes se encierran –hombres o mujeres– a escribir diarios íntimos, como los ángeles del hogar en su empíreo doméstico y con sus demonios interiorizados, lo hagan ya desde una posición femenina: la del “no-todo”. Son los que registran, como Amiel, la angustia de haber abandonado, en la escritura, el universal masculino: “Este diario es una úlcera, (una fístula, una herida): mi virilidad se evapora en sudor de tinta”. [“Ce journal est un exutoire; ma virilité s’évapore en sueur de’encre” (13-7-1860)]. (Catelli, 2007: 5)

Esto ocurría no sólo en los diarios sino en toda la literatura donde se sospeche que una mujer es la autora del texto artístico porque, como bien dice Nora Catelli, la posición entendida como sujeto femenino es “la única posición que, al no ser universal, exige su definición en la diferencia”. (Catelli, 2007: 57)

Es interesante analizar el comienzo del estudio de la autobiografía (Georges Gusdorf, James Olney, Jean Starobinsky, Philippe Lejeune, Paul de Man y Jacques Derrida) y además también resulta notorio resaltar que si los géneros de la novela y la poesía actualmente han dejado de estar encorsetados, catalogados y estudiados en cajones por los historiógrafos, ahora le corresponde la minuciosa disectiva al género de la memoria.

La autobiografía en los diarios de Rosa Chacel, teniendo en cuenta su modo de publicación, se desarrolló en una línea de actuación desde su marcha al exilio, Burdeos en 1940, hasta aproximadamente el 28 de marzo de 1994, antes de morir a los 96 años. Acabados los tres volúmenes, se cerca un espacio entre Europa y América y en este espacio temporal en la vida de la autora, localizamos una expresión privada acerca del exilio que como tal en los autores siempre ha ejercido una crisis existencial de la que Rosa Chacel nunca será protagonista confesa de esta pésima influencia. Tal y como Clara Janés declaró en una entrevista el 28 de noviembre de 2010 en su casa madrileña, Rosa Chacel nunca reconocerá abiertamente: “Sí fui una pobrecita exiliada de mi país”.

Ya Ana Caballé en su artículo “El diario íntimo en España” (1996), habló de Rosa Chacel como una de las pocas autoras de diarios en España junto a María Zambrano y María Teresa León. Por supuesto que también había escritores de diarios

como Unamuno, Azaña, Ridruejo, Josep Pla, Salvador Dalí, César González Ruano, Luis Felipe Vivanco, Francisco Umbral y Jaime Gil de Biedma. No debe de ser casual que este tipo de escritura de diarios nazca en España al finalizar la Guerra, derrotada la República y con un exilio incipiente.

Laura Freixas en su artículo “Auge del diario ¿íntimo? En España” establece tres épocas en la literatura española con respecto a los diarios:

- 1.- Antes de la Guerra Civil, Josep Pla y María Manent.
- 2.- Durante la Guerra Civil y la Posguerra: Rosa Chacel, Manuel Azaña, Carlos Edmundo de Ory, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma.
- 3.- Época franquista y transición democrática en la que se establece un enfoque más fructífero y teórico.

Rosa Chacel es la única autora con –a que se refleja en esta clasificación y se establece con su diario un sentimiento de frustración frente a un exilio indeseado, mostrándonos María del Mar Inestrillas cuatro supuestos, en cuanto a la solución adoptada por nuestra autora, en elegir el diario como forma de sucumbir progresivamente y sin demasiados costes a la amargura del desarraigo. El diario se convierte en asidero contra el miedo y la soledad, espacio de colocación y desahogo interior, memoria que se utiliza como recurso contra el olvido y remedio para que perdure la vivencia después de la muerte de la autora.

Juan Félix Bellido Bello, autor de una tesis sobre Leonor López de Córdoba, en el capítulo sobre Mujer, escrituras y comunicación, opina que la escritura autobiográfica de mujeres brilla por su ausencia (Bellido, 2006: 205), es más no es que no haya autobiografía sino que ha sido silenciada o bien no ha tenido la misma audiencia que la de los hombres. En este sentido, la crítica feminista ha tomado como referencia de género autobiográfico a Agustín de Hipona en sus “confesiones” (en “*Ouvres Completes I*”, Gallimard, París, 1987) y no a las Memorias de Agripina o de Vibia Perpetua de la misma manera que han sido las confesiones de Rousseau los orígenes del estudio del género autobiográfico para los críticos literarios actuales.



El canon literario ha arrojado a lo largo de la historia a todo el talento masculino con más fervor, pero no creo que el género autobiográfico sea por excelencia masculino sino todo lo contrario y el ideal de canon debería no distinguir entre uno u otro sino acunar y complementar las características que definen este género, y por supuesto, concederle la importancia merecida a todo lo que de femenino apoya y dignifique la calidad del género autorreferencial como experiencia fundamentalmente femenina. Durante finales de los 80 y en los años 90, la crítica feminista denominó como “autoginografía” a la escritura autobiográfica de mujer (Stanton, 1994: 73), término que encarece y delimita en un grado importante la magnitud del discurso literario y que emparenta el aparato reproductor femenino, de nuevo lo interior y lo escondido en el texto escrito. Estas fueron las autoras de semejante término: “Domna Stanton, Bella Brodzki, Estella Jelinek, Isabel Morant, Linda Anderson, Sidonie Smith, Encarnación Juárez Almendro” (Bellido, 2006: 207). Tampoco podemos dar como cierta la afirmación de fechar el comienzo de la autobiografía en el Renacimiento: “en el caso de la literatura en lengua castellana, el primer periodo de una historia literaria femenina sería el Renacimiento”. (Bellido, 2006: 209, *apud* Luna, 1996: 73)

Aún no estando de acuerdo en pensar que existe una literatura femenina, definida por muchos críticos como seducción para el lector de la misma, con esta división formal, considero que Rosa Chacel fue la única autora de pocas que manejó con maestría una escritura interiorista, usando además el diario o “texto subterráneo” (Rodríguez Suárez, 2011: 7), el medio más explosivo y de moda en esa época histórica de su desarrollo literario.

### **3.5. La autobiografía en sus ensayos**

Como lectora del análisis literario en torno a la representatividad de la obra chaceliana y en la búsqueda continua sobre los comentarios de sus textos son significativos los epígrafes y subtítulos que encuentro en los artículos periodísticos, así Rafael Conte (1994: 64-65) cataloga en varios titulares definitorios frases como: eterna testigo, fin de siglo, cine y letras españolas. Todo esto viene a corroborar la frecuente confesión que Chacel predica no sólo

con su obra sino como testimonio de entrega de una vida autobiográfica en sus textos, memorialística y confesional en sus entrevistas. No hay que olvidar que como ensayista, Rosa Chacel reafirma su escritura en la etapa del Ateneo en Madrid, de 1918 a 1922, así el ensayo responde a la representatividad de su filosofía en los textos literarios.

El estado de la cuestión que quería plantear aparece reflejado del siguiente modo: en obras como *La Sinrazón* o *Saturnal*, Rosa Chacel busca con la palabra la razón magnética que conduce a las entrañas de la verdad, razón ésta de un principio operante. Elabora un análisis sobre la naturaleza y el amor, de modo que “no parece que edifique una teoría, sino que levante el edificio en su recuerdo”. (Pardo, 1989: 9)

En los ensayos esa razón viene a objetivar lo palpable, y de nuevo el bistorí de Rosa Chacel profundiza, impecablemente, en el orgánico de su demanda: en lo que pugna por ser vida, y en el alma de la realidad circundante. En ambos casos –narración y ensayo– la memoria y el amor alimentan la raíz del proyecto chaceliano. Este es el gran esfuerzo –el estudio constante– en Rosa Chacel (Universidad de Valladolid. Acto de investidura de doctora «honoris causa» Dra. Rosa Chacel, 1989, p.38) *Saturnal* materializa en palabras unas premisas básicas y confesionales de Rosa Chacel, de este modo explica términos que pueden conducir a trivializar sobre sus teorías y desmontarían un estudio poco valioso y profundo del estado de la cuestión que quiere plantear:

Así, pues, esa vida humana que vemos pasar, la que estudiamos, la que contemplamos, la que amamos o detestamos es decidida en su principio por este hecho, tan inmediato que se confunde con ella misma.[...] Por esta razón, esto es lo primero que tenemos que considerar: eso que, comúnmente, se llama la relación de los sexos. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 66-67)

También se plantea Rosa Chacel aclarar cuestiones como feminización y afeminamiento, el primer término indica una regresión a la paz y el segundo término disfraza un tono despectivo (a mi modo de interpretar): “este segundo término es el que indica desequilibrio o inversión; pone las cosas cabeza abajo – la cabeza, la razón por los suelos–”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 66)

La percepción que queda al lector al leer el ensayo *Saturnal* equilibra un enjambre de pensamiento hilvanados, un ir y venir de ideas ensambladas que recorren laberintos, recovecos y abstracciones inmersas en su memoria. Pasamos a leer desde las más variopintas ideas de los movimientos culturales, romanticismo, impresionismo, cubismo, pasando por las artes plásticas, más en concreto, la literatura, la poesía, el chal de la mujer hindú, unas ideas llevan a otras y todas y cada una de ellas aventajan el pensamiento esclarecedor de Rosa Chacel que descubre hablando por ella misma, en su mismidad, su sabiduría.

Resulta inevitable para establecer la relación entre sexos, aportar al diccionario de términos usados por Rosa Chacel una palabra que engloba los valores femeninos. Adivinamos pues que gran parte de este secreto se traduce en la aceptación o no de lo que se cuestiona como femenino. Claro que, quizás, esta alusión ayuda a explicar el detalle femenino y quizás esté relacionado con el artículo de Ortega publicado en *El Sol* (3 de julio de 1927) “¿Masculino o femenino?” haciéndose así discípula del mentor con maestría y voluntad consciente. Pues alude a Ortega en la estructura de su ideario en el ensayo *Saturnal*:

Por esto digo que la visible novedad en la forma de vida de la mujer, siendo sumamente importante, no lo es tanto como la modificación que viene sufriendo la mente del hombre desde hace, más o menos, dos siglos al aventurarse hacia las raíces de la vida – biológicas y psíquicas, físicas y metafísicas– incorporando a la vida del espíritu el orbe entrañable que *feminiza* nuestra época –por otra parte, la más osadamente masculina que jamás existió. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989:68-69)

La concepción que del propio ensayo tiene Rosa Chacel delata la dificultad que entraña recorrer los laberínticos pensamientos llenos de vivencias y emociones que impregnan todas y cada una de las páginas de *Saturnal*, se mezclan teorías filosóficas y la concepción de explicar el intrínquilis de la percepción de la novela en la faceta artística de la escritora. Es cierto que requiere de una lectura pausada y repetitiva para poder adentrarnos al torbellino de emociones, teorías y entresijos que denotan la calidad académica e intelectual que envuelve a la artista: Rosa Chacel: “Tengo que convencer a Pedro de que

reediten *Saturnal*, para ponerle un prólogo que resuelva –o desahogue– todo el lío que se arma en torno a todo esto”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 800)

Es en *Alcancía, Estación termini* (Vol. 9, 2004 en *OC.*) donde, de manera esporádica, salteada, sin esperar lo da cuenta la autora de aquello que quiso hacer entender con su obra literaria y lo que el lector llegó a comprender:

El único que para mí consiguió algo serio es Graham Green, principalmente en lo de “La casita de las macetas”, que plantea el conflicto del que no puede soportar el hecho del milagro –es lo que yo quise hacer en *La Sinrazón* y no se enteró nadie. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 802)

La esencia y brillantez que se manifiesta en *Alcancía* y en los *diarios*, en general, queda aquí manifiesta: “Sí, esa es mi situación; penetro en las cosas, pero no estoy en ellas; y en las que verdaderamente estoy procuro pasar sin detenerme” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 142). Esto demuestra una vez más que sus manifiestos en los propios diarios dan fe del tesón en la escritura, deslizarse por debajo, sucumbir al ruido que alberga el silencio. Ese silencio que espanta y nos hace huir de la más absoluta realidad sostenida: el ensayo.

Incluso en este género, Rosa Chacel como auténtica portavoz de su manuscrito autobiográfico a lo largo de toda su obra manifiesta su definición de lo que le llama la atención, lo que alumbró su despertar literario, su magnífica capacidad de establecer una visión global de aquello que observa como su alrededor y lo adecua a su parecer: “Lo que nuestra atención persigue es la vida humana y ya se ha dicho que la vida «es una continuidad sin límites y al propio tiempo un yo determinado por límites»”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 62)

En la teorización de los ensayos Rosa Chacel dialoga consigo misma autorreferenciando su propio conocimiento, un ejemplo de ello es la excursión que realiza hablando del eros a través de la poesía amorosa de Quevedo:

Quevedo es, de nuestros poetas, el más profundo y rico en pensamiento, y el suyo culmina, sin la menor duda, en ese juego o enlace móvil, sin reposo, sin limitación posible, inagotablemente generador de amor y muerte, de alma, esto es, energía y

materia. Su profundidad, ambición ontológica insaciable, sobrepasa toda psicología. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 212)

En este panorama, alentador y fecundo, enlaza a través de las palabras con el sentimiento del eros, del amor infinito, de lo esencial en el motor humano, pasando por una auténtica disertación de las palabras salero y chic: “salero es un término tan ambiguo como chic” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 214). Todo esto se trasluce en un disertar de vida, de amor, de muerte, expresado por términos en cursiva y palabras fuertes llenas de significado ambicioso –el arte de amar, el arte de matar, el arte de engendrar, en definitiva: la idea de la vida en su globalidad– que intentan convencer a la autora de su intuitiva significación y llevar al lector a un cíclico pensamiento que emana ideas y rememora cuestiones pasadas retomadas por la voz autorial sutilmente.

En este campo no es la única autora que entre sus contemporáneos trata de novelar a modo autobiográfico. Una de las más importantes autoras en este sentido, es sin lugar a dudas, María Zambrano. Su obra *Delirio y Destino, los veinte años de una española*, fue escrito en La Habana a comienzos de los años cincuenta. Al igual que Chacel, María Zambrano utiliza la confesión como medio autodidacta sobre su propia escritura, novelando memoria, autobiografía, sueños, capacidad de visión. Una visión siempre interior, abocada al devenir de su vida y al mismo tiempo al acontecer de su historia. Mercedes Laguna González (2005: 1-9) en su artículo dedicado a la autobiografía de María Zambrano nos revela el secreto de cómo la autora-filósofa realiza una confesión purificadora al construir su autobiografía, en definitiva su confesión:

Si nos detenemos en la historia individual, podemos pensar que hay momentos en la vida de la persona en que se padece un ansia especial que se está a punto de lograr, cuando una persona despierta soñándose, cuando despierta porque su ensueño –su proyecto– se lo exige, le exige conocerse, conocer su pasado, liquidar las amarguras que guardaba en su memoria, poner al descubierto las llagas escondidas, realizar una acción que es a la par una confesión, “purificarse” haciendo. (Zambrano, 1989: 64)

Continuando con la búsqueda del origen de la autobiografía, Ana Caballé encuentra esta raíz en *Memorias de un setentón* de Ramón Mesonero Ramos,

sustenta su argumentación en la razonable idea de aludir a un yo que no da detalles intimistas reveladores de sentimientos, en donde no hay narración de vida interior de manera intrínseca si no “la subordinación o elipsis de la vida personal en beneficio del relato histórico-político” (AA. VV., 2001: 152). En esta comunicación merecen atención María Zambrano con su ensayo *La confesión: género literario* (1943) y Rosa Chacel en su idéntico título *La Confesión* (1970), en tanto que “ninguna de las dos autoras encuentran a un solo autobiógrafo que les sea útil para ilustrar la trascendencia humana y artística de la literatura confesional”. (AA. VV., 2001: 147)

En definitiva, y ante los ejemplos anteriormente citados sobre literatura autobiográfica, autobiografía contemporánea o sublimación de un yo interior que traspasa la frontera interna, nos damos cuenta del vacío existente en esta literatura que tiene su auge a principios del siglo XX. Una literatura eclipsada al igual que en algunas obras de esta categoría se eclipsa el yo protagonista, sustentándose en la narración de hechos históricos más que en esparcir y derramar valores inadecuados para el sexo masculino, como decía Croce:

Yo creo que la razón fundamental de este hecho debe buscarse en el carácter de confesión que ha adoptado la literatura moderna. Por eso se han abierto de par en par las puertas a las mujeres, seres sumamente afectivos y prácticos que, como suelen leer en los libros de poesía adivinando entre líneas todo lo que casa con las propias y personales venturas y desventuras sentimentales, se encuentran siempre muy a sus anchas cuando se las invita a buscar su alma, sin que se les dé una higa la ausencia de estilo, por aquello que ya se ha dicho tan sutilmente: *Le style, ce n`est pas la femme*. Las mujeres han tomado carta de naturaleza en la literatura contemporánea porque los hombres se han afeminado un poco estéticamente (Croce: Breviario de estética). (Croce *apud* Freixas, 2001:113)

*Saturnal* es un libro en torno al cual la crítica ha guardado silencio por los comentarios poco positivos acerca de él de la autora. Consta de un preámbulo, cinco capítulos y un epílogo. El libro entraña una dificultad en su lectura, es una profunda indagación de la conciencia de nuestro tiempo y de la conciencia que en los seres humanos tenemos de él: “Es una indagación sobre el eros y la trascendencia”. (Mateo, 1993: 35)

Por el contrario, *La confesión* es un análisis de confesión propiamente dicha como género literario, como modalidad. Investiga a san Agustín, Rousseau y Kierkegaard y los considera invadidos del sentimiento de culpa. A la vez que analiza estos autores, indaga también la influencia que puedan tener sobre la obra de Cervantes, Galdós y Unamuno, a los que después estudia. Finalmente, establece una diferencia entre confesión y memorias, pues la primera es para ella última voluntad, y las otras no. La confesión para Rosa Chacel es de vital inspiración en toda su obra.

Félix Pardo relaciona el entronque autodidacta que Rosa Chacel adquiere con sus padres y la visión filosófica en sus ensayos, una visión alentada por el Apolo y reconducida a través de las artes plásticas, de la misma manera que impregnaron su retina las láminas de los hermanos Blanadé que se extendían delante de Rosa Chacel como material didáctico para las clases de francés que sus padres le ofrecían en su propia casa. Nuestra prosista se hacía eco de un discurso que compagina y complementa lo masculino y lo femenino, lejos de situarse en una posición feminista; así de este modo, nos acercamos al pensamiento de estar al tanto en definir las cualidades femeninas, al margen de saber discernir la supremacía del pensamiento masculino por años de historia y que eso precisamente, sirva como aprendizaje en la construcción de un ideario mixto futuro y mejor.

La autora escogerá de entre su pensamiento filosófico el Apolo, su Apolo, la idealización elegida para mostrar la belleza a través de su canon de intelectualidad estética hacia el lenguaje. Un lenguaje usado y difuminado para contagiar su intimidad de pensamiento, una “vida de entendimiento” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 19) que se puede discurrir entre sus ensayos como buena alumna platónica.

En el ensayo “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor” utiliza la definición de ambos géneros: masculino y femenino, como una cuestión de poder y voluntad, nada que ver con las connotaciones intrínsecas al género

masculino y/o femenino. Desde esta perspectiva Félix Pardo resumen el gran poder de la voluntad en los dos géneros, es decir, en el género humano:

La suerte histórica de este artículo, lo mismo que la de sus libros de ensayo, es lamentable. Y no sólo porque haya pasado prácticamente desapercibido el hecho de que en España, hace más de cincuenta años, ya se hablase de las cosas de las que antes nunca se había hablado, y de las que tardaríamos en hablar muchos años, pero ya con voces venidas del extranjero, sino también porque se ha pasado por alto la actitud fenomenológica de Chacel ante los modos de ser del hombre, que le llevó a pensar lo masculino y lo femenino como «actos intencionales de conciencia», en la línea de pensamiento inaugurada por Descartes y superada por Husserl, y no como simples potencias irreductibles del alma, tal como piensan algunos críticos del racionalismo, como es el caso, en nuestro país de María Zambrano. De esta manera, al concebir lo masculino y lo femenino como contenidos intencionales de nuestros actos mentales, no cabe hablar de un «yo» específico de cada uno de los dos sexos, sino de un mismo orden de voliciones, en tanto que el fenómeno al que se refieren esos actos de pensar no es múltiple, sino único: a saber, el amor. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 39)

La concepción que nos transmite Rosa Chacel en los ensayos sobre la filosofía de su pensamiento se corresponde con la concepción que Julián Marías da de Xavier Zubiri en *La escuela de Madrid*; la aparición de la filosofía como algo intrínseco al pensamiento literario podríamos verlo a continuación: “solía yo decirle a Zubiri que profesaba la introducción a la filosofía mediante la técnica del baño de impresión, ya acaso adivinaba que acaso no hubiese otra”. (Marías, 1969: 488)

El ensayo *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor* se publicó en *Revista de Occidente* después de varios artículos sobre cuestiones de género y amor firmados todos ellos por una imagen masculina. Alison Sinclair establece una similitud entre este ensayo y *Memorias de Leticia Valle*, basándose en dos premisas fundamentales. En “Esquema” Rosa Chacel se colocó en el ámbito de Ortega, formando así parte del contexto intelectual que formaba la *Revista de Occidente*, al mismo tiempo con este ensayo se oponía claramente al perfil que tenía ya adquirido la Revista sobre cuestiones de género. En cuanto a *Memorias de Leticia Valle*, Sinclair afirma que cuestionada en la juventud chaceliana la evolución del amor en sentido erótico, esta novela pretendió asentar



el idealismo que volcó en “Esquema” y lo convirtió en decepción, puesto que el juego de seducción que hilan Leticia y su maestro no acaba precisamente en una envidiable historia de amor.

En “Esquema”, escrito a su regreso a España, se enfrenta Rosa Chacel a un mundo en el que se quiere integrar, esto es, el círculo de Ortega y de ahí podríamos pensar que es una mera cuestión madrileña, pero no es así, aquí se incluyen en la *Revista de Occidente* todos los pensadores que Ortega escogió para completar su círculo de intelectuales. La función de la Revista para Ortega era la de dar fe de la realidad española contemporánea y también la de ofrecer algo de claridad a esa realidad, el “Esquema” de Rosa Chacel, por tanto, puede pecar de ensayo encomendado por el maestro y su origen en lugar de ser innato a la autora, quizás fuese otro encargo más para favorecer así el clima de alumnado que tenía la Revista en torno al mentor.

A pesar de esta apreciación, es evidente que el ensayo de “Esquema” muestra “el pensamiento de Simmel (sociólogo), de Scheler (fenomenólogo) y de Jung (psicoanalista)” (Sinclair, 2008: 35). En esta triple vertiente se deslizaba la ideología de la *Revista de Occidente* con respecto a cuestiones de género entre 1926 y 1929 con tres artículos:

- “El porvenir del hombre”.
- “El puesto del hombre en el cosmos”.
- “La idea del hombre y la historia”.

Lo más influyentes en la *Revista* de esta trilogía de autores fueron Simmel y Jung, aunque el primero ya había muerto en 1918, del segundo se publicaron en 1925 “Tipos psicológicos” y en 1929 “La mujer en Europa”.

Ortega conoció a Simmel en Berlín. Jung era seguidor de Freud pero como oponente a sus ideas “pero si Jung viene después, como el hijo que dentro del complejo de Edipo tiene deseos de superar al padre (o así lo temía Freud, por lo que se lee en la correspondencia de ellos), es algo que en general no consigue hacer, con la excepción del mundo hispano de entreguerras, mundo en el cual

llega a tener una resonancia especial (Sinclair)” (Sinclair, 2008: 36). Un mundo difícil de resultar liberador y esclarecedor en cierta medida de los problemas teóricos del amor, problemas que con tanta destreza ha sabido desenvolverse Rosa Chacel con su espectacular y novedoso ensayo, que, por un lado ha intentado oponerse a los maestros Simmel y Jung, catapultados por Ortega en su *Revista de Occidente*, consecuentemente no llegaron solos; y por otro lado, Rosa Chacel sentía no solo aversión por ellos, sino que pretendía acercarse en teorías y planteamientos por eso el aire de ambivalencia que nos deja en el ensayo al leerlo.

Alison Sinclair piensa que el ensayo “Esquema...” no es un comentario sobre el amor “sino más bien un diálogo con otros que han escrito sobre temas que tienen parentesco con el suyo” (Sinclair, 2008: 37). Es cierto que Rosa Chacel como mujer tiene más difícil sentirse como el hijo que escapa del padre, tal y como lo hizo Jung de Freud, y de este modo le fue difícil salir del cascarón que conformaba Ortega y su Revista. Por tanto, parte del diálogo que contiene el ensayo de Rosa Chacel “Esquema...” va dirigido al mentor y a las ideas expuestas en su ensayo “Lo masculino y lo femenino” a través de este cauce vino a quedar Simmel entre Chacel y Ortega como auténtico parangón y muro del diálogo o frente abierto.

Durante los años 1920 y 1930, las cuestiones de género se debaten entre el esencialismo, el psicoanálisis y la biología; Rosa Chacel se cuestiona en “Esquema” las bases existenciales del hombre y de la mujer y se posiciona frente a Simmel puesto que éste atribuye a ambos diferencias importantes. Rosa Chacel en sus *Memorias de Leticia Valle* se cuestiona “si la mujer tiene por fuerza quedarse relegada al papel de sumisión (pero también de consolación) que se ha creado para ella”. (Sinclair, 2008: 38)

## CAPÍTULO 4.- ROSA CHACEL, EN TORNO A LO FEMENIL

### 4.1. Una autoría de identidad

Un aspecto sumamente importante es la concepción femenil que nuestra autora manifiesta en la autobiografía de sus diez primeros años, *Desde el amanecer*, una mujer voluntariosa que desde su visión global y siempre recordando desde su *esbelta* madurez, se proyecta hacia su etapa infantil:

Yo quería ser igual que mi madre, pero tal como *yo creía* que mi madre *debía* ser y *podía* ser. No frágil y femenina y llorosa, sino majestuosa, fuerte, intrépida. Y ella no había sido así nunca más que en las comedias de mi padre. Claro está que para la mentalidad de mi padre y para la mía, así era. Esto no era cazar leones en el Alto de San Isidro: era concebir algo que no es, sobre lo que es; es decir, llevar lo que es hasta ser *más*. (Chacel, Rosa “Desde el amanecer” en *OC*. Vol. 8, 2004: 93)

En el pensamiento chaceliano se esconde el mismo sentimiento de “culpa”<sup>63</sup> que la mayoría de las mujeres –y no pretendo generalizar, sino ser eco de una realidad subliminal– adoptan con respecto a sus modelos femeninos<sup>64</sup> maternos o a cualesquiera de otra naturaleza. La propia mujer es consciente generación tras generación de que su antecesora puede ser mejorada, hablamos de una mejora en cuanto a la libertad, al uso de la propia voz, de la propia expresión, alejado de todo contexto frágil, lloroso o quebradizo. A pesar de lo valiente, aventurera, intelectual y desgarradora que resulta la imagen de Rosa Chacel, segura de sí misma, encontramos una lucha de mejora con respecto a esa otra generación de mujer anterior a la suya, que representaba su madre, y ésta gozaba ya de una gran riqueza intelectual como base, que nada tenía que ver con la mujer al uso:

---

<sup>63</sup> Cora Requena Hidalgo, (2002: 16) lo expone así: “Estos personajes reflexivos comparten además la característica fundamental de ser portadores de un conflicto que es el que les conduce, en último término, a contar su historia, puesto que toda confesión se debe a la existencia de un conflicto que genera actos por los que el individuo siente culpa tarde o temprano, conflicto que no comprende y que confiesa con el fin de entenderlo en su relato.”

<sup>64</sup> Rosa Chacel, a pesar de estar siempre aludiendo a su no pertenencia al mundo femenino, indiscutiblemente siempre encontramos a su alrededor quehaceres propios del mundo femenino, tal y como confirma Clara Janés en el Anexo a esta tesis. La autora tenía siempre la mesa camilla mejor adornada que hubiésemos podido ver, y como ejemplo de ello, en sus diarios íntimos nos da conatos de esta realidad: “Avancé en el zurcido del pañuelo mallorquín”. (Chacel, Rosa “Estación. Ida” en *OC*. Vol. 9, 2004: 62). Agudeza, ironía e ingenio usando las dotes del hilo “supuestamente” femeninas.

Y también el sermoneo de mi abuela era el mismo a propósito del estudio. La *mujer* tiene que lograr su libertad económica, tiene que valerse por sí misma. Una profesión digna, cuando se tiene facultades para estudiar... Esto, en otros tiempos, era un sermoneo molesto para todas ellas en las horas de diversión, pero para mi madre concordaba con la inclinación natural hacia los libros, con la aspiración a una obra pedagógica. (Chacel, Rosa “Desde el amanecer” en *OC.*, Vol. 8, 2004: 203)

María Asunción Mateo, en su obra *Retrato de Rosa Chacel*, opina por el contrario a este respecto y define la relación materna del siguiente modo: “La relación que sintió por su madre, por sus dotes artísticas y su gran sensibilidad, ha quedado reflejado en sus escritos. (“Mi madre era perfecta; tenía todas las habilidades, sabía de todo: era tal como yo quería ser, tal como debía ser”.)” (Mateo, 1993: 17). Indudablemente pudiera ser que la opinión de Rosa Chacel madurara a lo largo de su obra y por este motivo la admiración por su madre no dejaba nublada la idea de una mejora con respecto al modelo femenino que representa esta figura materna inusual para con su época en cuanto a educación académica que no personalidad independiente. En 1908, la situación económica de la familia de Rosa Chacel se agrava, y la madre se ve obligada a hacer unas oposiciones de magisterio, que gana y le permite ejercer su profesión en las Escuelas Aguirre, en la calle de Alcalá, y aportar así una importante ayuda económica a la situación en la que se encuentra la familia.

A este respecto Ana Rodríguez Fischer (1993: 8) nos ofrece su propia versión:

La rebeldía intelectual de Rosa Chacel niña, su curiosidad desmedida, su afán de novedad y conocimientos, eran totalmente incompatibles con la educación institucional entonces al uso: para las mujeres, cánticos y oraciones, costura y algo de francés y aritmética elemental.

Dentro de este eco autobiográfico que Rosa Chacel nos muestra en torno a su familia, no podemos dejar de insistir que en el año 1908, dos generaciones

anteriores a la autora, madre y abuela, ensalzan una tipología de mujer<sup>65</sup> que aún en nuestros días queda en el sustrato de una apología, una utopía a la que Rosa Chacel está dispuesta a llegar; refiere a las mujeres del siguiente modo: «para todas ellas», usando un tono ligeramente despectivo, así consigue situarse fuera de ese conjunto en el que nunca se ha visto inmersa y al que no ha querido pertenecer conscientemente.

Al margen de lo anterior, Rosa Chacel establece unas similitudes entre adjetivos clarificadores de la hombría, según su criterio y lamentablemente según el criterio de la mayoría. Ya que entroncar adjetivos altamente denotadores de agudeza, riqueza y maestría personal con el eterno masculino, deja a éste elemento un grado superior al de la mujer, que como consecuencia silencia:

Era una voz posesiva, también cobijadora, protectora: era tan palpable como una mano, tan envolvente como una bocanada de calor y, al mismo tiempo tan verídica, confiante, fiel. Bueno, masculina. Los chicos –yo detestaba y despreciaba a los chicos de mi edad: sólo adoraba a los caballeros con barba– no eran para mí chicos como los otros: eran mis primos –lejanos, pero esto yo no lo distinguía– y esa categoría fraternal me hizo acogerles como si fuesen los esperados. (Chacel, Rosa “Desde el amanecer” en *OC.*, Vol. 8, 2004: 95)

Sin lugar a dudas, en toda mujer y antaño niña, resulta más interesante la actividad que realiza su padre o cualquier elemento masculino que haya estado presente en su infancia “patria de referencia y el tesoro de la memoria individual que será la fuente de la vida y la obra de Rosa Chacel, el germen de lo venidero” (AA. VV., 1994: 108), ya que existe una actitud más sorpresiva ante todo aquello que se realiza fuera del cercado del hogar, exterior éste que la mujer ansía conocer y ser partícipe, de ahí observamos también esa sensación en la etapa infantil narrada por Rosa Chacel en *Desde el amanecer*, aunque me conduce a pensar que la narración de estos hechos autobiográficos están contados desde una perspectiva de tiempo intencionado por la autora vallisoletana:

---

<sup>65</sup> La visión de Rosa Chacel hacia el mundo femenino en general no deja de ser a lo largo de toda su obra sobre todo irónica, así lo piensa entre otras Carmen Morán: “[...] porque Leticia, no conoce, que sepamos, a ningún niño, pero a las niñas las rechaza por lo que juzga futilidades derivadas de su educación femenina”. (Morán, 2008: 113)

[...] La primavera estaba todavía en sus comienzos y mi padre empezó a proyectar con su amigo una cacería, [...] Mi madre y la señora de la casa hablaron de cocina, haciendo grandes proyectos sobre el resultado de la cacería. No voy a decir que esto no me interesase, sí, yo también esperaba el banquete, pero los preparativos de mi padre me resultaron más intrigantes. (Chacel, Rosa “Desde el amanecer” en *OC*. Vol. 8, 2004: 144)

Rosa Chacel nos da a conocer a sus abuelas: Sinforiana y Julia. Desprendemos de la lectura que Julia era la esposa de Gervasio Mariano Chacel (perteneciente al cuerpo jurídico militar) y Sinforiana, la mujer de José Arimón (ingeniero de caminos nacido en Puerto Rico). A través de sus abuelas, de sus espejos femeninos anteriores a su madre, más cercana, Rosa Chacel nos adentra en la visión femenina que ella quiere expresar y se siente gozosa de haber vivido:

Mi abuela Sinforiana nunca había sido bonita y estaba ya acercándose a los ochenta. Todo esto a diario, inspirado o demostrado por los hechos familiares, era mi iniciación femenil, –no femenina, sino comadril– a mi entrada en el uso de razón. (Chacel, Rosa “Desde el amanecer” en *OC.*, Vol. 8, 2004: 162)

Rosa Chacel plasma dos perspectivas en su autobiografía *Desde el amanecer*, una panorámica tomada en Valladolid y otra a vista de pájaro situada en Madrid. La primera etapa goza de una prosa *casi* poética<sup>66</sup>, adornada y decorada por el paisaje exterior, en la que abundan las sensaciones, los olores, el contarse por dentro. En la segunda gozamos de una niña acompañada en su recorrido de la mano de los adultos, vistos *desde arriba*, como la propia autora reconoce, no obstante las miradas más intensas las tiene Rosa Chacel para los hombres que le acompañaban en este tránsito vivido, las miradas más cariñosas, más enternecedoras; al contrario que ocurría con las mujeres que la rodeaban, las miradas hacia *ellas* se agrian, incluso el mirar hacia su madre se acciona crítico y evaluable.

---

<sup>66</sup> “Lo cierto es que intentar comprender la obra de esta mujer implica, al menos, un gran esfuerzo, que la única manera de aproximarse a ella es rastrear en cada uno de los textos que escribió (novelas, cuentos, poemas, diarios, autobiografía y biografía, memorias, artículos y comentarios) su meditado proyecto poético”, señala Requena Hidalgo (2002: 14).

Esta situación de la feminidad en España es anotada, intencionadamente por Rosa Chacel en *Desde el amanecer*. Son evidentes en esta autobiografía cuatro constantes, según señala Cora Requena Hidalgo:

El paradigma que estructura esta autobiografía se divide en, al menos, cuatro tópicos que la autora va desarrollando a medida que transcurre su historia y a los cuales vuelve una y otra vez en su relato. Son la pobreza que aqueja a su familia, la intemperancia del padre que influye directamente en la formación de la protagonista, la inteligencia de la niña desarrollada desde muy temprano y su excesiva sensibilidad. (Requena Hidalgo, 2002: 63)

Fruto de la intemperancia del padre y la extrema sensibilidad de Rosa Chacel siendo niña nos hace presenciar la opinión silenciada que se transparenta en las líneas de actuación de Rosa Chacel para con su madre, como claro ejemplo de ello apunto esta cita que nos muestra la situación vivida de la mujer al servicio del dominio masculino:

Bajamos y volvía a la carga: –Entonces ¿no las vas a hacer? [Unas oposiciones comenta Rosa Chacel a su madre] ¿Por qué?

\_\_ Ya sabes que tu padre no quiere que las haga.

\_\_ Ah, y ¿no las vas a hacer?

\_\_ ¡No te estoy diciendo que tu padre no quiere!

La situación estaba aclarada (Chacel, Rosa “Desde el amanecer” en *OC*. Vol. 8, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2004: 230).

Rosa Chacel, narradora, habla entre líneas ante las palabras de la madre y las de la protagonista de la autobiografía, una niña de no más de diez años: Rosa Chacel. Se entremezclan las vivencias desde la perspectiva de la visión adulta de la autora, el interés en mostrar el *silencio alerta* al que nos deriva el texto anterior.

En la individual conciencia autorial femenina de Rosa Chacel, sigue presente el inconformismo propio e intrínseco de las mujeres –en plural– de no ser capaces de realizar cualquier labor reconocida en el entorno exterior, de cara a la sociedad en general. Y este tema se va disfrazando y adquiriendo tonalidades diversas a lo largo de toda su obra:

El impracticismo de una carrera artística. Si no se es un genio, ya se sabe, el final es la bohemia. Y una mujer ¿cómo abrirse paso una mujer? Nadie toma en serio a una mujer artísticamente... [...] Se puso a hacer la mayonesa y me dijo que fuese echándole el aceite en un chorrito fino, de modo que estábamos como ligadas por el chorrito de aceite, que no se podía interrumpir porque se cortaba la salsa. Y en seguida empezó a fluir el tema. –Bien está que... pero pensar que... ¿Triunfos, éxitos una mujer?... Ya ves, tienes el ejemplo de tu tía Julieta: también quiso ser artista. Como inteligente, no se puede dudar. Y tenía una presencia que llamaba la atención. No pasaba inadvertida, no. Sin embargo, ya ves lo que consiguió... (Chacel, Rosa “Desde el amanecer” en *OC.*, Vol. 8, 2004: 261)

Parafrasear el discurso literario de opiniones en torno a la obra de una “señorita de Valladolid”, tal y como la llamó Neruda<sup>67</sup> y como voz y eco de un “mundo popular, vivo y auténtico, pero que a veces cae en lo garbancero” (Freixas, 2004: 56) y ya es difícil porque no se puede decir nada novedoso, pero sí que nos hace recapacitar para poder entender la concepción que de Rosa Chacel tiene el mundo crítico-literario en el que me desenvuelvo consultando una y otras fuentes. Resulta obvia –a mi parecer– la amplitud de sentimientos y propuestas de miras que se extraen del mundo chaceliano. Sus páginas reflejan el contento y el descontento que muestra la autora de sus numerosos estados de ánimo y las actitudes que mantiene frente a todos los temas que surgen en su obra. Ahora bien, el que más desquicio me produce, es llegar a intuir, porque la autora no puede sacarme de dudas, el sentido real que se atribuyó como escritora con –a de femenino.

Mientras Freixas se expresa en esta concepción:

El problema de las mujeres que aspiran –no sólo en el campo del arte– a convertirse en *grandes hombres*, es que ello supone aceptar la jerarquía de los sexos: la misma Rosa Chacel reconoce sin ambages –por si no hubiera quedado claro– su “machismo espartano” (23-3-88). Convencidas de que lo femenino es inferior, intentan escapar a esa inferioridad negando su propia identidad de mujeres. (Freixas, 2004: 59)

---

<sup>67</sup> La propia Rosa Chacel comenta las apreciaciones que cariñosamente le hacía Neruda: “El escritor no pertenece a un círculo por su nacimiento, aunque ese quede en el fondo. «Nunca serás más que una señorita de Valladolid», me dijo Neruda. Es posible, pero eso no me ha impedido rodar bastante. El caso es que nunca me interesó tanto lo social, ni menos la vida social. Pero, evidentemente, estudiando la una se aprende mucho de lo otro”. (Chacel, Rosa “Estación. Ida” en *OC.*, Vol. 9, 2004: 74)



Cuestionar qué supone para Rosa Chacel ser mujer puede tener su respuesta en el ensayo *Saturnal*, intentando saciar su protagonismo como mujer en un mundo de estudio y significación intelectual aplicando el espacio en el que quiere ubicarse, hacerse notar:

Lo único deseable es que la mujer llegue a lograr claridad para consigo misma sobre lo que quiere o no quiere, puede o no puede, debe o no debe tolerar. Por creerlo así, mi acento respecto a la mujer adoptará a veces un tono poco simpático que, claro está, sólo será la expresión de una más difícil e inédita simpatía. (Chacel, Rosa “Saturnal” en *OC.*, Vol. 2, 1989: 69-70)

Esta afirmación anterior, elaborada a lo largo de doce años<sup>68</sup> –escrito entre 1959 y 1960 en Nueva York– en su ensayo *Saturnal* es el fruto del tiempo en el exilio, de un tiempo que puede haber generado una estructura organizada en su planteamiento, no siendo de este modo expresado con espontaneidad sino con alevosía y premeditación. En *Saturnal* pretende analizar a modo de ensayo el amor sexual<sup>69</sup> y la estética, de aquí que resulte obvio declarar su posicionamiento como mujer, una mujer profesionalizada como relata Shirley Mangini en *Las Modernas de Madrid*: “Chacel iba a ser una de las voces más insistentes sobre la necesidad de que la mujer se profesionalizara” (Mangini, 2001: 152). Por lo tanto, teorizar y aclarar cuestiones en cuanto a la posición femenina como escritora por parte de Rosa Chacel resulta extremadamente coherente, puesto que a lo largo de su obra esta postura adquirirá distintos matices: quiero y puedo hacerlo, soy pero no me dejan, me insertan en un mundo afeminado –que no

---

<sup>68</sup> *Saturnal* fue redactado entre 1954 y 1960 y reelaborado y concluido doce años más tarde, plantea el problema del amor, que había preocupado ya a Rosa Chacel desde que en 1931 publicara en la *Revista de Occidente* el ensayo «Esquema de los actuales problemas prácticos del amor», primer esbozo del vasto desarrollo en *Saturnal*. Obra singular y personalísima, expuesta con independencia, penetración y brío polémico que caracterizan a la escritura, sin duda se encuentra dentro de los ensayos más importantes de Rosa Chacel.

<sup>69</sup> La autora vallisoletana hace alusión a la obra cumbre del arte funcional en literatura erótica: “No, en primer lugar, esa literatura casi siempre fue obscena o mediocre: *El amante de lady Chatterley* no es ninguna de las dos cosas; es, en parte, un relato poético, en parte un alegato. Es una llamada, no a los sentidos, como puede parecer, sino a la conciencia de los sentidos. Es una explicación poética al acto sexual, que dejó a las mujeres estupefactas. No pocas se suicidaron –o se salvaron– por ella, como años atrás los hombres con el Werther. Lo que tiene de alegato – todo tenía en aquellos años ese acento– le daba prestigio de libro que debía ser leído y seguido. Pero es mucho más lo que hay que decir todavía sobre el sentido funcional de nuestra época” (Chacel, Rosa “Saturnal” en *OC.*, Vol. 2, 1989: 159). Esta historia fue llevada al cine en Francia y en Gran Bretaña sobre 1981, no era de extrañar que escandalizara al sexo femenino ya que al volver de la I Guerra Mundial Clifford Chatterley, paralítico y amargado, autoriza a su esposa a tener un amante, jardinero, bruto y sin educación.

feminista<sup>70</sup>–, pertenezco pero no a la globalidad femenina...Una globalidad femenina hiriente en Rosa Chacel, inserta en un mundo que no acepta y que por supuesto, no se siente culpable de llevar el peso como tampoco lo hace de la fecha de su nacimiento: 3 de junio de 1898. ¿Por qué es tan importante posicionar la concepción que se tiene de la mujer cuando se va a hablar de amor sexual y estética? ¿No sería del mismo modo crucial hablar o delimitar al varón como masculino? Resulta extraño que nuestra autora se dirija a las mujeres, en general, con el masculino *universal*: “Porque es el caso que yo, personalmente, no me cuento entre los beatos del hinduismo” (Chacel, Rosa, “Saturnal” en *OC.*, Vol. 2, 1989: 122). Se llama a sí misma en masculino, ¿Por qué lo hará?, ¿No se habrá dado cuenta? Y más abajo continua: “Pues bien, contándome entre los adversos a la influencia oriental en nuestro Occidente, contemplo con inefable admiración a las mujeres hindúes envueltas en su chal”. (Chacel, 2004: 122)

La escritora vallisoletana en su autobiografía *Desde el amanecer* elabora su interés y adecuación para conseguir su objetivo literario de creación, como artista en el camino incipiente desdibuja intencionadamente su cautividad de invención tanto en su obra como en su vida, así Antonio Piedra corrobora:

En todos estos hechos infantiles, que son numerosos los que ahí se describen y muy puntualmente –los familiares, los miedos, los juegos, las primeras letras, la testarudez en una persistencia vital: quiero ser, quiero hacer esto, quiero, quiero, quiero, etc. –, hay un instante de magia por lo que tienen de salto, o más bien de aparición en la memoria. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 13, en *Alcancía. Estación termini*, prólogo de Antonio Piedra)

Cuando Rosa Chacel afirma «La conscience est originairement non pas un `je pense que` mais un `je peux` », dice Merleau-Ponty<sup>71</sup> (Chacel, Rosa “Saturnal” en *OC.*, Vol. 2, 1989: 71). Este breve aserto basta para definir el

---

<sup>70</sup> Rosa Chacel dictamina: “No creo necesario aclarar los dos términos, feminización y afeminamiento, porque su sentido es harto claro, pero conviene dejar sentado el que aquí voy a darles. Para señalar el sentido que alcanzaron, basta recordar las formas de vida adoptadas o creadas en la especie humana por los dos sujetos, *masculino* y *femenino*, sobrepasando la ley del instinto que, simplemente, las regula en las otras especies animales”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 70)

<sup>71</sup> Merleau-Ponty (1908-1961) filósofo y existencialista francés, influido por Edmun Husserl y cercano a Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, auspició la fenomenología de la percepción “como una bocanada de oxígeno en medio del enrarecimiento metafísico al que la filosofía nos tiene acostumbrados”. ([http://www.antroposmoderno.com/antropo-articulo.php?id\\_articulo=610](http://www.antroposmoderno.com/antropo-articulo.php?id_articulo=610), consultado en marzo 2010)

drama de la mujer. Porque se trata de un drama, no de una situación ni de un problema, dos accidentes susceptibles de cambio o solución. Y tan susceptibles son que ya lo han logrado:

La mujer ha cambiado de situación y ha resuelto su problema –teóricamente, del todo; prácticamente, no tanto–, pero su drama, el de ser mujer, no lo resolverá jamás mientras lo sea. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 71)

La afirmación de nuestra autora es francamente desalentadora incluso para ella misma, pero por ello no deja de ser cierta. Luchar contra lo incuestionable es una guerra perdida y ella –autora y artista– era consciente de actuar en desventaja frente a la bandada masculina incipiente e innovadora que tenía por compañeros de generación. La mujer llega a tener para nuestra artista-autora el detrimento de no poder elegir no sólo su vocación intelectual o artística –en su caso– sino su compañero de cama (hembra o varón) distinción no valorable. La admiración de Rosa Chacel por mujeres que la historia silenció es patente: Safo y Juana de Asbaje<sup>72</sup> (Sor Juana Inés): “He aquí dos mujeres colosales en la máxima dádiva masculina que es la creación, pero por grandes que sean no son más que dos”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 81)

También la autora vallisoletana habla de Simone de Beauvoir<sup>73</sup>, Virginia Woolf<sup>74</sup>: “En el periodo entre las dos guerras se destacó Virginia Woolf, gran artista y pésima teorizadora”. (Chacel, Vol. 2, 1989: 82) y la condesa de Campo Alange en su ensayo *Saturnal*. Pues bien, tratar de explicar las teorías acerca de la feminidad en tela de juicio de estas tres autoras está justificado por nuestra autora como la imposibilidad de utilizar distintos argumentos, puesto que son los disparejos ejemplos los que sirven para todas y cada una de ellas. Ahora bien, las conclusiones a las que llega son desiguales, según su opinión, (¡claro está!) imposible que Rosa Chacel esté inmersa en esa globalidad exclusiva y

---

<sup>72</sup> La obra de Safo fue destruida al considerarla maldita y la vida de Sor Juana Inés fue silenciada también por ligazón a amores malditos.

<sup>73</sup> En *Alcancía. Ida* (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 106) Rosa Chacel habla de Borges y alude también a una Victoria, diciendo que le parece que se hubiese leído lo de *Mujeres Ejemplares* y Guillermo de Torre lo de Simone de Beauvoir. Estos apuntes sobre el parecer de haber leído algo de mujeres quieren decir cosas que, sin estar escitas, hacen más ruido que si se dicen.

<sup>74</sup> La autora vallisoletana buscaba un tipo de mujer que debe escribir y vivir como los hombres y este ejemplo lo encontró en Virginia Wolf y su obra *Una habitación propia*.

eternamente femenina: “Es cierto que mis ejemplos son a veces los mismos, por la sencilla razón de que no hay otros, pero las consecuencias a que tienden son muy distintas”. (Chacel, Vol. 2, 1989: 82)

En mi opinión, la lucha interna establecida en la conciencia de la artista pensadora se trasluce en sus páginas, reconoce sin ambages la sabiduría de las mujeres que teorizaron y practicaron con su vida un desafío ante su sociedad: Virginia Woolf, Juana de Asbaje, Simone de Beauvoir<sup>75</sup>, la condesa de Campo Alange<sup>76</sup>, pero sin dejar silenciar en su discurso ensayístico pequeños brotes de asimilación histórica en cuanto al sentimiento de inferioridad cultivado en lo femenino a lo largo de la historia:

Para todo lo que la vida nos tiene reservado nos ensayamos en ese pugilato que doma, adiestra, guía o destruye. La historia de esta lucha se puede leer en la obra escrita por los hombres; las mujeres, sin duda, dejaron oír su voz en el folklore: proverbios, costumbres, actos rutinarios que duermen en su misterio cargados de sabiduría. Luego, cuando empezaron a piar por la cultura, trataron de defender su problema como caso aislado. Lo inaudito es que hubo hombres ¡y entre los más sabios! que las indujeron a diferenciarse en una rama cultural femenina, de exquisita y aquilatada feminidad. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 84-85)

Esa feminidad que Rosa Chacel espanta y aleja de su carisma artístico por excelencia deja a un lado el concepto femenino de una persona con –a de femenino, hembra, por así llamarla con una única clave, ocuparla con “el acceso de la mujer a la cultura es, sencillamente, inevitable” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 86). De tal manera, no acabará el problema pero creo positivamente que la cuestión se ramificará desprendiendo obligaciones acusadas a la mujer y relativas al mundo del interior y a su cultivo en la vida familiar –el hogar, la casa–, que hasta entonces no afectaban –o lo hacían en menor medida– a la convivencia

---

<sup>75</sup> Sobre De *Le deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir siempre ha querido distanciarse, hace una crítica despiadada y sobre *La invitada* hace una glosa con benevolencia, esto opina Diana Sanz Roig: “Esas páginas sólo una mujer pudo escribirlas, porque solo una mujer pudo tener los datos necesarios para ello, pero están pensadas eliminando toda la subjetividad, como las pensaría un hombre, esto es, bienpensadas” (Chacel, 1981: 152) (*apud* Sanz Roig, 2010: 3).

<sup>76</sup> Como Rosa Chacel, María de los Reyes Laffitte fue una admiradora de la prosa orteguiana y tuvo una vocación/pasión por la literatura y la pintura, artes que se complementan en ambas escritoras. Escribió la biografía de María Gutiérrez Blanchard –pintora vanguardista que residía en París– y en 1948, *La guerra secreta de los sexos*, título inspirado en las teorías de Spengler, con el que abrió un nuevo frente sobre lo masculino y lo femenino. La condesa de Campo-Alange fue una reconocida escritora en Andalucía y como tal la hicieron miembro de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

mixta. No quisiera parecer con observaciones de este calibre, teórica de un discurso femenino por excelencia, sino una protagonista de tanta dualidad de trabajos que se acumulan "quereceres".

Rosa Chacel –mujer escritora– ataca con virulencia incongruente a Simone de Beauvoir (1908-1986), parece que por un lado, ataque a la mujer por no estar inmersa en el mundo de la cultura y por otro, las mujeres que gozan y disfrutan de servir al mundo intelectual no tienen su admiración, nuestra autora se queda con la mujer del día a día, de la historia:

Simone de Beauvoir aduce testimonios de jóvenes escritoras que encuentran intolerable el ser perseguidas e incomodadas por los hombres en los jardines públicos y, si reflexionamos bien, este no comprender la cosa tiene mucho más carácter de insincero. Lo auténtico y natural es la reacción de la campesina, que grita y sale corriendo. (Chacel, OC., Vol. 2, 1989: 88)

Rosa Chacel hace un repaso fundamental y creo que necesario por el pensamiento de las grandes mujeres del siglo XX, destacando con ingenio y agudeza, con una pequeña crítica sarcástica lo que le gusta y no le gusta de cada una de ellas, es tan concisa que parece escribir con magia todo lo que pincela:

Tal vez en el momento de apuntarlo pensé escribir algo sobre *ellas* y, en ese caso, habría citado a la pobrecita Weil como la única que ha dicho algo nuevo. «Cuando una mujer bella se mira al espejo *puede creer* que lo que ve es ella. Cuando una mujer fea se mira al espejo sabe que lo que ve no es ella.»

No recuerdo en qué libro dice esto, pero sí que va mezclado a cosas muy serias, muy maduras y muy sangrantes, como todas las suyas, tan diferentes del profuso error que salpica la inteligencia de la Beauvoir y del orgullo satánico –aun más lleno de errores ininteligentes– de Virginia Woolf. *Ma guarda e passa...* No me he puesto a escribir para hablar de esto. (Chacel, OC., Vol. 9, 2004: 40)

Simone de Beauvoir<sup>77</sup> y Simone Weil son tratadas desde el respeto sí, pero discrepa de sus contundentes pensamientos –cree que feministas– de una época en la que lo revolucionario con bandera era entendido, ahora bien, lo difícil es

---

<sup>77</sup> Así pincela nuestra autora a Simone de Beauvoir en sus diarios: “El viaje ha sido muy bueno, en una cabina grande, pero sola con una argentina de origen alemán, por lo tanto bonita y pulcra, pero bestia como ella sola. He leído durante todo el trayecto a Simone de Beauvoir. Muy buenos los cuatro libros, muy extraordinarios. Para mí, además, llenos de encanto por ocurrir en un escenario que me es tan querido”. (Chacel, OC., Vol. 2, 1989: 66)

poder hacerse un hueco en el pensamiento a través de la intelectualidad, por debajo, trabajando en silencio, sin ruido, sin partido y sin bandera: despacio como es el caso de nuestra autora vallisoletana.

Una de las pocas ocasiones en las que hace Rosa Chacel referencia explícita a las mujeres con ganas de hablar de ellas y, como siempre, con acritud presente es precisamente en sus diarios y además cuando alude al nombre de Colette:

Ahora tengo empeño en hacer algún artículo para *La Nación*. Lo del superhombre no me parece adecuado porque tendría que aguarlo tanto que perdería toda la fuerza. ¿Haré algo sobre Colette? No sé, no sé... Tengo ganas de hablar de las mujeres y es una buena ocasión, pero temo hacer algo impublicable.

¡Esto es horripilante, sigo hablando de mujeres!... ¿Cuántos años hace que no hablo con hombres?... Bueno, desde que llegué al continente. Aquí, en este matriarcado, los hombres son inaprensibles. Bueno, excepto para el famoso aprehender, en lenguaje ganadero, pero eso pertenece al pasado. En cambio, lo que ahora me sería tan necesario, ver qué es lo que pasa en el alma de mis semejantes, eso no hay medio de conseguirlo. (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 43-44)

Resulta palpable como decía anteriormente, una crítica indirecta a los hombres que Rosa Chacel no manifiesta abiertamente, pues nuestra autora no es transparente en su crítica. Ahora bien, en los diarios todo subterfugio de la voz escapa libre de entre la libertad del protagonista: el ser ella misma, sin personaje principal interviniente.

El uso de la verdad nos deja atónitos cuando leemos tanta desnudez en su visión aguda de una sociedad literaria o más bien del cultismo literario latiniparlizado: “Para remate, se me ocurrió pasar por la Facultad, donde había cierta inauguración de un curso españolista... ¡Inenarrable!...Bueno, enanos, enanos, enanos...y algún gordo apoplético, profusión de viejas y monstruos híbridos, entre almaceneros y catedráticos...No hay palabras.” (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 44). Aquí se está hablando de una institución universitaria en Buenos Aires, la crítica al estamento universitario que está en la cumbre del poder también en el otro continente dejaba bastante que desear para nuestra

autora, allá donde se preconice la altanería de poseer aquello que los otros no poseen, allí en ese instante se pierde la noción de la razón y se establecen gallos de pelea que marcan sus territorios, al igual o en peores circunstancias que en el reino animal y para narradora de élite, en este sentido, nadie mejor que Rosa Chacel con una visión de lujo y excepcional en divisar estas disparatadas tendencias de abuso de autoridad.

Al cuestionar la escritura de la mujer, aunque caiga en un tópico no puedo luchar contra la historia y ésta achaca la costura al universo femenino (que no mundo) de tal manera que, hasta a Timo le resultaba no habitual o innecesario en la vida de Rosa Chacel, pero ella no desvinculó nunca la autoridad sobre el hilo de su pensamiento como escritora, al menos conscientemente:

Avancé en el zurcido del pañuelo mallorquín. A Timo le parece tonto emplear ese trabajo en una cosa innecesaria, y está en lo cierto, pero no puedo menos de hacerlo, por ese impulso demiúrgico que me posee a veces. (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 62)

La opinión que tiene nuestra señorita de Valladolid de su contemporánea británica Virginia Woolf merece la atención reseñar, ya que no es tanta la admiración que demuestra sino más bien un “exquisito” tacto a la hora de establecer cierta distancia de pensamiento entre o ante la extranjera: “La exquisita y patética Virginia Woolf” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 88) comienza diciendo:

Pero aunque se dilataba en descripciones –magníficas, literariamente– no llegaba al verdadero análisis. Lo grave en la historia de la mujer respecto a su desarrollo intelectual, no es que no tuvo acceso desde un principio a las universidades, sino que antes de haber universidades, e incluso después de haberlas, es decir cuando el hombre ya era adulto para la meditación, la mujer no pasaba noches en el monte guardando cabras. Este modo de afrontar la soledad, a campo abierto, y no en «una habitación propia», como Virginia Woolf anhelaba, es lo que ha lanzado a la mente del hombre a la aventura. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 88)

Más expresiva no puede ser, clara, precisa y sin rodeos. Queda patente que el campo abierto permanece reducido para la mujer, también el conocimiento intelectual y autoeducarse culturalmente delante de un libro. La fémina tenía

relegado el mundo exterior y la cita anterior demuestra «brutal y magistralmente» lo que Rosa Chacel sincera propone para el entendimiento de la intencionalidad de comunicar su opinión sobre la relación de los sexos. Sentencia que Virginia Woolf<sup>78</sup> declaró del mismo modo en sus escritos de una forma más crispada.

Realmente, Rosa Chacel fue atrevida al declarar sus manifiestos ante una y otra situación de inferioridad de la mujer, concretamente ante el tema de la violación femenina. Utiliza un término con una connotación sexual para teorizar y sustentar esta violación como eje de la privación de la libertad sexual de la mujer. Hay aspectos, puramente biológicos, que son expuestos por Rosa Chacel para argumentar y sustentar sus razonamientos con respecto a la distinción de los sexos, también utiliza la diferencia de edad en el amor<sup>79</sup>: no puede resultar un éxito una relación amorosa entre hombres y mujeres con veinte o veinticinco años de diferencia de edad, no porque ocurra sino porque “siempre existe entre las generaciones distanciadas (más adelante volveré sobre esto), sino por la diferencia de tono vital: estímulos, apetencias, aptitudes, energías” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 90). Del mismo modo, establece diferencias entre las formas de sentir la relación sexual entre hombres y mujeres utilizando los razonamientos como consecuencias para la conclusión de no poder atribuir ningún peso psicológico a la mujer, todo lo contrario, su lastre a lo largo de los siglos viene siendo fruto de lo físico, de la naturaleza, como todas las eruditas de esa época apuntaban, a pesar de negar Rosa Chacel llegar a sus mismos condicionantes. Bueno, las conclusiones sí eran las mismas, variaban en el *modus operandi*, en definitiva ambos sexos son distintos, pura biología:

El hombre *no puede* engendrar si no es estimulado por el aspecto y el contacto de un cuerpo joven, mientras que la mujer puede ser fecundada sin ser estimulada. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 90)

---

<sup>78</sup> Félix Pardo apunta la diferencia esencial entre el discurso vital de Virginia Woolf y Rosa Chacel: “Para Chacel, la mujer debe escribir como los hombres, y no sólo eso, sino que tiene que vivir como el hombre y aspirar a la belleza masculina, en contra de lo que dice Virginia Woolf. Por tanto, no existe en la obra de Chacel un estilo literario intrínsecamente femenino, ni tampoco una temática puramente femenina.” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 20). Discurso del que Virginia Woolf acabó indignada ante el estatus de la mujer.

<sup>79</sup> Como anécdota señalar que el término hacer el amor no es del gusto de nuestra autora, ya que está apropiado literalmente del francés y además su significado no es el exacto: “En cambio, llamar al acto sexual *hacer el amor* me parece inexacto porque el acto no hace el amor, sino que es el amor el que hace el acto, hasta cuando no es más que la obra divina que se impone en la necesidad”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 249)



En la apariencia de intentar explicar Rosa Chacel su concepción de la mujer dispersa a la del hombre, y dispersa en el sentido de alejarse de las opiniones de sus contemporáneos –Virginia Woolf– afirmación a la que he llegado por mera intuición. En este momento, conforme avanza el texto de la lectura: *Saturnal*, observamos en palabras de la propia Rosa Chacel la intencionalidad de no querer parecerse a los pensadores de aquella época en esta materia de la relación de los sexos: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, Bergson, Rilke, Baudelaire, San Agustín, Spengler y Simmel:

Vuelvo a encontrarme rozando las afirmaciones de los autores que trato de rebatir: mi proximidad con ellos es tal que puede parecer coincidencia. Y lo sería si no fuera porque se puede hablar de las mismas cosas para decir lo contrario. (Chacel, “Saturnal” *OC.*, Vol. 2, 1989: 92-93)

Para Rosa Chacel, Rainer María Rilke es quizás el poeta y teórico alemán que más se acerca a liberar a la mujer ya que en su pensamiento teoriza llevando a la cima el papel de la mujer como igual al hombre y sin necesidad de tener que superponerse a un machismo pretencioso sino que por ella misma, por su unicidad y mismidad como ser humano sin cualidades negativas o por debajo de un escalón al hombre ha madurado consecuentemente con su sufrimiento y esto la ha hecho singular y única:

Volviendo a Rilke, [...] Un día (signos seguros lo anuncian ya en los países nórdicos) la muchacha será, la mujer será. Y estas palabras, “muchacha”, “mujer”, no significarán solamente lo contrario del macho, sino algo propio, válido por sí mismo: no un simple complemento, sino una forma completa de vida; la mujer en su verdadera humanidad». (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 165)

¿Disfraza Rosa Chacel su pensamiento sobre la mujer, sobre su autonomía, sobre su libertad, apoyándose una y otra vez en autores masculinos de su tiempo?, ¿Utiliza su intelectualidad para sentirse así arropada de manera autodidacta y no tener que dar explicaciones de su libertad como mujer en un tiempo de pensamientos encontrados sobre la relación de los sexos?

Nombres tan importantes como Simmel y Ortega son detallados por Rosa Chacel en su ensayo *Saturnal* acerca del problema del amor, y más que del

problema del amor, del sexo, la relación de los sexos, la mujer, la menopausia “la cesantía fatal de la parte más notable de su actividad orgánica” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 93), la violación, la prostitución. Ahora bien, se desprende una actitud con cierto desdén cuando al referirse a ellos, sobre todo al maestro: Ortega, alega que las palabras encaminadas hacia la mujer por Ortega constituyeron un pulso a la época en la que se estaba viviendo: “También por aquella época dijo Ortega unas cuantas cosas sobre la mujer, que se pueden tomar como ejemplo del momento de transición”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 97). Es evidente que la teoría de Ortega hacia el prestigio de la mujer no era bastante cercana, Rosa Chacel como buena discípula –aunque pienso que no le debía nada– intenta suavizar la baja estima que Ortega sostiene frente a la mujer: “El hombre vale por lo que hace; la mujer por lo que es”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 97). Nuestra autora apostilla verazmente esta frase, atrayendo hacia su valía femenina, puesto que valía es y femenina también, estas palabras anteriores que erradican una actitud negativa para con la mujer y muestra para conseguir así un dominio altivo y con fuerza de la cuestión:

Así, pues, de acuerdo con la filosofía de Ortega, la mujer *hizo* algo desde el primer momento en que pudo *decidir* un acto elemental y supo a qué atenerse para *hacer* otro en consecuencia. Porque, además y sobre todo, «el hombre vale por lo que hace» puede querer decir que lo que *hace* es valioso para los hombres, pero si queremos justipreciar el valor de un determinado hombre, lo que verdaderamente cuenta es lo que ese hombre es (si esto no fuera indiscutible, ¿habría Kant hablado de la «buena intención»?). (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 96-97)

Me atrevo a pensar que, cuando Rosa Chacel escribía desde su juventud, no se cuestionaba este debate entre géneros, que la crítica posterior intenta mantener. Ella, autora, trabajaba autodidacta en su oficio-vocación. No obstante, llegada a España, como pieza de un puzzle desencajada hace tiempo, rebobina todo el pasado anterior y quizás, sólo quizás, quiso un reconocimiento más unánime por parte de “sesudos varones de generación” o “creadores varones” (Freixas, 2004: 59). El reconocimiento más profundo de Rosa Chacel es que aún y por siempre se siga leyendo y sintiendo ese mar emotivo y abstracto en el que nos envuelven suave y desgarradoramente (ahí está la controversia) sus novelas,

independientemente de memorias<sup>80</sup>, autobiografía o ficción. En el momento en el que dejemos de cuestionarnos si nos atiende un doctor o doctora, apartaremos la conciencia de comparar literariamente “Colette con Céline, a Woolf con Joyce, a Chacel con Cela<sup>81</sup>”. (Freixas, 2004: 59)

María Asunción Mateo cuestiona a Rosa Chacel por su inquietante condición de escritora mujer en su tiempo:

*-En aquella época el protagonismo intelectual, y en casi todos los terrenos no domésticos, era de los hombres...*

-Para mí, no. Nunca sentí ese protagonismo del que me hablas. Recuerdo perfectamente cómo me acogían cuando iba al Ateneo de Madrid. Mis amigos me instaron a que diera una conferencia; apareció un señor, no recuerdo ahora su nombre, que era muy importante en aquellos momentos, y dirigiéndose a mí me dijo: «Señorita, tiene usted más talento que diez machos». Mira, cuando una mujer posee talento, esté donde esté será bien acogida, no tengo la menor duda. (Mateo, 1993: 68)

Tanto la pregunta de María Asunción Mateo como la respuesta denotan, a mi juicio, varias apreciaciones. Se cuestiona el protagonismo del hombre en un mundo intelectual del que quizás ella misma se haya visto relegada (mal hecho, por supuesto) al coincidir al lado de Rafael Alberti como tantas y tantas veces ocurría. La comparativa de una mujer a diez machos por parte del señor anónimo, que tanto halagaba a Rosa Chacel para poder estar en el terreno a la par masculino de la intelectualidad es significativa. Hay que superar la cabeza amueblada culturalmente hablando de diez elementos masculinos para poder estar a la par (¡casi nada!).

La reivindicación continua en la obra chaceliana de la libertad aspirada para concebir un ser sin ataduras para el sexo femenino está siempre alerta, no hay momento en el que Rosa Chacel no se implique a través de sus personajes narradores femeninos para dar prueba de ello: “«El buen paño en el arca se

---

<sup>80</sup> Al hablar de memoria el sentido que debe otorgársele es el propuesto por Shirley Mangini: “memory texts” [...] “utilizo este término para hablar de todo tipo de memoria escrita y testimonio transcrito” Véase *Memories of Resistance*, pp. 53-66 . (Mangini, 2006: 112. N. 28)

<sup>81</sup> Cuando Rosa Chacel habla de Camilo José Cela lo hace con orgullo de su libertad de expresión: “Viene Julián Marías y deja descontentos a unos cuantos, viene Cela y deja descontentos a todos” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 45). Ni que decir tiene que adquirir la capacidad de poder decir todo cuanto uno piensa es fruto de admiración en la mente de nuestra artista.

vende», decían nuestras abuelas, y nosotras, las nietas, ya no lo decimos, ni lo hacemos, ni lo toleramos. A mí no habría habido quien me tuviese bajo un cerrojo, ni abuelas ni padres...” (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 181)

Queda patente siempre la idea de desprecio que Rosa Chacel impregna a sus personajes femeninos, reales o de ficción. Leticia, protagonista de *Memorias de Leticia Valle*, a sus doce años, es capaz de evocar la tremenda frase entrecomillada puesta en boca de su confesor: “Me había zambullido de tal modo en el mundo de las mujeres, «con sus tonterías y sus pequeños vicios»; ésta era la frase de mi confesor”. (Chacel, “Memorias de Leticia Valle” en *OC.*, Vol. 5, 2000: 423)

Agudeza, ironía e ingenio confluyen en la protagonista de doce años; eso resulta sospechoso, es la autora desde su perspectiva temporal, la que nos hace reflexionar sobre la auténtica palabrería expuesta en el interlocutor del mensaje misógino, un confesor, un mediador de “encapuchadas confidencias” (Chacel, en *OC.*, Vol. 5, 2000: 83), fundamentalmente femeninas<sup>82</sup>.

Adjetivos contundentes son los que impregnan el personaje de Leticia: su profesora *mundana* –asiduamente de cocina—, aunque tendría que ser maestra en música, y Leticia *marisabidilla*<sup>83</sup>. Ambos adjetivos definitorios denotan un tono despectivo y quizás debemos ser conscientes de aquello que nos informa Laura Freixas en su artículo “Rosa Chacel”: “Mulier, mulieri, hyena”<sup>84</sup>:

[...]En efecto, ante una cultura que desprecia y excluye lo femenino, la mujer que quiere acceder a ella en calidad de creadora tiene varias opciones. Fundamentalmente

---

<sup>82</sup> Las vivencias femeninas se acoplan en Rosa Chacel al pensamiento de sus influencias: “En Rilke, este continuo robo de las vivencias femeninas es un apropiárselas en un acto de confianza verdaderamente fraternal, como luego veremos, pero sin idealización”. (Chacel, Rosa, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 163)

<sup>83</sup> Laura Freixas aclara la significación del término *marisabidilla* definitorio sólo como de algo femenino: “Además como también demuestra el diccionario, lo femenino es considerado inferior o negativo: compárense los términos y locuciones de uso exclusivamente masculino (“viril, caballeroso, hombre de pelo en pecho, todo un hombre”...), con los que se aplican sólo a mujeres: “pendón, marisabidilla, arpía, lagarta, pécora, mesalina, maruja”...” (Freixas, 2006: 47)

<sup>84</sup> Simone Weil interrelacionó el término usado por Rosa Chacel: *mulier, mulieri, hyaena* (Chacel, Rosa en Alcancía, Ida, *OC.*, Vol. 9, 2004: 39), esta autora fue una filósofa francesa que estudió literatura clásica en la Escuela Normal Superior de París junto a Simone de Beauvoir. Lejos de dos lecturas como activista marxista y como segunda convertida al cristianismo, se convirtió en mística, con una gran capacidad intelectual.

dos. La primera, aceptar esa exclusión, esa ciudadanía de segunda en la República de las Letras, negando tener ambiciones artísticas y haciendo una obra «femenina.» [...] “Sólo hay, a mi entender, una salida: reivindicar lo femenino, redefiniéndolo y rechazando sus connotaciones negativas: en literatura, nadie ha llegado más lejos en ese camino que Clarice Lispector. (Freixas, 2004: 59)

Nada más lejos de lo expresado por Laura Freixas en la historia memorística de *Leticia Valle*, Rosa Chacel adereza los personajes femeninos, como he resaltado anteriormente, de adjetivos despectivos e infravalora las cualidades a las que se han visto sometidas las mujeres, por el transcurso histórico de su papel en la sociedad, como la cocina, las labores del hilo, etcétera. Lejos éstas del mundo de la cultura. Sin embargo, podríamos entender estos calificativos entonados irónicamente para convertirse en himno del comienzo liberador del que se siente partícipe y protagonista Rosa Chacel, tomando como

Rosalía Cornejo Parriego dedica un epígrafe a “Memorias de Leticia Valle: binarismo genérico, deseo y memoria” (Cornejo Parriego, 2007: 65-69) en el que comparte reflexiones sobre *Memorias de Leticia Valle*. En el contenido, al mismo tiempo que comparte opiniones con otras mujeres críticas sobre valores acerca de *Leticia Valle*, propone ideas sobre la supuesta feminidad vallisoletana:

La repulsión de la protagonista por su encasillamiento refleja, sin lugar a duda, la que experimentó la propia autora que, a lo largo de toda su obra, se opone de forma acérrima a la diferenciación genérica. [...] Para la autora vallisoletana, por tanto, enfatizar la feminidad de la mujer lleva a su impotencia y marginación del mundo de la cultura, algo que, evidentemente, la protagonista de *Leticia Valle* percibe de forma muy aguda. (Cornejo Parriego, 2007: 68-69)

Un dato curioso es la comparación que establece Cornejo Parriego entre Leticia Valle con el tema de la novela *Nada* de Carmen Laforet (Cornejo Parriego, 2007: 51-80). En ese análisis sobresale el tema lésbico y el desenlace trágico de la novela, la seducción de Leticia por parte del profesor, en realidad del profesor por parte de Leticia y el suicidio de éste.

Conviene tener presente a la hora de pensar en Rosa Chacel, mujer y escritora, su bagaje intelectual y artístico por la historia de España y reconocer

abiertamente la situación social en la que se desenvolvía para poder clarificarnos el papel o el rol que asumía dentro de su circunstancia. Las tertulias y los cafés no estaban del todo abiertos a las mujeres del mismo rango social que los hombres que allí se reunían. El recuento de Ramón Gómez de la Serna de las personas que asistían a sus sesiones semanales en la Botillería de Pombo<sup>85</sup>, tan trascendentales para el seguimiento de las vanguardias, indican que en esos años las únicas mujeres que las visitaron eran pintoras o extranjeras: Marie Laurencin –pintora–, Nicole Groult –diseñadora de moda– y María Gutiérrez Blanchard –pintora vanguardista que residía en París–.

Es evidente que la dificultad de integración en un mundo social de hombres para Rosa Chacel no era distinto al del resto de mujeres intelectuales, por así llamarlas y distinguirlas del resto de quehaceres cotidianos colgados “porque sí”, en esos tiempos como señala Laura Freixas:

Aun en tiempos tan recientes como la primera mitad del siglo XX en España, las mujeres no iban a los cafés ni por lo tanto a las tertulias –como no fuesen en domicilios particulares–. Era inimaginable que una mujer se alejara de su familia para instalarse en una residencia estudiantil de otra ciudad, como hicieron con toda naturalidad Buñuel, Dalí y García Lorca, que se conocieron en la Residencia de Estudiantes. Las mujeres no tenían donde reunirse en tanto que artistas e intelectuales; eso indujo a algunas españolas a crear. En 1926, el Lyceum Club, una iniciativa que fue atacada con virulencia por la prensa conservadora y que de todos modos no sobreviviría a la guerra. (Freixas, 2000: 115-116)

Nuestra autora siguió analizando hasta el final de su vida la condición de la mujer. En su obra *La esclava*, y hablando de la disolución de la familia, dice: “Hay una relación entre la libertad de la mujer y la destrucción de la familia. Si nos pusiéramos a pensar, descubriríamos que el equilibrio de la estructura social del pasado se debió a la renuncia de la mujer a su libertad” . (Sancho Rodríguez, Ruiz Solves y Gutiérrez García, 2006: 183)

---

<sup>85</sup> Así habla Rosa Chacel del café Pombo en *Barrio de Maravillas*: “Viene o va al café, a algún café de los de nombres famosos, «Pombo» tal vez, tal vez «Zaragoza», donde hay música no rasgada por algún inepto, fracasado o barato aporreador de pianos, sino difundida por violines exquisitos, místicos, profunda y silenciosamente escuchada por poetas”. (Chacel, “Barrio de Maravillas” en *OC.*, Vol. 6, 2000: 201)

Resulta inquietante el artículo de Ángela Olalla “Mujeres como sombras en la generación del 27”.<sup>86</sup> (Sáncho Rodríguez, Ruiz Solves y Gutiérrez García, 2006: 181-200) ya que en su comienzo nos sugiere mantengamos la memoria (y ¡cómo no!, la memoria si hablamos de Rosa Chacel) en una frase pronunciada por la autora vallisoletana:

La cultura ha sido en la mayoría de las veces, o casi en su totalidad, fruto del ocio; digamos contemplación para no disminuir sus predicados. Es, sin lugar a duda, el hombre –el pastor, el marinero, el paseante en el ágora, en la taberna y el aula– el que contempla sin preocupación el universo, y se pregunta. La mujer fue pariendo y trabajando como una esclava verdadera, sin casi mirar por la ventana durante siglos, dejando que la cultura la hicieran los hombres. (Sáncho Rodríguez, Ruiz Solves y Gutiérrez García, 2006: 181)

Esta introducción al artículo de Ángela Olalla fue la que me hizo recapitular todo cuanto de “femenil” encontrara en la lectura de Rosa Chacel, no sólo en su obra sino en aquello que destacara dentro de su pensamiento y de la crítica que he podido leer e indagar para este trabajo de investigación.

El profesor Romera Castillo (1989: 241-248), en “Literatura autobiográfica en España: apuntes bibliográficos sobre los ochenta”, nos pone en evidencia la manera “masculina” de describir y poner nombre a la escritura memorialística<sup>87</sup> tanto de hombres como de mujeres, así de este modo en el capítulo “Los escritores se confiesan” aparecen citados autores como el poeta Carlos Barral con dos volúmenes autobiográficos, *Años de penitencia* (Madrid, Alianza, 1978) y *Cuando las horas veloces* (Barcelona, Tusquets, 1988) ganador del I Premio Comillas de Biografía, Autobiografía y Memorias.

---

<sup>86</sup> Este artículo está incluido en *Estudios sobre Lengua, Literatura y Mujer* (2006), Edición a cargo de: M<sup>a</sup> Isabel Sancho Rodríguez, Lourdes Ruíz Solves y Francisco Gutiérrez García, ed.Lit. IV. Universidad de Jaén. Este libro recoge las conferencias impartidas en las «Segundas Jornadas de ‘Filología y Didáctica’. Lengua, literatura y mujer», celebradas en la Universidad de Jaén durante los días 10, 11 y 12 de marzo de 2004, y organizadas por el Grupo de Investigación “Filología y Didáctica”. Los trabajos que contiene desarrollan acercamientos al tema de la mujer desde distintos ámbitos de la filología y de la didáctica: la literatura infantil y juvenil, la crítica literaria y el estudio sociolingüístico. Parte de esta conferencia de Ángela Olalla fue publicada por la Universidad de Pekín en el 2003.

<sup>87</sup> Josep Pla afirma que sin una literatura memorialística en condiciones no puede existir una historia de la literatura como es el ejemplo catalán: “Escribió Josep Pla que no existiría una auténtica literatura catalana, «còmoda i confortable (les dues condicions bàsiques de tota literatura possible)» hasta que no hubiera memorialistas de envergadura. (Bou, 1996: 121)

Juan Goytisolo es nombrado con “dos volúmenes plenos de confesión y, a la vez, de polémica” (Romera Castillo, 1989: 244), *Coto vedado* (Barcelona, Seix Barral, 1985) y *En los reinos de taifa* (Barcelona, Seix Barral, 1986). Sigue así citando autores en este capítulo, señalado anteriormente, en el que se incluye a Martín Vigil, Luis Antonio de Villena, Antonio Gala y Gonzalo Torrente Ballester.

Ahora bien, en otro epígrafe del artículo, Romera Castillo alude a la literatura confesional femenina de este modo peculiar: “las mujeres, tan propicias a las confidencias, tienen también destacada presencia en esta visión selectiva que estamos trazando” (Romera Castillo, 1989: 245). Aquí el nombre de Rosa Chacel no pasa inadvertido, junto a Carmen Conde en la recopilación *Por el camino, viendo sus orillas* (Barcelona, Plaza & Janés, 1986, 2 vols); Elena Soriano con *Testimonio materno* (Barcelona, Plaza & Janés, 1986), Mercedes Formica con *Visto y vivido* (Barcelona, Planeta, 1982), Cristina de Areilza con *Diario de una rebeldía* (Madrid, Espasa-Calpe, 1983), María Asquerino, actriz que recuerda sus *Memorias* (Barcelona, Plaza & Janés, 1987) y María Zambrano<sup>88</sup> con *Delirio y Destino* (Madrid, Mondadori, 1989).

Realmente está implícita en Romera Castillo la necesidad de no globalizar la escritura autobiográfica, es más, analiza ésta con un auténtico rigor masculino y femenino, diferenciándola por capítulos. Esta división de la escritura autobiográfica, valiosa en su contenido, sobre sexos sería más rigurosa si su bipartición versara sobre contenidos. Por lo que el análisis de José Romera Castillo nos abre una ventana por la que poder conocer la literatura autobiográfica, eso sin lugar a dudas, no obstante resulta evidente que la división entre sexos aún está de moda. Y por supuesto los títulos de los capítulos aludidos: “Los escritores se confiesan” y “Las escritoras desvelan su intimidad”,

---

<sup>88</sup> María Zambrano y Rosa Chacel fueron amigas separadas por el exilio, el reencuentro entre ellas se produjo propiciado por la propia María Zambrano que al regresar a España pidió a Clara Janés “que la llevase al encuentro con Rosa Chacel, ambas entablaron una conversación como si el paso de los años no hubiese acaecido en sus vidas, se acotaron las distancias distribuyéndose con maestría sus innatas habilidades: Chacel, desparpajo y espontaneidad, Zambrano, aplomo y valentía” (Janés, 1940), “Dos fieras mentes de nuestras letras: Rosa Chacel (1898-1994) María Zambrano (1904-1991) pp. 1-6. Las voces del árbol. *Adamar* – Revista de Creación por Clara Janés, p.2 . <http://www.adamar.org/num12/v3.html> (consultado en enero 2010).



“las mujeres tan propicias a las confidencias” señalan claramente que *ellos* no necesitan explicación alguna para confesarse. (Romera Castillo, 1989: 245)

Como recurso literario y para evocar apéndices sublimes sobre la supuesta feminidad nacida del clima de la confidencia, llama la atención en este sentido la descripción del ambiente provinciano en *Barrio de Maravillas*; parafraseando cuchicheos femeninos, Rosa Chacel ridiculiza el ambiente de provincias, por una parte para dejarlo patente, de otra, insiste en marcar ese carácter intrínseco a la mujer para sacarlo a la luz consciente de la mella que ese valor histórico y de sociedad imprime en el carácter femenino, no como charada sino como triunfo añadido:

Las provincias, cada pequeño grupo o clan –aquí, clan no es vínculo de la sangre, sino convención social, económica y jerárquica–, cada vecindario tiene su gaceta –siempre femenina– que divulga los secretos familiares, pero no en su cualidad de secretos, sino elaborando sobre los hechos íntimos, sobre lo que atañe a las leyes particulares, personales del que es irreductible persona, fábulas pedestres...Allá en la sagrada Castilla, en la tierra arada por la vieja fe, brotaba la cizaña como perejil, como condimento del comadreo exportable –yemas de las monjitas, licor de los benedictos–, acerba, mordiente páprika con la que asazonan los actos del disidente, del impío: se espían, se sorprender y se descoyuntan sin piedad... (Chacel, “Barrio de Maravillas” en *OC.*, Vol. 6, 2000: 215)

También dedica en *Barrio de Maravillas* un apunte irónico en la concepción que de la mujer tiene Rosa Chacel, de este modo en la parte final de la novela existe un pasaje dedicado a la descripción de un circo, recordando entre otras sensaciones el olor de los animales. La autora, con sarcástica sabiduría, manifiesta el afán de posesión de lo masculino por encima de lo femenino:

Y luego los bichos pequeños amistosos: los frágiles flamencos, los antílopes, las cabras con su belleza antigua, sumisa a los machos de grandes cuernos, de grandes barbas, esculturales, dueños de su forma como arquetipos, ejecutando lo que les fue encomendado –uno más que a cualquier otro, pero sí con más rigor paradigmático– cubriendo a las hembras – eficiente fórmula pastoril, ganaderil más bien, que señala el

acto de cobijar como el de poseer” . (Chacel, “Barrio de Maravillas”, en *OC.*, Vol. 6, 2000: 247-248)

No cabe duda que es capaz de agudizar aún más la ironía en el terreno animal para disfrazar el sentimiento humano. Este recurso de acudir al campo animal para hacer una comparativa con lo humano también lo ha apuntado Ana Rodríguez Fischer en el prólogo al volumen 9 de la *Obra completa* de Rosa Chacel (2004), se refiere en este sentido al manejo que adquiere la autora al convertir los principios más originarios de los animales, sus instintos, para utilizar una comparativa con los mismos instintos básicos y primarios de los humanos:

...Existen ciertas criaturas, breves, leves, minuciosos, trabajos de impaciencia, organismos completos que en un determinado momento ya están con todos sus miembros, pero no bastante sólidos para tenerse en pie. Sobre todo, puedan o no tenerse, por una carencia congénita necesitan cobijarse y reconfortarse, no con clima artificial de incubadora, sino con calor de morada en un orbe de su propia sustancia, en el que todo lo que se les añade les es afín, todo es crecimiento, complemento seguro en el asilo materno forrado de su propia piel. Los productos de esta especie o subespecie quedan bien custodiados por sus progenitores. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 11)

En el análisis continuo de la obra chaceliana destacamos ese resaltar la condición femenina tan llevada y traída, pincelada que otorga la crítica a Rosa Chacel por su afinidad con el discurso autobiográfico; ahora bien, es cierto que todo se interrelaciona y por supuesto obra y pensamiento se entrecruzan. De este modo, contemplamos en *Estación. Ida y vuelta*<sup>89</sup> (1930) amplios destellos de lo que debiera ser y no era, estos destellos se traslucen ya visibles en el prólogo. Cuando comienza a novelar, asistimos a la génesis de una obra de arte: la descripción de una casa, de un patio, con sus adoradas aspidistras, la luz como acompañante directo a su cámara, una lente que recorre lentamente y sutilmente la narración acompañada de vericuetos en los que se averiguan irónicos comentarios en los que adivinar una autoría en contra de lo llamado femenil:

---

<sup>89</sup> La obra *Estación. Ida y vuelta* es definida perfectamente por Susan Kirkpatrick: “un documento de identidad artística”. (Kirkpatrick, 2003: 284)

Porque la casa nos ha hecho apasionadamente caseros. Nos tiene seducidos, como esas mujeres que, sin aparentar gran atractivo, al que se casa con ellas lo encasan llenándole la vida de pequeños encantos caseros. (Chacel, “Estación, ida y vuelta”, en *OC.*, Vol. 5, 2000: 78)

De igual modo, en su último diario, *Alcancía. Estación termini*, mantiene una ironía muy acusada en relación a aquellas mujeres que han leído su obra, utilizando el sexo para dar un protagonismo peyorativo a este tipo de lectores:

La telefoneante tenía una vocecita de maestra de párvulos pero supongo que cuando les llevan literatura serán ya talluditos; lo probable es que sean hembras y que hayan leído Leticia o Barrio... (Chacel, “Estación termini”, en *OC.* Vol. 9, 2004: 922)

La ironía se torna crueldad cuando Rosa Chacel trata a la mujer, es hiriente y pienso que quizás utilice ese modo para crear y provocar en la mujer enamorada<sup>90</sup> un espasmo de localización en el sentimiento, es como si dijese: señoras, jóvenes, adolescentes, dejen de plasmar sus sentimientos, sean frías, distantes, comedidas en el amor, no derramen ni una sola lágrima por elemento masculino alguno, tracen su estrategia, protejan abigarradamente su corazón de tempestades amorosas, no imploren, motiven para ser imploradas y caigan ellos en el latir del corazón:

Ella, de vez en cuando, emitirá una nota concreta, un breve motivo melódico que sintetizará en fórmula pueril el gran conjunto: “ ¡Tú ni siquiera me miras!” Notitas femeninas, atipladas, que lagrimearán en los silencios. En él, la protesta confusa no echará mano de la razón, desbordará sólo acentos, notas bajas, subterráneas, que serán medida de su profunda conmoción. Medida y contraste de todo dúo. (Chacel, “Estación ida y vuelta”, en *OC.*, Vol. 5, 2000: 134)

Este increíble espíritu femenino le merma y le apabulla, siendo una viejecita reconoce que ser mujer no es tan malo, le atormenta –diría yo– o más bien intenta provocar en sus lectores una terapia de choque, un abismo ante la situación femenina en España abierta a una incipiente y temprana democracia que

---

<sup>90</sup> Así habla Rosa Chacel del amor, sin distinción de sexos: “El hombre atacado de amor –no independizado de la ley fatal, sino convertido en atlante de ella– vive para la perfección de su singular, sobresaliente, único. Perfección es, como ya dije, ajuste que de hecho significa enajenación porque es el amante el que se traslada, se instala en el amado. Luego están las pequeñeces que sigo teniendo que considerar minúsculas, como son las briznas imperceptibles de las pasiones humanas, como son los instantes eternos que hacen la vida digna de ser vivida”. (Chacel, “Artículos II” en *OC.*, Vol. 4, 1993: 366)

despunta un abanico de posibilidades anunciadas para con la mujer: “llevo perdidas muchas horas en cosas caseras, femeninas, imbéciles” (Chacel, “Estación termini” en *OC.*, Vol. 9, 2004: 783). Y sin embargo los chicos, en general, y no me gusta generalizar parecen ser los serios: “Había algunos personajes serios, como Gerardo Diego, Yndurain y Jesús Prados” (Chacel, “Estación termini” en *OC.*, Vol. 9, 2004: 776). La ridiculización a la que somete todo lo femenino, pienso que se agrava peyorativamente con los años. En *Alcancía. Estación termini* elabora una comparativa (Chacel, “Estación termini”, en *OC.*, Vol. 9, 2004: 784) entre el parecido físico de Camilo Sesto y una mujer de amplitud. Esta comparativa del cante de moda con el lado despectivo femenino adorna irónicamente la prosa chaceliana. Pero le confiere un adorno hiriente que en su adulta madurez traspasa los límites de la corrección en la escritura de eje subliminal por el que Rosa Chacel se ha caracterizado. El parangón con la diferencia sexual de lo afeminado no tiene tanto índice de maldad en la autora como lo femenino y además gordo, entrado en carnes. Aún siendo mayor siempre conservará en sus diarios, memorias y autobiografías, la faceta interpretativa de la verdad, una verdad que sustenta su espacio, su límite de señorita de Valladolid cuidando su figura, sintiéndose como un elemento decorativo ante la sociedad que le tocó vivir, un adorno que necesitaba ser retocado para favorecer los cánones de belleza establecidos para con la mujer y que arrastrará sabiamente hasta el final de su escritura que desapareció con su ausencia. Sería digno escuchar hoy en el año 2012 la visión chaceliana de la estulta femineidad.

En este estudio sobre la obra de Rosa Chacel y su vinculación o no con un determinado modo de novelar “supuestamente” femenino, muchos críticos han hecho hincapié en el uso de un protagonista masculino en *La Sinrazón* como identificación de Rosa Chacel con sus contemporáneos varones, y que esta elección fuese determinada para que un hombre portara las ideas de la autora, aunque quizás el hecho de no creer nuestra autora en la existencia de una literatura femenina también la impulsó a utilizar protagonistas masculinos en sus primeras novelas “escribí como personaje masculino, porque es, y ha sido, lo espontáneo en mí” (Aguirre, 1993: 5). A este respecto Laura Freixas opina razonadamente que nunca un hombre tuvo que disculparse a la hora de elegir un

representante femenino para sus novelas, y claro si una novelista decide hablar a través de un protagonista varón debe siempre rendir cuentas:

Tal vez porque siendo varones la gran mayoría de los críticos españoles en prensa (un 85% según mis cálculos), pueden juzgar el realismo de una voz masculina mejor que el de una femenina, pero sobre todo, creo, porque la condición de sujeto universal que nuestra cultura –empezando, como vimos, por el lenguaje- le otorga al varón, le exime de tales interrogaciones. (Freixas, 2006: 49)

Intentar pincelar en este capítulo en torno a lo que obtenemos de femenino en la obra de Rosa Chacel, en su obra y a través de sus personajes, resulta difícil ya que nuestra autora se posicionó en un escalón insalvable a lo largo de su vida y obra con respecto a la literatura femenina, por así decirlo. Laura Freixas ha estudiado bien toda esta trayectoria de pensamiento en Rosa Chacel intuyendo que en un primer momento debía excluirse del mundo femenino, como tal, y más madura –no por reflexiones, sino por años– pensó que era insalvable corregir su error de excluirse de las mujeres, porque ella no podía ser asexual:

La angustia perceptible en sus anotaciones de los últimos años hace pensar en un miedo a ser desenmascarada, denunciada como miembro vergonzante de un grupo que ella es la primera en despreciar: digamos lo que queramos, mujercita. (Freixas, 2006: 56)

Para terminar este capítulo me quedaría con una cita de Laura Freixas a modo de conclusión, aunque claro está que este punto no tendrá fin, es algo vivo, a veces parece que se mueve la dualidad hombre-mujer, continuando así con siglos de evolución, por ello opinar sobre si tratamos o no de literatura femenil es caer en una disertación sin sentido, si bien es cierto que ayuda a rebobinar años de historia y podríamos aprender de errores pasados.

Cuando las escritoras dejen de ser una minoría a la vez cortejada y ridiculizada; cuando aumente su número y se diversifiquen sus tendencias; cuando deje de preguntárseles día sí y día también por su doble condición de mujeres y artistas; cuando cierta opinión influyente deje de esgrimir los sambenitos de maruja y de feminista histérica; cuando ocurra todo eso, si es que ocurre, quizás hombres y mujeres seguirán escribiendo literaturas distintas –pues lo son sus vivencias–, pero el tema de la identidad femenina perderá protagonismo en la de ellas. (Freixas, 2000: 216-217)

No quisiera finalizar, sino dejar abiertas varias premisas, porque en el entendimiento de todas ellas y en su abanico de posibilidades tendremos las suficientes argumentaciones para entender la literatura de Chacel. Kirkpatrick también aboga por una incomprendida Rosa Chacel mujer que sin lugar a dudas atenta contra su literatura:

Tenía razón Chacel al comentar años después que su novela era demasiado radical para ser comprendida («Discurso, 57»). De modo análogo, la ambiciosa tentativa de autoconstituirse en igual y rival de Joyce y Proust en *Estación. Ida y vuelta* no fue entendida, o bien no fue considerada aceptable, puesto que ni hacía ni exigía concesiones debido a su identidad social como mujer. (Kirkpatrick, 2003: 288-289)

Resulta atrevida la cita, pero al leerla no deja de tener parte de razón, aunque centrar la visión de lo femenino en sólo una obra de Chacel, *Estación...* “la ida y vuelta del título son desde y a España” (Kirkpatrick, 2003: 297), que además es la primera, base del total entramado que crecerá más tarde, limita parcialmente la visión en conjunto de ese tratamiento en torno a lo femenino expuesto por Chacel a lo largo de toda su obra, como indicaba antes, y a lo largo y ancho de su valía humana, carente de pocas experiencias.

Sacar conclusiones es, a veces, cerrar puertas y lo que pretendo es realizar una pequeña perspectiva de lo que supuso la autobiografía en la obra de Rosa Chacel, así como el por qué se ha catalogado esta obra de autobiográfica dejando entrever un matizado carácter femenino como no valioso. Para esclarecer esta argumentación anterior, la base ha sido cimentada en dos pilares fundamentales, el primero en la lectura concienzuda de la autora y el segundo – que abrió mis expectativas– el conocimiento del artículo de Sidonie Smith “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. (AA. VV., 1991: 93-105). En palabras suyas:

La autobiografía, o, para ser más exacta, los trabajos escritos por hombres que se han asociado en bloque con la «autobiografía formal», se convierten así en uno más de los discursos culturales que aseguran y textualizan las definiciones patriarcales de la mujer como el «otro», a través de las cuales el hombre descubre y perfecciona su propia forma”. (AA. VV., 1991: 93)

Smith fundamenta la visión femenina de la autobiografía basándose en la historia y en el acontecer sociológico del papel de la mujer con respecto al del hombre. Indudablemente, si este *roll* queda relegado a un segundo plano es por lo que la autobiografía femenina no ha tenido el mismo número de seguidoras con –a que “sabios varones masculinos”. Como quiera que la cuestión del interiorismo, la confidencia, el mundo soterrado es en la que se desenvuelve normalmente la fémina, no parece consecuencia de esto su tardía aparición en el género autobiográfico. Como bien dice Smith:

Siempre ha habido mujeres que cruzaron la frontera entre la expresión privada y la pública, dejando al descubierto su deseo de ejercer el poder de la autointerpretación autobiográfica, del mismo modo que en su vida dejaron al descubierto su deseo de participación pública. (AA. VV., 1991: 96)

En el año 1987, Raquel Osborne (1987: 97) realizó un artículo sobre las distintas aportaciones que, en torno a lo femenino, realizaron Simmel, Ortega, Chacel y Marías por este orden de aparición. De esta manera realizamos un recorrido por lo «novedoso» que pudiera tener cada uno de los autores citados. Indudablemente, como estudiaremos a continuación, Ortega queda en un escalón anclado frente a las pretensiones de modernidad que en su momento pareció asumir. La autora argumentaba, como buena discípula, en aquel entonces, –años 20 y 30– una liberación de la mujer genérica sólo y exclusivamente basada en el arraigo que la mujer en exclusiva adquiriría a través de la cultura. Sólo y de nuevo excepcionalmente, podrá tener libertad en cuanto se aferre a cultivar su mente. Claro está que por mucho que se cultive la mente individual de una mujer y no se vaya cambiando el resto de mentes pensantes no féminas, un charco aislado en un desierto anidado por enjambres de mentes arcaizantes, poca avanzadilla ganaremos en el ataque. Y digo ataque como sinónimo de choque, por lo que conlleva de rechazo a lo estereotipado fundamentalmente masculino. Esta argumentación anterior no es divagar, es hacerme eco de lo leído en el artículo de Osborne:

Con todo, la intervención más bien insólita de Rosa Chacel en el debate que sobre «la cuestión femenina» se libraba allá por los años treinta nos permitirá vislumbrar al

menos un rayo de luz. Pues dada su inserción en el mundo «masculino» de la cultura, una escritora como ella no podía aceptar tan fácilmente la exclusión de dicho mundo que Simmel y, con mayor ahínco, sus epígonos españoles reservaron a la mujer. (Osborne, 1987: 98)

Habla Osborne en este artículo “Simmel y la «cultura femenina» (Las múltiples lecturas de unos viejos textos)” de la temprana publicación en España de las traducciones de Simmel en la *Revista de Occidente* entre 1923-1925 y, por supuesto, de su relativa y escasa significación, así:

Aún cuando en España, como dije, nos honremos con la temprana traducción de los textos de Simmel, la falta de un verdadero interés en la emancipación de la mujer por parte de quienes los conocían determinó que pasaran hasta nuestros días sin pena ni gloria, excepción hecha de la mencionada contribución de Chacel. (Osborne, 1987: 99)

¿Por qué todo este debate anterior? A Rosa Chacel se le concede, al menos, el reconocimiento por parte de la crítica de una contribución en el paso hacia delante de la mujer, pero, ¿de qué manera? Encuentro cierta dicotomía entre sus «apariciones» públicas durante los años que colaboró con Ortega en la *Revista de Occidente* y su debate “Esquemas de los problemas prácticos y actuales del amor”<sup>91</sup> *Revista de Occidente*, XXXI, 91 (enero 1931), pp. 129-180.

La postura de Rosa Chacel ante su obra, y no puedo afirmar ante su vida porque no es posible hablarlo con la autora, es un cúmulo de experiencias vividas desde el interior de su memoria, así la elección de personajes masculinos y no femeninos para amalgamar pensamientos cilíndricos, ¿es una elección hecha a conciencia? Quisiera con ello vislumbrar que ¿tanto intrínquilis en el interior del ser masculino no es una postura femenina? No, evidentemente no creo que fuese así, pues el modo de relatar tanto en *La Sinrazón*, como en *Memorias de Leticia Valle* y en *Estación. Ida y vuelta* resulta simétrico, condensado y concéntrico alrededor del ser humano, independientemente de su condición sexual. Más bien, un sujeto asexuado porque las disquisiciones y los entresijos que se entrelazan nada tienen que ver con sujetos masculinos o femeninos. Quizás, Rosa Chacel

---

<sup>91</sup> Rosa Chacel alumbra este Ensayo ya en su obra *Saturnal*: “En 1931 había yo publicado en la *Revista de Occidente* un ensayo «Esquema de los actuales problemas prácticos del amor», en el que acometía en prolijo tanteo el ingente contenido que señala el título”. (Chacel, “Saturnal” en *OC.*, Vol. 2, 1989: 47)



escritora haga uso exacto de lo que predicaba Simmel: “No cabe duda de que la mujer pierde conciencia de su feminidad con mucha menos frecuencia que el hombre la de su masculinidad”. (Osborne, 1987: 99)

Innumerables veces le acontece al hombre pensar en pura objetividad, sin que su varonía ocupe el más mínimo lugar entre sus sensaciones; en cambio, dijérase que a la mujer no la abandona jamás el sentimiento más o menos claro de que es mujer, y este sentimiento constituye como el fondo continuo sobre el cual se destacan para ella todos los contenidos de su vida. (*Íbidem*, 1987: 99. N.7)

Después de esta cita cabría pensar pues, que si de alguna literatura en particularuviésemos que hacer una división sería más fácil discernir entre literatura masculina y no femenina, como hasta ahora se ha venido haciendo. Porque más conciencia de dominio derrama el hombre en sus páginas que una mujer que no se separa ni se desdobra por doquier ante todo aquello que le rodea. Raquel Osborne nos sigue haciendo en su artículo una división estructurada de posiciones, en donde establece la palabra “Objetivo= masculino” (*Íbidem*, 1987: 99) y la palabra “Femenino= subjetivo” (*Íbidem* 1987: 101), eso sí siguiendo las teorías de Simmel como novedosas respecto al pensamiento orteguiano posterior, que a pesar de ser más moderno en el tiempo resultó ser más arcaizante:

Este tipo de análisis, perfectamente contemporáneo en sus planteamientos y realizado, sin embargo, a principios del presente siglo, es el que nos hace reconocer en Simmel a uno de esos raros seres que saben ahondar incisivamente en su entorno y sacar a la luz lo que muy pocos son capaces de percibir entre el fango de la inmediatez y de los prejuicios. (Osborne, 1987: 100)

¿Por qué este aluvión de ideas en intentar atribuir al mundo masculino la objetividad y al mundo femenino la subjetividad?, Y ¿Por qué lo connotativo objetivo induce a dominio y lo subjetivo a sometimiento? Es una cuestión propugnada desde principios de siglo por los intelectuales, Simmel y Ortega, o más bien se corresponde al deseo de querer justificar la imparable contribución a la cultura del mundo femenino, consecuentemente para «ellos» subjetivo sin tener argumentos sólidos, porque la irrupción o interrupción en el mundo de la cultura de la mujer estaba siendo patente e inexplicable para los que la

dominaban históricamente en tiempos atrás como en todas las facetas de la vida cotidiana.

Así surge el artículo de Ortega, “¿Masculino o femenino?” en el diario *El Sol*, 3 de julio de 1927, como consecuencia de los siguientes artículos de Simmel: “Filosofía de la moda”, *Revista de Occidente*, I, 1 (julio 1923), pp. 42-66; “Lo masculino y lo femenino: Para una psicología de los sexos”, II, 5 (noviembre 1923), pp. 218-236; II, 6; II, 6 (diciembre 1923), pp. 336-363 y “Cultura femenina”, VII, 21 (marzo 1925), pp. 273-301; VII, 23 (mayo 1925), pp. 170-199. “Estos tres artículos, más un cuarto titulado «Filosofía de la coquetería», fueron recogidos en el volumen *Cultura femenina y otros ensayos* por Espasa-Calpe Mexicana, Colección Austral, México, 1938”. (Osborne, 1987: 97)

Como comprobamos, los textos en «abrigo» hacia la recuperación del mundo femenino corresponden a Simmel por orden cronológico de aparición en el tiempo, por lo que el intento de ese acervo ya resulta más anticipador. Su postura es innegable que argumentó una lucha o afán por reconquistar los valores atribuidos a la mujer como válidos y no inferiores: “Ello no obstante, es de agradecer que Simmel considere negativa la minimización del mundo femenino. Pocos autores no feministas han sabido reconocerlo así”. (Osborne, 1987: 103)

Ortega publicó una nota al ensayo de Simmel “Los masculino y lo femenino” advirtiendo al lector de que lo que se iba a encontrar allí era lo más atractivo hasta ahora sobre el debate entre la psicología del hombre y la mujer, conocedor ya del movimiento feminista, más que un halago a Simmel, quiso demostrar su rechazo hacia ese movimiento, tal y como aclara Osborne:

De hecho, pienso que buena parte de sus escritos sobre la mujer se producen como reacción a dicho movimiento, cuyas ideas rechaza por superficiales, acusándolas de desatender la verdadera esencia femenina. Como hombre sensible a los problemas de su entorno, se interesó por el tema de la mujer. Pero, de ahí no pasó su sensibilidad. Ortega, amén de desarrollar sus propias reflexiones, acaba haciendo suyo, aunque sin mencionarlo, al peor Simmel. (Osborne, 1987: 105-106)

Bien, después de toda esta pesquisa sobre las discusiones u opiniones entre ambos bandos, aparece en 1931, y gracias, todo hay que decirlo, al mérito de Ortega, en la *Revista de Occidente* el artículo de Rosa Chacel «Esquemas de los problemas prácticos y actuales del amor». “Y he aquí que tiene que ser una mujer –dedicada al cultivo de las letras y nada entusiasta, por lo demás, del feminismo– la que alce su voz crítica ante los juicios de Simmel sobre la mujer vertidos en esas mismas páginas unos años atrás”. (Osborne, 1987: 107)

A este respecto, Diana Sanz Roig se pronuncia planteando el siguiente juicio:

Es destacada, sobre todo, su envidia contra las ideas de Simmel acerca de la “varonilidad diferencial”, y su desacuerdo contra las explicaciones de Jung sobre la “opinión inconsciente”. Si la oposición entre el hombre y la mujer es inexistente no cabe hablar de un “yo” específico tal y como Simmel lo plantea. En el *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor* afirma: “lo que perseguimos, es precisamente aquello que les aúna y confunde, aquello que, aun produciéndose en las almas más diversas y opuestas, es en esencia un solo fenómeno”. (Chacel, 1931: 179-180 y Chacel, “Esquema...” en *OC.*, Vol. 4, 1993: 476, *apud* Sanz, 2010: 4)

En *Saturnal*, Rosa Chacel se hace eco de los conceptos masculino y femenino estudiados desde un punto de vista histórico, y como valor añadido a la consecución de las épocas (Renacimiento, Barroco, Neoclásico) que Ortega asignó en su ya mencionado artículo “¿Masculino y femenino?” publicado en *El Sol* el 26 de junio de 1927. Ahora bien, el eco de las voces de Ortega, Simmel y Jung esta bien detallado, pero ¿dónde está su opinión? O bien, ¿Utiliza estos resortes para hablar en voz alta y así entonar un *mea culpa* por ser mujer y sentirse dentro del género aventajado de las que se parecen a lo masculino?:

Alguna vez la mujer se adelanta un poco: Aspasia. ¿Por qué? Porque ha aprendido el saber de los hombres, porque se ha masculinizado.»

¡He aquí el gran enredo que se arman los sabios en cuanto se ponen a hablar de la mujer! [...] Es evidente que Aspasia se adelanta un poco en el plano del espíritu, pero no hay que olvidar su radio de acción, su campo vital es el terreno del amor, de la intimidad, de la feminidad. (Chacel, “Saturnal” en *OC.*, Vol. 2, 1989: 99)

Resulta incuestionable que Rosa Chacel de nuevo entremezcla y crea asociaciones rítmicas tanto en sus novelas como en sus ensayos al establecer la relación del mundo femenino y el mundo de la intimidad, la confidencia, un mundo soterrado, subterráneo en el que yace dormido el amor. Pero un amor generalizado que le queda grande a la masculinidad, por tanto y como sentido cualitativo, como mera cuestión de alcances, ese amor no está hecho para lo masculino.

El primer capítulo de *Saturnal* finaliza argumentando que hasta ahora Rosa Chacel ha hablado de la mujer en un terreno carnal, pero insisto creo que ha repartido a lo largo de sus páginas el pensamiento de los demás: Ortega, Simmel, Jung, Simone de Beauvoir. Ha templado el pulso al sentimiento sobre la mujer de una época, la suya: El Veintisiete. Al hilo de esta cuestión, Rosa Chacel no ha tomado partido por un pensador u otro, ha sido una toma de contacto sobre situaciones anteriores de la mujer y consentidas (reina en la cocina, dueña del amor por ser confidente...) Nada comprometida, sólo ha continuado una muestra del análisis en torno a la relación de los sexos y no como feminista<sup>92</sup>. Por mucho que se intente explicar la relación de distancia existió, existe y existirá por cuestiones biológicas y antropológicas, años atrás de conquista por ser el primero y no la primera.

Rosa Chacel, profundamente diluida en el pensamiento de Rilke y Merleau-Ponty sobre el amor, coincide con ambos y teoriza sobre un amor basado en la juventud, en el ímpetu de lo novedoso, de lo desconocido e ideado aunque una vez más aconseja o da un voto a la experiencia amorosa:

El amor fue siempre y seguirá siendo cosas de jóvenes, no porque eso esté bien y lo contrario mal, sino porque es entre los jóvenes entre quienes se produce, y cuando dejan de ser jóvenes, deja de producirse. Lo que no quiere decir que el que brotó a su tiempo termine con la juventud. (Chacel, "Saturnal", en *OC.*, Vol. 2, 1989: 167)

---

<sup>92</sup> Rosa Chacel no se muestra feminista en ningún momento, sabe bien el lugar que ocupa la mujer durante siglos de historia y evolución, por tanto no radicaliza en sus argumentos: "El feminismo de Rosa Chacel –yo más bien diría el carácter femenil, pues ella era contraria al feminismo como tendencia– aspira a la belleza masculina; y a realizarse intelectualmente como él, es decir, a ocupar unos espacios públicos que hasta entonces eran sólo transitados por los hombres". (Sanz, 2010: 3)

Evidentemente Rosa Chacel acomete su pretensión de darle al concepto del amor libertad como el viento, es decir, a cuantificar como menos peliagudo, el amor como placer momentáneo conlleva claramente un fuerte peligro para con la mujer. Si hasta ahora el amor era cosa de jóvenes, algo impetuoso como un estallido de pasión que anida en corazones llenos de energía y vigor, abanicar la posibilidad de que el amor en sí sea volátil y vaya libre por los espacios abiertos del alma y el sexo acongoja e impresiona:

Lo probable es que la facilidad aumente todavía, que el amor tenga cada vez más carácter de juego, que en muchos –muchísimos– casos no sea más que un placer momentáneo, pero ¿de qué estamos hablando?... [...] El peligro actual, en su parte más grave, es para la mujer. (Chacel, “Saturnal”, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 168)

Leyendo a Rosa Chacel en *Saturnal* resultan asombrosas ciertas afirmaciones sobre el hombre en general con mayúscula. Rosa Chacel llega casi a gritar con sus letras la excepcionalidad que se le concede a la mujer por ser precisamente eso, mujer, femenino. Acumula una tensión sostenida en sus páginas que estallan como si de un grito final quisiera romper con la división de los sexos. No hay hombres o mujeres, ni problemas masculinos o femeninos relatados, expuestos y argumentados en sus páginas, hay una realidad patente de problemas del hombre en su globalidad, del mundo que avanza y que irremediablemente promete un nuevo modo de novelar en literatura y de pensar a través de la intelectualidad de nuestros teóricos y pensadores:

Además, vuelvo a decir, parece que estas páginas no tratan más que de cosas de hombres y de mujeres, pero no, en absoluto: tratan de cosas del Hombre (sea perdonada esta mayúscula, que no indica abstracción, sino generalización. (Chacel, “Saturnal”, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 168)

Es interesante y si lo pensamos bien tampoco deja de tener razón que Rosa Chacel no sabe de qué modo echar la culpa –de algún modo– a la sociedad en general, en donde habitan machos y hembras, del problema del no reconocimiento sociolaboral “por así llamarlo” con respecto a la mujer. Establece que la dificultad para contribuir a la formación intelectual y a la consecución de un trabajo o cualquier eslabón dentro de la “hojarasca social” (Chacel,

“Saturnal”, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 182) de esa época no era reprochable, de ninguna manera, a la relación o división entre sexos, sino que entre los propios varones existían brutales zancadillas para chafar un logro de otro, así la sociedad no avanzaba si eso seguía un círculo vicioso. A mi modo de ver esta afirmación, no resulta inconexa pero si además de toda esta aversión, guerra y/o lucha entre el alcance de objetivos en la vida cotidiana se queda inacabado, la mujer se posiciona en otra escala más desfavorecida por hombres que la frenan y mujeres que no la impulsan:

Pero la vida intelectual ocupa poco espacio entre el tráfago de lo cotidiano: hay otros quehaceres o negocios que se extienden más a lo general. Obtener trabajo en algún sitio, conseguir gratis o a poco precio ciertos servicios necesarios, mediante el trato con altos empleados, abogados, ministros, o con médicos, dentistas, administradores, caseros, etc... Por la obtención de todas estas cosas, la mujer –de la clase media, principalmente– tuvo que frecuentar a pequeños hombres horribles, que sabían que nunca serían pagados o que no se convencían de que no lo serían nunca. En esa *guerra*, ¿contaron jamás las ideas que el personaje poderoso del momento tuviese sobre la situación que deba ocupar la mujer en la sociedad? ... Lo único que contaba es que *era posible* atropellarla, y si un hombre, por cualquier circunstancia, aparecía en el mismo grado de *posibilidad* de atropello, sin consideración de sexo ni edad, era atropellado [...] Esto es lo que me ha llevado a veces a censurar a las mujeres que han desviado el problema de su verdadero centro, al tratarlo como conflicto entre sexos, y no como conflicto entre prójimos. (Chacel, “Saturnal”, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 180-181)

Este conflicto entre prójimos en esa determinada época si existió, sin negarlo, pero desde el transcurrir de la historia en el conflicto o en la concesión de beneficios a un sexo u a otro no creo que haya sido el proceso selectivo un poco masculinizado, ¿no?

Rosa Chacel en su característico aspecto de querer excusar, casi siempre, su modo de escritura ensayística en la que envuelve a la palabra de adjetivos demoníacos llenos de significación para escurrir ideas provistas de auténtica sensibilidad, ataca irremediabilmente a la figura femenina:

Si digo acariciadas, ya involucro una idea amorosa y, si se trata de una caricia demorada en lo virtual, intangible, parece que delato una pasión narcisista: pasión pasiva,

femenina –no mujeril. Pero más bien lo que quiero es señalar una pasión de artífice, pigmaliónica: una convicción de la propia constancia capaz, por supuesto, de desposarse indisolublemente con Galatea. (Chacel, “Saturnal”, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 245)

La identificación progresiva y concienzuda de lo femenino al hilo de la capacidad, la pasión y la constancia es símbolo de su propia condición como ser humano, independientemente de si se es masculino o femenino. A lo largo de su reafirmarse, convencer al lector, permanece siempre la idea de conseguir con esfuerzo autodidacta, intelectual y de tesón la supremacía de la autoafirmación como ser humano, sin querer caer en lo sensiblero, a pesar de utilizar términos sugerentes que nos envuelven en un aroma de armonía pensante en la cabeza de la autora:

¡Reincidencia en la alegoría! ¡Incorregible propensión al mito! No me retracto. Porque es el caso que el eje del pensamiento actual, lo que rige verticalmente su ilimitada expansión es la ciencia, completamente ajena a estos devaneos. (Chacel, “Saturnal”, en *OC.*, Vol. 2, 1989: 245)

Vinculando el sujeto Rosa Chacel como dicotomía en la misma medida que el sujeto lírico del yo en la poesía, Diana Sanz Roig lo identifica desde fundamentalmente tres puntos de vista:

a) Se refiere a su visión claramente definitoria por la juventud de sus ideas en el artículo “La mujer en el siglo XX. Comentario a un libro histórico”, aquí dice «La mujer que trate de cultivar en su obra su *exquisita feminidad* es un ser impotente y más exactamente, necio...». (Chacel, 1989: 267, *apud* Sanz, 2010: 4)

b) En *Saturnal* encontramos una mujer que reflexiona sobre la feminización de su época y toma como referentes *L’amour et l’Occident*, de Denis de Rougemont; y *Eros y civilización*, de Herbert Marcuse.

c) La mujer como sujeto activo en la poesía romántica, aquí identifica la mujer con la otredad, con la naturaleza como fuerza femenina.

Nuestra articulista pone en evidencia la ayuda que algunos escritores donaron a su paralelo del género femenino, pero pienso que con otra visión podría tratarse de un apoyo sólo intelectual y no por el contrario de masculino a femenino, desde la reciprocidad podría haber existido tal correspondencia:

Hartzenbusch a Carolina Coronado

Ortega a Rosa Chacel

Eliot a Djuna Barnes

Al igual que Rosa Chacel en sus diarios difumina el paisaje de sus sentidos, otras autoras desvelaron del mismo modo su domesticidad:

Carmen Baroja revelaba en sus *Recuerdos* la tristeza, el desengaño y la frustración que sintió durante gran parte de su vida, causada evidentemente por su deseo de vivir como los hombres, con libertad y sin “las labores de su sexo” como único fin de su existencia. Asimismo, Carmen de Burgos, en *La mujer moderna y sus derechos* (1927), manifestaba su denuncia contra la mujer burguesa por someterse al patriarcado masculino. (Sanz Roig, 2010: 5)

Los valores femeninos en Rosa Chacel están fortalecidos por la intelectualidad y el academicismo y no por valores blandengues atribuidos siempre a la mujer. Pocos son los hombres que alcanzan ese grado de admiración en la autora vallisoletana, así Cocteau con su *Orfeo* supo cautivarla:

Cocteau, su secreto individual y su realidad intelectual pueden definirse como sugestión, seducción, belleza viva, estimulante. Acaso como una danza femenina. Nunca, hasta ahora, como la realidad intelectual femenina. Y también inteligencia pura, riqueza mental y generosa intrascendencia: antípodas del intelecto femenino. Cocteau participa, es cierto, de ciertos valores femeninos que fueron siempre patrimonio de algunos hombres geniales”. (Chacel, “Artículos II”, en *OC.*, Vol. 4, 1993: 237)

¡Vaya piropo! Sólo de ciertos valores femeninos, que no todos y por supuesto “ciertos”. Sólo con participar de algunos de estos valores ya se convierten en hombres geniales. Todo esto, claro está, como siempre lo elabora Rosa Chacel a través de sustentar ambas ambiciones en la intelectualidad.



## 4.2. Semejanza o parecido Rosa Chacel y Virginia Woolf

Con la intencionalidad de marcar o dejar clara mi posición como investigadora en el campo literario, debo exponer de algún modo qué mujeres fueron influyentes más que en la obra literaria de Rosa Chacel en el entramado histórico español esparcido alrededor de la literatura chaceliana y sin adscripción de dicha literatura como femenina. No pretendo dar un discurso eminentemente sectarizado, pero también es obvio que al tratar el caso Rosa Chacel dentro de la cultura española, ésta ha sido fundamentalmente conservadora y patriarcal, de ahí que el auge literario concedido a nuestra escritora haya tenido una salida hacia la literatura femenina como si se tratara de un espécimen raro, de un caso aparte, y ese no es mi concepto. Ahora entiendo el gran auge de la literatura autobiográfica en Cataluña, avanzada geográficamente hacia una próxima Europa y con una evolución un poco más rápida con respecto al mundo en general, sin estar sometida al conservadurismo reinante de nuestro país, sin que esto, vuelvo a repetir, se considere un canto a las autonomías. Por todo ello, la significación que Virginia Woolf obtuvo como escritora en el panorama de las letras del siglo XX y como reivindicadora de libertad absoluta creo interesante ofrecer una visión conjunta de su posicionamiento como mujer, entendiendo esto como libertad sin utopía: “El político dice que el escritor es producto de la sociedad en que vive, de la misma manera que un tornillo es producto de la máquina de hacer tornillo”. (Woolf, 1981: 17)

Virginia Woolf admitía que sus obras serían acusadas de cierto “tono chillón femenino”. (Woolf, 1981: 11) incluso en el ámbito de sus amigos más íntimos y aquellos que alababan su intelectualidad literaria. No es posible caer bien a todos y menos aun si son del otro género a principios del siglo XX, en el que la autoría femenina todavía era cuestionada solo por el carácter de sexo que nos otorga la naturaleza aleatoriamente. Aunque también es cierto que Virginia Woolf tenía un espíritu polémico y feminista, aunque de no haber sido así probablemente no hubiera significado tanto en la globalidad de la cultura del siglo XX europeo. Trató de explicar por qué las mujeres triunfan antes en la literatura que en otras profesiones, puesto que el papel es barato y no resta nada a la economía familiar, incluso se realiza dentro del interior (valga la redundancia), no hay que salir al extranjero para escribir doscientas páginas.

Por momentos, como lectores sentimos que Virginia Woolf<sup>93</sup> alude a un “peculiar aislamiento paralizante femenino”. (Woolf, 1981: 19) debido a la siguiente argumentación considera que hombre y mujer no están en la misma posición social y obviamente lleva razón. Tolstoi se paseaba por toda Europa viviendo escarceos sin censura alguna y todo esto pudo plasmarse consecuentemente en su obra *Guerra y paz*, otra escritora de su tiempo como era George Eliot convivía con un hombre casado y por este motivo fue censurada y apartada de la conciencia social de por aquel entonces, condenada al aislamiento y por tanto no pudo relacionarse con el entorno ambiental de su época viéndose mermada su condición de escritora muy probablemente, puesto que todos los influjos y vivencias que recibe un autor condensan más tarde un enriquecimiento en su escritura.

Michèle Barret deja claro el posicionamiento que ocupó la obra de Virginia Woolf en la teoría crítica feminista, puesto que:

Virginia Woolf no solo estudia la naturaleza de la producción literaria de la mujeres, sino que también examina las complejas cuestiones de la recepción crítica de textos por parte de las escritoras, en tiempos en que la crítica estaba en manos de hombres, y en que la imagen de la mujer era presentada de acuerdo con una tradición literaria predominantemente masculina. (Woolf, 1981: 20)

En el caso de la obra de Rosa Chacel la sexualidad es un tema que no aparece relatado ni tan siquiera sublimizado en gran parte de sus novelas ¿Por qué este vacío? Sí que existe sensualidad y erotismo pero no alusión a un instinto sexual desarrollado en hombres y mujeres ¿Qué ocurre con este silencio? ¿Será porque pertenece a una intimidad que intencionadamente no quiere ser mostrada? ¿O por el contrario, pertenece a un histórico silencio adquirido por una sociedad sexualmente masculina? Virginia Woolf apuntaba cuestiones realmente demostrables destacando que la sexualidad en los

---

<sup>93</sup> El libro de Virginia Woolf, *Las mujeres y la literatura*, Barcelona. Lumen, 1981, incluye un extenso prólogo de Michèle Barret, en el que se explica la posición de Woolf ante la tradición literaria femenina. Sobre Woolf existían afirmaciones de críticos literarios que solo podemos catalogarlos como de un solo género (humano), este calificativo es mío porque G.S. Fraser en su estudio *The Modern Writer and His Word* (Penguin, 1970) alude a la falta de autenticidad como escritora de Virginia Woolf en contraposición de otra escritora, de este modo ironiza sobre la categoría que como literata puede influir en el pensamiento de la cultura del siglo XX y eso no le interesa a este tipo de críticos: «A juzgar por sus obras, dudo que la señora Woolf tuviera más capacidad que Clarissa Dalloway, en lo tocante a sugerir una argumentación filosófica abstracta.» Una observación de esta naturaleza difícilmente se hace al juzgar al escritor varón. Los juicios de esta clase se formulan más fácilmente al tratar de una mujer que, no sólo invade el campo de la literatura de creación (actitud de la que hay importantes precedentes en la novela del siglo XIX), sino que también penetra, cual pocas mujeres lo han hecho, en la esfera de la crítica, la polémica y la teoría”. (Woolf, 1981: 11)

hombres era pública en el sentido de amplitud y abertura, mientras que en el entorno femenino este sentimiento de júbilo y éxtasis debía estar silenciado detrás de las cortinas, como quien corre un tupido velo:

Dejaba volar libremente su imaginación alrededor de todas las rocas y de todas las grietas del mundo sumergido en las profundidades de nuestro ser inconsciente...Y, entonces, se produjo un choque. Una explosión. Todo fue espuma y confusión...Había pensado en algo, en algo referente al cuerpo, en las pasiones de las que era impropio de ella hablar, por ser mujer. La razón le dijo: los hombres se escandalizarán...Y no pudo seguir escribiendo. (Woolf, 1981: 22)

Es indudable este cuadro de magia y ensoñación erótica dibujado por Virginia Woolf también está presente en el interior de Rosa Chacel pero dentro de los márgenes de libertad y de amplitud intelectual que acumula nuestra escritora. Por tal motivo, no siento que estuviese negada a exponer su instinto sino que su silencio a este respecto fue obviado conscientemente ya que si quería despertar polémica o dejar huella en la sociedad y en los lectores esta impresión debería estar basada en lo intelectual, sin caer en lo vulgar y en la distinción de sexos, atribuyendo al valor sexual una relación con el instinto podría no ser entendido dentro de la altura intelectual a la que ella pretendía situar el género humano en su globalidad, sin divisiones inútiles y esto demuestra una gran capacidad de libertad, perspectiva de futuro y sobre todo un caminar en la absoluta verdad, construir haciendo sin deshacer nada de lo acontecido porque todo ello sirve en ese construir, la vida novelada de sus ideas.

Como podemos observar, esta argumentación anterior viene a demostrar la principal diferencia entre Virginia Woolf y Rosa Chacel. Bien, Virginia Woolf fue una de las autoras que creyó firmemente en que la literatura escrita por mujeres se diferencia a la escrita por los hombres y con esta afirmación se definió una importante consideración dentro del feminismo contemporáneo. Rosa Chacel, por el contrario, alberga la frase: “La literatura femenina es una estupidez” (*El País*, 30 de enero de 1993, p.5) y con esta categórica sentencia creo que queda claro el posicionamiento chaceliano ante la errónea matización woolfiana, no son diferentes los sentimientos derramados en las páginas de los textos, son tratados del mismo modo dependiendo de otras influyentes categorías textuales y dejemos de un lado la diferencia de género, al menos en la lectura.

Virginia Woolf fue una luchadora feminista pero desde una perspectiva teórica, puesto que su propia experiencia –como afirma Showater– no pudo ser narrada, ya que pertenecía a una clase social alta y como tal no tuvo experiencias directas que además evitó: “como mujer de clase social alta, Woolf carecía de la experiencia negativa necesaria para llegar a ser considerada una buena escritora feminista” (Moi, 1999: 18). También es cierto que las teorías feministas de Virginia Woolf en sus ensayos fracasaron, tanto en *Three Guineas* como en *Room*. Para Virginia Woolf, el lenguaje no debe dar mensajes que queden por decir, sino que debe ser contundente. Para Julia Kristeva, feminista, filósofa y francesa, considera que la lucha feminista tiene tres posiciones:

1. Las mujeres reivindican igualdad de acceso al orden simbólico. Feminismo liberal. Igualdad.
2. Rechazo a un orden simbólico masculino en nombre de la diferencia sexual. Feminismo radical. Exaltación de la feminidad.
3. Esta es la posición en la que se sitúa Kristeva. Negación de la dicotomía metafísica entre lo masculino y lo femenino. (Moi, 1999: 26)

### **4.3. Semblante sobre el tratamiento del feminismo**

Para Alison Sinclair “el advenimiento del feminismo en Europa también tiene su efecto en la índole de los artículos que se publican, sin duda afectaban no sólo a los ensayos de Simmel, sino también al de Chacel” (Sinclair, 2008: 38). Si bien es cierto que, la secuencia de artículos publicados en la *Revista de Occidente* ofrecen un marco en el que se encuentra la cuestión tratada sobre el género.

En 1923, Simmel imprime un carácter médico, Marañón (1924; 1928) otorga a sus artículos un carácter materialista y organicista. Pitaluga (1925; 1930), Marañón y Kretschmer (1923; 1927) son los científicos que, según Sinclair, encabezan “la filosofía de la consolación” (Sinclair, 2008: 38). Todos ellos intentan “ofrecer una solución, que se cree encontrar en las características esenciales femeninas” (Sinclair, 2008: 38). Jung piensa que la mujer representa la fuerza civilizadora después de la Guerra Mundial, coloca a la mujer en el *eros*: “El varón debiera vivir como varón y la mujer como mujer” (Jung, 1929: 8-9, *apud* Sinclair, 2008: 38), afirmación ésta a la que Rosa Chacel responde contundentemente: “mandato gratuito enteramente caprichoso” (Chacel, 1931:

149, *apud* Sinclair: 2008: 39). Tanto Jung como Rosa Chacel utilizan sus ensayos como una riña doméstica. Sorprende, comenta Alison Sinclair que, Ortega no aparezca en las publicaciones de *Revista de Occidente*, en la que Rosa Chacel, Simmel y Jung sí que opinan sobre el mundo histórico en el que se sintonizaban estas cuestiones sobre la diferencia entre mujer y hombre. Los artículos que Ortega publicó sobre el amor aparecieron en la Revista *El Sol*.

Las apreciaciones sobre el amor como cuestión cultural, tal y como Rosa Chacel apunta con su título en “Esquemas” giran en torno a Don Juan, tanto en Ortega como en Rosa Chacel, dejados llevar por el artículo que publica Marañón en *Revista de Occidente* “Notas para una biología de Don Juan” (1924) “en el que había propuesto, de modo revolucionario, una interpretación negativa del héroe del erotismo, ya que para él Don Juan representaba no el epítome de la masculinidad, sino un estilo de masculinidad deficiente”. (Sinclair, 2008: 41)

Sobre el tratamiento del “mundo mujeril” (Báez Ayala, 2008: 11) en España – como lo denomina Rosa Chacel–, Alison Sinclair piensa que la interpretación relacionada con Don Juan tuvo “consecuencias para una construcción de lo femenino en España”, esta afirmación resulta demasiado severa ya que Don Juan representa el mito del seductor cuyo fin es saciar su ego, conseguir el objetivo de conquistar a la dama para abandonarla, sin pensar que al final puede caer enamorado y padecer su propio castigo, aunque si bien es cierto, dependiendo de la interpretación de ese amor por parte de la mujer podemos hacernos una imagen de ella según hizo y pretendía Ortega. Rosa Chacel ante esta interpretación de Don Juan también tuvo voz y opinó:

Don Juan es para nosotros simplemente el anhelo humano implacable, para cuyo apetito, toda vida, por exigente y arrolladora que sea, resulta ligero alimento. Y es cierto que en nuestra época crece el montón de neurastenia e impotencia, pero al hacerlo, atestigua el vigor del presente como los detritus y escorias delatan la proximidad de los grandes centros de producción. En una palabra, Don Juan es el eros en su manifestación más alta, el vértice humano en que culminan intimando impulso y espíritu. (Chacel, “Artículos II” en *OC.*, Vol. 4, 1993: 463)

Con esta caracterización aleja a Don Juan de las connotaciones de amoríos, ya que representa una especie de “voluntad de vida” (Sinclair, 2008: 41) y en esa voluntad basa el sentimiento de la conquista de un territorio construido en la constancia del deseo

independiente del género, nuestra autora despeja del sentimiento del amor mezclado con el eros cualquier rasgo que divida, unifica campos de conocimiento y así contribuye al crecimiento del *género* –la cursiva es mía– humano en conjunto, sin categorías distintivas.

El feminismo apareció ya en la filosofía barroca de la Ilustración, ha sido el movimiento político más activo del siglo XIX y continúa haciendo conquistas en el mundo político y social, en la igualdad sobre los derechos humanos adquiridos por mujeres cuando antes eran solamente hombres. Pero, a pesar de haber contribuido más que cualquier cambio político al nombrar la palabra feminismo existe cierto halo de realidad y de enfrentamiento hacia el género dominante y me parece increíble hablar de esto en el siglo XXI, ahora bien como esclarece Amelia Valcárcel: “En la ignorancia de quien tiene el deber de saber se esconde siempre, qué duda cabe, una resistencia”. (Valcárcel, 2008: 15). De ahí, que cuando estudia a través del título *Feminismo en el mundo global*, aborda en todos sus capítulos política y feminismo, cultura y sociedad creando lazos de interrelación que someten a nuestro juicio el gran empuje y el cambio en los valores que ha realizado el feminismo:

Dos cosas resultaron siempre chocantes y risibles para los clásicos: «que los ratones se reunieran para controlar al gato y que las mujeres pudieran reunirse para poner freno a la autoridad masculina. Y por lo chocante e inverosímiles que les resultaban, hicieron de ambos tópicos motivos de fábulas y comedias. (Valcárcel, 2008: 17)

Amelia Valcárcel nos lleva a dirimir una cuestión fundamental a través de la historia, yo diría evolución del feminismo –definido como aconseja el DRAE, doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres–. Los estudiosos o teóricos –y léase el masculino–, intentaron defender aquello que sonaba a destronar el poder dominante históricamente, de modo que si no podían unirse al enemigo salvaron las distancias redefiniendo qué era una mujer. Al contrario, pues, que en toda discusión, en lugar de dialogar con el de enfrente pues lo reinventan a su modo y semejanza. Valcárcel habla de “momento auroral” en el que comenzó el cambio consustancial con la mujer en el acceso a la educación, el voto, la paridad, el poder, en definitiva la igualdad. Cuando hablamos del comienzo, nos centramos en la “filosofía política barroca” (Valcárcel, 2008: 18) aquella que nos ofreció el

inicio de la época, en cuanto a conceptos en los que construir nuestra actual modernidad. El barroco incorporó términos nuevos sí, pero no estaba interesado en progresar para que ambos sexos quedaran en igualdad de oportunidades, es más se ocupó de “dejar por lo común meridianamente claro que nada de cuanto nuevo y liberador se decía iba dirigido a ellas.” (Valcárcel, 2008: 18)

Benedetta Claveri en su libro *La cultura de la conversación* (2003) aglutinó el proceso del cambio del Barroco a la Ilustración y recopiló numerosas mujeres que aportaron su sabiduría a esta transición, “el Preciosismo” (Valcárcel, 2008: 19), término con el que El siglo de la Ilustración permitía dialogar en sus salones a hombres y a mujeres. Resulta paradójico que si los inicios del camino hacia la igualdad fueron en el siglo de las Luces, en donde se proponían los salones para que propiciaran el diálogo entre hombres y mujeres, se considere hoy en día el monólogo interior como un aspecto lleno de privacidad y como postura opuesta a lo público consecuentemente femenino. Las controversias son las que proponen el camino de la adversa verdad y realidad. La primera ola del feminismo se produce desde 1673 a 1792, fechas en las que se publicaron *De la igualdad de los dos sexos* de Poullain de la Barre, y, *Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft<sup>94</sup> (era la madre de Mary W. Shelley<sup>95</sup>, la autora de Frankenstein y se la viene considerando como la creadora del feminismo en Europa).

Derrotados los fascismos con la Segunda Guerra Mundial, las mujeres en los diez años posteriores consiguieron el voto en todos los países donde hubo democracias y llegó la tercera ola del feminismo con Simone de Beauvoir y Betty Friedan (1968):

---

<sup>94</sup> La primera ola feminista, la polémica ilustrada dura más de un siglo y las obras *De la igualdad de los dos sexos* (1673) de Poullain de Barre y *Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft (1792) se convierten en los primeros clásicos del feminismo.

<sup>95</sup> Genara Pulido se ha encargado de estudiar el gran mito creado por Mary Shelley: “El gran fallo es que la criatura tiene cerebro, pero no espíritu, hecho que corregirá ella misma a través de una educación autodidacta que incluye la observación rigurosa y la lectura de los libros encontrados casualmente. Alcanzado el estadio de humanización, la criatura desea ser tratada como tal, y sobre todo, tiene las mismas necesidades que cualquier ser humano: el amor y la compañía de los otros que, en su caso, tras haberse mirado en el lago y haber sido rechazada por todos los humanos a los que ha conocido, sabe que sólo puede llevarse a cabo mediante la creación de una compañera monstruosa”. (Pulido Tirado, 2012: 7)

Feminismo es aquella tradición política de la Modernidad, igualitaria y democrática, que mantiene que ningún individuo de la especie humana debe ser excluido de cualquier bien y de ningún derecho a causa de su sexo. (Valcárcel, 2008: 55)

El feminismo ha tenido tres grandes etapas: Desde el Barroco hasta la Revolución francesa, la polémica intentaba restablecer la igualdad de los talentos. Desde el Manifiesto de Séneca (1848) hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, centrada esta etapa en la educación, las profesiones y el voto y desde 1968 hasta hoy en donde hablamos de derechos civiles, reproductivos y paridad política:

El Siglo de las Luces inaugura como polémica la igualdad de ingenio y trato para las mujeres. El XVIII, que es el origen de nuestro mundo de ideas, de gran parte de nuestro marco institucional y de bastantes modos de vida actuales, es también la fuente de nuestro horizonte político e incluso del horizonte de reformas sociales y morales en el que todavía estamos viviendo. Ese siglo singular presenta el primer feminismo como una de las partes polémicas del programa ilustrado. (Valcárcel, 2008: 57)

El origen de la cuestión literaria en torno al feminismo se remonta al Siglo XIII, en la Edad Media se cultivaban ya dos géneros paralelos el Amor Cortés, Amelia Valcárcel llamará a esta literatura el *discurso de la excelencia* que realiza una exaltación de la mujer, y por otro lado, existe otro discurso paralelo que se ocupa de atacar a la mujer, ambos como decía anteriormente, circulaban por la Baja Edad Media en paralelo, pero también es cierto que uno defiende y otro ataca, ahora bien, los dos tienen en común que quien manda es el hombre.

Durante el feminismo ilustrado, Rousseau con su *Emilio* (1762) se encargó de aclarar bien las diferencias y de ahí que Wollstonecraft no estuviera de acuerdo en la distinción inútil y sin sentido que hace Rousseau de la mujer, puesto que en otros campos acierta en sus cuestionamientos sociales:

Porque Mary Wollstonecraft es demócrata rousseauiana, porque estima que tanto *El contrato social* como el *Emilio* dan en la diana de cómo debe edificarse un estado legítimo y una educación apropiada para la nueva ciudadanía, no está dispuesta a admitir la exclusión de las mujeres de ese nuevo territorio. (Valcárcel, 2008: 63)



En cuanto a la segunda ola del feminismo, el feminismo liberal sufragista del siglo XIX nos ofrece nombres como Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche, todos ellos tuvieron una gran influencia en la formación de nuevos discursos y en ellos también trataron del concepto de los sexos. Aunque ¿cómo no va a surgir una segunda ola de feminismo si el propio Schopenhauer decía?:

Las mujeres, el sexo inestético, deben mantenerse alejadas de toda voluntad propia y todo saber. De entre los muchos dislates de Schopenhauer, quizás uno sirva de muestra y conclusión. Llega a afirmar que la naturaleza quiere, como estrategia, que las mujeres busquen constantemente a un varón que cargue legalmente con ellas. Esto es, parece que la naturaleza prevé la juridicidad. Pero dislate o no, el formidable edificio de la misoginia romántica tuvo en Schopenhauer uno de sus más anchos pilares. (Valcárcel, 2008: 82)

En la segunda mitad del siglo XX el feminismo ha sido uno de los procesos que más repercusión ha tenido en la historiografía. En la tesis sobre *Las Memorias de Leonor López de Córdoba*<sup>96</sup> del autor Juan Félix Bellido Bello, dirigida por Mercedes Arriaga Flórez<sup>97</sup>, en el capítulo de la historia tradicional a la historia de las mujeres, tratando de discernir qué ocurre con la nueva historia de las mujeres, surgen dos importantes novedades:

[...] de objeto (las mujeres) y de método (el género), consiguiendo un carácter propio y superando los problemas que planteaban perspectivas más tradicionales. Sus logros aunque se han desarrollado después por diversos caminos, se deben sin duda al empuje de su particular método de análisis, que considera la construcción de lo social de “lo masculino” y “lo femenino”. (Bellido, 2006: 26)

Se cuestiona la importancia del tratamiento de la mujer en la nueva forma de hacer historia, asimismo “se produce un notable acercamiento entre la historia y la literatura, gracias a la aportación de teorías consideradas marginales pero que, en realidad, han cuestionado la supuesta objetividad de la ciencia y el lenguaje; entre estas teorías destacan las deconstruccionistas y feministas”

---

<sup>96</sup> Esta mujer y escritora figura como una de las tres escritoras que escribían en castellano con anterioridad al siglo XVI, junto a Teresa de Cartagena y Florencia Pinar. De este modo, Lola Luna opina que “la presencia de la mujer en la literatura se reducía a la de ser personaje o tema de escritura, pero desde el punto de vista de la historia literaria conocemos tan solo el nombre de tres escritoras que escriban en castellano con anterioridad al S. XVI: Florencia Pinar, Teresa de Cartagena y Leonor López de Córdoba”. (Luna, 1996: 35)

<sup>97</sup> En esta tesis se analiza la importancia de cambiar el estudio de la historia por la inclusión de las mujeres en ella como protagonistas. Consultada en [http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/488/488\\_89](http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/488/488_89) (febrero 2012)

(Bellido, 2006: 31). Los análisis de los textos y en concreto de los literarios venían siendo estudio de los formalistas y estructurales que insistían en descontextualizarlos, tal y como asegura María del Mar Ricas Carmona<sup>98</sup>. Esta autora nos ofrece un significativo estudio en el que tiene cabida la alusión a explorar en el género autobiográfico un nuevo concepto de la historia acompañada, además, del recorrido que en ella hace la mujer. Y todo ello unido, nos dará una visión más amplia y certera sobre las fuentes literarias originarias de esta búsqueda de la nueva historia que pretende descubrir.

A manera de reflexión, se establece una comparativa entre la aparición del género autobiográfico y la memoria como cauce para adquirir experiencias que luego se volcarán en la literatura. Y todo esto provoca una encrucijada en la que “la subjetividad se produce en un momento histórico en el que, la experiencia personal desprestigiada” (*apud* Bellido, 2006: 34). Mercedes Arriaga reconoce que la necesidad de representar una universalidad y neutralidad al sujeto en sí, quiere tapar y excluir a las mujeres, puesto que el sujeto del que hablamos siempre será masculino. Y esta universalidad es la que intuyo que ha invadido, a veces, el pensamiento chaceliano, sin ser ella la culpable sino la realidad social que la rodeaba. Esta universalidad es la que intuyo ha invadido, a veces, el pensamiento a Rosa Chacel, pero ella no era la culpable sino el mundo histórico que le rodeaba:

El patriarcado, como estructura social, política y sobre todo cultural, determina muchas de las circunstancias relacionadas con la producción y transmisión de los textos escritos por mujeres, puesto que pone en marcha mecanismos de exclusión que han relegado a los márgenes a muchas autoras. (Bellido, 2006: 45)

De este planteamiento deducimos que resulta coherente preguntar si la literatura femenina es una estupidez y no decir la literatura femenina enriquece el panorama literario español –en concreto– y así compartiríamos el postulado de lograr “una historia renovadora, integradora y no sexista”. (Bellido, 2006: 46). De este modo, comparto con Mercedes Arriaga que la posición desde el género

---

<sup>98</sup> María del Mar Ricas Carmona en su libro *Voz de mujer. Lo femenino en el lenguaje y la literatura*, Publicaciones de la Universidad y Obra Social y Cultural Caja Sur, Córdoba 1997; Duxo, María Jesús, *Antropología de la mujer: cognición, lengua e ideología cultural*, Anthropos, Barcelona, 1988.

de hombres y mujeres se considera distinta y responde a un binomio comparativo entre: “lo masculino-hegemónico y lo femenino-marginal”. (Bellido, 2006: 48)

La crítica y teoría literarias feministas desarrollan una labor en tres niveles:

1.- El bibliográfico, filológico y editorial. Encaminado a recoger la memoria literaria. Recuperar así historias de la literatura que se han silenciado. Así algunas editoriales quieren favorecer a las escritoras.

2.- Intentan reconstruir una historia de la literatura que no silencie a las mujeres, incorporando a ésta a los movimientos históricos literarios como partícipes de su propia historia.

3.- Colocar en un plano institucional las investigaciones femeninas tanto en la Universidad como en la política.

Continuando con el postulado de la tesis de Bellido incorpora dos corrientes en la teoría crítica feminista apoyado en Elaine Showalter (1979) y Celia Forneas (1987): la primera crítica feminista persiste en una mujer lectura de una literatura escrita por hombre, examina los presupuestos ideológicos de los fenómenos literarios y la segunda llamada “ginocrítica” se ocupa de temas de la literatura escrita por mujeres y de su creatividad.

La crítica feminista, desde un punto de vista genérico, propone sacar de su universo a las escritoras y apartarlas de las características de “lo femenino” como algo sectorizante y al mismo tiempo quitar el halo varonil que le achacan a las escritoras que, supuestamente, escriben como hombres:

Las escrituras de mujeres se desarrollarán en el ámbito de lo privado durante siglos (cartas, diarios, cuadernos de apuntes, libros de familia) teniendo una repercusión escasa en la tradición cultural que, muchas veces, a lo largo de la historia se ha mostrado reacia a aceptar los productos culturales que salieran de la pluma de una mujer. (Bellido, 2006: 53)

La literatura escrita por mujeres tiene tres rasgos apuntados para casi todas las literaturas europeas, en opinión de Carlos Bo (1995: 5-6) y Mercedes Arriaga (2003: 23-30). El primero, apunta la falta de atención por parte de la crítica, que cuando se han ocupado de textos de mujeres lo han hecho desde una “visión monolítica”. (Freixas, 2000: 169) negándole su realidad polifónica (Bellido, 2006: 54, n.112). El segundo, alude a la falta de transmisión de los textos femeninos y por último la dificultad de las escritoras para afirmarse como tales (*Íbidem*, 2006: 54).

Se atribuye también como característica a la literatura femenina un auge en el cultivo del género autobiográfico, ¿por qué? Pues quizás, tal y como señala Mercedes Arriaga, las mujeres se han manejado en dos códigos, “dos lenguajes y dos mundos diferentes que separaban lo privado de lo público, la vida del arte, la tradición oral escrita” (Bellido, 2006: 56). Y ese privado les sirvió para conformar en el arte de la literatura un mundo interior recreado en la memoria, no necesariamente infantil para obtener un universo de belleza y de este modo desembocar en el espacio público del lector. Por el mero hecho de relegar a las escritoras el terreno de, exclusivamente, lo privado, lo autorreferencial, hace que carezcan de modelos en los que inspirarse, porque buscan por sí mismas su unicidad. No obstante, creo que para tener modelos en los que buscar su inspiración o musa no hay por qué buscarlos del mismo sexo.

Si bien es cierto que, en este estado de la cuestión existen variopintas posiciones dignas de reseñar porque todas y cada una de ellas llevan parte de razón y bajo el prisma de la complementariedad nos ayudan a entender el «entretejiendo saberes» como bien dice Mercedes Arriaga.

Noni Benegas no piensa que exista una literatura femenina por excelencia, sí tienen temas comunes, “temas compartidos por las escritoras e inspirados por situaciones culturales comunes” (Benegas, 1999, *apud* Bellido, 2006: 58). Otras críticas literarias abogan por una diferencia con respecto a la literatura masculina y es la actitud que adopte la propia mujer escritora con respecto a modelos culturales. Autoras como Laura Freixas, Iris Zabala, Mercedes Arriaga, Marta Segarra y otras establecen símbolos comunes para las escritoras: relaciones

madres e hijas, el interés de definir lo femenino y criticar el amor romántico, entre otros. Existe también un grupo de mujeres que escriben como si fueran hombres y este “disfraz de mujer” como señala Alicia Redondo (1976) concede a ésta un carisma de masculinidad. (Ver Redondo, 2001; Bombal, 1976)

La escuela feminista francesa en la que destaca Hèlène Cixous no acepta el término “escritura femenina” sino “escritura que llaman femenina” (Cixous, 2001, *apud* Bellido, 2006: 59), a la que no consiente la oposición masculino-femenino:

Considera que la escritura es el medio por el cual la mujer tiene la posibilidad de apropiarse de aquello que le ha sido anulado por las imposiciones patriarcales: su identidad y, con ella, su cuerpo; deconstruyendo (según el concepto de Derrida) la oposición masculino-femenino en donde se encuentra en desventaja”. (Bellido, 2006: 59)

La escuela feminista francesa ha buscado en la literatura femenina un uso determinado del lenguaje que no tenga nada que ver con el uso masculino. Así habría que elaborar un concepto para los términos: feminismo y femenino. Otorgando al feminismo una connotación politizada y a lo femenino un canon de “normas establecidas que le han sido impuestas a la mujer, las cuales pretenden enseñarle lo que su sexualidad significa y cómo debe comportarse dentro de ella” (Bellido Bello, 2006: 60). El feminismo como movimiento político adoptó este nombre a finales de los años sesenta, con unas características esenciales y comunes para definirlo, en rechazo hacia todo lo masculino, la afanada búsqueda hacia la igualdad.

#### **4.4. La memoria escrita por voces solitarias.**

Shirley Mangini en su artículo “Resistencia a la memoria y memorias de resistencia” (Mangini, 1996: 101-114) retahíla un extenso catálogo de nombres femeninos avocados a conseguir una España no sé si más libre o autónoma, pero en cualquier modo mucho más desgarradora en su fuerza. Porque la fuerza no se halla silenciando, en el silencio soterrado quedaron muchos de los aciertos

conseguidos. Luchas internas, silenciosas paradójicamente, ya que aquello que se escapaba a la norma era calificado de «pendejo» ¡Qué escándalo! Qué pobreza de espíritu rodea el canto auspiciador de voces gritonas. El arte en su auténtico brillo interno hace centellear al corazón desde dentro hacia fuera.

Dejando a un lado la letra ensombrecida por el recuerdo a una memoria colectiva de la que me siento punto de apoyo de la técnica del modelado constructivo, y por supuesto, bajo la sabiduría de Shirley Mangini, detallaré nombres de a pie durante los años 20-30 y que auspiciaron el embellecimiento de la cultura en general, y al unísono, de ambos sexos, pues aquí no somos sexistas.

Situándonos, pues, “en el primer tercio del siglo XX” (Mangini, 1996: 101) descubrimos adelantos históricos en torno a lo femenino y, sin lugar a dudas, entre este género sobrevivía Rosa Chacel. En aquel tiempo, y sin que parezca una epístola, la carrera de Magisterio era la que más frecuentaban las féminas. En 1915, se estableció en Madrid la Residencia de Señoritas “inspirada en el krausismo que predicaban los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza” (Mangini, 1996: 101), y era en esta Residencia de Señoritas, en donde proliferaban a manera de femenino los estudios de Magisterio. Establece Shirley Mangini un adjetivo para con las distintas mujeres que hará aparecer en su discurso (“Resistencia a la memoria y memorias de resistencia”), así, las “visibles” (*Íbidem*, 1996: 102) serán aquellas en contrapartida con las “invisibles” (*Íbidem*, 1996: 110), y éstas últimas son las que *gozaron* aún más del «confort del silencio», en contraposición a la fuerza de su trabajo como obreras unidas y con arrolladora fuerza social en el sentido más político y polémico del término.

En este ambiente dominante, nombraremos a María Goyri, la primera mujer que obtuvo un doctorado en España, sonaban pues como «visibles» la dramaturgo, ¿por qué no dramaturga?, María Lejárraga (María Martínez Sierra), la abogada Clara de Campoamor<sup>99</sup>, la escritora Isabel Oyarzábal (de Palencia), la

---

<sup>99</sup> Las dos únicas diputadas de la época fueron Victoria Kent y Clara de Campoamor: “La primera, a pesar de ser una avanzada feminista, defensora a ultranza de la igualdad hombre mujer, se mostraba contraria al voto femenino. En su opinión, dada la influencia del confesionario sobre la mujer, su voto podría resultar mayoritariamente conservador y perjudicaría a la República Anteponía así su compromiso con la República a los derechos de la mujer. Clara de

poeta Concha Méndez. En 1920, se produjo la primera inserción femenina en el mundo de la abogacía, así como en otros muchos mundos reservados para el espacio varonil hasta entonces:

ANME formaba parte de la Junta del Consejo Supremo Feminista que también incluía La Mujer del Porvenir y la Progresiva Femenina de Barcelona, la Liga para el Progreso de la Mujer y la Sociedad Concepción Arenal de Valencia. Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. (Mangini, 2006: 110)

Esta asociación de mujeres en todos sus recovecos progresistas, como denomina Mangini, es imposible entenderla como norma en los años 20; se trata en todos los niveles de aspectos punteros, trataba temas liberales como el aborto, el derecho de la mujer a tener puestos en los tribunales y las universidades, de derechos salariales y subvenciones para la publicación de literatura escrita por mujeres (¡jojo al dato!) como diría Olalla (Sancho Rodríguez, Ruiz Solves y Gutiérrez García, 2006). Hablamos de los años 20 en los que las mujeres destacan como progresistas dentro de una organización ANME (Asociación Nacional de Mujeres Españolas) fundamentalmente aristócrata y conservadora para tratar temas hasta entonces peliagudos para la mujer y todo esto dentro de un marco abordado por otra mujer, Mangini, y en torno al año 1996. Sería alentador que en ese año ya no hubiese tanto alboroto por tratar como novedoso lo que debiera estar asumido por un entorno español progresista, pero la historia y su conciencia individual y colectiva avanza –y quisiera resaltar avanza– lentamente.

Continuamos con las percepciones que delatan progreso, Maeztu en 1926, estableció el Lyceum Club Femenino en Madrid, eso sí, “apoyada por otras intelectuales”. (Mangini, 1996: 102). El término club unido a lo femenino se asemeja a un círculo concéntrico y cerrado que bulle solo y únicamente deja percibir fuera dulces repiques, claro que de algún modo debieran comenzar los sonos abanderados por el progreso. No podemos olvidar en este entorno o paisaje

---

Campoamor, en cambio, pedía el sí porque se trataba de un derecho fundamental que no debía sacrificarse por determinadas expectativas electorales. (Zapater y Gianotti, 2008: 3)

a una dictadura del general Primo de Rivera, por lo que la rigidez en la que estaban envueltas es digna de reseñar.

María Teresa León como buena narradora de lo que está pasando en ese momento español, sumerge sus opiniones dentro de su obra y predica entre las intelectuales porque no creo que las «invisibles» pudieran adivinar estos ecos de libertad: “El Lyceum Club no era una reunión de mujeres de abanico y baile. Se había propuesto adelantar el reloj de España”. (León, 1970: 311, *apud* Mangini, 1996: 103)

Avanzamos con el cartel de las «visibles», ahora en el terreno de la condición social de la mujer en España, nombrando a Margarita Nelken, *En torno a nosotras* (1927), ella se hace eco de teorías sobre la igualdad de los sexos, al igual que Rosa Chacel publicará en *Revista de Occidente*<sup>100</sup>. Las escritoras no pueden quedar fuera de la esfera de la visibilidad, ahora bien como manifiesta Mangini, relegaron su puesto a sus maridos, “habían concedido el protagonismo a sus maridos”. (Mangini, 1996: 104)

En el caso de León, se quedó en la sombra de la llama albertiana; lo mismo se puede decir de Champourcin, casada con Domenchina, y Méndez, mujer por aquel entonces de Altolaguirre. Lejárraga era uno de los casos más escandalosos; no existía como escritora porque firmaba con el nombre de su marido Gregorio Martínez Sierra. Carmen de Burgos fue ensombrecida por su amigo Ramón Gómez de la Serna. Hasta de María Zambrano, tanto como de Rosa Chacel, no se hablaba sin atribuirles «la ansiedad de la influencia» del «maestro» Ortega y Gasset. Olvidadas por los años del exilio más tarde, fueron doblemente ignoradas por su «incompatible condición» de ser mujeres e intelectuales. (*Íbidem*, 1996: 104)

Los nombres silenciados no son escasos, apareciendo así periodistas como Oyarzábal, Margarita Nelken, Josefina Carabias, Mercé Rodoreda y María Luz Morales, dramaturgas como Pilar de Valderrama, «La Guiomar» de Machado. Parlamentarias y políticas: Clara Campoamor, Federica Montseny, Victoria Kent<sup>101</sup>, Dolores Ibárruri, Teresa Pàmies, Matilde de la Torre. La escritora Lucía Sánchez Saornil y la abogada Mercedes Comaposadas.

---

<sup>100</sup> La *Revista de Occidente* fue decorada por la pintora Maruja Mallo, “su primera exposición decoró las paredes de las prestigiosas oficinas de la *Revista de Occidente*”. (Mangini, 1996: 104)

<sup>101</sup> Rosa Chacel dijo de Victoria Kent: “le gustaba el whisky. «Bebía como un marinero y estaba completamente en forma; subió mucho en mi estimación. (...)”. (Marina, 2011: 4)



Llama la atención que, el proceso histórico de represión por un lado ante dos guerras, y por otro, el posterior gobierno dictador impuesto, influyó irremediablemente en que la literatura posterior, fruto productivo de una historia licuada, se vio plagada de un tipo de literatura consecuentemente autobiográfica y memorialística, y en definitiva escrita por mujeres, sin la intención de destacar sino como producto de un silencio sin sentido sometido “mujeres silenciadas” (Mangini, 1996: 109). Este tipo de memorias se vieron reflejadas en todos los campos temáticos, tanto es así que desde las «visibles» e «invisibles» redactaron el producto de este proceso en el que se conjugan historia y testimonio al unísono: Campoamor, 1981; Cuevas, 1986; Doña, 1978; García, 1946; García-Madrid, 1982; Hildegart, 1977; Ibárruri, 1992; León, 1970; Kent, 1947; Montseny, 1949, 1950, 1977 y 1978; Mora, 1978; Nash, 1975; Nelken, 1927; Pàmies, 1974; Rodrigo, 1979; Scanlon, 1976 y Torre, 1940.

Tras la muerte del general Franco, las mujeres en 1975 eran actualidad, la reforma del código civil en 1981 permitió esclarecer la dependencia legal de la mujer en el matrimonio, entre otros cambios: reparto de tareas en el hogar, anticonceptivos y legalización, despenalización del adulterio, aprobar el divorcio, el aborto –en algunos supuestos– a pesar de que el divorcio como el aborto no sólo es femenino. Es un periodo al que hay concederle la misma importancia en la transición hacia una consecución de la igualdad con respecto al modelo masculino, tanto o más que el año 1931, en el que se reclamó el acceso a la cultura y una retribución económica equitativa y equiparable al rigor laboral de la mujer.

La transición española se debate entre 1978<sup>102</sup> con las primeras elecciones constitucionales y 1982 con la llegada del poder socialista. Lo que sí es cierto es que durante estas dos fechas: 1978 y 1982 “se publicaron muchos de los títulos más interesantes y representativos del espíritu de la Transición escritos desde la óptica de sus protagonistas femeninas”. (Nieva de la Paz, 2004: 15). Todos estos

---

<sup>102</sup> En 1978 también se otorgó el Premio Nacional de Literatura a Carmen Martín Gaité por *El cuarto de atrás*. La primera novela de Esther Tusquet, *El mismo mar de todos los veranos*, tuvo una aceptación vertiginosa, en 1979 se realizó un «debate literario-feminista» (Nieva de la Paz, 2004: 36) en el que participaron Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité, Lourdes Ortiz, Marta Pessarrodona y Monserrat Roig como autoras propiamente dichas y Rosa María Pereda como crítica especialista.

cambios sociales repercutieron enormemente en la creación literaria por mujeres escritoras, lectoras, traductoras y traducidas: Simone de Beauvoir, Doris Lessing<sup>103</sup>, Anaïs Nin, Virginia Woolf y Marguerite Yourcenar, entre otras. De este modo, asistimos en el final de los años setenta al *boom* de los escritores hispanoamericanos y al segundo *boom* en narrativa de mujeres<sup>104</sup>:

El deseo de abrir una nueva era de libertades, con la paulatina entrada en vía muerta de la censura, permitió que se intensificara la recuperación de buena parte de la narrativa del exilio, se publicaran novelas prohibidas anteriormente, aumentase significativamente la producción y la venta del ensayo y la novela de corte político –o pseudopolítico–, se produjera un claro auge de la literatura autobiográfica y testimonial (las experiencias de la represión franquista, el activismo político clandestino, etc.), y se incrementara la producción de literatura en catalán, gallego y vasco, entre algunas de las novedades más interesantes. (Nieva de la Paz, 2004: 24)

Propone también Pilar Nieva de la Paz (2004: 19) el estudio en cuatro grandes bloques en la narrativa de mujeres:

- 1.- La memoria como recreación del pasado.
- 2.- El testimonio coetáneo de la sociedad española de los setenta y comienzos de los ochenta.
- 3.- La corriente fantástica.
- 4.- La recreación de los sucesos y figuras histórico-míticas.

Al mismo tiempo, elabora dos grandes bloques con respecto a los periodos representativos de la literatura prolífica en las letras del siglo XX: el primer periodo de preguerra coincide con los grandes cambios de las mujeres españolas, en cuanto a lo social:

María Francisca Clar (Halma Angélico), Encarnación Aragoneses (Elena Fortún), Rosa Arciniega, Sofía Blasco, María Teresa Borrágán, Carmen de Burgos, Luisa Carnés, Sofía Casanova, Rosa Chacel, Sara Insúa, Concha Espina, María Teresa León, Concha

---

<sup>103</sup> Doris Lessing –escritora británica– ganó el Premio Nobel de Literatura en 2007 por obras tan emblemáticas como *El Cuaderno Dorado* (1962), *Memorias de una superviviente* (1974), *Shikasta* (1979), *Diario de una buena vecina* (1983), *La buena terrorista* (1983), *Historias de Londres* (1992), *El sueño más dulce* (2002) y *La hendidura* (2007).

<sup>104</sup> Ellaine Showalter, crítica literaria feminista, propugnó la necesidad y el sentido de estudiar la escritura de mujeres.

Linares Becerra, Pilar Millán Astray, Federica Montseny, María Luz Morales, Elisabeth Mulder, Carmen Eva Nelken (Magda Donato), Margarita Nelken, Matilde Ras, Blanca de los Ríos y Mercé Rodoreda. (Nieva de la Paz, 2004: 25)

El segundo bloque corresponde a la década de los cincuenta, la generación del Medio Siglo y la continuidad de algunas escritoras que se habían iniciado en el panorama literario durante la década anterior:

Mercedes Ballesteros, Carmen Conde, Luisa Forellad, Mercedes Fórmica, Carmen Laforet, Luisa María Linares, María Teresa March (Laura Denis), Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Julia Maura, Dolores Medio, Elena Quiroga, Carmen de Rafael Marés (Carmen Kurtz), Mercedes Salisachs, Elena Soriano, María Socorro Tellado López (Corín Tellado) y Ángeles Villarta. (Nieva de la Paz, 2004: 26)

Después del repertorio de nombres femeninos que encontramos en la narrativa entre los años 1975-1982 unido a la transición política española, el avance en los cambios sociales que se intentan instaurar, la progresión hacia un mejor cuestionamiento sobre los textos de autoría femenina, así como su evolución, crítica y valoración, no es de extrañar que no sólo haya un *boom* en esta literatura sino que se debata si como género dentro de la historiografía pudiera existir y perpetuarse.

Gracias a la deseada evolución quedó el nombre o título otorgado de literatura femenina como una anécdota después del crítico 1975<sup>105</sup>; al menos como una anécdota que contribuyó a la elaboración de mentalidades más amplias, libres y divergentes, no sólo en literatura sino en la sociedad en general, por la que aún seguimos trabajando y elaborando un clima de mayor libertad autorial.

Algo que subyace en el proceso del *boom* es la interlinealidad entre cuatro generaciones de autoras españolas publicando: Desde finales del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XX: Rosa Chacel (1898), Federica Montseny (1905), Carmen Conde (1907), Mercé Rodoreda (1908), Carmen Kurtz (1911), Dolores Medio (1911) y Mercedes Ballesteros (1913), Cecilia G. de Guillarte (1915), Mercedes Salisachs (1916), Teresa Pamiès (1919), y otras coetáneas de la

---

<sup>105</sup> En 1975 se celebró el Año Internacional de la Mujer con numerosos actos de expansión y difusión.

generación del Medio Siglo: Concha Alós (1922), Carmen Martín Gaité (1925), Sara Suárez Solís (1925), Julia Uceda (1926), Carmen Barberá (1927), Cristina Lacasa (1929) y Juana Trullás (1929).

En la década de los treinta: M<sup>a</sup> Paz Díaz (1930), Marta Portal (1930), Teresa Barbero (1932), Lucila Mataix (1932), Cristina Maristany (1933), Teresa Marquina (1933), Consuelo García (1935), Esther Tusquets (1936), Lola Salvador Maldonado (1938), Beatriz de Moura (1939) y Ana María Navales (1939).

En la década de los cuarenta: Clara Janés (1940), Ana M<sup>a</sup> Roca (1940), Rosa Romá (1940), Luisa López Vergara (1941), Elena Santiago (1941), Marina Mayoral (1942), Esperanza Cifuentes (1943), Lourdes Ortiz (1943), Carmina Verdejo (1943), Luchy Núñez (1944), Cristina Fernández Cubas (1945), Carmen Gómez Ojea (1945), Montserrat Roig (1946), Soledad Balaguer (1947), Ana María Moix (1947), Soledad Puértolas (1947), Carmen Riera (1948). También autoras más jóvenes como Nuria Amat (1950) y Rosa Montero (1951).

Los columnistas, hombres por excelencia, en diversos medios periodísticos, se hacían eco crítico sobre el fenómeno socioliterario de textos cuya autoría era femenina:

Francisco Umbral “Spleen de Madrid. Las nuevas novelistas”, *El País*, 9-I-1982, p.19 y Andrés Amorós, “Penúltimas novelistas”, *ABC*. “Sábado cultural”, 19-IX-1981, p.II. El panorama crítico literario se debatía entre posturas que animaban el talante femenino como portador de mucho por decir: “[...] Porque la mujer española, hoy, tiene mucho que decir, mucho de qué protestar, y cuando uno tiene que reclamar algo, procura decirlo claro” (Nieva de la Paz, 2004: 31), (*apud* Francisco Umbral, “Spleen de Madrid. Las nuevas novelistas”, *El País*, 9-I-1982, p.19), y por el contrario otros propugnaban meros intereses políticos y editoriales para ensalzar la autoría textual femenina en narradoras, traductoras, lectoras y auditorio femenino en su globalidad, porque interesaba crear expectativa de consumo femenino con respecto a la perseguida modernidad.

En este sentido, la terna de nombres que se debatía para ocupar el sillón «K» dejado por D. Miguel Mihura pasó a invadir la prensa escrita y audiovisual de nuestro país en 1978: Rosa Chacel, Carmen Conde y Carmen Guirado, a pesar de la novedad en ese año y posterior triunfo femenino –claro que no habían propuesto trono masculino– la R.A.E. había estado en muchas ocasiones tentada a conceder prestigio femenino a: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Fernán Caballero, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Blanca de los Ríos y Concha Espina. Posteriormente, en 1982, Elena Quiroga fue presentada como candidata al sillón vacante de Juan Antonio Zunzunegui, compitiendo con Juan Benet. Carmen Conde apoyó dicha candidatura y ganó Elena Quiroga.

A mediados de los setenta se publicó un relato sobre erotismo contenido en un número monográfico de *Kurpil* titulado «Narrativa femenina: erotismo y vanguardia» que la censura aún vigente en el año 1976 no dejó sacarlo a la luz, mientras tanto se publicaba: «José Luis Merino es Pepa Mendiguren» y «Libros de mujeres, memorias y tratados sobre el ser humano»<sup>106</sup> en el que se anunciaba:

Que la pluma como el ángel tenga o no sexo, es algo por demostrar, lo mismo que la posible influencia del feminismo y la liberación de la mujer en la aproximación de ésta a la escritura. En todo caso, las escritoras ocupan un espacio considerable en la narrativa actual, sin otro denominador común que la diversidad más absoluta. (Nieva de la Paz, 2004: 35)

Comentaba Andrés Amorós junto a otros críticos que, el auge de la literatura de autoría femenina se debía a una cuestión académica por el posicionamiento de la mujer frente a la cultura y a otra sociedad, en tanto ese acercamiento dotaba al género femenino la categoría de luchadora –en la mejor de sus acepciones: “por ser merecedora de” –, en semejanza a la globalidad de la humanidad compuesta por ambos sexos unidos en la superación mutua:

Por supuesto, se trata de un fenómeno literario, pero también social. Pensemos un momento en lo que significa, por ejemplo, que uno de los libros más vendidos en la

---

<sup>106</sup> Ambos artículos están referenciados en la bibliografía de este trabajo: R.M.P. (1976), “José Luis Merino es Pepa Mendiguren”, *El País*, 15-X-1976, p. 22 y Bel Carrasco (1980), “Libros de mujeres, memorias y tratados sobre el ser humano”, *El País*, 18-X-1980, p.32.

última Feria del Libro madrileña haya sido *Crónica del desamor*, de Rosa Montero; es decir una novela de calidad estética no excelsa, pero que expresa bien todo un mundo femenino que hoy está vivo en España. (Amorós, 1980: VI)

La revista *Camp de l'arpa* ofrecía un monográfico titulado “La mujer en la literatura” en el año 1978, prueba de la importancia y testimonio de la mujer como autora –yo diría de su propia vida–, puesto que una vez adquirida esta inclusión como la generalidad, llegan los excesos a los que hoy asistimos en violencia de género. Continuando con el análisis de proyección en cuanto a promoción en medios de comunicación y revistas literarias, en el monográfico de *Camp de l'arpa* se incluyen textos sobre Virginia Woolf, “ensayos sobre literatura feminista, discriminación de la mujer en la literatura, información bibliográfica sobre narrativa escrita por mujeres, etc., a cargo de escritoras y críticas como Marta Pessarrodona, Mari Sardá, Anna Díaz Plaja, M<sup>a</sup> Antonia de Miquel, Ana M<sup>a</sup> Moix y M. Cinta Montagut”. (Nieva de la Paz, 2004: 36)

Un aspecto sumamente importante es el debate que se propugnaba durante 1978 y siguientes, hubo tres teorías o actitudes frente a la cuestión o al estado de la cuestión sobre literatura femenina, concepto global –sarcásticamente patriarcal– que, en definitiva tuvo que existir para conceder la categoría de unicidad en cuanto a la escritura de los textos sin autoría de género, más utilizada para cuestiones sociales que literarias, claro está que en el estudio multidisciplinar radica la profundización sobre el fenómeno en particular:

1º Pessarrodona está vinculada al acceso de la mujer al mundo literario con el compromiso feminista.

2º Carmen Martín Gaité y Lourdes Ortiz se sienten escépticas al relacionar su escritura con la emancipación de la mujer.

3º Monserrat Roig asegura “deberle a las aportaciones del feminismo teórico una mayor serenidad a la hora de escribir frente al «resentimiento» que dominó sus primeras entregas literarias”. (Nieva de la Paz, 2004: 37)

La opinión de Rosa Chacel queda en un espacio único, no está contemplada dentro del conjunto, no comparte teorizaciones con sus compañeras autoras, al igual que en su reflexión, su discurso literario sobre el fenómeno de acusar a la literatura femenina como un género singular no se ajusta a sus convicciones: “No hay diferencia intelectual entre hombres y mujeres, porque el mundo intelectual está concebido por el hombre. Por eso yo siempre he seguido la escuela de los grandes maestros, porque es la única que existía” (Nieva de la Paz, 2004: 37). Muchas han sido las disertaciones que sobre la literatura específica de mujeres han visto la luz. En una entrevista publicada sobre la aparición de *Alcancía.Vuelta*, Rosa Chacel afirmaba:

Eso que dicen que la literatura la hicieron los hombres y que las mujeres estamos marginadas me parece una imbecilidad. Porque si las mujeres no entran en la literatura como discípulas de los hombres, lo mejor que pueden hacer es dejarlo. (Joaquín Vila, «Rosa Chacel: “Con mi nuevo libro asesino a mis amigos y me suicido”», *ABC*, 2-I-1983, p. 34, *apud* Nieva de la Paz, 2004: 37)

También realizó unas declaraciones para *Ínsula* de la misma categoría potencialmente adquiriendo el símbolo de la igualdad y no el de la comparativa y menos aun de mayor a menor calidad: “No hay razón para apartar la literatura femenina. Si realmente la apartamos, entonces es que es inferior, se separa de la gran cultura. Véase (Sánchez Arnosí, 1983: 11, *apud* Nieva de la Paz, 2004: 37). Aquí está el estado de la cuestión, nosotras mismas no debemos conceder la virtud –que parece tener– separar, apartar la literatura femenina del resto de nuestra literatura, alejemos la sensiblería, los ademanes amanerados en el arte del contar, propugnemos que el conocimiento y la rica tarea de adquirir sabiduría proceda del género ya sea masculino, femenino o neutro. La mente, la inteligencia, la intelectualidad, la riqueza no tiene sexo, incluso la miseria.

La solemnidad con la que Rosa Chacel despreciaba rotundamente la literatura como un apartado o un subgénero “cosa que, por cierto, yo comparto” podemos también dejarla patente en su artículo “La literatura femenina es una estupidez” (Aguirre, 1993: 5), años más tarde al gran debate. En cambio, otras autoras poseen puntos de vista distintos: Por un lado, Carmen Martín Gaité en

1978, cuando le concedieron el Premio Nacional<sup>107</sup> reconoce que algún signo distintivo se adivina en su escritura:

Si nos referimos a que los temas son distintos, yo lo niego. Niego que tenga que ser así obligatoriamente. En cambio, en la manera de tratarlos, es innegable que una mujer escribe o enfoca los temas de una manera determinada. [...] Así que cuando me dicen que escribo distinto de un hombre, que a otras les ofende, a mí no me sorprende nada... porque no soy un hombre. (Nieva de la Paz, 2004: 38)

Esther Tusquets, por el contrario, reconoce abiertamente que en sus libros hay femineidad, ahora bien, sin que sea algo intencionado y “sin una preocupación anterior”. (Nieva de la Paz, 2004: 38). La irreverencia que Carmen Martín Gaité sostiene al hablar de una especificidad en la literatura escrita por mujeres es tan acertada y expuesta con tanta autonomía que a pesar de caer en la misma disputa de lo mejor y lo peor como masculino y femenino, vigoriza todo lo que posee de autenticidad personal y literaria:

Me produce una particular alegría que la mejor novela española de este año la haya escrito una mujer: Esther Tusquets. Y si reseño, complacida, el hecho y lo saludo como acontecimiento, no es en nombre de presupuestos feministas [...], sino porque siempre he estado convencida de que cuando las mujeres, dejándose de reivindicaciones y mimetismos, se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres [...], descubren el universo a una luz de la que el «hombre-creador-de-universos- femeninos» no tiene ni la más ligera idea. Una luz diferente y abisal como una gruta submarina”. (Nieva de la Paz, 2004: 38-39)

Esta cita anterior está tomada del artículo de Carmen Martín Gaité titulado «Una niña rebelde» (Martín Gaité, 1978). Luis Goytisolo abogaba también por la concesión de una riqueza esencial contenida en la literatura escrita por mujeres, un punto de vista enriquecedor, para nada distinto y mucho menos ínfimo sino todo lo contrario:

Aunque durante muchos años no se haya establecido la distinción, es evidente que la mujer escribe de forma diferente al hombre; la novela inglesa de los últimos ciento cincuenta años, por ejemplo, quedaría más que coja si le fueran sustraídas las novelas

---

<sup>107</sup> Este premio podemos contrastarlo en Jubi Bustamante, «Encuentro con Carmen Martín Gaité», *Camp de l'arpa*, 57 (1978) p.5.



escritas por mujeres” (V́ctor Claudín, “Encuentros Luis Goytisoló. La estructura en la literatura”, *Camp de l’arpa*, 75, 1980, p.62, *apud* Nieva de la Paz, 2001: 39).

Es notorio que el debate sobre literatura femenina desencadene opiniones diversas que se recogen en varios artículos publicados en *Quimera*, revista literaria que vería la luz en 1981. Esos artículos son: “Hipótesis sobre una escritura diferente” (Trabá, 1981: 9-11), “Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?” (Riera, 1982: 9-12), “Lectura: N.Fem. Sing. (¿Lee y escribe la mujer en forma diferente al hombre?)” (García, 1982: 54-57). Carmen Riera apuesta por un tipo de lenguaje protagonista de esta literatura, no diferente sino como especificidad que aporta novedad y sentido. También alude a la consecución de la identidad femenina como un tema conjunto y aquí utiliza un argumento digno de reseñar y que nos hace reflexionar:

La escritora, además, suele verse como sujeto-objeto, por esto rememora la infancia, que siempre es una vuelta a sí, se observa ante el espejo (valdría la pena antologizar el t́pico, constante en la literatura femenina mundial) y luego mira el entorno, la órbita doméstica. (Nieva de la Paz, 2004: 40)

Esta definición cuadra a la perfección con el relato autobiográfico que Rosa Chacel deja como manifiesto de infancia y formación en *Desde el amanecer*, casi se complementa teoría y práctica, en donde la teoría representa la definición de Carmen Riera y la práctica, el texto escrito chaceliano. Aunando sospechas no sé qué habría sido más fácil, creo que arbitrar argumentos después de haber leído la práctica deja más pistas al crítico literario y periodista adquiriendo así ventaja en el acierto. Así pues, me quedo con la novedad literaria de Rosa Chacel sin haber tomado como referencia un molde dado. Por supuesto que nuestra autora, escritora como objeto y mujer como sujeto se complementan y de manera reflexiva y recíproca se muestran a la manera artística del discurso autobiográfico en la infancia, pero sin la maestría, sin la magia de sus palabras esto hubiese sido una fórmula arquetípica carente de belleza; por tanto no es una técnica aplicada ni aprendida a conciencia, es consecuencia del arte de escribir con voluntad, a través de la memoria y los artificios de una innata belleza.

Otra de las autoras de los artículos contenidos en *Quimera* en el año 1981, Evelyne García observa que dependiendo del público lector así escribe la autoría. Por tanto, un público femenino esperaba una autora con –a de femenino intencionadamente, y como tal se buscaban. Pilar Nieva de la Paz recoge en su opinión una serie de características contenidas en el conjunto de escritoras españolas, durante los primeros años del periodo democrático. Cabe destacar que la literatura chaceliana, en esos años, ya estaba consolidada pero no podemos obviar que fue entonces cuando en España se abrió la veda y pudo mostrarse, tal y como era, aun siendo algo tardía estaba inmiscuida en las siguientes características, alguna que otra, más o menos certera:

- 1.- Temas vinculados a la problemática sociocultural femenina.
- 2.- Voz narrativa en primera persona.
- 3.- Interés especial por el cultivo de la memoria.

Estos condicionamientos se diversificaron en cuanto a la literatura española femenina cultivando otras modalidades textuales y así dejó de estar emparejada. Por consiguiente, más que características comunes por ser mujeres las autoras, diríamos que en todos los inicios confluyen casualidades al unísono para provocar un resultado final digno de la evolución sociocultural española, en general.

Con lo expuesto anteriormente, queda pues, un pleno sentido de lo que aconteció, la aparición de la literatura chaceliana no surgió espontánea como irrumpe un volcán dormido hace años, no; se gesta con sabiduría y poso trascendente, cierto es, que la filosofía de vida que lleva intrínseca es más subliminal que la hasta aquí detallada a través de nombres femeninos. Las mentes intelectuales en voz femenina se dejaron notar y explotaron en un entorno adecuado para poder servir de auténtico caldo de cultivo generador de ruido. Y para entendernos, ese ruido hizo sonar tanto timbales como violines, altos y bajos, llenando así el panorama literario español de un número considerable de literatura o reflexiones autobiográficas en distintos grados de confidencialidad,

así como en distintas facetas, políticas<sup>108</sup>, filosóficas, en torno a la jurisprudencia y la que aquí nos atañe llenando un vacío con superlativo llamado Rosa Chacel, magnifíquese el contrapunto vacío y Chacel, en virtud de su categoría de género. En palabras de la propia autora: “Ahora bien, ¿Creen ustedes que la vida se deja taladrar y arrastrar sin lucha?” (Chacel, *OC.*, Vol. 3, en “Revisión de un largo camino”, p. 405).

Concluida en España la Guerra Civil, se origina una explosión de la literatura autobiográfica en las escritoras del 27, y por supuesto, como comienzo de la incorporación de la mujer a la vida social española, existiendo así una presencia activa de esta mujer escritora y republicana (1931-1936) que acabó desde el punto de vista histórico en el régimen franquista. De este modo, podemos hablar de otra característica que se sumó a estas intelectuales, el exilio. Lo utilizaron para poder transmitir, a través de la literatura, el desgarró que supone la pérdida de una patria por imposición ajena. Si tenemos en cuenta que, narrar un sentimiento interno necesita hacerlo en un modo determinado de escritura, encontramos para esta aseveración que la propia escritura autobiográfica “ofrece la posibilidad de transformar el espacio privado en público”. (Inestrillas, 2002: 2)

No podemos olvidar que en España, durante el proceso de la II República, se crearon numerosas organizaciones que favorecían la incorporación de la mujer a todos los órdenes más académicos e intelectuales la Residencia de Señoritas (1915) y el Lyceum Club (1926), fundadas por María de Maeztu. Al mismo tiempo, existe un debate sobre la educación femenina y la I.L.E. También en 1930, se habla del voto de la mujer en España, de activistas como Victoria Kent y Clara Campoamor. Sobre los años setenta la mujer logrará adelantar un paso su situación de desmejora social con respecto al «otro» y esto se producirá históricamente en el final de la dictadura franquista y el comienzo de la época de centro político y de transición democrática. Es cierto que, durante este periodo

---

<sup>108</sup> En diversas ocasiones Rosa Chacel da cuenta de su razonamiento político: “Lolo me acompaña hasta un cine donde me deja porque ella tiene que seguir –yo le digo cosas compensatorias– y me siento en un sitio muy alto, pero ya no es cine, es un tranvía en el que van señoras franquistas que no saben quién soy y empiezan a preguntarme qué es lo que he escrito, yo les digo todos mis títulos y no conocen ninguno... Nada más, me despierto con sensación de repugnancia y de temor”. (Chacel, *OC.*, en “Alcancía. Estación termini”, Vol. 9, 2004: 812)

hubo muchas obras marcadas por el halo de la autobiografía, pero no sólo femeninas, aunque si queremos encuadrar un sesgo de esta literatura autobiográfica como femenina no faltan artículos que lo corroboran: “Exilio, memoria y autorepresentación: La escritura autobiográfica de María Zambrano, María Teresa León y Rosa Chacel” (Inestrillas, 2002) y “Literatura autobiográfica en España: apuntes bibliográficos sobre los ochenta” (Romera Castillo, 1989: 241-24) en el que nos habla de también literatura autobiográfica masculina “los escritores se confiesan” y aparecen nombres como Carlos Barral, Juan Goytisolo, Martín Vigil, Luis Antonio de Villena, Antonio Gala y Torrente Ballester; “las escritoras desvelan su intimidad” (Romera Castillo, 1993: 245) y aquí encontramos a Rosa Chacel, Carmen Conde, Elena Soriano, Mercedes Formica, Cristina de Areilza, María Asquerino y María Zambrano. Bien, retomando la femineidad en la escritura autobiográfica y destacando esta característica recíproca binaria, autobiografía, mujer, exilio y literatura también hay una larga lista que no puede pasar desapercibida:

*Espejo de sombras* (1977) Felicidad Blanc.

*Mi atardecer entre dos mundos: recuerdos y cavilaciones* (1983) y *Mi niñez y su mundo* (1956) María Campo de Alange.

*Diario* (1990) Zenobia Camprubí.

*Primer exilio* (1978) Ernestina de Champourcin.

*Alcancía. Ida* (1982), *Alcancía. Vuelta* (1982), *Estación Termini* (1998), *Desde el amanecer* (1972) Rosa Chacel.

*Cárcel de mujeres: 1939-1975* (1985) Tomasa Cuevas.

*Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)* (1978) Juana Doña.

*Visto y vivido: 1931-1974* (1982). *Escucho el silencio* (1984), Mercedes Formica.

*Historia de una disidencia* (1981) Pilar Jaráiz Franco.

*Una mujer por caminos de España: recuerdos de propagandista* (1952) María Martínez Sierra.

*Memoria de la melancolía* (1970), María Teresa León.

*Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas* (1990), Paloma Ulacia Altolaguirre.

*Doble esplendor: autobiografía de una mujer española* (1977), Constanza de la Mora.

*Las cárceles de Soledad Real: una vida* (1982), Consuelo García.

*Delirio y destino: los veinte años de una española* (1989), María Zambrano.

*La España que pudo ser: memorias de una institucionista republicana* (2000), María Carmen Zulueta.

En todas estas obras, la autobiografía y las escritoras están presentes, es algo obvio que no se puede ocultar pero también es cierto que si añadimos al anterior concepto: mujer, autobiografía y exilio el transcurso de la historia de España y el sentimiento de desarraigo que pregonaban los intelectuales españoles en general, durante esa época no debemos de hacer tanta distinción entre lo femenino y lo masculino, aunque afortunadamente la explosión femenina sorprenda más, toda una controversia.

Entre 1975 y 1982 la línea narrativa española cultivó principalmente la memoria personal de un tiempo perdido “enlazando con la corriente del *bildungsroman* europeo y con las diversas formas de la escritura autobiográfica” (Nieva de la Paz, 2004: 42). Los ejemplos de esas acertadas características a continuación: *Barrio de Maravillas* (1976) Rosa Chacel Premio Nacional de la Crítica. *Jardín junto al mar* (1975) y *Espejo roto* (1978) de Mercè Rodoreda. *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, *Memoria de los muertos* (1981) de Teresa Pàmies, finalista del Premio de Novela Ramón Llull de ese mismo año. Estas cinco novelas nos dan clara muestra de la necesidad de nuestras autoras de contar historias y sucesos vividos después de una Guerra Civil y un trágico exilio de españoles republicanos. Otras excepcionalidades hacen que las cinco novelas anteriores masifiquen su importancia. Cecilia G. de Guilarte con su libro, *La soledad y sus ríos* (1975) también recoge su exilio en México.

Variadas publicaciones surgieron con motivo de esta diversidad anterior, unidas todas ellas por un hecho que globaliza el motivo y la consecuencia en sí misma: la necesidad de inmortalizar un tiempo pasado y recuperar voces silenciadas. Este rescate provocó consecuencias en el discurso escrito y así se produjo un auge de la novela rosa, el folletín y la novela de intriga: Sara Suárez

Solís escribe *Camino con retorno* (1980), Lola Salvador Maldonado, *Mamita mía, tirabuzones* (1981), finalista del Premio Planeta en 1980. Existe una corriente americanista que nada tiene que ver con el exilio, *La zarpa de las flores* (1978), de Miren Díez de Ibarro y *El buen camino*, de Marta Portal. La novela de Dolores Medio, *El fabuloso imperio de Juan sin tierra* (1981) incluye y fusiona dos temas importantes, el exiliado de vuelta y la conciencia feminista de la autora.

Son muchas las autoras que recogen una amplia muestra de cómo se encuentra el mundo rural hasta su próxima desaparición: *La única libertad* (1982), *Cándida otra vez* (1979), *Al otro lado* (1980) y *Plantar un árbol* (1981), de Marina Mayoral. *La oscuridad somos nosotros* (1977), *Una mujer malva* (1981), *Ácidos días* (1980) y *Gente oscura* (1980) de Elena Santiago. Otro gran grupo a destacar son obras que reflejaban la difícil inserción laboral de la mujer y en genera, el reflejo de la vida cotidiana de la mujer española sobre los años setenta: *Crónica del desamor* (1979) de Rosa Montero y *La hora violeta*<sup>109</sup> (1980) de Montserrat Roig. Estos dos libros abrieron, o mejor aún, fueron la matriz de la que derivaron otras obras con la intencionalidad de mostrar el reflejo de una sociedad tratada por el cambio de la mujer en una España de aprendizaje en evolución: *Tiempo de cerezas* (1978) y *Ramona, adiós* (1980), de Montserrat Roig, muestran la evolución de la burguesía barcelonesa. *Palabra de mujer* (1987) y *Una primavera para Doménico Guarini* (1981), de Carmen Riera. *La función delta* (1981) de Rosa Montero, *Luis en el país de las maravillas* (1982) de Consuelo García, *Otras mujeres y Fabia* (1982) de Carmen Gómez Ojea. Novelas autobiográficas como, *Yo sería la vergüenza de todos* (1980) de Marisol Narviñ, *La verbena* (1981) de Teresa Marquina, *La larga noche de un*

---

<sup>109</sup> *La hora violeta* fue el segundo libro en ventas detrás de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. Aunque el protagonismo lo tuvo el autor masculino. La reedición de *La hora violeta* no es una casualidad. La publicación de esta novela de la catalana Montserrat Roig (Barcelona, 1946–1991), cuando se cumplen veinte años de su aparición, es la reparación de un descuido editorial –hace años que es imposible encontrarla en librerías– y el reconocimiento definitivo al incluirla en la colección Biblioteca de Escritoras de la Editorial Castalia, en donde de forma crítica se ha reunido una serie de obras escritas por mujeres que forman parte de nuestro más importante patrimonio cultural. *La hora violeta* es una obra de reivindicación feminista, una indagación en la conciencia colectiva de la mujer. Una obra sobre mujeres que podría definirse como una perfecta combinación de ensayo y novela, donde también la teoría feminista de Montserrat Roig y su saber literario cobran vida propia. En definitiva, un feminismo “humanista”, acorde con su pensamiento político y su madurez intelectual. Escrita originalmente en catalán y traducida al castellano el mismo año de su publicación-1980- es el último eslabón de la trilogía que Roig inició en 1972 con *Ramona*, adéu y que continuó con *El temps de les cireres* en 1976.  
[http://books.google.es/books/about/La\\_Hora\\_Violeta.html?hl=es&id=BhI8hwQXmywC](http://books.google.es/books/about/La_Hora_Violeta.html?hl=es&id=BhI8hwQXmywC). (consultado en junio 2012)

*aniversario* (1982) de Teresa Barbero y *Horas y sueño: relatos* (1976) de Cristina Maristany.

Existen varios temas en común en todas estas obras: la insatisfacción femenina a causa de la relación de pareja, la elección de la maternidad para organizar sus vidas, incluso fuera del matrimonio, relaciones madre-hijas-amigas-hermanas, crecimiento de la libertad femenina que modifica los horarios, búsquedas de nuevas experiencias que hasta entonces estaban consideradas fuera de la norma y rupturas de tabúes lingüísticos y sexuales.

Frente a la diáspora de autoras que expanden ecos de libertad y contribuyen además con su novela a cultivar el creciente camino hacia la igualdad, surge una literatura conservadora, en otro orden, en otra línea, al margen del cambio pretendido que incluso ha ido desarrollándose con el transcurso de la historia donde enfocan sus miradas cultura, sociedad y literatura conjuntamente: *Viaje a Sodoma* (1977) y *La presencia* (1981) de Mercedes Salisachs, *Soy la madre* (1980) de Carmen Conde, *Rapto de locura* (1982) de Carmen Barberá. ¿Será esta actitud conservadora la que incentivó a la RAE a conceder el sillón a Carmen Conde y no a Rosa Chacel? También coexistían actitudes políticas como *Luz de la memoria* (1976) y *En días como éstos* (1981) de Lourdes Ortiz y *Lloran las cosas sobre nosotros* (1979) de Rosa Roma.

Es importante saber que lo femenino se construye frente a lo masculino siempre y cuando tengamos en cuenta como bien dice Lola Luna “mitos culturales cambiantes, sometidos a presiones económicas, políticas, de la moda e ideológicas en general” (Luna, 1996: 13). En ese sentido concurre el nombre del título de su libro *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer* (1996), pero en esta esfera es importante discernir entre indagar en esta lectura como propiamente de mujer y diferenciar por ese mismo cauce de sabiduría –del mismo modo que se exige concentración para navegar y realizar una búsqueda acertada en la red– hay que separar el sujeto artístico del sujeto social dándole y otorgándole al artístico la misma igualdad por la que se crea la belleza a través del proceso de escritura.

#### 4.5. Aportación a las Revistas vanguardistas: los primeros años veinte y revistas literarias de la Generación del Veintisiete

Rosa Chacel fue la única mujer en el grupo de novelistas que integraron el Veintisiete, convivió con algunas mujeres que, al igual que ella, formaron parte del ambiente cultural español del primer tercio del siglo XX, concretamente aquellas que pertenecieron al grupo poético del Veintisiete y las que desarrollaron su obra en torno a él, Concha Méndez, María Teresa León, Ernestina de Champourcin, María Zambrano o Maruja Mallo, entre otras. Ahora bien, hablar o exponer todos estos nombres, por defecto, obliga en la mayoría de los críticos literarios a acompañarlos de otros nombres masculinos que los alumbren, que le impriman más sonoridad por género e historia. La intencionalidad en plasmar los nombres masculinos sirve exclusivamente para añadir riqueza y globalidad a esta exposición, no para dar relevancia autorial al elemento masculino y dejar atrás en la cultivada sombra a los nombres femeninos que brillan sin compañía.

Así, atribúyase a Concha Méndez el nombre de Manuel Altolaguirre; a María Teresa León el de Rafael Alberti; a Ernestina de Champourcin el de Juan José Domenchina; a Maruja Mallo el de Ponce de León (pintor) y a María Zambrano el de Alfonso Rodríguez Aldave (historiador); «ellos» también necesitan aclaraciones.

En plena segunda República se vive una época<sup>110</sup> de ferviente renovación en todos los planos y sentidos, la vertiente social es una de la más aclamadas en

---

<sup>110</sup> Existe en *Saturnal* una descripción de la época colosal, sincera y de una realidad brutal: “Retrocedamos nada más que treinta años y encontraremos aquellos, no diré manifiestos, pero sí manifestaciones de Salvador Dalí, en las que desarrollaba sus «Je crache sur ma mère» y, a partir de ahí, describía los olores de la alcoba familiar prodigando la palabra que se acostumbraba usar en francés. Esa generación –la mía–, cuya infancia transcurrió en la primera década del siglo, al caerle en las manos el valiosísimo instrumento del psicoanálisis hizo arte con las vivencias que poseía, y ¿cuál fue la tónica de ese arte...? (Chacel, *OC.*, Vol. 2, “Saturnal” 1989: 173). Es patente que queda sellada su generación con su palabra y que atribuye un valor indiscutible a las obras artísticas de pintores que le rodean como Dalí, independientemente de su obra pictórica o literaria concediendo al mismo tiempo al psicoanálisis un carácter revolucionador y auspiciador de sacar a flote todo lo subconsciente. Ahora bien, a la cuestión sobre ¿Cuál fue la tónica del arte? Los puntos suspensivos abren dos vertientes dejando un pensamiento libre al lector-intérprete o realmente mostrando su punto de vista irónico sobre no saber a ciencia cierta el rumbo que alcanzaría el arte en general.



cuanto a innovaciones en la Constitución de 1931, principalmente en los contenidos en el artículo 36: Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes, y el artículo 40: Todos los españoles, sin distinción de sexo, son admisibles a los empleos y cargos públicos según su mérito y capacidad, salvo las incompatibilidades que las leyes señalen.

Muchas de las ideas planteadas hacen que esta Constitución sea más adelantada que la que se aprobó cuarenta años después. Estos avances lucen bien en el papel, en la teoría en definitiva. Y cabría esperar que en sectores tan liberales como el de la cultura fueran bien recibidos, sin embargo, no fue así. Desde la obra el *Nuevo Romanticismo*, José Díaz Fernández pide un poco de tiempo para que las mujeres, inexpertas y piadosas, conozcan mejor sus necesidades y también sus deberes. Algunas escritoras de renombre reconocían la situación y, en cierto modo, lo “aceptaban”. Parecía lógico mantener a la mujer relegada al tradicional espacio privado; al menos eso parecía de cara a la galería masculina, ya que las escritoras del Veintisiete leían tanto como escribían. Sus compañeros hombres alababan sus incursiones en el mundo literario, pero quizás más desde una perspectiva fraternal, casi paternal que como propia alabanza en cuestión. De este modo, en pocos casos se incluían sus escritos en antologías o revistas.

A continuación expondré la aparición de trabajos y artículos aparecidos en las revistas literarias en las que participó Rosa Chacel durante las décadas de los veinte y de los treinta, tan determinantes en el ámbito cultural e ideológico como *Revista de Occidente*, *Litoral* y *Caballo Verde para la poesía*.

En la Revista *Ultra* de Madrid (1921-1922), revista vanguardista de los primeros años veinte publicó en el número 2 “Las ciudades” y en el número 23 el comienzo de “Las ciudades”, p. 5. Aquí, en esta revista, Lucía Sánchez Saornil publica con pseudónimo Luciano de San-Saor.



En esta revista quincenal, 1927-1932, Rosa Chacel publica en el número 24 junto a Concha de Albornoz y Concha Méndez un Homenaje a Palacio Valdés.

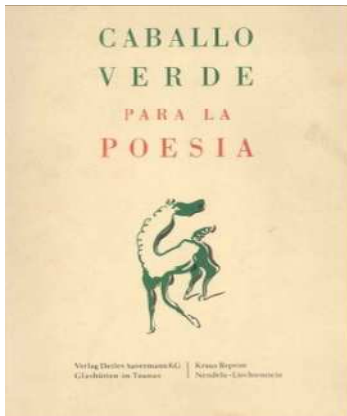
En el mismo número aparecen “La escritora vista por su marido” y “Tres poemas”.

En el número 32, Nuevo arte en el mundo “Rosa Chacel: respuesta de damas”. Esta publicación periódica es la que recoge más producciones poéticas y críticas de mujeres escritoras.

Rafael Osuna en *Semblanzas de revistas durante la República*, destaca la participación de Rosa Chacel en la segunda entrega, y de su poema “Narciso” dice que es de “aceptable factura”. Así pues, en el número publicó “Narciso” pp. 21-22, Juan Ramón Jiménez<sup>111</sup>



“Héroe español” pp. 19-20 y “Rosita Chacel por Rosa Chacel. 1931”, p. 27.



*Caballo Verde para la poesía* 1935-1936, dirigida por el chileno Pablo Neruda. Solamente encontramos dos nombres femeninos, ya que en sus dos últimos números publican dos mujeres: Concha Méndez y Rosa Chacel. En el número 4 Rosa Chacel “Soneto” p. 81.



En el *Mono Azul* 1936-1939, publicó en el número 8 ¡Alarma!, p.4.

En *Revista de Occidente* publica en 1928 “Chinina Mignone” y en 1929 “Juego de las dos esquinas”, dos relatos. En 1931 “Esquemas de los problemas culturales y prácticos del amor”.

Las revistas aquí expuestas son exclusivamente en las que participó Rosa Chacel, hubo más, muchas

<sup>111</sup> Juan Ramón Jiménez dibujará a Rosa Chacel, en un extraordinario retrato, incluido en *Españoles de tres mundos*.

más como *Grecia* 1918-1920, *Gran Gvinol* (suplemento de Grecia), *Ultra* de Oviedo 1919-1920, *Tableros* 1922-1923, *Horizonte* 1922-1923 y *Tobogán* 1924-1925 (revistas vanguardistas de los primeros años veinte). *Litoral* 1926-1929, *Mediodía* 1926-1939, *Carmen-Lola* 1927-1928, *Verso y Prosa* 1927-1928, *Gallo* 1928, *Isla* 1932-1940, *1616 English and Spanish Poetry* 1934-1935 y *Sur* 1935-1936, estas últimas catalogadas como revistas literarias de la Generación del Veintisiete. Es significativo que Rosa Chacel sólo participara en cuatro de ellas, ya que indudablemente el eco masculino tenía más alcance, no obstante y a pesar de todo, su letra quedó patente luchando por hacer participar a la mujer del pensamiento filosófico, científico, político (*Esfera* y *Hora de España*) y artístico de su época. Cree que la mujer tiene la tarea de crear, de producir cultura, pero aportando una visión del mundo que involucre a todos los seres humanos.

#### 4.6. Vinculación a las vanguardias

Shirley Mangini (1989: 76-81), auténtica narradora de la artística prosa vanguardista en España, señala que Rosa Chacel, a partir de 1918, año en el que dejó la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, comenzó a vincularse con la bohemia literaria de los cafés madrileños: el Granja del Henar, la Botillería de Pombo<sup>112</sup> y el Ateneo de Madrid, aunque sólo participó en las dos únicas tertulias que estaban abiertas a las mujeres: la Cacharrería del Ateneo y la Granja del Henar. Tendrían que pasar al menos cinco años para que Mallo, Méndez y otras pusieran en marcha su campaña para obtener el libre acceso a los espacios de exploración y la sociabilidad vanguardistas. En los primeros años de la década de los veinte, la única mujer que parecía estar involucrada de manera central en las actividades de los nuevos movimientos artísticos era la artista argentina Nora Borges –hermana de Jorge Luis–, cuyos grabados ilustraron el *Manifiesto vertical* de Guillermo de Torre en 1920 y aparecían de forma regular en los números de la revista *Ultra*.

---

<sup>112</sup> En palabras de Rosa Chacel nos define la significación de los cafés por aquella época: “Cafetería es una palabra que no arrastra tan enorme carga emocional como la palabra Café: De esto he hablado largamente en otro sitio: he hecho de la idea o imagen del Café el pórtico o peristilo de un libro que pretende albergar un aura académica [...] No es una mera reminiscencia o secuela finisecular lo que nos hace ver el Café como hábitat de la literatura; no: es una realidad de clima y de situación que mantiene al meditador sujeto, aunque libre. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, “Artículos I”, 1003: 293)

La crítica literaria ha concedido un paralelismo entre Rosa Chacel y Maruja Mallo por sus estudios en la Escuela de San Fernando en Madrid, su ideario con los nuevos pensamientos orteguianos, así como la colaboración en revistas de vanguardia como *La Gaceta Literaria* (ver epígrafe “Aportación a las Revistas vanguardistas”). Lo que ocurre es que el distanciamiento español de Chacel durante el periodo de 1922 a 1927 la distrajo de la transformación en el que se encontraban los años 20.

¿Podríamos concederle a Rosa Chacel un puesto en la vanguardia? De este modo Susan Kirkpatrick (2003: 261-297) dedica un capítulo a Rosa Chacel concediéndole protagonismo y cuestionando fundamentalmente el posicionamiento chaceliano frente a la vanguardia española. Los años en los que la vanguardia avanzaba en España de 1918 a 1921 coinciden con la decisión de Rosa Chacel de abandonar sus dotes escultóricas y dedicarse a una nueva literatura en prosa. Vicente Huidobro predicaba el creacionismo, venido de París, Cansinos-Assens y Guillermo de Torre el ultraísmo con su máximo exponente en la Revista *Ultra* (1921-1929). No obstante, la participación de la autora vallisoletana no fue del todo extensa, como hemos indicado anteriormente por su falta física de España y por su carácter de fémina, proceso histórico con el que luchar no la hacía sentirse tan cómoda como a Carmen de Burgos y María Martínez Sierra (más activistas en terrenos públicos). La formación intelectual de Rosa Chacel desarrollada en Roma y plasmada en *Estación. Ida y vuelta*, obra que no tuvo la suerte de ser publicada en *Nova Novorum*, publicación creada por Ortega para dar a conocer los nuevos y transgresores talentos «quizás femeninos» de la cultura española. Por lo que de este modo su puesto en la vanguardia no quedó ocupado en ese tiempo.

Rosa Chacel quedó un tanto al margen, a pesar de ser parte de ese todo literario español en torno a Ortega por su propia sensación de incomodidad, no era elegante ni pertenecía a una clase social elevada como Concha Méndez y Maruja Mallo. Tampoco emprendió causas políticas frente a sus compañeras de generación, por ende no ocupó un nombre relevante, resulta más sonoro en cualquier ámbito ser radical o ruidosa en algún campo y sobre todo político que brillar o intentar caminar entre los academicistas como una incipiente y

liberadora parte activa del género narrativo en el que no destacaba ninguna mujer. No olvidemos que tanto Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, Concha Méndez y Maruja Mallo<sup>113</sup> destacaron entre los ámbitos más estrepitosos y además venían de una clase burguesa alta, normas éstas que no alcanzaban el nombre de Rosa Chacel:

Carmen Baroja gracias a su participación en el Lyceum Club Femenino; el creciente activismo y defensa pública del feminismo por parte de Carmen de Burgos y María Martínez Sierra; la liberadora transgresión de los tabúes sociales por parte de Maruja Mallo, Concha Méndez y otras. (Kirkpatrick, 2003: 271)

Sobre la presencia de la vanguardia en la prosa chaceliana existen varias opiniones sobre el asunto a tratar y los títulos indican su representatividad, “Rosa Chacel y las Vanguardias” de Rafael Conte, pp. 21-30; “Memoria de la melancolía. Apuntes alrededor de Rosa Chacel y la vanguardia modernista” de Beatriz Peñas, pp.175-284; ambos en AA. VV. (1994). “Rosa Chacel: Las vanguardias y la crítica de la identidad de género” de Susan Kirkpatrick (2003: 261-297). Todas estas ponencias, comunicaciones y capítulos –en el caso de Kirkpatrick– nos llevan a vincular la estética literaria chaceliana junto a los movimientos culturales que avanzaban en la década de oro de los años 20 a los 30, coincidiendo en parte con la ausencia de Rosa Chacel en la España de 1922 a 1927. A pesar de esta falta no podemos dejar de encajar esta presencia en el panorama literario español en el que años más tarde, aparecería rescatada de ese olvido inicial nuestra autora vallisoletana.

No obstante, el entronque ha ido más atrás, y me refiero a vincular a Rosa Chacel con ciertas temáticas con el yo que ya iniciaron los existencialistas de la generación del 98, así lo demuestra Kirkpatrick, apoyada en las teorías de Shirley Mangini:

---

<sup>113</sup> Ellas integraron la generación que conquistó el voto femenino. Muchas militaron en partidos políticos y, luego, formaron parte del largo exilio español: Margarita Nelken y su hermana Carmen Eva, más conocida como Magda Donato, Zenobia Camprubí, Rosa Chacel, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, María Teresa León, Mercedes Pinto, Luisa Camés, Rosa Arciniega, Silvia Mistral, Constanza de la Mora, María Dolores Pérez Enciso, Carmen Conde o Ana María Martínez Sagi, entre otras.

Mangini analiza la presencia de técnicas poéticas vanguardistas en *Estación* (Introducción, 39-42). La misma Chacel indicó en el prólogo que escribió para la edición de 1974 que Unamuno, Baroja y Valle-Inclán forman parte del contexto intelectual de la novela («Noticia», 73). Y, naturalmente, tanto Chacel como sus críticos han llamado la atención sobre la importancia de Ortega y Gasset en la concepción de la novela. (Kirkpatrick, 2003: 284, n.16)

Este ir más atrás de lo histórico-literario, de lo vivido se entrelaza con la visión chaceliana que cruza el año de su nacimiento con un salto al pasado para demostrar que su yo, en este caso infantil, *Desde el amanecer*, se elabora antes incluso de su nacimiento físico, ya que ese yo se va gestando poco a poco de todas las influencias y convergencias anteriores al acontecimiento, tanto literario como humano.

En otro orden de cosas, y retomando el marbete generacional en el que incluimos a Rosa Chacel, Ana Rodríguez-Fischer<sup>114</sup> introduce la obra, *Prosa española de vanguardia* (1999). En esta obra recopila una lista de autores que resultan fundamentales para conseguir hacernos una radiografía del momento histórico literario en el que se desenvuelve Rosa Chacel. Así aparecen Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, Valentín Andrés Álvarez, César Arconada, Max Aub, Francisco Ayala, Mauricio Bacarisse, Corpus Barga, José Bergamín, Luis Cernuda, Juan Chabás, Rosa Chacel, José Díaz Fernández, Gerardo Diego, Juan José Domenchina, Antonio Espina, García Lorca, Gil-Albert, Giménez Caballero (GC), Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén, José María Hinojosa, Benjamín Jarnés, Juan Larrea/Luis Buñuel, María Teresa León, Moreno Villa, Edgar Neville, Huberto Pérez de la Ossa, Emilio Prados y Pedro Salinas.

En esta selección de textos, destacamos la aparición como prosista de Rosa Chacel, con uno de sus relatos *Chinina Mignone* (1928), publicado en *Revista de Occidente*, una de las más prestigiosas Revistas, fundada en 1923 por Ortega, atenta a las corrientes más innovadoras dentro del pensamiento y de la

---

<sup>114</sup> Rosa Chacel habla de Ana Rodríguez-Fischer con mucha sabiduría y maestría, descubre la racionalidad de su trabajo y reconoce valientemente con admiración de qué manera ha tratado su literatura en su tesis: “Apareció Ana Rodríguez con su tesis extraordinaria. Es increíble lo que esta criatura está poniendo ahí: ¡qué inteligencia, qué profundidad y qué capacidad de trabajo! Todo ello digno de lo que se quiera. Motivo muy suficiente para una profunda satisfacción y sin embargo el [enajenamiento] es indecible. (Chacel, *OC.*, Vol. 9 en “Alcancía. Estación termini”, 2004: 889)

creación artística y literaria. No sorprende que por aquel entonces Rosa Chacel estuviese representada en la Revista, pues resultaba literariamente hablando, un exponente novedoso y artístico de lo que José Luis Cano llamó la “Generación de la amistad”:

[...]Y ese fue el rótulo que sirvió para designar la pléyade de escritores jóvenes que hicieron su entrada en el escenario literario en torno a la década de los veinte. En ellos, la amistad, la relación cotidiana personal y artística, se convierte en el código representativo del momento. (Rodríguez-Fischer, 1999: 11)

Al aunar Ana Rodríguez-Fischer esta pléyade de autores y pensadores no podemos dejar fuera a Rosa Chacel y, por tanto, su vinculación, aportación y voz propia dentro de la vanguardia<sup>115</sup>, los años dorados, *La edad de plata (1902-1931)* (Mainer, 1975) o la Generación de la amistad, está totalmente fundamentada, respetada y salvaguardada.

El término vanguardia<sup>116</sup> nos lleva a recordar la lucha, pues su origen es bélico, así el DRAE lo define en su primera acepción como parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal y en la segunda como avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico, etc. “el término fue acuñado a comienzos del siglo XIX por Carl Von Clausewitz en su tratado bélico *Vom Kriege*, donde se definía la vanguardia de un ejército como la «fuerza de choque cuya tarea principal consiste en la destrucción instantánea del enemigo” (Fischer, 1999: 15, nota 11).

Ahora bien, el significado vanguardista que quisiera expresar en la autora vallisoletana proviene de lo expuesto por Rodríguez-Fischer (1999: 15), ahí resume lo que supuso la vanguardia literaria y de ahí su vinculación con la prosa chaceliana. Indudablemente esta prosa supuso una avanzadilla entre toda la novela anterior a Chacel, tal como indica Guillermo de Torre:

---

<sup>115</sup> La vanguardia también es llamada por Rodríguez-Fischer, “proteica producción literaria de aquella época”. (Rodríguez-Fischer, 1999: 13)

<sup>116</sup> El término vanguardia está totalmente definido por el profesor García “Época auroral: la vanguardia no lucha; hace germinar. No destruye, como en Europa; crea y apuntala. No niega la tradición; la reutiliza en beneficio propio, lejos de cualquier desorden agresivo”. (García, 2006: 126)

Movimiento de choque, de ruptura y de apertura al mismo tiempo, la Vanguardia, el vanguardismo o lo vanguardista, del mismo modo que toda actitud o situación extrema, no aspiraba a ninguna permanencia y menos aún a inmovilidad.

En la misma razón de su ser llevaba encapsulado el espíritu de cambio y evolución, previendo, ambicionando sucesiones. (*Historia de las literaturas de vanguardia*, vol.I, Madrid, Guadarrama (“Punto Omega, 117”), 1974, pp.23-24, Fischer, 1999: 15).

Rosa Chacel quiso así relacionar vida, obra y realidad en su novelar, expresando del modo más innovador el caudal de sentimientos a través de personajes interioristas, leídos hacia adentro, envueltos en silencios de palabras impronunciables. Son pura creación y a través de esta pureza es innegable que podamos poner en duda su autenticidad. En la labor del hacer, del relatar, del acontecer, se expresa nuestra preclara narradora, y en ese camino que se va gestando poco a poco se va desligando de la prosa anterior, resultando así un objetivo claro, su novedad y por tanto su aportación sin igual de la vanguardia entendida como choque y norma a seguir:

Todo lo que pasaba, o acontecía, porque pasar no pasaba nada: todo quedaba, todo lo que se presentaba llevaba consigo su escenario y, además, su carga de actualidad: los objetos, los usos del momento tomaban el papel que la situación les confería, identificándose o acuñándose con los procesos psíquicos. (Chacel, “Memoria de Corpus Bargas” p. 52-53, citado por Fischer, 1999: 52)

La autora en cuestión toma conciencia del resto que le rodea, llámese hecho, acontecimiento, historia vivida y éstos elementos sufren una transformación al filtrarse por la trama que engendra su novela y donde las sucesiones acontecen, de esta manera todo lo plasmado se transforma en arte. Si Chacel no hubiese iniciado su pasión por el arte de la escultura, quizás no hubiese representado la figura artística tan representativa de la que gozamos sus lectores, porque lo plasmado se ha convertido en vivencial y esa vivencia nos libera de la cotidianidad:

Urgía repretinar la forma y esto atacaba directamente al sistema narrativo. Todas las menudencias sintácticas que reclamaban ser renovadas empezaron a 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. (Fischer, 1999: 57)



Tanto en el fondo como en la forma, la escultora de vocación inicial, no sólo practica dentro de esta vanguardia, sino que además lo predica. Su lenguaje poético impregna de la autenticidad más absoluta el armazón narrativo de todas y cada una de sus obras, incluso en sus artículos y exposiciones de sus ideas, las lleva al terreno de lo absolutamente eterno, poético y realzado de su normalidad.

Socialmente, pudo haber quedado al margen de este periodo por su carácter intimista y “femenino” –como acusan algunos críticos– entre tanta intelectualidad masculina, pero lo cierto es que mi lectura de su obra y la crítica entre la que he consultado las fuentes, enriquecían cada vez más la valía literaria y artística de una prosista que debió vivir enamorada de su profesión, aunque a veces no le aportara las satisfacciones que debiera haber tenido en vida.

Consuelo Berges en 1962 en la Revista *Ínsula*, titula un artículo “Rosa Chacel y la literatura responsable” (Berges, 1962: 5). En este artículo pone de manifiesto el claro destino al que Rosa Chacel pretendía encaminar su propia literatura. Y digo bien propia porque aún explicando en este artículo Consuelo Berges la pertenencia de Rosa Chacel al grupo “que nacieron y permanecieron fidelísimamente en la “escuela de Ortega” (Berges, 1962: 5) no obvia esta inclusión en los otros, al clarísimo exponente de literatura única en el que nos encontramos. Berges la llamará literatura responsable y otros deshumanizada, literatura comprometida, literatura *engagée*<sup>117</sup>, literatura pura. Con esta terminología Berges explica que independientemente de cómo la llamemos, si proviene de Rosa Chacel se convierte en única y fiel seguidora de su propio estilo, eso sí, enraizado cómo no en lo anterior y con este pasado me refiero a lo clásico como fuente de inspiración. Así en una conferencia que otorgó a la Asociación Española de Mujeres Universitarias aboga Rosa Chacel por esta premisa:

Depurar la lengua no es crear formas rebuscadas. Aunque hay que tener en cuenta que, si hablamos de escritores españoles, por naturaleza barrocos conceptistas, productores en gran escala de metáforas y paradojas, es evidente que, para hablar claro y sencillo

---

<sup>117</sup> La literatura *engagée* es definida por Anne-Marie Arnal Gély, en su tesis sobre *Juan Benet y el nouveau roman* como una “literatura comprometida ideológicamente”. (Arnal, 1997: 50)

teníamos que rebuscar mucho. ¿Y dónde lo buscamos en aquel tiempo?... Precisamente en Góngora, en la terrible y prístina dificultad de Góngora fue donde nos depuramos, donde buceamos la nueva sencillez. (Berges, 1962: 5)

No había surgido aún en esta investigación el nombre cordobés gongorino, más que nombre, la recapitulación de Góngora y el Veintisiete, término adoptado por Francisco Díez de Revenga en su artículo “Sobre Góngora y el 27: recapitulación”. (Díez de Revenga, 2000: 157-170). Al hilo de la significación de Góngora para el Veintisiete, un artículo que esclarece –en mi opinión– esta relevante aportación lo constituye “Góngora y la literatura contemporánea” (Alonso, 1978: 725-770). Las causas de la vuelta a Góngora se remontan al Neoclasicismo, puesto que tanto Góngora como Luzán constituían el desenfreno español, de tal manera que Góngora se oponía al buen gusto y a la verdad poética. Sobre el año 1800 podemos decir que se sentaron las bases de la educación estética de todo hombre culto y desde esta encrucijada nos enfrentamos al primer criticismo literario moderno que desvalora las figuras de nuestra literatura, de modo que en el siglo XIX aparecen tres nombres: Calderón ligado al Romanticismo, movimiento literario que achacó a Góngora la representación borrosa de lo clásico por medio de alusiones metafóricas y metáforas tradicionales. Lope de Vega, como exponente del Positivismo, para el que Góngora representaba un puro juego formal, el nihilismo de la poesía<sup>118</sup>.

Mientras esto ocurría en España, fuera de ella, discurrían el Naturalismo literario y el Positivismo científico, que desembocaron en simbolistas que no escudriñaban alabanzas para Góngora. De esta manera, 98 y Modernismo se oponen al siglo XIX coincidiendo con el poeta cordobés en su arte antirrealista y suplantando la realidad. Llegados a este punto, el nombre de Góngora es desterrado de su tumba de deshonor, y el mundo literario queda dividido: Positivista (conservador), en el que aparece un Góngora como herejía, y

---

<sup>118</sup> La palabra poética en Rosa Chacel está llevada al éxtasis como bien compararía la propia autora: “Esto es lo que hace decir a Christopher Fry, ante la estulticia humana: «Éstas son las cosas que producen manchas en el sol». Hipérbole matemáticamente exacta, como toda palabra poética” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, “Saturnal”, 1989: 184). Christopher Harris; Bristol, 1907 fue dramaturgo y poeta inglés de extracción shakesperiana, cuyo teatro y realizaciones ejercieron influencia en la escena británica a partir de la década de 1950. Junto con T. S. Eliot, Fry está considerado el renovador del drama británico en verso. Sus piezas, equilibrio de emoción lírica y fuerza dramática, tienen una aureola irreal y metafísica. [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fry\\_christopher.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fry_christopher.htm) (consultado en abril 2010)

Antirrealista (actual), en el que aparece un Góngora culto. Este poeta cordobés arrastrará a los promotores de las nuevas generaciones y corrientes y a aquéllos que aún no han vencido las dificultades del arte actual.

A partir de aquí, podemos diferenciar distintas las etapas literarias por las que atravesó el poeta cordobés, en concreto pasaremos a estudiar a Góngora en relación con el simbolismo, con el modernismo y por último con la nueva generación. Todo ello como resumen aportado por Dámaso Alonso en el artículo citado anteriormente “Góngora y la literatura contemporánea”. (Alonso, 1978)

Aplicando la enumeración anterior contemplamos en relación al simbolismo, que el origen de la admiración por Góngora no comenzó en España, sino en Francia, con la escuela parnasiana y simbolista, en la que la expresión, el color, el sonido y la fuerza en asociaciones metafóricas constituían su seña de identidad. Rubén Darío aprende la admiración hacia Góngora por los poetas simbolistas franceses y se difunde por España, pues fue colaborador del periódico *La Nación* desde 1892 a 1899. Es anecdótico el saludo que dispensaba Verlaine a Rubén Darío: ¡Viva don Luis de Góngora y Argote!

Francis de Miomandre establece coincidencias entre Mallarmé y Góngora que atienden a la dificultad que expresan ambos, similitudes en el tratamiento de la cabellera femenina (como en el Renacimiento) y el haberse creado ambos su propio universo. Zdislas Milner también establece paralelismos basados en la oscuridad y el lenguaje usado por Mallarmé y Góngora. Del mismo modo, Dámaso Alonso coincide en estas peculiaridades atribuyendo a Góngora un mundo de representaciones estéticas complejo y cerrado, así una palabra arrastra a otra formando la continuidad fija del pensamiento gongorino, un pensamiento constructivo, normado, ordenado y sistemático; y a Mallarmé le atribuye un mundo de construcciones de humo, la palabra se convierte en la válvula de escape del subconsciente, en pensamiento de cambio y discontinuidad. Milner determina en Góngora la última evolución de lo clásico como final del Renacimiento y en Mallarmé la última evolución romántica como final del Romanticismo.

En segundo orden hablábamos de Góngora y el modernismo; pues bien, el siglo XX trajo a España un nuevo gusto literario, centrado en tres aspectos: la apertura de las letras de España a vientos europeos, la ruptura con el pasado próximo y como tercer aspecto la búsqueda de puntos de enlace con la tradición. ¿Qué motivos llevan a los escritores de 1900 a volver sus ojos a Góngora? ¿Cuándo se inicia este movimiento? ¿Rubén Darío había leído a Góngora? Dámaso Alonso opina que no, pues hasta el prólogo de *Prosas Profanas* no aparece el nombre de Góngora. Rubén Darío –como he señalado anteriormente– colaboró en España en el periódico *La Nación* de 1892 a 1899, año en el que se celebró el tercer centenario de Velázquez. Ante el desastre del 98 surgen “partos poéticos” condensados en *Trébol*, en donde la lectura de Góngora es poco profunda, falta un conocimiento de las metáforas gongorinas y existe un sentido crítico, de profecía.

En 1903, la Revista *Helios* invita a escritores a opinar sobre Góngora, Unamuno, Azorín, Hayas (fue el más positivo) y Navarro Ledesma, éste hablaba de Góngora como de la poesía, nadie la lee y si lo hacen es para decir pestes de ella. Se publican artículos en torno a Góngora, Alfonso Reyes, Foulché-Delbosc, Díez Canedo, Icaza, etcétera.

Dámaso Alonso llega a la conclusión de que a través de Verlaine, Rubén Darío y los seguidores españoles de comienzo de siglo, se produce la primera fase de la vuelta a Góngora, caracterizada por su apriorismo, indocumentación, superficialidad y carácter *snob*. Así llegamos al análisis de Góngora y la nueva generación, último epígrafe que Dámaso Alonso plasma en su artículo “Góngora y la literatura contemporánea”. Todos los jóvenes que acudieron por aquel entonces al tercer centenario de la muerte de Góngora disintieron en protesta (Valle-Inclán), silencio (Manuel Machado y Azorín) o excusa (Antonio Machado).

Tres escritores, Ortega, Ramón Gómez de la Serna y Miró superaron metafóricamente a los prosistas del 98; mientras tanto Verlaine se populariza y Mallarmé descende. En el segundo decenio del siglo XX, un grupo de poetas franceses sustituyen la puntuación por blancos tipográficos. En 1919 aparece la

Revista *Ultra* cuya finalización será en 1922. Surgen el creacionismo con el chileno Vicente Huidobro, la metáfora pura de Guillermo de Torre, un crítico con amplia visión y el creacionismo puro tipificado en Gerardo Diego, solo él adquiere notoriedad como poeta lírico.

Lo que les acerca a todos a Góngora es el papel primordial de la metáfora, Guillén (hispanísimo y archicastellano) en España, Valery en Francia. El andalucismo de Góngora (cordobés, 1561-1627) podemos destilarlo en Alberti (occidental) con el mar y sus salinares, y en Lorca (oriental) con la sierra y sus bandoleros. Poetas y prosistas unidos por el antirrealismo, por profusión metafórica y fervor gongorino. De esta manera, Dámaso Alonso, concluye con una opinión de José Bergamín “amamos a Góngora porque es arte y porque es poético”. (Alonso, 1978: 770)

Toda esta revelación en torno a Góngora giraba alrededor del lírico Veintisiete, es cierto que Dámaso Alonso casi en la totalidad de su estudio “Góngora y la literatura contemporánea” alude más bien a poetas que a prosistas, pero también es obvio que los prosistas no anduvieron perdidos ni aislados en todo el devenir literario, y como quiera que Rosa Chacel no estuvo lejos de toda esta vorágine de autores artistas, conocer todo lo que sucedió literaria y culturalmente en torno a nuestra genuina y auténtica literatura española no debe resultar secundario sino complementario.

#### **4.7. Aproximaciones, que no conclusiones**

En el desarrollo del trabajo, escritura y pensamiento al unísono ante el estado de aceptación que tiene una mujer con decisión en su palabra, observo e intuyo que decir feminista provoca en las demás un susto arduo, un galopante golpe bajo que suscita animadversión. Bien, yo tampoco me siento feminista en el sentido político del término pero sí definiendo a ultranza, incluso con la consecución de este trabajo, el empeño, la constancia, el desafío ante una estética que no cuadra si una tiene responsabilidades con prioridad exhaustiva desde el principio de los tiempos como casa y cama. Compartir las proezas que una mujer

como Rosa Chacel plasmó en su literatura me ha ayudado a razonar dentro de mi pensamiento. ¡Cómo no!, es algo intimista, que solo en la intelectualidad – ciertamente como preconizaba Rosa Chacel– encontramos el verdadero sentido del ser humano con –a de femenino. Indecisiones, quejas, sentirse atrás por virtud y añadir triunfos innecesarios corresponde a la irritabilidad de ganar en el tiempo, agarrar a bocanadas ese mismo tiempo sin buscar la lucha, sin desafíos a ninguna persona. Cada cual dentro de sí valorará los auténticos progresos de acierto contenidos en las páginas chacelianas, no son directos, están solucionados como problemas matemáticos y con esta búsqueda de soluciones aprendí a ser mejor y no por ello significa ser más conformista sino más adecuada.

Como lectora te aproximas a su obra sabiendo que no es una tarea fácil:

Pues vas a encontrar una literatura sin concesiones, con un lenguaje exigente y lleno de precisión expresiva, pero cuyo hermetismo reclama su colaboración dada la índole de los temas planteados, libres de anécdotas superficiales y que se escapan a los de la argumentación clásica, con el intento de reflejar algo tan difícil como el mundo interior del personaje. Narrativa psicológica a la que muy frecuentemente se califica de morosa, cuando, sin duda alguna, se trata de algo intencionado, necesario para las reflexiones de sus criaturas. (Mateo, 1993: 33)

## CAPÍTULO 5.- RELACIÓN CON LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE.

### 5.1. La concepción del arte

Así pues, el arte no es la mimesis absoluta de lo dado, sino la capacidad de recrear siempre de nuevo y de manera distinta que se origina en el mundo real.  
(AA. VV., 1994: 107-108)

La poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano.  
(Ortega, 1966: 561)

Establecer la relación entre arte y literatura en la obra de Rosa Chacel no resulta complejo si vinculamos el enjambre de sentimientos artísticos plasmados en su obra y la teorización sobre el arte en sí que realizó la escritora dentro del contexto histórico-literario en el que se desarrolló.

Indudablemente, la relación existente entre el arte nuevo y *la deshumanización del arte* instaurada por Ortega y Gasset<sup>119</sup>, como maestro de Rosa Chacel y mentor de toda una pléyade de escritores en España en torno a 1922-1930 –por concretar fechas–, nos hace descubrir la eficaz interrelación que ocupó la obra literaria de nuestra autora y los cánones de belleza artística en las letras que, anclados en la revolución y pautas a seguir que Ortega propugnó, influyeron notablemente en el devenir literario de una novela interiorista, basada en la descripción del sentir y palpitar del personaje. Inexpugnablemente una concepción del arte en la escritura que visiona la profunda valía artística de la autora y navega en todo su pensamiento y formación como artista por excelencia en todo su ser personal e intelectual.

Centrándonos en el tema que nos ocupa, la concepción que del arte ofrece y plasma Rosa Chacel en su obra se basa fundamentalmente en tres aspectos, tratados en sus novelas, un arte pictórico, un arte plástico y un arte escénico, en definitiva las categorías artísticas por excelencia en las que se define la maestría del arte universal:

---

<sup>119</sup> Ortega está presente en el pensamiento de Rosa Chacel desde su más auténtica confesión literaria: “Empecé a escribir ayer porque estaba en el fondo del pozo: estaba sufriendo lo que Ortega llama «la oclusión del horizonte». Sucede que *aquí* resulta un poco bochornoso lamentarse del vacío humano, porque es sabido que si el vacío que nos rodea se llena, no es con nada humano ni por casualidad, sino con un – llamémoslo– elemento social”. (Chacel, en *OC.*, Vol. 9, 2004: 40-41)

Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros (DRAE). Numerosas son las estampas pictóricas que Rosa Chacel traduce a través del pintor Carreño en *Barrio de Maravillas*, así como su idolatrada pasión a la esfinge apolínea, escultura<sup>120</sup> que deslumbró a la autora en su infancia, cuando la contempló en su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, del mismo modo que ensalza las óperas a las que asistió, como espectadora de segunda fila, pues las escuchaba cantar a sus padres, de nuevo en su valiosa oferta intelectual infantil, nido de su copiosa formación autodidacta.

Rosa Chacel, en su trayectoria, ha teorizado sobre la concepción del arte:

El arte tiene tres estadios semejantes a la metamorfosis del insecto: El trabajo artesano, roer larvario [...] Cuando la materia va convirtiéndose en cuerpo, va engrosando. Cuando la obra ya tiene volumen –es ya como una respuesta o como una mirada- se establece una relación erótica entre ella y el artífice. Subrayo la relación porque erótico es todo en el arte –dijo Rilke, y dijo bien-, el arte es un pensamiento genésico y en esta segunda fase el artista no solo hace con su amor su obra, sino que con la obra hace el amor. [...] En la tercera estancia, todo es infinitud y libertad. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 167)

En la búsqueda de una libertad infinita está depositada la conquista literaria y humana de nuestra preclara narradora, fiel y agradecida no deja atrás sus cimientos académicos –más que académicos, intelectuales–. Ortega y Rainer María Rilke son nombres, uno explícito y otro implícito, en el texto anterior, que no duda en hacerlos coexistentiales con su fraguante idea del arte, de la obra de arte y espíritu que consolidó la intelectualidad de la autora vallisoletana. Presenciamos en Rosa Chacel la conjugación de varias artes, pintura, escultura y literatura en la estricta personalidad literaria que configuró la imagen chaceliana, y digo bien imagen, porque a través de sus textos nos facilitó sin dificultad esa imagen arrolladora y onírica.

---

<sup>120</sup> Félix Pardo conoce bien la significación artística que la escultura derivó a la literatura chaceliana: “La escultura para Rosa Chacel no fue más que un camino de conocimiento, y cuando ésta se alejó de lo clásico, Chacel se refugió en la poesía, pero no en el verso, sino en el ensayo y en la novela”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 16)



En la obra *Desde el amanecer*, la preclara narradora desvela sin artilugios una clara influencia del nuevo arte orteguiano<sup>121</sup>, un arte con una mirada hacia el interior, sin fronteras, como en un espejo:

Por supuesto, yo me había mirado al espejo, pero el espejo no tiene lejanía, le ofrece a uno un punto de vista directo y sin escorzo: no nos da la imagen de lo que uno resulta ante los otros, entre las cosas, en movimiento. (Chacel, *OC.*, Vo.8, 2004: 68)

En la aproximación que Rosa Chacel hace de *Alcancía. Ida* se observa con apreciado matiz el poder de la estética que adquiere en su letra, la escultura<sup>122</sup>, primera vocación artística en la autora, así alude al término de título que ofrece a sus diarios comenzados en París en 1942 y cuyas páginas abarcan “cuarenta años de exilio repartido entre Argentina, Brasil y Nueva York. Dos viajes fugaces a España y Francia y, después, el asentamiento en Madrid” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 12). Alude a la arcilla en forma de cerdito, de su estructura, de su imagen, “de su calidad de arcilla acariciada por las manos del alfarero y se nos ocurre asociarla con el depósito de horas, pensamientos, anhelos que tuvimos la debilidad de entalegar en cuadernos”. (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 18)

Deseo subrayar que Rosa Chacel, influida por la teoría del arte por el arte de Oscar Wilde, comulga con las bases de su esteticismo formal: “El artista debe crear cosas bellas; pero sin poner en ellas nada de su propia vida. Vivimos en una época en la que los hombres tratan el arte como si no fuera otra cosa que una forma de autobiografía. Hemos perdido el sentido abstracto de la belleza”. (*El retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde, 1998: 33, *apud* Sanz Roig, 2010: 7)

---

<sup>121</sup> Ortega y Gasset, (2005: 868) en el capítulo 9 de *La deshumanización del arte*, lo resume así: “La vuelta al revés. El pintor ahora refleja lo que él ve de la persona mirando hacia adentro. Pinta ideas, vuelve su pupila hacia paisajes internos y subjetivos como el cubismo y expresionismo. (...) “Pirandello y su obra *Seis personajes en busca de autor*, es un drama de ideas. Unos fantasmas subjetivos gesticulan en la mente de un autor”.

<sup>122</sup> No hay duda que como primera vocación de Rosa Chacel, la escultura no ha dejado de tener un lugar privilegiado en las dotes y cualidades artística de la señorita vallisoletana: “Más de treinta años que no tocaba la arcilla, pero *l’ántico* está en mi sangre: no tengo más que cerrar los ojos para verlo”. (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 65). Además de aclarar que la escultura ha sido y sigue siendo vocacional y originaria inspiración artística sigue recordando –nunca mejor recordado– el grado de ensoñación que utiliza para su creación, proceso creativo depurado en su mente que vuelve la mirada interna hacia atrás.

No creo que Rosa Chacel al crear su obra literaria dejara de invertir en su concepción del arte parte de su propia experiencia, de manera que el arte no deja de serlo por alimentarse de esa práctica, a pesar de utilizar estos nutrientes provenientes del yo, de lo subjetivo, creo que el arte puede seguir manteniendo su capacidad de abstracción, ya que la virtud del artista es precisamente la cualidad de transformar aquello que es vital, vivencial con la propia estructura de la belleza contenida en la pintura, las letras, la música y la propia obra cinematográfica. Diana Sanz Roig muestra con contundencia un retrato de Rosa Chacel basado en la dualidad de su carácter hacia lo público y hacia la transparencia con la que acondiciona y adorna su obra literaria:

Se trasluce el deseo constante de habitar un mundo distinto, de sentirse desclasada, aparte, extraña. Pesimista, esteta, alineada, impasible y rebelde, repudió las convenciones y la miseria de la vida. Frente a ello, encumbrará el amor, la plenitud y lo vital, siempre bajo el credo estético idealista. (Sanz Roig, 2010: 8)

Con estas afirmaciones creo que demuestra un desconocimiento o quizás una visión particular, un deseo de habitar un mundo distinto como cualquier persona que nació y sufrió un proceso histórico marcado por escisiones, luchas y como consecuencia un destierro no previsto. Sí es cierto que estuvo desclasada, más bien no valorada lo suficiente, pero de ahí a que ese desclase se produjera intencionadamente va un abismo. Pesimista hasta cierto punto, porque vivió lo que le tocó vivir y supo plasmar en sus novelas la realización de los sueños, el poder de la razón, el sentir adolescente y los amores soñados de una Leticia anclada en los libros y haciendo del amor sexual un tabú. También repudió las convenciones pero creo que la vida para Rosa Chacel no fue miseria, al contrario, fuente de inspiración, si eso no es así, ¿de dónde plasmar tanta belleza adornada, si no es en el transcurso de su escritura y como reciprocidad de su lectura?

La autora vallisoletana perteneció a la generación de narradores españoles de 1927<sup>123</sup>, también llamada generación de 1925 por Luis Cernuda para sobresalir del resto (como alega el profesor D. Andrés Soria Olmedo) que congregó en

---

<sup>123</sup> Rosa Chacel se siente parte integrante del Veintisiete: “Mi generación se formó en esto, en todas las grandes preguntas que todavía siguen sin respuesta (aquilatar lo que de comprensión e incomprensión hay en Ortega respecto a la generación del 27 –que es la mía– es un estudio que, si el destino me concede tiempo suficiente algún día llevaré a cabo”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 104)

torno a la figura de Ortega y Gasset a escritores como Benjamín Jarnés, Francisco Ayala o Corpus Barga, por lo tanto el encuadre generacional marcado en el año 1925 “–Dictadura primorriverista–” (Rodríguez-Fischer, 1999: 9), y al que está llamada a filas Rosa Chacel, está fundamentalmente caracterizado por la idea orteguiana de la “biografía de las ideas” tal y como lo delimita Cora Requena Hidalgo (2007: 1):



Con ellos compartió no sólo algunos postulados claves sobre la manera de producir literatura, como son, por ejemplo, la caracterización interior de los personajes o la idea orteguiana de la “biografía de las ideas”, sino también la suerte de que sus novelas fueran tildadas (y aún lo continúen siendo) de deshumanizadas, aun cuando, a diferencia de lo que ocurrió con la obra de sus compañeros de generación, en el caso de Rosa Chacel esta recriminación habría de abarcar toda su producción novelística, pues pese a la incuestionable evolución que ésta experimentó a lo largo de sesenta años, la autora se mantuvo fiel al proyecto de escritura que inaugurara en el año 1930 con la publicación de *Estación. Ida y vuelta*. (Requena Hidalgo, 2007: 1)

Rosa Chacel admiró públicamente en dos ocasiones al 27: la primera vez en 1977 en una conferencia pronunciada en el Instituto de Cooperación Iberoamericana llamada “Sendas perdidas de la Generación del 27”, la segunda con motivo de su participación en el Comité de Honor en Homenaje a Jorge Guillén, en Valladolid en noviembre de 1982.

La literatura se calibró por sus dotes supremas, las poéticas. Consecuentemente los poetas ocuparon el primer plano, pero el poder, el mandato de la poesía, sobrepasó la incumbencia de los poetas. La literatura adoptó el sistema de andar por las cumbres, quiero decir que pretendió usar sólo el lenguaje de lo culminante. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 295)

En abril de 1922 la autora salió de España (casada con Timoteo Pérez Rubio) con el propósito de conocer la obra de Ortega, no sólo la obra sino su idea o noticia. Al magisterio de Ortega y Gasset para el que cada vida es una perspectiva, lo llamaba facilitación, en el sentido de que él facilitó lo difícil a las mentes de aquella juventud que vivió la narradora vallisoletana y sus coetáneos:



Mi trato con Ortega, fue en realidad, extravagante. Yo no era una discípula en la Facultad, yo no era una dama exquisita galanteable: yo era un alma ibérica que le encorcoraba, pero que entendía y situaba en el renglón de la confianza intelectual, por constatar la rectitud de mi adhesión, además de ciertas coincidencias, que señaló muchas veces, de procesos familiares –ambiente literario, periodístico–, inclinaciones de adolescencia... El vago parecido de nuestros caracteres que me hizo notar me daba, además del natural orgullo, una gran seguridad en la vida. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 432)

La autora se convirtió en 1925 en torno a Ortega<sup>124</sup>, como si de una religión se tratase: “con ciega habilidad de oruga que devana hilos en torno a su crisálida”. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 420). La concepción del arte en la preclara prosista queda manifiesta en todas y cada una de sus expresiones literarias, tanto para el arte escénico, cuando alude a óperas recordadas durante su infancia, “el fondo sin principio de la propia vida, la infancia: eso que llamamos la infancia cuando sabemos llamar a las cosas por su nombre”. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 166), recordadas y revividas junto a sus padres, en la escultura al tratarse de su segunda dedicación y la primera en su personal historia, así como en la definición acorde en su modo de entender el arte pictórico: [...] “Y, en efecto, Isabel dibujaba. Tenía todas las condiciones necesarias, sabía ver, que no es lo mismo que ver. No es que veía bien, sino que veía inteligentemente, amorosamente, rigurosamente”. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 153)

El precepto del maestro y mentor supuso asimilar un concepto que Rosa Chacel traía aprendido de España durante su estancia en Roma (1922-1927): “escribir bien, esto es, pureza y rigor de la lengua, agilidad libre de superflua retórica”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 22)

Sobre el magisterio de Ortega también se pronunciará en “Rumbo poético de Rafael Alberti”, Los títulos 101-02; “Ortega a otra distancia” y “Revisión de un largo camino”, *La lectura es secreto*: 146-155, 156-172, y en las páginas de *La confesión*. Una síntesis

---

<sup>124</sup> Félix Pardo añade al conocimiento de Rosa Chacel sobre el magisterio de Ortega que “no representó para Chacel la posibilidad de una disciplina académica, como para los que iban a entrar en el mundo universitario, sino una actitud meditativa y expectante ante el mundo y la vida, que fue común a toda su generación. Sin embargo, «siempre pesó en mi conciencia –nos dirá Chacel– no haberme contado entre ellos. Siempre les tuve una cierta envidia y, consecuentemente, siempre tuve el propósito de birlar los diamantes de la sabiduría, al alcance de la incipiente literatura». (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 21)

chaceliana de su figura también puede rastrearse en el personaje de Manolo, figura que habita el microcosmos narrativo de *Barrio de Maravillas* y *Acrópolis*. (Sanz, 2010: 5)

La escritura de Rosa Chacel es una escritura lenta, burbujeante, fuerte, como tantas veces se ha calificado la literatura del interior, de lo guardado entre los subterráneos de la conciencia, “de todo lo que vive y rebulle callado entre el pecho y la espalda de un hombre”. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 189) incluso este modo de novelar, de vivir, de sentir, de palidecer viviendo y enrojecer soñando se desenmascara inserto en sus propias palabras, al leer a continuación la cita tomada de *Barrio de Maravillas* no sólo definimos el carácter de mismidad revelado por la autora, también participamos de una casi prosa poética con ritmo, sonora, cargada de palpitar:

Se ve o se oye, se vive, se padece, se goza y, lo que es más grande, se comprende... Porque se puede decir, trivialmente, que no se entiende, y es cierto, no se entiende con explicación lógica, pero se comprende, se posee, se abarca, se estrecha –ese sonido, ese acento, timbre, nota–, se aprieta el corazón. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 189)

En este pasaje anterior, Elena, protagonista de *Barrio de Maravillas*, está narrando a través de la mente interior chaceliana un episodio en el que se reúne en torno a un viejo gramófono con sus amigas para escuchar una ópera. En este periodo de la novela confluyen en la magia de las palabras, relatos sobre música, ensoñaciones sobre el arte, –acerca de la *Divina Comedia* de Dante–: “¿Se puede dibujar la fealdad de las almas?”. (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 187). Estamos pues, sin darnos cuenta, insertos en la lectura de un sentir profundo arrastrado por tres maneras de entender la vida de manera artística: pintura, música y literatura<sup>125</sup>. Por lo tanto, debemos ser conscientes de tener ante nuestros ojos lectores una conjunción simbiótica del arte en su conjunto, encarnado en la literatura chaceliana. Conciencia y voluntad se aúnan fuertemente sustentadas en pilares artísticos y todo ello en la mismidad “deleite de la otredad” (Chacel, 1992: 93) de Rosa Chacel.

---

<sup>125</sup> Añadiría a este tríptico de cualidades, un cuarto supuesto novelar con poesía interior, es así como incluso Rosa Chacel define su escritura: “Me convencieron de que debía desistir. Delataban la ambición de alcanzar los temas más elevados y no llegaba a las alturas donde los más grandes se cernían. Decidí encerrar en la novela la poesía que aquí no alcanzaba el alto clamor necesario”. (Piedra, 1998: 25). Comentario hecho en el prólogo a *Alcancía. Estación Termini* que publicó Antonio Piedra junto a Carlos Pérez Chacel, hijo de la autora.

Clara Janés, en su artículo titulado “Una generación en torno a la plaza del Dos de Mayo” (Janés, 2001: 1), resume escuetamente el mundo narrado en *Barrio de Maravillas* dentro de una simbiosis histórica, pues se fraguó en la década que concluye en vísperas de la Primera Guerra Mundial, y geográfica pues se trata de un barrio madrileño, alrededor de la Plaza del Dos de Mayo: “cruce de estas dos coordenadas dotadas de elementos autobiográficos” (Janés, 2001: 1).

La concepción de descubrirnos a nosotros mismos, a través del arte irradiado, es una imagen suplantada en Rosa Chacel por medio de sus palabras, de los hechos y aconteceres de sus protagonistas noveladas, un arte concebido en la pureza, en el descubrimiento del yo interior, libre de todo obstáculo, un arte que suena, que es y se hace visible en las cumbres a escalar por las adolescentes Elena e Isabel (*Barrio de Maravillas*):

No había más que sentarse allí, en la silla que alquilaba aquel bedel, apoyar el tablero en cualquier punto y... siempre el querido, el deleitoso contacto de los trebejos: el ruido del carboncillo en la caja y el frote aterciopelado sobre el papel, pasando y volviendo a pasar, insistiendo en la línea no conseguida, en el hombro o el vientre de aquel Diademado o Apoxiomeno o Canon fornido de Policleto o tiernísima Anadiomena... Todos entregados, indefensos ante los ojos y, al mismo tiempo, protectores, acogedores en su sentido o secreto que era su estar descubiertos. Su desnudez era el misterio... (Chacel, *OC.*, Vol. 6, 2000: 253)

## 5.2. ¿Un arte deshumanizado?

Un arte<sup>126</sup> que se convierte en rumbo, en punto de mira, en ansia de llegar a ser porque sin él el hombre genérico se encuentra perdido y, contradictoriamente este arte infinito se ancla en los clásicos, en la pureza de la línea apolínea, en la desnudez, en el cuerpo sin despojos.

---

<sup>126</sup> Rosa Chacel al generalizar sobre las artes plásticas nos dice: “Sin embargo, en el lento y coherente proceso de las artes plásticas gesticula, como un rostro, el *sentido* de la época. Gesticula en una angustiosa mudez: las artes plásticas siempre hablaron; en silencio, pero hablaron, fueron palabra. Ahora gesticulan y gritan: hay en ellas más angustia que pensamiento”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 118-119)

Teniendo en cuenta que Ortega “aconseja al novelista que imite al pintor impresionista”. (AA. VV., 1994: 107) observamos en la prosa chaceliana un desenredo alborotado de sentimientos para abducir a sus personajes a conseguir la plasmación como si de un cuadro impresionista se tratara, así el espectador de arte, ya sea pictórico o literario, visiona la finalidad global. Las novelas de Rosa Chacel pueden estar acabadas o no dependiendo de la interpretación que el lector, que resuelve la concepción artística ahí plasmada, adquiera estéticamente para cada una de ellas, en especial y concretando me refiero al final de la obra *Barrio de Maravillas*, en donde pululan acontecimientos no explicitados claramente por los personajes en sus diálogos pero que sí influyen a la hora de perseguir el fin al que Rosa Chacel ha querido llevarnos.

Existe una cuestión y es la de conocer si nuestra escritora era consciente de estar utilizando esta técnica narrativa o bien esa deshumanización constante e intransigente con los hechos, más que relatados, contados bajo sentimientos intrínsecos al personaje –que refleja la autora– adquiere carisma propio bajo el nombre de Rosa Chacel. No trató de llevar esta filosofía de vida así entendida a sus novelas, más bien esa era la filosofía o pensamiento interior que se agolpaba ante las puertas y preámbulos de su narrativa para conseguir el fin deseado, que quizás no persiguió conscientemente pero que sí traspasó la barrera de un arte deshumanizado preconizado por un maestro: Ortega.

Más que dibujar, desdibujar, más que hilvanar, deshilar, más que construir, desmontar sugiriendo, destroquelar las partes esenciales del ser humano, amor, religión, relaciones de amistad<sup>127</sup>, infancia, historia, exilio, etcétera, para ir conformando un todo que se traducirá en una manera inequívoca de novelar: “De ahí el deseo chaceliano de Perfección, Libertad, Amor, Belleza. Todas sus obras son una meditación sobre estos arquetipos y sobre su incidencia en el individuo”. (AA. VV., 1994: 109)

---

<sup>127</sup> La amistad para Rosa Chacel se resume en este fragmento de *Estación. Ida y vuelta*: “[...] pero David me inspiraba una amistad rápidamente consolidada a fuerza de aportar en línea recta material psíquico, y a los pocos días me parecía conocer claramente su norma íntima”. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 106)

Este mundo novelesco, constructivo y creativo, desemboca en la conversión inequívoca de la filosofía orteguiana a la literatura, Rosa Chacel no era filósofa, tampoco quería escribir de filosofía, su novelar, el término novelar adquiere en su forma verbal<sup>128</sup> acción infinita, se trata de eso, ir haciendo y formando. Su capacidad creadora, sus personajes navegan hacia la construcción de una vida a conseguir, afirmándose, negándose, contradiciéndose, abocando su ser a la complejidad de la literatura alimentada de sí misma. En definitiva, un latido constante, rítmico y dinámico, continuo y disperso de voluntad, voluntad creadora, voluntad como trampolín de vida, carencia de desgana, todo en pos de favorecer el fluir intenso y el devenir de la voluntad –ida y vuelta en definitiva– chaceliana inmersa en sus personajes:

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 las relaciones que constituye al hombre, logra magistralmente ahondar en el ser. (AA. VV., 1994: 108)

Carmen López Sáez en una comunicación dedicada a “La influencia estética orteguiana en Rosa Chacel” (AA. VV., 1994: 107-117) entabla una semejanza a lo manifestado por Xavier Zubiri como *Inteligencia sentiente*<sup>129</sup>: “No es la vida la que nos fuerza a pensar, sino que es la intelección lo que nos fuerza a vivir pensando”. (Zubiri, 1980: 285, citado por AA. VV., 1994: 109). Las referencias a la obra de Xavier Zubiri son una constante en la obra literaria de Rosa Chacel:

Volviendo a Zubiri, si el título: “Inteligencia y logos” es el meollo del libro, puedo decir que lo he entendido a la primera, en las cinco o seis páginas de la introducción, yo creo que lo que más encocora es que tiene uno la impresión de que machaca sobre algo que no ha entendido hasta el fondo, pero no sé si será ilusión o espejismo sí, es efecto

---

<sup>128</sup> Rosa Chacel utiliza perfectamente este modo acción/verbo: “Todo lo que es verbo en nuestra vida está sometido en ese condicional [hubiera podido] a fluctuar en el campo de las posibilidades, está expuesto a dar el tropezón y rodar la pendiente de lo imposible”. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 105-106)

<sup>129</sup> La inteligencia sentiente de la que habla Xavier Zubiri es “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”. (Zubiri, 1980, citado por AA. VV., 1994: 229)



que se puede producir en los terrenos áridos, pero no metaforicemos. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 771)

Lo novedoso y coincidente entre Ortega y Rosa Chacel trata de llegar al inicio de la elaboración, al desarrollo de la concepción del arte, por tanto en la novela ya no encontramos descripciones y perfiles de protagonistas, completamente dibujados y definidos, sino que balbuceamos como en la primera infancia –fuente de inspiración chaceliana– hasta conseguir la intencionalidad de lo contado, aprendiendo a vivir una vida intrínseca y anhelada, en ese camino hasta la perfección del arte, porque de lo que se trata es de conseguir la meta más noble, Ortega instiga tanto a Rosa Chacel como a otros novelistas para que desenmascaren sus plumas e inviertan toda la temporalidad narrativa en auténticas manifestaciones artísticas.



Cuando leemos en una primera reseña la idea estética orteguiana *La deshumanización del arte* nos lleva a entrever que, al suponer deshumanizado el arte se aleja de lo humano, se despoja del hombre, agiganta a paso firme su cercanía ante el lector, pues bien, ¿No resulta más lejano que el patrón descriptivo y el patrón de personajes novelescos nos sea dado de antemano por el escritor, presuponiendo lejano al lector?

Cuando el lector de Rosa Chacel descubra, lea inmerso su obra, irá humanizándose con su autora, irá acercándose a su relato pues en él vive la filosofía que provoca desinteresadamente la trama humana en la que nos sumerge, avocados a una realidad cercana, compartida y vivida a través de las novelas chacelianas:

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 sus personajes, en su rico presente inacabado. [...] 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 irrepetible se convierte en el verdadero centro de la novela chaceliana, una novela de investigación existencial. (AA. VV., 1994: 112)

La primera novela chaceliana fue *Estación de ida y vuelta* (1930), Ortega había publicado ya *La deshumanización del arte* de aquí que *Estación de ida y vuelta* cobre vital importancia para un entendimiento filosófico-literario que muchos críticos agudizan en la dicotomía artística Ortega-Chacel. Como novela precursora de esta dualidad, encontramos un marcado carácter autorial en los hechos no descritos sino plasmados, arborescentes<sup>130</sup> como diría Rosa Chacel, por lo tanto carecemos de análisis descriptivos parsimoniosos y de detalles explícitos sobre personajes, verdad contada, voluntad creadora, arrojo absoluto de libertad volcado en las letras que van uniéndose como si de una trama por componer se tratara, un engranaje acordado en la memoria chaceliana, tejido con primor y esmero.

Continuando con el contenido que expresa Carmen López Sáenz en su comunicación sobre “La influencia de la estética orteguiana en Rosa Chacel”, nos apunta una idea a tener en cuenta:

Chacel se hace así, eco de la idea orteguiana de que la pintura habla en silencio a todo el mundo y se hace extensible esta tesis a la novela, la cual tiene el poder de 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. (AA. VV., 1994: 114)

Aquí nos habla de una prosa silenciosa<sup>131</sup> en comparativa con la cadencia –en palabras– de la pintura según la idea orteguiana. Ahora bien, no podemos olvidar que la pintura como un elemento más, se integra en la novela y no precisamente para silenciar, es más, aquí la misión del cuadro consiste en apostillar con más ahínco todo lo contado acorde con el sentimiento del protagonista o personaje interviniente. Así, la pintura como exploración de color

---

<sup>130</sup> “La estructura de la vida en arborescente” comenta Rosa Chacel a Rodríguez-Fischer en una entrevista (Rodríguez-Fischer, 1993a: 28). Esta arborescencia recuerda la subida hacia el cielo de un árbol, presencia continua en toda la literatura chaceliana.

<sup>131</sup> Rafael Conte define así su prosa en un silencio sostenido: “Ahogarse en los meandros de su prosa honda y tersa es un placer para los lectores, y sobre todo para relectores. Pues leer es releer, y los libros son aquellos que se agrandan en la relectura. Como los de Rosa Chacel, esa voz que no cesa”. (Conte, 1976: 103)

(variopintos o blanco y negro) toma el carisma de acompañar acertadamente a lo narrado, acompasando a la redacción, marcando el paso a seguir se convierte en una pista singular de lo vivencial plasmado en su novela. De este modo, el silencio se convierte en persuasión, en música de fondo, melodía tintineante, rítmica, con altibajos en el volumen que yace en el paisaje marcado en la novela de Rosa Chacel.

Un aspecto sumamente importante tratado por Carmen López Sáenz (AA. VV., 1994: 107-117) consiste en desgranar la forma de novelar chaceliana anclándose en *La Sinrazón* y conectando nexos con la filosofía orteguiana. En este sentido se establecen referencias entre la forma del arte entendida por el filósofo y aplicado a la novela de Rosa Chacel. No obstante, tanta comparación hermetiza la libertad en la que la autora novelaba y a cada lectura que hacemos de su obra seguimos novelando al unísono, autora y lector-lectora. A este respecto, si visionamos la estética orteguiana sobre el concepto de realizar novela a través de ir dando ideas a los personajes, encontramos el objetivo chaceliano que sería curioso descubrir en qué sentido se ha hecho concienzudamente y qué tiene de reflejo de Ortega:

Este es el principal 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. 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. (AA. VV., 1994: 116)

### **5.3. El arte en tres fases: clasicista, renovadora y vanguardista**

A Rosa Chacel se le han aplicado innumerables veces adjetivos como clasicista, renovadora y vanguardista, encorsetada en la literatura autobiográfica, deshumanizada y memorialística, nada de esto es del todo cierto *a priori*, ni tampoco dista en demasía de la realidad. Clasicista, sin lugar a dudas, por beber sabiamente de los clásicos en su cultivo intelectual más que académico, se nutrió a través de las lecturas de Joyce, Proust, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Julio

Verne<sup>132</sup>, Walter Scott, Unamuno<sup>133</sup>, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna.

Renovadora en cuanto a seguir las pautas de redacción en las que nada queda encasillado, siguió a su mentor Ortega en las ideas de cómo generar una nueva novela, consiguiendo un estilo inequívoco, personal e indiscutiblemente *sui generis*, si cortásemos un párrafo de alguna de sus novelas, sólo con leerlo entre líneas podríamos adivinar su autoría. Un estilo, en definitiva, renovador hasta la fecha en que fueron apareciendo sus novelas, autobiografías y ensayos. De ahí la directa acusación de ser una literatura deshumanizada como consecuencia de *La deshumanización del arte* de Ortega y una literatura memorística como ejemplo de la utilización de su memoria como principal fuente de su voluntad como escritora. Nutriéndose paso a paso en la consecución de una trama autorial alimentada de su propia vivencia.

Y por último vanguardista, no podemos dejar atrás el entronque que con las vanguardias mantuvo Rosa Chacel, tal y como lo señala Rafael Conte:

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 de 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 vanguardismo 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 un terreno abundante y previamente abonado. (AA. VV., 1994: 27)

---

<sup>132</sup> La referencia a Julio Verne en Saturnal es simbólica, Rosa Chacel intenta comparar el rumbo que adquiere su intencionalidad de resurgir de las cenizas la memoria de los hombres a través de su voluntad creadora con la novela *El eterno Adán*, en la que muchos de los sobrevivientes son científicos y poseen los conocimientos necesarios para reconstruir una civilización en el nuevo territorio emergido de las aguas, pero en este caso apenas si logran sobrevivir. Dato que en Rosa Chacel la historia no acaba mal, sino todo lo contrario, triunfa el arte de novelar.

<sup>133</sup> Julián Marías declaraba que Chacel podía ir más allá de Unamuno si perdía el miedo a novelar en "Las razones de La Sinrazón". (Conte, 1961:5, citado por Egido, 1981: 109)

Vanguardia es a Rosa Chacel como *Memorias de Leticia Valle* (1945) o *La Sinrazón* (1960) son a una nueva narrativa, vinculada a la novela de vanguardia



en tres aspectos a señalar: “la crisis de la representación novelesca, la importancia del personaje como foco narrativo autónomo y el desarrollo de nuevas técnicas narrativas” (AA. VV., 1994: 152). Estas nuevas técnicas casi impresionistas, lo cual, no me parece en absoluto

descerebrado, se plasma en el fragmento a continuación reseñado, conciso, espléndido, descriptivo, de un simple juego de mesa:

Un morenazo vacuo, de risa mellada –fichas boca arriba y fichas boca abajo–, estrepitoso, que nos produce una borrachera traumática, que nos aplasta con su tecleo. Teclado en libertad. El do-mi-no es un juego para músicos. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 114-115)

Aquí se mezclan como algo encadenado varias artes, porque en el fondo más que escritora la llamaría acertadamente artista. Combina la dulce cadencia del juego de mesa al chocar “en las blancas losas de las mesas” (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 114-115) que deriva inexpugnablemente en una visión pictórica imaginada por el lector, y al unísono le une irremediabilmente el compás musical que este “clic clac” reivindica. ¿Más arte unido se puede glosar? ¿Se trata de una prosa impresionista? Lo que sí puedo afirmar es que resulta admirable.

De entre sus pensamientos teóricos, queda mejor este segundo nombre definitorio, establece tres fuentes fundamentales del arte abstracto, del arte en sí mismo: la plástica y la música representan lo personalizador, el absoluto abstracto. La literatura y en su caso, la novela afronta el problema a campo abierto, la vida humana de todos y de cada uno. En donde cada uno representa una realidad concreta y la de todos una realidad abstracta. De ahí que unifique lo vivencial en la literatura y sea capaz de estar aquí el estado de la cuestión al catalogar la novela de Rosa Chacel como altamente autobiográfica ya que ella autora utiliza la novela como recurso indispensable para propagar la vida humana de un individuo como realidad concreta y de todos los individuos como realidad abstracta, pero en definitiva: realidad.

Al hablar de la interacción con *La deshumanización del arte* de Ortega en Rosa Chacel, ésta no fue la única autora en la que recayó la total influencia, ya que no podemos dejar atrás que perteneció a una generación de narradores españoles de 1927, también llamada generación de 1925 y que aquí, se establecieron numerosas interrelaciones en autores como Benjamín Jarnés, Francisco Ayala o Corpus Barga, todos ellos encuadrados dentro de la nómina de los formalistas o literatura deshumanizada, tal y como ha señalado Rafael Conte (AA. VV., 1994: 28).

La consecuente evolución chaceliana desde la que partimos con su primera novela, *Estación. Ida y vuelta* (1930), publicada en España por ediciones Ulises, marca sobre todo el preámbulo e inicio de toda una concepción de escritura como si se tratase de una única obra toda la posterior producción literaria de Rosa Chacel:

La proximidad de los mundos ficticios, donde reaparecen una y otra vez temas y personajes, pareciera decir que en el fondo Chacel no hace más que escribir o, en este caso reescribir, al modo unamuniano, una sola gran novela en la que se proyecta inevitablemente su conciencia en tanto sujeto creador. (Requena Hidalgo, 2007: 1)

#### **5.4. La novela de vanguardia**

Hablamos en Rosa Chacel de una nueva novela, en tanto despojamos a los personajes –así como de toda la generación del 25– de aspectos externos, detallistas e innecesarios, en los que se sustentaba la novela realista española anterior, para hacer gala sólo de acontecimientos que tenían por objeto mostrar el aspecto íntimo del personaje descrito, así no detallamos la perfecta descripción de la disposición de muebles y enseres de una habitación donde transcurre la acción, sino que desdoblamos la imagen y percibimos a través de la palabra la magnífica expresión de la que dota la autora a un cuadro, a un sentimiento, transportándose ésta como adyacente al estado de ánimo al unísono al del protagonista de esa determinada escena narrada. A esto se le ha llamado “biografía de ideas”:

En este contexto, un aspecto que habría de tener gran importancia en la concepción chaceliana de la literatura es la mencionada idea orteguiana de la ‘biografía de ideas’ que no es otra cosa que la preocupación por la perspectiva del autor, doctrina en boga por aquellos años gracias a la visión filosófica preconizada en Europa a partir de la aparición de autores como James Joyce o Marcel Proust. Ambos narradores, considerados precursores de la novela actual, integran sus textos (*Ulises* (1922) y *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) respectivamente) la conciencia del autor por medio de relatos de tipo autobiográfico donde los recuerdos son el eje de la narración, dando así cabida a la introspección profunda y al análisis del subconsciente de los personajes por medio de recursos como la reflexión, la exploración laberíntica, el monólogo interior o corriente de la conciencia, el protagonismo del lenguaje o los diversos enfoques narrativos. (Requena Hidalgo, 2007: 2-3)

De ahí que en la búsqueda de este estilo precursor, en tanto se opone a la novela española en general y en particular a la novela galdosiana anterior – profundamente cargada para estos escritores –, se vislumbra una nueva concepción de la novela “deshumanizada”, término que luego iría en decadencia y en un excesivo uso, que acabaría quitando protagonismo a este nuevo modo de novelar que abanderó individualmente Rosa Chacel.

La prosista vallisoletana argumenta lo que significó Ortega para “las mentes de aquella juventud” (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 419) y este significado se tradujo en el término facilitación. Rosa Chacel se llevó literalmente a Ortega en la maleta cuando viajó en 1922 a Roma<sup>134</sup> y allí, lejos de toda la contienda literaria, lo fue construyendo en su mente a través de las intervenciones orteguianas en prensa y publicaciones:

Empezó a aparecer ante mí la actitud o posición de Ortega sobre nuestra españolidad, personificada en el gran español Don Miguel y expuesta por Ortega como europeidad. El momento, la década de aquella posguerra buscaba climas mentales, intelectuales, racionales para poder respirar desde los dramas vitales. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 420)

La imagen que establece la autora en la descripción sobre su conocimiento del filósofo ratiovitalista y viceversa en el artículo publicado en *Revista de Occidente*, nº 24 “Ortega” (Chacel, 1993a: 77-94 y en *OC.*, Vol. 3, 1993: 419-

---

<sup>134</sup> Aclara la escritora: “Elijo esa fecha, [1922] crucial en mi vida, porque, en efecto, en ella ingresó en mi mente la idea o noticia de la existencia de Ortega”. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 419)

432) goza de dos aspectos sumamente importantes dignos de resaltar. El primero obedece a la similitud de aprendizaje con respecto a su novela *Memorias de Leticia Valle*, en la que Leticia queda absorta ante la intelectualidad de su maestro Daniel, razón ésta o fundamento analizado con más profundidad por Rosalía Cornejo Parriego (2007: 65-80) en la tercera parte del Capítulo titulado “*Memorias de Leticia Valle*: binarismo genérico, deseo y memoria”. Y en segundo lugar, la concesión por parte de Rosa Chacel a Ortega de un halo de distanciamiento que la obliga a usar de su memoria y a rememorar su voluntad de sentirse dentro de la diáspora del círculo literario de entonces. Sobre esta reciprocidad tratada anteriormente entre Ortega-Chacel, ésta la define de manera contundente:

Permaneció la relación establecida en el primer encuentro, hecha, por mi parte, de acatamiento –eludo el término admiración, que implica juicio– adhesión por claridad o firmeza en la carta de navegar, por confianza en él sobre el piélago. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 423)

La aversión de Rosa Chacel por los que le rodeaban en el entorno de Ortega era, una vez más, tratada con melancolía, esa melancolía puede desmembrarse en el sentido de su carácter, un tanto “especial” y de la culpa chaceliana, de la que nunca se despojó, achacando ese desarraigo a su carácter “si para Ortega pensar es saber *lo que las cosas son*, su simpatía no podía ser rechazada por lo que en mí se deja ver *cómo es*” (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 423). No obstante, en otro orden de factores es también evidente que el recibimiento en el círculo literario de una intelectual, que además venía de fuera y sólo conocía a Ortega a través de sus escritos crearía entre sus coetáneos alguna que otra reticencia, sin añadir otro atributo más, que no más importante, su condición femenina:

Querría lograr lo que me he propuesto, traer a la superficie el recuerdo de Ortega, tal como lo conocí, y en mi recuerdo, en su integridad, sólo puede ser novelable, nunca relatable. El relato tendría que incluir el ambiente o conjunto de la gente de la Revista, gentes entre las que encontré, en pocos casos, amistad, en los demás indiferencia y hasta alguna hostilidad disimulada. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 423-424)



Es importante señalar, por así decirlo, cómo ocurrió el encuentro Chacel-Ortega, no sólo basado en las anécdotas que retrata la prosista sino en el fondo de la cuestión. Aquí encontramos que subyace un conocimiento si no estrecho y cómplice, sí una admiración mutua, aunque Rosa Chacel lo define como una “humanidad autoritaria” (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 422) lo que despierta Ortega en la escritora y todos los de su generación: “a esta perfecta armonía entre benignidad y rigor es a lo que yo llamo autoridad y, en consecuencia, magisterio”. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 425)

Es muy interesante la reflexión que sobre Ortega –madurada en el tiempo– establece la autora sobre Ortega en su obra *Alcancía. Estación Termini*, aquí reconoce abiertamente su relación con el pensador madrileño, una interdisciplinaredad compartida, en la que la autora afirma sentirse libre de poder decir a todo el mundo que su relación con Ortega estuvo basada en la dicotomía complementaria: discípula y maestro; si Rosa Chacel hubiese sido escritor también la habrían acusado, probablemente, de una supuesta relación homosexual. La anécdota contada en *Alcancía. Estación Termini* también sobre Ortega y un artículo que Rosa Chacel estaba escribiendo es realmente significativa (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 788-789) en ella narra que debía modificar un artículo sobre Ortega, le cuenta a Lolo su intencionalidad de realizar esta acción, dicha corrección alude a su supuesta relación amorosa con Ortega, difundida por los medios de comunicación que la circundaban por aquellos años, pues bien, su corrector: Lolo descubre otra errata si cabe más freudiana, Rosa Chacel hablando de Ortega dice: “como lapsus freudiano es de antología”:

Al describir mi última entrevista con Ortega, en la que las cosas de España se imponían ante cualquier cosa, yo digo que me acometió un impulso violento de reprocharle su distanciamiento de los jóvenes, y lo digo en esta forma: «Me acometió un furor –bélico heroico–», pues bien, en la página copiada por mí puse herótico... ¿será posible que la *h* demuestre que no es eso lo que se quiere decir? (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 789)

La alusión directa a *La deshumanización del arte* por Rosa Chacel goza de cierto sentido irónico, en tanto que esta misiva se convertía en algo pesada por

parte de todo articulista, así pues la prosista vallisoletana quería dejar huella de la existencia de Ortega en su modo de entender la vida, las circunstancias, el cambio radical en España, por acontecimientos históricos, pero agudiza sabiamente sobre el excesivo uso de la palabra deshumanización, término en el que englobar la significación del pensador madrileño (1883-1955) queda corta para Rosa Chacel y algo inequívoca por el uso excesivo de su propia significación:

También parecía oportuno hablar –por ser dos temas anejos– de la deshumanización del arte... que nos señaló a los orteguianos como remoquete o distintivo genérico, familiar, por decirlo así: algo que resultaba inevitable en toda entrevista o nota periodística, como la fórmula epistolar pueblerina de indagación por la salud, a la que sigue... «La mía bien a Dios gracias»... La pregunta por nuestro estado de deshumanización era disparada a boca jarro por todo informador, a todo recién llegado. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 429-430)

Indudablemente el carisma de exceso por parte de los medios de comunicación deforma la realidad verdadera e intrínseca de lo que sustentó el pensamiento orteguiano en Rosa Chacel, de igual manera en su visión novelística como en el característico trato personal, en el que se centró su corta pero excepcional relación. Discípula-alumna, maestro-mentor, pero de un modo recíproco, quizás esta relación esté suplantada como señala Rosalía Cornejo Parriego (2007: 65-80) en la relación entre Leticia y su maestro Daniel, una extraña y cómplice relación de continuidad y necesidad en ambos.



El artículo “Ortega” que Rosa Chacel publicó en 1983 en la *Revista de Occidente*, coincide con el reconocimiento artístico que a la preclara prosista se le hacía por aquel entonces, de modo que la aversión a la reiterada cuestión sobre la deshumanización queda patente. En una entrevista televisiva<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> El programa de TV. “Mirando un cuadro” también se hizo eco del éxito literario de Rosa Chacel en su regreso a España.

que realizó Joaquín Soler Serrano<sup>136</sup> a la autora en el programa titulado “A fondo video” durante el año 1980 también queda elaborada la consabida pregunta orteguiana.

En estas reiteradas apariciones televisivas la autora aprovechaba para exponer abiertamente su opinión sobre diversas cuestiones:

Es verdad, pero es un éxito que no obedece más que a una especie de simpatía, *que Dios me dio* y que se manifiesta en mis apariciones televisivas. A causa de eso, me adoran montones de mujercitas, amas de casa. También jóvenes de ambos sexos; esto es todo. [...] Si es posible que yo esté escribiendo para las porteras y, lo que sería peor, para señoras que compren perros de porcelana. Mi popularidad en el Corte Inglés me hace temerlo. ¡Qué más da! (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 874-875)

La relación o influencia de Ortega en la estética, en general, chaceliana es indiscutible negarla porque han sido muchos los artículos y opiniones favorables al respecto. Ahora bien, quiero dejar patente en este capítulo que no toda la influencia orteguiana ha sido la autora del quehacer literario de Rosa Chacel. Su primera novela *Estación. Ida y vuelta*, al igual que nos deja sondear las bases de su escritura y pensamiento, es la que nos lleva a explorar esta relación tan atribuida a Rosa Chacel con respecto a su mentor, nos adivina indirectamente que no sólo el mentor madrileño apadrina a la escritora prosista con –a de femenino. No parece descabellado pensar que si tanto seguía la autora la doctrina orteguiana y del mismo modo recíprocamente Ortega disfrutaba del saber literario de su discípula, éste no llegó a consentir la publicación del primer capítulo de *Estación. Ida y vuelta*, cuando Rosa Chacel regresó a España en 1927, en la colección “Nova, Novorum” en la que todos los supuestos más actuales y novedosos se daban a conocer en el panorama literario e intelectual español.

Podemos llegar a pensar que ha sido la crítica posterior la que ha reiterado con aplomo la profunda relación Ortega/Chacel, para deleite de Ortega, aunque también para el disfrute inverso:

---

<sup>136</sup> En el programa televisivo “A fondo video” entrevistaban a autores literarios Rafael Martínez Nadal (28-12-1903) Conocedor de la obra de Lorca, Alberti y Cernuda. Profesor de literatura que vivió en Londres durante 42 años, la última persona que vio a Lorca en Madrid antes de su muerte.

La propia reacción de Ortega ante la novela [*Estación. Ida y vuelta*], su negativa a publicarla en la serie «Nova, Novorum», indica que ni entendió ni supo apreciar las implicaciones de su asimilación de las corrientes modernistas europeas para la narrativa española. (Kirkpatrick, 2003: 288)

Por consiguiente, Rosa Chacel adoptó en *Estación...* un estilo narrativo claramente influenciado por Ortega, no obstante, éste no lo llegó a publicar, porque quizás fuese demasiado complejo, incluso para el círculo orteguiano llegar a comprender la dificultad de escritura que no enmascara el libro, se transluce como si de un sueño vivido se tratara:

En *Estación*, Chacel no sólo se sitúa dentro de la corriente de la narrativa modernista, adoptando su forma autorreflexiva y su representación de la interioridad subjetiva, sino que también coloca su autoría bajo el signo de la innovación y experimentación estética que vinculaban al modernismo con la vanguardia. (Kirkpatrick, 2003: 286)

### **5.5. Influencia de Ortega en la conciencia social española**

El discurso de Ortega no sólo influyó en Rosa Chacel sino que se aunó en todos y cada uno de los integrantes de la generación del 27, una tribu formada por jóvenes intelectuales que focalizaban sus ideas tanto en literatura como en cualquier faceta del arte en mayúsculas. Julián Marías reconoce tres cualidades a Ortega dentro de su terreno de influencia:

Ortega significaba, como Zubiri ha recordado, un nivel informativo, una sensibilización, un método, una convivencia intelectual, y en ella, una filiación filosófica. (Marías, 1969: 498)

Es evidente que el afán de Rosa Chacel por pertenecer a la corriente orteguiana en los años 30 era indudable ya que ansiaba poder formar parte de la colección «Nova Novorum» en la que no pudo publicar su primera novela *Estación. Ida y vuelta* (1930), a pesar del reconocimiento artístico que obtuvo del maestro. Esta colección de *Revista de Occidente*, en palabras de García:

Sigue de cerca las ideas orteguianas sobre la novela (Fuente Molla, 1989), paralelas en cierto modo a las que para la nueva poesía y el arte nuevo en general se desarrollan en *La deshumanización del arte*". (García, 2006: 125)

Miguel Ángel García, profesor de literatura de la Universidad de Granada titula un artículo "La pureza en crisis. O de cómo Alberti rasgó sus vestiduras poéticas (1928-1929)" en *Revue Romane* (García, 2006: 124-145). Bien, en este homenaje a la obra poética de Alberti, con coincidencia en la celebración de su centenario, nos hace una revelación en cuanto a la figura de Ortega, en la segunda vanguardia, años 20-30. La significación de Ortega –que pasó a ser literaria y prosaica en Rosa Chacel–, es la mejor de las conclusiones a las que llegó el culmen del pensamiento orteguiano reflejado en la novela chaceliana, ahora bien, habrá que apostillar correctamente esta afirmación. La clave del discurso chaceliano fue aceptada en una mesa redonda en 1990 en torno a la «Memoria viva del 27» (García Montero, 1993: 11-14), celebrada en el Puerto de Santa María, en la que se reunieron Rafael Alberti, Rosa Chacel, Francisco Ayala, José Bello y Luis García Montero. En ese debate y puesta en común de aspectos vividos y recordados, cristalizados y perpetuados, Rosa Chacel afirmó que "lo que había hecho todo el mundo en la España de los años 20 había sido «comprender a Ortega». (García, 2001a: 51, citado por García, 2006: 124)

En la influencia multidisciplinar encontramos el ahínco que quiere volcar Rosa Chacel en dicha mesa redonda, en la que se trató a Ortega como una salvación para una España rota. Lo realmente importante en esta firma sellada por auténticos "vividores" del 27 (Rafael Alberti, José Bello, Rosa Chacel y Francisco Ayala) es la plena constancia en todas las facetas del arte de Ortega, era un credo que sirvió a España como penitencia para poder salir del mortal pecado de ignorancia en el que se había condenado, y así lo manifiesta Rosa Chacel, la propia autora que novela –involuntariamente– como si de un acto reflejo se tratara la prosa esencial del 27:

Por eso sigue diciendo Chacel que en la famosa década del 20 al 30 hubo en España un intento de «*hacer buena literatura sin malos sentimientos*» y que a esto se le llamó exquisitez o torre de mail, pero que era otra cosa. Respondía más bien al intento de conquistar y poblar el continente que descubría Ortega para la vida española, el

territorio del «sentido común», del «conocimiento sistemático», de la «reflexión», de la «belleza medida». (García, 2006: 126)

Análogamente a Ortega, Rosa Chacel opina sobre las corrientes artísticas tanto en literatura como en otras artes, generaliza diciendo que a partir del Romanticismo empezaron a concentrarse en problemas internos. El realismo y el naturalismo cargados de temas sociales duraron poco. El impresionismo transformo la plástica como si un proceso complicado fluyera:

Se busca la fluidez, la vibración, se estudia y se aquilata la escala de los colores, se cotiza la pureza de las materias colorantes, pero es el espíritu inhalado el que obra el prodigio de hacer *poesía democrática*: no hay nada imposible para el arte. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 119)

Consecuentemente, Rosa Chacel también aboga por la plástica en su definición de las artes y como artista plástica como primera vocacional profesional escoge la pintura como el arte mejor instaurado en la época en la que vivía, en medio de impresionismo y cubismo:

Pues bien, sólo la pintura captó la poesía de ese momento en toda su pureza germinal. La poesía escrita que trato de hablar de ello quedó mucho más lejos. Pero pronto se inició una reacción austera, que frenó la deletérea sensualidad del impresionismo y no tardó en aparecer el cubismo, con sus problemas espinosos que se enzarzaron progresivamente hasta llegar a la abstracción, el arte no figurativo de nuestros días, que hace todo lo posible por disimular su hermetismo esencial. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 119)

Nuestra escritora comprendió en seguida que la filosofía de Ortega y Gasset en la conciencia social española provocó un cambio radical en el modo de novelar en España, la prosa se condensó fluida, ágil, una renovada narración que sólo pudo darse teniendo en cuenta la lectura de *Las Meditaciones* y *El espectador* del filósofo.

Así recuerda Rosa Chacel a su maestro Ortega en el artículo “Respuesta a Ortega” (*La novela no escrita*) y esta cita en concreto está usada por Diana Sanz Roig para ejemplificar la relación alumna-maestro protagonizada por

ambos, en este caso español no creo que fuese la influencia unidireccional puesto que Ortega, utilizando los mismos términos que Rosa Chacel, contribuyó a ser la facilitación del presente que, academizado por el pasado protagonizó una visionadora concepción del arte en toda obra literaria –en el caso que nos ocupa– hacia una nueva y rompedora estética para con la prosa en general tanto en Rosa Chacel como en otros escritores y escritoras de su generación o de su estado en el tiempo, sin que sean encorsetados, porque precisamente en la elección del camino a seguir y de la diversidad consiste el fruto del éxito conseguido por la utilización de recursos novedosos. Un recuerdo que resulta melancólico:

Una de las cosas que me precipitaron en la acción fue la mente de Ortega, pero ¡cómo hablar de esto! No porque me sea difícil, no porque requiera muchas páginas, sino porque ya hice el acto heroico de sobrevivir a ese tiempo y no me quedan fuerzas para recordarlo. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 71)

La presencia de Ortega ha sido hasta ahora venerada y ensalzada hasta un término superior, sin embargo, en esta cita se observa una nostalgia contenida que da habida cuenta de lo que significó luchar con las ideas de lo establecido y encontrarse hablando de Ortega desde el exilio:

El hecho Ortega era una cuestión personal de toda mi generación. Porque Ortega no sólo fue «el español arquetipo», sino también «el intelectual arquetipo», pues “estableció esa especie de casta –no hay que asustarse con la palabra– intelectual que consiste, estrictamente, en vivir poniendo el honor en la misión de pensar”. “Pertener a la costa intelectual es estar comprometido en la causa de la verdad. (Sanz, 2010: 4)

De ahí que cite Rosa Chacel el magisterio de Ortega en “Rumbo poético de Rafael Alberti”, *Los títulos*: 101-102; “Ortega a otra distancia” y “Revisión de un largo camino”, *La lectura es secreto*: 146-155, 156-172, y en las páginas de *La confesión*: “Una síntesis chaceliana de su figura también puede rastrearse en el personaje de Manolo, figura que habita en el microcosmos narrativo de *Barrio de Maravillas y Acrópolis*”. (Sanz Roig, 2010: 5)

Por ejemplo, existe una interpretación sobre *Memorias de Leticia Valle* en la que se sospecha la relación entre Rosa Chacel y su maestro Ortega, pero en

esta interpretación el padre real de Leticia no encuentra comparativa y como consecuencia sería imposible explicar “la novela como una meditación 'muchos años después' sobre el mundo en que a Rosa Chacel le fue difícil construirse como mujer”. (Sinclair, 2008: 43)

## 5.6. Un modo de novelar

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 irrepetible, intacto, de la juventud, donde el fiat creador se verá refractado en un haz de simultaneidades: su obra completa. (AA. VV., 1994: 77)

Al finalizar la lectura de *Estación. Ida y vuelta* queda una persuasión de continuidad. No era la primera novela que había leído pero sí que descubrí el germen de donde nacerá todo lo posterior y venidero de la obra chaceliana. Un protagonista, advenedizo de agonista, provoca un devenir continuo de idearios a través de una poética prosa engarzando ideas, subrayando aspectos adherentes a la narración, luces, desencantos, imágenes, tranvías, estaciones, pasos ligeros y amedrentados, agonía latente en un ser que se va construyendo a sí mismo, dejando paso a tramas enraizadas en el recuerdo que se proyectarán en imágenes fílmicas de sucesos avisados.

Para explicar el conjunto novelístico que engloba esta primera novela atípica, casi sin argumento –únicamente el que encontramos en la sinopsis de la obra–, Esperanza Rodríguez en su ponencia “Estación. Ida y vuelta: Iniciación ritual al viaje creador”, recogida en las *Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel*” (AA. VV., 1994: 75-88), argumenta las palabras derramadas en la novela a través de la vida en conjunto que Rosa Chacel había registrado hasta el momento de su impresión (1930). Vuelven a aparecer las herencias literarias y filosóficas que enredan el pensamiento chaceliano, influenciándolo y viviéndolo: Platón, Descartes, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Baudelaire, Dostoievski y ¡cómo no! Ortega con *Meditaciones del Quijote* (1914)



y *El Espectador* (1916). Siguen apareciendo nombres Juan Ramón Jiménez y su *Diario de un poeta recién casado* (1918).

La significación de todas estas obras se evidencian contrastadamente en la conjunción del viaje en ida y vuelta que plasma Chacel:

Rosa camina ajustadamente al paso de su tiempo, y en aquella lectora impenitente explosiona 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. (AA. VV., 1994: 79)

Además, continúan nombres, maestros, espejos, resplandores literarios erguidos a la luz ensombrecida de Rosa Chacel, “Ramón Gómez de la Serna, cuya impronta, la de la greguería<sup>137</sup> sobre todo, quedará patente en la imaginería lingüística de *Estación. Ida y vuelta*” (AA. VV., 1994: 79). En 1920 se publica en España, traducido por Dámaso Alonso, *El retrato de un artista adolescente* de Joyce.

A partir de este paseo, encontramos a Freud con su primer tomo de las *Obras Completas* fundamentando “la prehistoria que sustenta *Estación. Ida y vuelta*”. (*Íbidem*: 80)

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. (AA. VV., 1994: 81)

Después de explicitar esta cita tan sugerente como aclaratoria de Esperanza Rodríguez, hay algo que coincide en mi discurso y las críticas que he

---

<sup>137</sup> Rosa Chacel habla de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, del siguiente modo: “Sus greguerías, vistas como cuentas de un collar roto, conservaban intacto el hilo esencial que las impuso como regla de juego, juego milagroso de la metáfora. [...] Leer a Ramón, comprenderle, aceptarle, significaba empezar la nueva novela española”. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 445). La metáfora para la autora “no es una forma sintáctica, es un cúmulo poliédrico o policromo que aspira a hablar con el silencio de su presión”. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 296). Aquí está la perfecta expresión para anclar y fijar la vida relatada en las novelas de Rosa Chacel, “hablar con el silencio de su presión”, llevado al hilo de lo subliminal, que no volátil, su querer decir escapa como entre la luz por la ventana a nuestro corazón, presionando el alma, recorriendo un camino que yace desértico en nuestra conciencia para despertarlo gozoso de lo que realmente existe y tiene voz propia.

releído y es que antes de finalizar la lectura de *Estación. Ida y vuelta*, mantuve una similitud o comparativa entre el protagonista “sin nombre” de *Estación. Ida y vuelta* y Santiago de *La Sinrazón*. Puede ocurrir que el lector no entienda el argumento, porque realmente al estilo tradicional no lo tiene, puede opinar que se pierde en el laberinto caótico de su prosa, podría imaginar un mundo vivido desde el interior, en el que se secciona un pensamiento y observas y discurre paso a paso su coherencia o su desazón. Ahora bien, lo que el lector sí establece son parangones completamente inequívocos sobre la maduración del protagonista desde *Estación. Ida y vuelta* hasta llegar a *La Sinrazón*, es decir del “sin nombre” a Santiago.

No obstante, encuentro una leve diferencia, que entra dentro del punto de inflexión que de cada lectura se puede percibir, es una colosal distinción –a mi modo de ver– si enlazamos con los años transcurridos entre 1930 y 1960, años de publicación de ambas novelas, respectivamente. En el protagonista “sin nombre” de *Estación...* el proceso de aprendizaje novelesco y novelado tiende hacia arriba, hacia un impulso elevado, no me atrevería a decir optimista, porque el suicidio también está patente como en otras obras de la autora, sin embargo de ese suicidio se salva:

Yo podría, plagiándole, invitar a la muchedumbre a mi suicidio y arrojarme sobre los congregados desde lo alto del rascacielos [...] Y al llegar al segundo, cuando los de abajo hiciesen claro para dejarme libre el suelo, volver sobre sí mismo con rápida decisión y, cogiéndome por el cuello de la chaqueta, como para colgarla en la percha, sin punto de apoyo alguno, sin más fuerza que mi propio impulso, subirme otra vez al alero. (Chacel, *OC.*, Vol. 5, 2000: 138)

En Santiago de *La Sinrazón*, además de estar las ideas más condensadas, no son tan a borbotones como en *Estación. Ida y vuelta*. El agonista cierto, el protagonista agoniza pero no como extinción sino como maduración de un proceso selectivo de modelaje.

Una trama argumental en el ideario que transcurre desde *Estación. Ida y vuelta* “sístole y diástole de la acción cordial” (AA. VV., 1994: 85) y *La Sinrazón*, ahí sí que encontramos el argumento de la memoria y el recuerdo, en el

viaje de la maduración y fermentación de una escritora al principio vanguardista, apurando y destilando aprendizaje y buen gusto al disponer sus palabras templadas en la prosa:

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 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 su rigor analítico, y ello provee al diálogo interior de un tamiz doble que criba cualquier elemento desordenado o incoherente. (AA. VV., 1994: 87)

De aquí parte mi idea sobre la maduración, no del pensamiento chaceliano sino de su estructuración y posterior desarrollo, quizás Rosa Chacel acusada de no ser entendida quiso o ideó sustentar este devenir novelesco de personajes sin tapujos y a flor de piel, enmascarando todo su ideario en usos literarios justificados como memorias y diarios.

Podríamos estar hablando del modo de novelar chaceliano, sin ser pretenciosa, casi en la misma manera en la que ella novela, y no es esa la intención, sobre todo porque su capacidad artística es inalcanzable y por supuesto admirable. En esta tendencia de lo novedoso-acontecido en la novela podemos situar la compleja trama literaria de Rosa Chacel, no se detiene en describir un personaje exacto, conoceremos antes su carácter en los devaneos que muestra la autora, en su fondo, en los hechos indirectos y en la manera en la que se desenlazan los pensamientos:

Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres, será un arte de casta, y no demótico. (Ortega, 2005: 853)

Cuando Ortega razona su idea sobre el arte nuevo, en el capítulo “Unas gotas de fenomelología” (Ortega, 2005: 854): “Un hombre ilustre agoniza. Su

mujer está junto al lecho. Un médico cuenta las pulsaciones del moribundo. En el fondo de la habitación hay otras dos personas: un periodista, que asiste a la escena habitual por razón de su oficio, y un pintor que el azar ha conducido allí”, en esta escena variopinta nos propone para entender o dar pistas sobre los distintos puntos de vista desde los que podemos focalizar nuestra atención, dependiendo, eso sí, del grado de complicidad que mantengamos, con respecto al hecho en sí. De esta manera, podríamos engarzar la novela chaceliana como autobiográfica (memorias y diarios). Fundamentar el uso del género autobiográfico –cuestionado por Dilthey<sup>138</sup>– como herramienta del arte nuevo viene al hilo de poder expresar los hechos acontecidos desde un prisma de vivencia y por tanto de sentir, desde más cerca, acomodar nuestro punto de mira –una mirada con zoom– al modo de novelar que se nos narra en la prosa de Rosa Chacel. Si no usase el género autobiográfico como propio, quizás no sería capaz de transmitir, pues si en los hechos no están implícitos (que no explícitos), los sentimientos genésicos de la autora, sería imposible percibir los distintos abanicos de posibilidades que nos ofrecen sus finales.

Así es la novela de Rosa Chacel, como Ortega argumenta en sus *Ideas sobre la novela*:

Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir representativo. En una novela de Emilia Pardo Bazán se habla cien veces de que uno de los personajes es muy gracioso; pero como no le vemos hacer gracia ninguna ante nosotros, la novela nos irrita. El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos. (Ortega, 2005: 882)

Los personajes de la autora vallisoletana no se describen a ellos mismos como simpáticos, alegres u otras cualidades, sólo podemos adivinarlos entre sus

---

<sup>138</sup> Con Dilthey, la autobiografía quedó ampliamente estudiada: “Dilthey propone, en particular, que lo que hace comprensible una vida, como un todo en el que se unen diversas partes, es que el entendimiento se rige, además de por las categorías generales del pensamiento, por las categorías «vitales» de valor, propósito y sentido. De esta manera, Dilthey propone estudiar la configuración histórica de una época tomando como modelo y punto de partida el estudio de las autobiografías, las cuales le ofrecerán las formas peculiares en que el ser humano ordena su experiencia en un momento histórico determinado”. (AA. VV., 1991: 2)

vericuetos y podremos intuirlos si son altos o bajos, o si van y vienen, que más van que vienen porque regresar al lector no quieren, se escabullen entre su ávido ropaje de sensaciones y nosotros adivinamos su sombra, su figura, su contoneo, se dejan asomar levemente para de nuevo alcanzar la huidiza intención de motivar, todo acontece lento y rápido, dependiendo de nuestro ritmo lector, al llegar al fondo de la novela chaceliana, entendiendo el fondo como fin, porque no es final sino hondo final incierto, así habremos trazado el perfil del personaje que nos ha dejado conocer Rosa Chacel, y a veces hasta “sin nombre” en *Estación. Ida y vuelta*.

Hablar del modo de novelar roza toda la obra de Rosa Chacel, no fundamento este aspecto exclusivamente en *Estación. Ida y vuelta*, la obra genésica, por llamarla así primera, sino que en *Barrio de Maravillas* también existen trasuntos esenciales que manejan fielmente el argumento, lo contado por Rosa Chacel en esa obra publicada en España después del exilio. Este magnífico trabajo supuso un temple a su generación y contribuyó al atributo quehacer literario de la prosista más relevante de la Generación del 27. Se desenvuelven por sus páginas temas fundamentales para su entendimiento y repercusión posterior en el uso de su típico modo de novelar, alegres y coloridos diálogos de las protagonistas, Elena e Isabel, el cine y su arte cinematográfico como manera de acercarse lenta y minuciosamente a los hechos y al resto de personajes secundarios que sin más, y a través de la novela, desenfundan largos soliloquios para amenizar el conjunto novelístico, la luz como atenuante de ayuda para con la palabra escrita y su auténtica decoración en el recorrido por las calles del *Barrio de Maravillas*, y ¡cómo no! la plasticidad que envuelve el paisaje fundamentado en la expresividad que como escultora y artista innata gozaba en Rosa Chacel de pleno desarrollo. A este respecto declara Clara Janés:

Si la música tiene un peso en la obra, aún lo tienen más las artes plásticas. Las niñas protagonistas, que empiezan por meterse en el Museo del Prado y rebasar la mirada para incorporar los cuadros a su vida, se decantarán por este camino, de modo que el arte estará presente en toda la novela. El arte, además, actuará como símbolo y servirá para que la escritora haga un guiño al lector, es decir, le dé una pista de lo que está haciendo, así la escultura de Ariadna nos indica lo laberíntico de aquello que nos narra. (Janés, 2001: 2)

Así que, si tuviese que definir el modo de novelar del que tanto he hablado a lo largo de este trabajo, tendría que basarme fundamentalmente en dos obras, en *Estación. Ida y vuelta* (1930) como el principio de sus comienzos, como el atisbo de un nacimiento en la escritura, una prosa cadente, casi abstracta, recorriendo sus páginas que nos avoca al comienzo de una manera indirecta de atravesar lo que ha de venir o suceder en la narración. En el conjunto de la lectura, queda la sensación de no poder diferenciar el pensamiento del protagonista “sin nombre” –como así lo he llamado– para entendernos; y la lenta, pausada, fluida y cómplice mirada hacia el interior que va invadiendo letra a letra la conciencia chaceliana. Es un inmiscuirse dentro de la narración como todo buen artista, provoca con su obra de arte. Ante todo expresividad sin medida, sin tacto, con todos los demás sentidos agazapados en la lectura.

Por otra parte, en *Barrio de Maravillas* (1976) estos recursos mencionados anteriormente, que parecen sacados de un anonimato intencionado, van adquiriendo nombre y protagonismo a través de personajes, de paisajes, de imágenes, de recursos estilísticos, un barrio como fondo, una realidad adolescente (Isabel y Elena), una historia familiar, los detalles pintorescos de un Madrid de “carne y hueso” templado en la historia, en la luz, en el arte, la música, la pintura, todo el acontecer que narrado prehistóricamente surgió en *Estación. Ida y vuelta*, ahora queda fijado como si de un cuadro se tratase. El interiorismo inicial cobra apariencia a través de los recursos plasmados en *Barrio de Maravillas*, todo ello sin dejar de tener presente la mirada microscópica y laberíntica de Rosa Chacel:

Así, Rosa Chacel, con este peculiar instinto, con la luz y la palabra como finos bisturíes, nos lo hacen ver todo, por fuera y por dentro, de día y de noche, a tamaño natural o al microscopio, y todo como un todo, de este barrio llamado un día de Maravillas, palabra emblemática de la novela, pues, (como dijo ella) «podría ser una especie de conjuro, de asociación a lo maravilloso que late en toda la esperanza de juventud». (Janés, 2001: 3)

El uso de la palabra exacta preferido por Rosa Chacel al relatar, goza de un carisma singular que se debate entre escoger la autenticidad plena del término para acoplarla –como si de una imagen cinematográfica tratáramos– y un

profundo interés en sacar imágenes de palabras ancladas en el desván del tiempo, en este sentido Dónoan nos ayuda a descifrar este elaborado corpus literario:

En la prosa de Rosa Chacel –tan cuajada de impresiones y reminiscencias– la orientación apolínea –simetría y ritmo– se percibe en la amalgama o correspondencias profundas que se dan entre los diversos elementos que entran a formar parte de la composición; en el rigor semántico –en permanente esfuerzo por sacar a la palabra del «fango del uso», un trabajarla, limarla, ahondar en ella, probar su poder, su capacidad de matizar, evocar o sugerir–; en la exactitud de la belleza de algunos títulos que todo lector reconoce como inequívocamente chacelianos. (Dónoan, 1990: 38)

Con respecto al estudio de la obra de Rosa Chacel es cierto que en muchas ocasiones este trabajo se ha basado más en un planteamiento histórico literario y se ha dejado al margen la importancia que requiere el nuevo tratamiento sustentado en la hermosura del “lenguaje literario” usado. Alfonso Sánchez-Rey López de Pablo establece con su estudio “Contribución al estudio de la «nueva novela hispánica» (1962-1972). Tiempo, modo, voz” dos fechas emblemáticas para cercar el hecho literario de esta nueva novela<sup>139</sup>:

- En 1962, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa.
- En 1972, *Secretum* de A. Prieto, *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester.

La denominación de nueva novela hispánica se otorgó en el año 1972 como consecuencia del lanzamiento de un corpus de novelas de autores españoles menos conocidos por la inmensa mayoría literaria (valga la exageración). Así se estudian: Vargas Llosa, G. Torrente Ballester, C. Fuentes y Julio Cortázar.

Frente a Miguel Delibes con su primera obra *Las ratas* cuya línea tradicional desemboca en sus siguientes novelas con líneas más novedosas *Cinco horas con Mario* y *Parábola del naufrago*. Así estudia Alfonso Sánchez-Rey

---

<sup>139</sup> La elección de obras sudamericanas resulta significativa, existe la misma sintomatología de la literatura del “yo” al otro lado del atlántico. Seix Barral se encargará de otorgar premios literarios y esto contribuyó a promocionar autores hispanoamericanos.

López de Pablo la nueva novela hispánica que intentará ayudarnos a poder expansionar en la historia literaria el nuevo modo de novelar de nuestra elegida autora.

Los filósofos escriben novelas y obras de teatro en coherencia a su línea filosófica de conocimiento, estas relaciones entre literatura y filosofía son antiguas, tal y como dice Julián Marías, existieron las novelas de tesis, el poema presocrático, el diálogo platónico, la disertación estoica, la “confesión” agustiniana, la *summa* escolástica, la autobiografía cartesiana, el ensayo inglés o las “críticas” kantianas. Pero para Julián Marías lo importante y a donde quiere llegar es a buscar la realidad de la nueva novela, esta por ende, es una continuación de la vida del hombre, es decir, el autor plasmará en su novela sus propias creencias adquiridas “del repertorio de las creencias e ideas dominantes de la época” (Marías, 1969: 504). Existen tres intentos formidables de reconstruir una novela basada en la oposición a la novela anterior (ésta fundamentada por supuesto en lo ya andado magistralmente por Cervantes). Estos intentos no se corresponden con una cronología de tiempo, sino que son tres explosiones de experimentar nuevas formas en las que se haga coincidir la psique del escritor y lo narrado, contado y desarrollado como forma de conocimiento en nuestro nuevo novelar:

El primer intento consiste en la única y exclusiva necesidad del cambio, en la búsqueda incipiente de abarcar otras formas de conocimiento: Dostoievski, Proust, Pirandello, Herman Hesse, Kafka.

En un segundo intento, provocamos la búsqueda de una novela autónoma, a la hora de perseguir el razonamiento que según Julián Marías bloquea sistemáticamente todo lo que concibe la realidad, tal y como observaba Unamuno en su logística universal: “La imaginación «es la facultad más sustancial, la que mete la sustancia de nuestro espíritu en la sustancia de las cosas y de los prójimos»”. (Unamuno, Ensayos, V, p. 73, *apud* Marías, 1969: 508)



El tercer intento consiste en contemplar la novela como método complementario a la filosofía: Camus, Simone de Beauvoir, Sartre y el teatro de Gabriel Marcel<sup>140</sup>.

El auténtico innovador de la novela fue Unamuno, de ahí la gran influencia en uno de los ensayos de Rosa Chacel, *La confesión*, también fue el verdadero descubridor del género basado en la realidad y el hombre en un mismo enfoque literario “la novela de Unamuno toca la auténtica realidad nuda del hombre, llega al drama humano y lo narra, lo deja ser lo que propiamente es” (Marías, 1969: 509). La novela se convierte en método de la vida humana, contemplando desde el interior del personaje la increíble fuerza que desarrolla el ser y el devenir de sus sentimientos, pensamientos, el acontecer diario, la formación intrínseca de una personalidad a través del texto, que amplía su conocimiento y forma de llegar hasta él con la novela. Ahora bien, “porque es un gran error considerar la novela como un medio de conocimiento independiente” [...] “la novela hace posible un conocimiento peculiar de la *situación*, desde la cual es comprendida la persona”. (Marías, 1969: 510)

De la misma manera que opina Julián Marías sobre la obra *Der Prozess*, de Kafka, así, de este modo Santiago –protagonista de *La Sinrazón*– de Rosa Chacel elabora su propia interpretación magistral dentro de una novela en la que la vida se sobrepone al arduo argumentar de la autora: “*Der Prozess*, de Kafka, se trata en el fondo sólo del hombre mismo, del sentido o sin sentido de su vida, sin hablar de ello”. (Marías, 1969: 508). Desde el paradigma de las novelas de Unamuno, la primera en 1897, *Paz en la guerra* y la última en 1931, *San Manuel, bueno, mártir*, tachada por Julián Marías de dos características fundamentales: “esencialidad” y “utopismo” (Marías, 1969: 514), se levanta la novela actual, desde lo novedoso y lo defectuoso, a través de Unamuno descubrimos su innovación en la técnica, al mismo tiempo que en otros novelistas posteriores

---

<sup>140</sup> Gabriel Marcel (París, 1889-1973) filósofo francés de origen judío, el mayor representante de la corriente de existencialismo cristiano que se desarrolló paralelamente al existencialismo “ateo” de Sartre. Se convirtió al catolicismo en 1929. Sus obras más representativas *Diario metafísico* (1927-1935) y *Ser y tener* (1935). Tanto la palabra diario como ser y tener, son títulos que demuestran o nos comprometen a pensar en una escritura del yo.

franceses, ingleses, alemanes y americanos, “en quienes aparecen, a veces con bastantes años de retraso, muchos hallazgos de Unamuno”.<sup>141</sup> (Marías, 1969: 514)

También Julián Marías se cuestiona una y otra vez por el momento en el que la novela cruzó el paso hacia la novela personal, dejando atrás la novela realista. Su opinión se remonta a una idea que comparto “las ideas no flotan en el aire, sino que están arraigadas a la vida” (Marías, 1969: 516), de este modo tan peculiar, la autora vallisoletana se enfrenta a cautivar su dogma de escritura con un perfecto sabotaje de ideas, las hace suyas, se entremezclan, se suceden, se agazapan al sentimiento del personaje que relata y vuelcan su sabiduría en un texto lleno de claridad, perfección, agudeza, rigor y evidencia.

Esta novela, [...], animada y vivificada por una filosofía, y al mismo tiempo es un poderoso instrumento de conocimiento [...] La novela personal excluye toda tesis previa la doctrina no es *vertida* en forma literaria, sino que la misma interpretación de la realidad se expresa en forma teórica y en forma dramática. (Marías, 1969: 517)

Con esta cita, Julián Marías nos ayuda a saber discernir la complementariedad que en esta novela personal, como él la llama, adquieren la filosofía y la literatura, cuyo puente de unión es la vida misma como método de conocimiento, y de este modo, el pensamiento de la filosofía se deja entrever e influenciar a la vida misma y como continuidad a la novela que relata la historia.

En Ortega influyó de manera esencial la reflexión sobre el problema de España y la influencia de los autores de la generación del 98, ya que éstos le hacen ver que su formación kantiana no se adecuaba a las necesidades ni a las condiciones de la cultura española. El punto de vista español le lleva a concebir el perspectivismo y el circunstancialismo, que ya aparecen en *Las Meditaciones del Quijote*. Ortega irá desarrollando su filosofía por medio de ensayos, género literario que él define como la ciencia menos la prueba explícita. Una serie de autores y corrientes influyen en esta evolución: Husserl y la Fenomenología, Heidegger, Dilthey y el historicismo, Leibniz y Max Scheler. El concepto de la vida en Ortega implica que el yo no es reclusión en sí mismo (el *cógito*

---

<sup>141</sup> Esta afirmación de Julián Marías fue proporcionada por su discípula Mary T. Harris en su tesis *La técnica de la novela en Unamuno* de Wellesley College, 1952, en sus mejores capítulos III y IV.

cartesiano), sino que se define, al contrario, por su apertura al mundo. Esa correlación de yo y mundo es la vida. Ésta es, propiamente la realidad radical y total de la que parte la filosofía, según Ortega. La vida es la evidencia primera; este carácter que la vida tiene de dato indubitable (por tanto, no ya la conciencia –Descartes– o la realidad exterior –Aristóteles–, es lo que permite que Ortega llame a su nueva actitud filosófica “cartesianismo de la vida”. La abstracta cuestión del ser resulta, entonces, estar en relación con el problema de la propia existencia. El concepto de vida es pensado por Ortega en el contexto de pensamiento europeo de finales del siglo XIX y principios del XX. En primera instancia, siguiendo la inspiración de la escuela neokantiana (Cohen, Natorp), entiende la vida como el aspecto relacional que define el ser de cada cosa y cuya determinación se convierte en el problema infinito abierto al intelecto humano. Más adelante, su caracterización de la vida va a sufrir un doble influjo: el nietzscheano (la vida entendida como creación y juego inventivo de posibilidades) y el de la fenomenología de Husserl (la idea de un “mundo de la vida” en que el yo se halla inserto e identificado de modo natural con la realidad circundante, identificación que no se clarifica sino cuando media la reflexión y la cultura). Bajo la importante influencia de Heidegger, Ortega deja de concebir la vida como un simple fenómeno existencial, subjetivo e individual, y la entiende, tal y como se ha dicho antes, como una entidad metafísica fundamental, radical y total. La vida es autopresencia: siempre es “mi vida”, es decir, algo de lo que me doy cuenta, que me está presente de modo inmediato (y antes de toda reflexión sobre ella). Vivir es encontrarse en el mundo, vivir es proyectar, estar pendiente de hacer nuestro propio ser, la vida es obra de sí misma, vivir es encontrarse en una circunstancia concreta, un aquí y un ahora, una limitación de posibilidades. La vida es, entonces, vivida por un yo que ha de ser entendido como quehacer. La vida necesita interpretarse a sí misma, esta tesis implica para Ortega que el ser es interpretación, una perspectiva que cambia temporalmente. ¿Quién puede negar que el modo de novelar chaceliano no está relacionado con toda esta construcción idearia anterior?

## 5.7. El monólogo interior

A partir de la obra *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, los estudios sobre el relato reciben un auge, de esta manera los estudios literarios ofrecen dos caras:

1. Los que atienden al discurso narrativo, a su forma de expresión.
2. Los que atienden a la historia narrativa, a la forma del contenido.

Avanzando en nuestro razonamiento, en los años 1960 y 1970 se lee más a Propp, estas dos líneas anteriores se concretan en los métodos de trabajo de Greimas con su historia narrativa y de Genette con su discurso narrativo.

En el I Congreso de Semiótica e Hispanismo, celebrado en 1983, en Madrid, gran parte de los trabajos seguían en la línea de Greimas. Genette utiliza la siguiente técnica para analizar la realidad narrativa:

- a) La historia como contenido narrativo (significado).
- b) El relato como el texto narrativo en sí mismo (significante), el objeto primario.
- c) La narración como el acto narrativo productor del relato, el conjunto de la situación real o ficticia.

Estos tres principios se extraen de las dos obras de Genette, *Discours du récit* (1983) incluido en *Figures III* (1972) y su posterior publicación *Nouveau discours du récit* (1983). Esta es la base teórica del sistema genettiano.

Lo principal, por tanto, en las tres premisas para analizar el discurso literario según Genette son: historia, relato y narración como vínculo y complementariedad de las dos primeras. Ahora bien, si tomamos como núcleo y referencia en su método de trabajo el relato, siendo éste el texto narrativo en sí mismo, descubrimos que como núcleo de la acción se asemeja al verbo, y de este modo, enlazamos tiempo, modo y voz que nos permitirán profundizar en el análisis del discurso narrativo, y me permito utilizarlo para analizar el discurso

autobiográfico en sí, o si se quiere al monólogo interior que se produce dentro del discurso chaceliano, de este modo, podemos hablar de un modo de novelar no solo en cuanto al lenguaje literario utilizado en la novela hispánica de los años setenta, sino en la concreción del discurso memorialístico frente al que trabajamos con Rosa Chacel.

Merece atención comentar que el uso del monólogo interior no es innato en Rosa Chacel ni ha surgido espontáneamente, sino que es consecuencia histórico literaria de un modo de evolución hispánico por confluir en ejes como coordenadas simbólicas. El llamado monólogo interior se define como lo pensado del personaje, como se ha dicho hablamos en singular, descartando ya el diálogo en la novela, Genette lo define “discurso inmediato” (Sánchez-Rey, 1990: 245): el personaje asume desde suyo su grado de implicación en la narración. Así Alfonso Sánchez-Rey López de Pablo argumenta dos características del monólogo interior:

- a) El monólogo interior está vinculado, en cualquier caso, a un único personaje (monólogo) frente a los otros discursos que pueden estar vinculados a varios personajes (diálogo).
  
- b) El monólogo interior reproduce con exclusividad el interior de los personajes, su pensamiento, mientras que los otros discursos pueden reproducir también las palabras pronunciadas. (Sánchez-Rey López de Pablo, 1990: 246)

Si utilizamos el monólogo interior como dispensador de todo nuestro discurso, es aquí donde podemos encuadrar el relato de pensamiento del que hablábamos al analizar la realidad narrativa de Genette. Así lo describe Dorit Cohn:

El fenómeno que el monólogo interior reproduce no es, contrariamente a lo que se cree, el inconsciente freudiano, ni por otra parte el “flujo” interior de Bergson, ni siquiera la `corriente de conciencia de William James; es simplemente la actividad mental que los psicólogos llaman `lenguaje interior’, `palabra interior’, o, más científicamente `endofasia’. Numerosos pensadores desde Platón han hecho alusión a ello, pero ha sido muy tardíamente cuando se ha empezado a analizar seriamente el fenómeno, en un estudio del psicólogo francés Victor Egger, *La Parole interieure*, essai de *psychologie*

*descriptive* (1881). (D.Cohn (1978) págs. 96-97, *apud* Sánchez-Rey López de Pablo, 1990: 246)

De igual forma, intentar delimitar y definir el monólogo interior nos causa, a veces, confusión en cuanto a utilizar la terminología correcta, pero es evidente que Dujardin concretó el nombre como *stream of consciousness* –flujo de conciencia o corriente de conciencia–.

Según nos informa Silvia Burunat en su libro: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, Porrúa, 1980, pág. 11, el término *stream of consciousness* fue utilizado por William James en una obra que no era precisamente de crítica literaria: *The Principles of Psychology*, publicada en 1890. (Sánchez-Rey López de Pablo, 1990: 247)

Al igual que A. Marchese y J. Forradillas hay que distinguir dos tipos de monólogo interior que incumbe a su relación con otros recursos citativos:

a) El flujo de conciencia que corresponde al inconsciente soporta contenidos mentales sin estructura lógica, con una lingüística confusa y nos informa sobre la personalidad del personaje.

b) El soliloquio o confesión a un destinatario, se trata de una reflexión en voz alta, aquí toma importancia la historia de la que se sirve el personaje para argumentar su discurso, el yo se desdobra en el tu, generando confianza y fidelizando la lectura.

Algo semejante ocurre cuando complementamos el monólogo interior con el uso del estilo indirecto libre (EIL). En ambos casos, la voz del narrador y la voz del personaje aparecen en el mismo nivel textual pero en distintos niveles de conciencia frente al lector. Con esta premisa anterior, delimitamos que dentro del monólogo interior utilizamos el estilo indirecto libre que es el encargado de relacionar el texto al narrador y el estilo directo que es utilizado por la intervención sincera y sin condicionantes ni premisas del personaje que habla espontáneamente.

Las obras en las que aparece el monólogo interior son, algunas de ellas, las siguientes:

*El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier.  
*El lugar sin límites*, de J. Donoso.  
*Conversación en la catedral*, de Vargas Llosa.  
*Escribo tu nombre*, de E. Quiroga.  
*La historia oscura de la prima Montse*, de Juan Marsé.  
*Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes.  
*Tiempo de silencio*, de Martín Santos.  
*La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes.  
*Guarnición de silla*, de A. Grosso.  
*Auto de fe*, de C. Rojas.  
*Secretum*, de A. Prieto.  
*Escribo tu nombre*, de E. Quiroga.  
*La casa verde*, de Vargas Llosa.  
*San Camilo*, de C. J. Cela.  
*La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa.  
*Off side*, de G. Torrente Ballester.  
*Libro de las memorias de las cosas*, de Fernández Santos.  
*Parábola de un naufrago*, de M. Delibes.  
*La saga/fuga*, de G. Torrente Ballester.  
*Juntacadáveres*, de Juan Carlos Onetti.  
*Rayuela*, de Julio Cortázar.  
*Tres tristes tigres*, de G. Cabrera Infante.  
*Bomarzo*, de M. Mújica Láinez y  
*Reivindicación del conde don Julián*, de Goytisolo.

Ahora puedo decir que resulta revelador que exista una gran mayoría de autores hispanoamericanos en el auge de la novela interior, la editorial Seix Barral publicó muchas obras en España, puesto que vio un filo de oro en este tipo de publicaciones y aprovechó el auge de la literatura del interior. Vargas Llosa recibió el Nobel y agradeció a España el premio, así como la obtención de la nacionalidad española por parte de un gobierno de izquierdas.

Todos los procedimientos citados que desligan en dos el monólogo interior, el soliloquio y el flujo de conciencia nos avanzan y anuncian el tratamiento de la novela en la década de los sesenta. Es evidente que con todo ello, se muestra abiertamente la subjetividad del personaje, que es lo que da valor al texto literario y por ende, a la historia, de tal manera que; reflexionar sobre hechos relativos al personaje y hechos externos confluyen en el eje de la historia narrada, ambos son cómplices de la trama literaria que muestra el autor. Consecuentemente, el carácter que adquiere la prosa es, en definitiva, mucho más “poético” que narrativo. Así la historia contada se repliega sobre sí misma, circundando el pensamiento compartido entre personaje y autor, a esto lo llama Alfonso Sánchez-López de Pablo “correferencialidad”. (1990: 260)

La autora Silvia Burunat en *El monólogo interior como fórmula narrativa en la novela española* (1980), apunta que el monólogo interior puede ser directo e indirecto. En el directo incluimos a Joyce, no hay autor, solo habla, siente y piensa el personaje. En el indirecto, continuamente observamos la presencia del autor. El monólogo interior puede asumirse como más interiorista, intimista o más globalizado y hacia fuera como en Santiago (*La Sinrazón*) nos cuenta la historia del sin vivir de su sinrazón. Del mismo modo que, en *Barrio de Maravillas* la autora descifra la vida española durante la Guerra Civil, mostrándose así su discurso como un espejo. Y este planteamiento no es único de la novela de la preclara prosista, sino que se muestra como un continuo en este tipo de novela española:

Este desdoblamiento del personaje en un alter ego frente al cual se va confesando, a veces en toda su crudeza, puede llegar a explicitarse en el texto a través de un diálogo irónico en que el protagonista se observa escépticamente. Podemos ver el planteamiento de este recurso en *La saga/fuga de J.B.* de Torrente Ballester. (Sánchez-Rey López de Pablo, 1990: 265)

Ya Unamuno en su novela *Paz en la guerra*, describe el sentir del personaje desde su interna palpitación, era la propia vida en Bilbao durante la segunda guerra carlista:



La novela *Paz en la guerra* comienza con una penetrante descripción de la vida cotidiana del confitero Pedro Antonio, en su tienda de Bilbao. No describe una tienda «en sí», como cosa, al modo de un escritor realista, sino solo las reacciones vitales del hombre con el contorno físico de su vida. (Marías, 1969: 514)

Esa iniciativa viene a corroborar que Rosa Chacel además de debutar con anterioridad a sus seguidores franceses como antecesora del *Nouveau roman*<sup>142</sup>, no tuvo que salir de nuestras fronteras con su pluma de escritora, pues el anticipo a una novela de ideas, de condensación de sensaciones, sin la realista descripción del anterior pasado novelesco inmediato, vino de la maestra mano unamuniana.

### **5.8. Precursora del *nouveau roman***

Para poder encuadrar a Rosa Chacel dentro del llamado *nouveau roman* ha sido fundamental la consulta de la tesis sobre *Juan Benet y el Nouveau Roman* de Anne-Marie Arnal Gély (1997), dirigida por el Dr. D. Dámaso Chicharro Chamorro y Dr. D. Luis Gastón Elduayen. El máximo exponente, en cuanto a la clarificación de conceptos, lo constituye el análisis dentro del panorama novelístico a dos bandos, tanto en España como en Francia, de este modo, podremos ahondar, sin distorsionar la realidad histórico literaria a ambos lados de la frontera que separa estos dos países vecinos, en la directa afirmación lanzada al aire por la crítica literaria sobre la anticipación chaceliana veinte años atrás de iniciarse el *nouveau roman*, es decir, de ser su precursora en España.

Así mismo, podemos situar el nacimiento del *nouveau roman* en ambas ubicaciones, española y francesa, en sendos países. Los jóvenes intelectuales salían al frente de dos guerras; en el caso español un alzamiento militar originado en Marruecos y encabezado por el General Franco, se extiende rápidamente por todo el país, empezando así la Guerra Civil que en años posteriores dejó su marcada huella, y en el caso francés la Guerra Fría que asolaba a Europa preconizó la rebelión ante la novela.

---

<sup>142</sup> También se asemeja, pero en la dramaturgia, a la novela del gran mundo interior como la llamó coloquialmente Gabriel Marcel, “heredero de una tradición filosófica que va de Kierkegaard, a través de Nietzsche, William James y Bergson, hasta Splenger, Klages y él mismo”. (Marías, 1969: 515). El teatro de Gabriel Marcel al igual que *La tía Tula* (1920) de Unamuno muestran la diversidad de perspectivas desde las cuales se puede pincelar una familia desde el propio irracionalismo.

Como marco histórico narrativo, la España de los años cuarenta se enfrentó a un curioso empobrecimiento en todos los ámbitos, no sólo literario, sino cultural: “[...] La vida cultural, entonces empobrecida por varios motivos: exilio intelectual, [el] aislamiento político y cultural, literatura mediatizada”. (Basanta, 1981: 11, citado por Arnal, 1997: 1). Consecuentemente esta devastadora guerra en España provocó que muchos escritores tuvieran que salir al consabido exilio desolador, y desde allí crear y poner de manifiesto la sabiduría e intelectualidad adquirida en España, fuera de nuestras fronteras, en una soledad no deseada y desconectados física y espiritualmente del momento histórico español instaurado por el nuevo régimen. Así, en estos años de posguerra se prohibieron “obras de los grandes renovadores de la novela contemporánea – Proust, Joyce, Kafka, Faulkner– [que] no pudieron circular en el país, cerrado a cualquier novedad sospechosa”. (Basanta, 1981: 11, *apud* Arnal, 1997: 3)

Aquí conviene detenerse un momento para citar algunas novelas que consiguieron premios significativos y esto nos ayudará a encajar esta situación española: en 1945, *Nada*<sup>143</sup> de Carmen Laforet, Premio Nadal de la Editorial Destino, y en 1947, *La sombra del ciprés es alargada*. En 1943, *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. En los años cuarenta *Javier Mariño*, de Torrente Ballester y *Mariona Rebull*, de Agustí.

En la década de los cuarenta<sup>144</sup> a los cincuenta, España comienza a salir de su aislamiento internacional. En 1947, Franco anuncia la restauración de la monarquía cuando él se muera o se retire (Ley de Sucesión). En 1953, España y los Estados Unidos firman un acuerdo de cooperación proporcionando el establecimiento de bases de uso conjunto: “en 1952, se produce su entrada en la ONU, en 1953 se firman los primeros acuerdos con EEUU” (Arnal, 1997: 6). En

---

<sup>143</sup> La mujer se siente libre a través de su escritura: “La mujer como evocación principal de las novelas se impone, pero ahora, sin embargo, las narraciones son efectuadas por mujeres escritoras que aspiran a nuevos horizontes mediante el aprendizaje intelectual, para hacerse a sí mismas y adquirir aptitudes culturales que les permitan conseguir la libertad individual. El mismo horizonte que intenta abrirse Andrea, la protagonista en *Nada*, cuando marcha de la provincia a la ciudad (Barcelona), con el fin de encontrar nuevas perspectivas a su vida”. (Foncea Hierro, 1999: 75)

<sup>144</sup> Isabel Foncea Hierro puntualiza sobre los años cuarenta: “En el ámbito sociológico, había que diferenciar el antagonismo campo/ciudad. En los años cuarenta, la cultura es más pródiga en la ciudad que en el campo. Exceptuando los seriales radiofónicos, prensa limitada y alguna que otra representación teatral de desperdigadas compañías que se dejan ver con sus teatros ambulantes por los pueblos, los que habitan el campo –ese macrocosmos desolador-, ven reducido el acceso cultural ya de por sí insuficiente”. (Foncea Hierro, 1999: 71)

1955, un acuerdo entre los Estados Unidos y la Unión Soviética permite a España entrar en las Naciones Unidas con otras quince naciones. En 1956, Sidi Mohamed ben Yusef, el sultán marroquí, alcanza un acuerdo con Franco para terminar el protectorado español sobre Marruecos. En 1958, el gobierno español entrega Tarfaya (una zona en el sur de Marruecos) a Marruecos. El gobierno marroquí también pide Ifni.

Existe de este modo una pequeña puerta abierta hacia el exterior y conoceremos el neorrealismo literario y cinematográfico italiano (Moravia, Vittorini, Pavese y las películas de Rossellini), se difunden obras americanas de Faulkner, Dos Passos, Hemingway; los existencialistas franceses: Camus y Sartre, “así como las primeras novelas experimentales de algunos componentes del Nouveau Roman, principalmente Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute” (Arnal, 1997: 6).

No podemos olvidar las aportaciones de las tertulias literarias, Alfonso Sastre y la contribución del crítico catalán José María Castellet. Y cómo no, la aparición en 1951 de *La Colmena*, de Camilo José Cela:

Es una novela abierta, sin un verdadero argumento ni desenlace. Se va diluyendo la conciencia individual del protagonista principal, frente a la multiplicidad de personajes secundarios cuyas coincidencias ofrecen una visión global, colectiva, del entorno y del momento. (Arnal, 1997: 8)

*El Jarama* de Sánchez Ferlosio y *Tiempo de silencio* de Martín Santos anunciarán la llegada de Juan Benet del que dirá Pere Gimferrer “lo que más pudo en su día chocar al lector español en Benet es el estilo, violenta transgresión y desafío lanzado a la totalidad de la prosa castellana de posguerra”. (Arnal, 1997: 14)

Marcado el territorio novelístico en España aún no hemos pronunciado el nombre de Rosa Chacel, que lógicamente, por edad, es anterior; aunque su académica e intelectual gestación de la novela por estos años no corría mayor suerte que todos los autores señalados anteriormente. Si bien, es cierto que, disfrutó de la soledad al escribir en el exilio y practicó técnicas innovadoras,

preconizadas por Ortega en su nuevo quehacer novelístico, historias subjetivas, pinceladas de argumento, personajes individualizados rodeados de otros muchos que adquieren voz autorial como espectadores del caos en el que se desenvuelven sus protagonistas, Leticia Valle, Elena e Isabel, Santiago y Herminia y el “sin nombre” de *Estación. Ida y vuelta*, publicada en 1930; como es obvio, anterior a todos los autores ya comentados.

En Francia, aparecen obras como *La nausée* de Sartre en 1938, *La peste* de Albert Camus en 1947, “la novela existencialista, de Sartre a Simone de Beauvoir, de Colette Andry a Raymond Guérin, es la novela del desaliento y de la postración” (Arnal, 1997: 16). Analizando y releendo página a página el apartado dedicado a Francia por la autora de la tesis sobre *Juan Benet y el Nouveau Roman*, Anne-Marie Arnal Gély (1997), como marco en el que encuadrar esta nueva literatura sobre la que estamos teorizando; observamos en Francia un mayor auge en torno a lo científico, es decir, se analizan aspectos relativos a la antropología, ciencia recién incorporada junto con la lingüística y la sociología. Al mismo tiempo, proliferan nombres de autores colosales, menos numerosos que en el caso español, pero con más renombre, así aparece Jean Paul Sartre. Y, del mismo modo, el estudio empírico no sólo en el área matemática sino en las humanidades cobra protagonismo, se estudia el lenguaje:

Lacan debe a Saussure el vocabulario de su *Cours de Linguistique générale*. En sus sesiones con los pacientes, trabaja con y sobre la lengua, construyendo su diagnóstico a partir de metáforas y metonimias que el inconsciente entrega a su interpretación. (Arnal, 1997: 18)

Por último, Arnal destaca ante todo, el experimentalismo que el lenguaje y la lengua como vehículos de la literatura, y en particular de la novela, desarrollan en este engranaje hacia el cambio y así nos habla del renacer de las individualidades al referirse a escritores o novelistas, argumentando el uso del término individual con una razonada estructura: no surgen grupos de novelistas, ni ramilletes de escritores, cada uno de ellos expresa en su novela o forma artística su propia experiencia, su individualidad, fruto de su empirismo personal:

Entre la nueva generación de novelistas aparecen varias individualidades que tienen en común el rechazo que oponen a las formas tradicionales de enfoque, técnica, estructura y escritura de la novela: Son, de alguna manera, los herederos de Marcel Proust, Henry James, James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, John Dos Passos y William Faulkner por nombrar tan sólo a los más influyentes, según confesión de la mayoría de los escritores que de cerca o de lejos tuvieron algo que ver con la nueva novela. (Arnal, 1997: 20)

De esta manera tan particular, todos estos nombres citados anteriormente han sido las herencias literarias desarrolladas en Rosa Chacel, por lo que en primer lugar he de señalar que: no aparece Chacel en esta tesis dentro del contexto novelístico porque, generacionalmente, pertenece a una época anterior. Nació en 1898, así se la señala como precursora del *nouveau roman* treinta años antes de que esto ocurriera en España con su introspección novelística (por poner un ejemplo conciso de lo que hablo y se menciona a lo largo de todo el trabajo); y, en segundo lugar, no hay duda que esta literatura surge en España y en Francia coincidente con los desastres históricos bélicos que se sufren en los años posteriores pero, sin olvidar, un afán renovador frente a lo habido anteriormente, afán que se remonta a “un proceso de búsqueda iniciado con Flaubert a finales del S. XIX y a principios del siglo XX con los dadaístas y los surrealistas que rompieron con la estética defendida por los academicistas.” (Arnal, 1997: 45). Por consiguiente, no podemos dejar atrás la calificación como ultraísta de la que gozó Rosa Chacel, participe de otro de los muchos –ismos surgidos en aquella época en proceso de búsqueda hacia una nueva novela.

El origen, pues, del *nouveau roman*, a pesar, de estar delimitado en España y Francia, tiene un inicio parisino alrededor de varios nombres: en 1938, Beckett publicó *Murphy* en inglés, y en 1946 en francés, en 1939, Natalie Sarraute concibió *Tropismes*, y en 1948, *Portrait d'un inconnu* (con prólogo de Sartre). *Molloy* de Samuel Beckett; *Martereau* de Sarraute; *Les gommés* y *Le voyeur* de Alain Robbe-Grillet; *Passage de Milán* y *L'emploi du temps* de Michel Butor; *Fantome et Agapa* de Rober Pinget y *Le square* de Margarite Duras.

Todos estos novelistas escribían desperdigados, pero en el mismo tono, la Editorial Minuit los reunió y “a partir de este momento, la crítica empieza a

hablar de la Nouvelle Vague du Roman –a la imagen de la Nouvelle Vague en el cine–, habla también de la Ecole de Minuit y de *Nouveau Roman*” (Arnal, 1997: 47).

En 1958, la revista *Esprit* publica un monográfico titulado “*Nouveau Roman*”:

Existe también aquella foto de 1959, publicada por Jean Ricardou en *Le Nouveau Roman*, delante de la casa editorial Minuit en la que se ve a Jérôme Lindon acompañado de: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac (de visita), Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute y Claude Olivier. Comprobamos que hay un número de escritores, siempre el mismo, que permanece inamovible. (Arnal, 1997: 48)

Esta pléyade de escritores sale a la luz, en parte debido a la crítica y en parte a su defensa por no querer estar vinculados a ningún movimiento literario.

Jean Ricardou organizó un coloquio sobre los autores del *nouveau roman*: Butor, Ollier, Pinget, Ricardou, Robert Grillet, Sarraute y Simon. En 1971, se publicaron en la revista *Sud* las intervenciones de cada uno de los autores anteriores, y allí es donde encontramos lo que se definía como *nouveau roman* por Françoise Van Rossum-Guyon:

1º.- Rasgos característicos:

- a) El Nouveau Roman se caracteriza a nivel técnico por unos procedimientos comunes a ciertos escritores: puesta en tela de juicio, eliminación del personaje; organización de la narración (el *pas á pas* y el *dessein général*, según las expresiones de Claude Simon); el recurso al anagrama; *la mise en abyme*<sup>145</sup>: la intertextualidad; la recuperación, con el fin de destruirlas, de las grandes formas de la literatura. [...] Es

---

<sup>145</sup> En literatura la expresión “mise en abyme” es una figura que venida desde la pintura que André Gide descubrió en 1891. “Relato interno”, “duplicación interior”, “composición en abismo” o “construcción en abismo”, “estructura en abismo”, “narración en primero y segundo grado”. Quizá –concluye– “estructura abismada” sea, en castellano, una denominación precisa”. La puesta en abismo nos entrega un camino laberíntico con varias puertas en sus costados, a veces podemos perdernos o hallar una salida engañosa, así que tenemos que continuar la lectura y seguir buscando hasta salir a la luz. La raíz común de todas las puestas en abismo es la noción de *reflectividad*, esto es que el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo por similitud, semejanza o contraste.

<http://apostillasnotas.blogspot.com/2005/10/puesta-en-abismo.html>, consultado en enero 2011.

la ficción la que introduce la narración. El término Nouveau Roman denuncia toda representación, exhibe su formalización, afirma la obra como un juego y JUEGO DE CONSTRUCCIÓN (*sic*, Claude Ollier).

- b) A nivel ideológico, el texto (narración, ficción, producción de sentido) cambia el código. Este conflicto código contra código se ve englobado en un conflicto más amplio: el artista que está en el mundo es el que quiere transformar el mundo (Robbe-Grillet). [...] El artista sólo se puede comprometer con la literatura: la Revolución se hace con fusiles. Nosotros hacemos la revolución del sentido por medio de la escritura y dentro de la escritura.

2°.- Modo de lectura.

El escritor no es propietario de su obra y, como se dijo a menudo, todas las interpretaciones son posibles. [...] Interesantes son las lecturas que reclaman los novelistas: lectural textual (*sic*), que descifra el texto como productor del sentido, que descubre nuevas posibilidades a los escritores. [...] Cada nueva novela lleva en sí teoría de la novela. (Arnal, 1997: 51)

Desde un punto de vista teórico, esta extensa cita sobre el *nouveau roman* establece, por así decirlo, los términos “legales” entre los que se sostenía el novedoso novelar. Si leemos detenidamente su contenido podríamos encontrar coincidencias aplicadas sobre la novela desarrollada por Rosa Chacel.

En cuanto a rasgos característicos podemos afirmar que en la novela de la autora vallisoletana, el nombre del personaje es lo menos importante, no sólo como letra sino como figura, dentro de sus argumentaciones de pensamiento, aquí es donde encontramos la idea de su concepción como tal personaje, ficticio o novelado por la prosista. También hemos desarrollado a lo largo de este trabajo que Rosa Chacel, en su novela, desgrana letra a letra un modo de novelar y este modo de hacer, lo va aprendiendo sistemáticamente y a nivel de práctica continua a medida que va desarrollando la trama novelesca, que no el argumento, “por medio de la escritura y dentro de la escritura”. (*Íbidem*: 51)

Existía, realmente, un modo de llevar a cabo este propósito, dando un giro a la forma de contar, giro en el que se apoyó la autora en su mentor, Ortega que lanzaba premisas sobre el sentido del cambio. Rosa Chacel, buena alumna, incorporará: “urgía repretinar la forma [...]”. (Chacel, “Respuesta a Ortega: La novela no escrita”, art. Cit., p. 372, *apud* Fischer, 1999: 57)

Siguiendo el orden estricto usado en la cita anterior de Arnal (1997: 51) relata unos rasgos característicos, un nivel ideológico y una manera particular de leer. Lo novedoso radica en que el cambio o la distinción que supuso incorporar a la novela una nueva forma de hacerla, no sólo persiste en el escritor, sino en la participación activa del lector, que además no es olvidado en la teoría. Y, por supuesto, la práctica queda ya en la lectura del propio intérprete de la obra de arte literaria.

A partir de esta leve exposición de coincidencias fundamentalmente teóricas, argumentadas a lo largo del trabajo mediante citas de la autora, para poder buscar una similitud, no necesaria, entre Rosa Chacel y el *nouveau roman*, he seguido los pasos expuestos por Anne-Marie Arnal Gély, ya que aquí se analiza la obra de tres autores y de lo que entre sí tienen en común, y en esa puesta en común encontraremos el esclarecimiento de coincidencias con la prosista vallisoletana, éstas nos inducen a considerarla como anticipó Mangini: “precursora del *nouveau roman*”. (Mangini, 1989: 31)

Hay que advertir que la tesis de Anne-Marie Arnal analiza tres autores para bucear en el *nouveau roman*, y en cada uno de ellos establece un detallado análisis tanto de escritos teóricos como de sus novelas. De manera que no queda sin estudiar ningún aspecto que pudiera escaparse al nuevo modo de acondicionar la novela. Nathalie Sarraute con *L'ère du Soupçon* y *Portrait d'un inconnu*, Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman* y *La jalousie* y Michel Butor, *Répertoire* y *L'emploi du temps*. Sobre este detallado análisis se destilan las características que se obtienen para hablar de nueva literatura, del *nouveau roman*. Los puntos que detallo a continuación enriquecen el caso francés y la conciencia española sobre este nuevo modo de novelar apuntado por Rosa Chacel:

Punto 1: todos reconocen su deuda hacia los siguientes autores: Flaubert, Dostoievsky, Proust, Kafka, Joyce, Nietzsche, Faulkner, Cèline, Beckett...

Punto 2: La novela debe descubrir algo nuevo; ser el laboratorio del relato; permitir múltiples lecturas e interpretaciones; traer muchos significados al mundo sobre los cuales en algún momento se apoyarán nuevos valores; las grandes obras están en



comunicación con la ensoñación, con la mitología difusa que provoca la lectura; ofrece un microcosmos, espejo de la humana condición.

Punto 3: La historia en tanto que anécdota.

Punto 4: El autor no es un genio que escribe bajo el dictado incontrolado de la imaginación sino de manera metódica; construye su propia realidad.

Punto 5: El narrador pierde su identidad, renuncia a su omniscencia; los puntos de vista se multiplican.

Punto 6: El personaje se convierte en un simple soporte, es como una sombra de sí mismo; su nombre se puede ver reducido a una simple inicial o incluso a un nombre cuya forma es variable.

Punto 7: El lector pierde sus puntos de referencia; se vuelve el creador que alimenta su propia interpretación; debe aceptar la confusión que está en el mundo.

Punto 8: El espacio y el tiempo: la organización del espacio incide en el valor tiempo que puede sufrir toda clase de anacronías y hasta anularse.

Punto 9: El estilo; la imposibilidad de disociar el doblete fondo/forma; la forma se disloca para hacer aparecer el fondo.

Punto 10: La crítica no está preparada.

Punto 11: El compromiso con la literatura. (Arnal, 1997: 68-69)

Sin lugar a dudas, leer y exponer estas once premisas ante la novela de Rosa Chacel no es un disparate, al contrario, advierten al lector de lo que se va a encontrar ante un texto chaceliano, preferentemente novelesco. De tal modo que, si estas once “recetas” literarias maduradas concienzudamente por Arnal las tomamos como filtro para esclarecer el *nouveau roman*, a través de tres autores: Sarraute, Robbe-Grillet y Butor; el paralelismo que establece la crítica, treinta años antes con la primera novela de Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta* (1930) queda demostrado a través de la afirmación “precursora del *Nouveau Roman*”. (Mangini, 1986: 31)

Ahora bien, *Estación. Ida y vuelta* es el inicio de una producción novelística posterior que desarrollará el embrión que se concibió en 1930. Novela sin argumento, “sin nombre” su protagonista, agonizante e inquietante en su dudoso pensamiento, amores que descuadran la situación y el detalle novelesco, personajes secundarios cargados de historia informativa y confluyente que adornan la vida compleja e interiorista del que cuenta, Rosa Chacel paseándose como un afluente entre las aguas del río principal. Un vaivén que envuelve al lector, lejano ya de saber si ha habido un nacimiento, una boda, un asesinato o en

dónde y en qué lugar ha ido a parar el relato sacado de la conciencia interior del protagonista:

Este libro, que según la propia Chacel «en su tiempo fue incomprendido– inadvertido más exactamente–» de lo cual da la siguiente explicación: «en medio de aquella gloriosa rehabilitación de Góngora, los poetas florecieron de verdad, aquella era su hora y no resultaba difícil quedar en la sombra con una breve prosa extravagante»– y que le mereció entre sus íntimos el título de «trabajador sin materias», espera aún el momento de ser estudiado con rigor y valorado con exactitud, como lo que de hecho fue: un precoz precursor del *Nouveau Roman*. (Dónoan, 1990: 62)

Clara Janés en su artículo “La nueva novela de Rosa Chacel” (1990: 61-71) cerciora el paralelismo existente entre la novela francesa y chaceliana, sustentando esta opinión en la herencia literaria asumida por ambas, es decir, por la preclara prosista de un lado y los novelistas franceses integrantes del *nouveau roman*, Robbe-Grillet, Butor y Sarraute.

Cuando Rosa Chacel, desde 1922 a 1929, permaneció en Roma como consecuencia del seguimiento a Timoteo Pérez Rubio, con el que se casó, llevaba consigo en la maleta:

[...] la traducción del primer tomo de Freud [...] y la traducción de *El retrato del artista adolescente*. El descubrimiento de Joyce me dio la seguridad de que, en novela, se puede hacer: poesía, pensamiento, horror, fealdad, blasfemia, pertinacia de la fe... Con este equipaje me fui a Roma, recién casada, en 1922. (Dónoan, 1990: 63)

Esta descripción sería incompleta si Clara Janés no continuara detallando y exponiendo en esta contribución a esclarecer la obra de Rosa Chacel, la semejanza establecida entre *Estación. Ida y vuelta* (1930) y *La modification* de Butor (1957), exponente elegido por Arnal para establecer las bases sobre las que fundamenta este nuevo modo de novelar. Los ejes en los que ambas novelas se sustentan, indudablemente, no son idénticos, pero resulta asombroso que con una diferencia en el tiempo y en el lugar en el que aparecen gestados, confirman la similitud entre ambas con el *nouveau roman*:

Empezando porque lo que podríamos llamar la trama o argumento es la misma: un hombre que se dispone a abandonar a su mujer, para lo cual emprende un viaje y al cabo de este viaje decide abandonarla. En *La modificación* todo pasa durante el viaje, en *Estación* no hay lo de después, pero el título indica que el viaje es todo. Además, los dos libros están escritos con el pie forzado de ser un discurso mental, de la primera línea a la última. [...] *La náusea* de Sartre («que es a la filosofía de Heidegger lo que *Estación. Ida y vuelta* es a la filosofía de Ortega»). (Dónoan, 1990: 63)

Hemos dicho que Clara Janés no sólo comunica en “La nueva novela de Rosa Chacel” la coincidencia literaria entre Butor (*La modification*) y Chacel (*Estación. Ida y vuelta*), sino que aparecen los nombres de la estudiada trilogía de autores por Arnal (*Juan Benet y el Nouveau Roman*, 1997) como “sentimientos de identificación con el «clasismo» de la obra de Claude Simon, agudos comentarios sobre la de Nathalie Sarraute o la de Robbe-Grillet...” (Dónoan, 1990: 63)

Si fundamentamos pues, como venimos haciendo hasta ahora, la pertenencia de *Estación. Ida y vuelta* como introductora en España del *nouveau roman*, esto nos lleva a considerar a *La Sinrazón*<sup>146</sup> (1960) como el exponente más maduro, conseguido y meditado de ese particular modo de novelar.

He intentado reconocer que *La Sinrazón*, pues, constituye el desafío a la amplitud de todo lo germinado en *Estación. Ida y vuelta*. El desarrollo no sólo de la novela, preconizada por Ortega, sino el aumento de una construcción ideada por y para la mente, tanto autorial como lectora. Aprendemos con Rosa Chacel a entender sus novelas, conocemos el proceso interno que nos producen las sensaciones, idas y venidas, “sin razón” de los personajes, pensamos como si estuviésemos inmiscuidos en su voz interior, alentando al mismo tiempo la *capacidad* de interpretación lectora, a la que nos conduce del modo más educativo, en el desarrollo del aprendizaje con su lectura.

¿Cómo se puede no contar nada, carecer de argumento, aprender el desarrollo de la conciencia interior de la autora y que adquiriera el propio lector un conocimiento intrínseco en el modo de leer las novelas chacelianas? Ahí radica la

---

<sup>146</sup> Donoán introduce *La Sinrazón* como “proyectado título de *La mano Armada*”. (Dónoan, 1990: 63)

originalidad de esta nueva novela, en el zig zag de vaivenes en los que se mezclan, el que da a luz la obra de arte literaria y el producto resultante de esa interpretación, la lectura, una sublimada lectura.

Julián Marías en su obra *La imagen de la vida humana* (1969: 552-556), al hablar de la realidad humana en la novela, alude a una falta de conexión entre la descripción y la narración unificadas en la novela. Acusa a todos los escritores de novelas a no saber globalizar la temporalidad en la narración con el ritmo y aconseja echar la vista atrás para que, basados en Baroja y Unamuno, salvemos por unanimidad a Rosa Chacel como la auténtica o única que aporta coherencia a la novela española actual:

La novela española reciente se resiente de falta de innovación e imaginación; esta última facultad, que es el núcleo mismo de la novela, apenas aparece en ellas. Por esto, aun en los casos en que se ha llegado a resultados de auténtico valor, se trata de lo que podríamos llamar «esquirlas de la novela», fragmentos como tales, promesas incumplidas, aproximaciones a una vida que no se llega a imaginar; por eso son novelas esencialmente inconexas, y esto quiere decir, literalmente, falta de mundo. (Marías, 1969: 556)

Es interesante examinar una comparativa realizada por Ana Rodríguez Fischer que está recogida por María Asunción Mateo en su obra *Retrato de Rosa Chacel* (1993: 82-86) dentro de la colección Galería de grandes contemporáneos, que demuestra la correlación entre lo sucedido en Francia y en España a través de acontecimientos históricos, comparativa que reproduzco para afianzar la autoría chaceliana como precursora del *nouveau roman* francés.

## CUADRO CRONOLÓGICO

Ana Rodríguez Fischer

Cronología de Rosa Chacel	Acontecimientos culturales e históricos
<p>1938 En el otoño viaja a Atenas, invitada por M.J.Khan –embajador de la República– y C. de Albornoz. Conoce a los Kazantzakis. Escribe varios poemas de <i>Versos prohibidos</i>.</p>	<p>Batalla del Ebro. Hitler se anexiona Austria. <b>J.P. Sartre: La Náusea.</b></p>
<p>1945 Aparece su tercera novela: <i>Memorias de Leticia Valle</i>.</p>	<p>Bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki. Capitulación de Alemania. Concluye la segunda guerra mundial. Fusilamiento de Mussolini y suicidio de Hitler. Fundación de la revista <i>Ínsula</i>. G. Mistral, Premio Nobel. J. Guillén: <i>Cántico</i> (3ª ed.); M. Aub: <i>Campo de Sangre</i>; <b>C. Laforet: Nada.</b></p>
<p>1950 La década concluye con un buen número de trabajos publicados en las revistas <i>Sur</i>, <i>Realidad</i>, <i>Los Anales</i> de Buenos Aires y en el periódico <i>La Nación</i>. Ha traducido a lo largo de estos años obras de Kazantzakis, Fry, Elliot, Mallarmé, Camus y Racine.</p>	<p>Comienza la guerra de Corea. La <b>ONU</b> levanta el veto a España. Pablo Neruda, <i>Canto General</i>; A. Buero Vallejo, <i>En la ardiente oscuridad</i>.</p>

## CUADRO CRONOLÓGICO

Ana Rodríguez Fischer

Cronología de Rosa Chacel	Acontecimientos culturales e históricos
1951 Empieza a escribir <i>La Sinrazón</i> , novela en la que trabajará diez años. Emprende la escritura de sus diarios (Alcancía).	Huelgas en el País Vasco y Cataluña. España ingresa en la OMS. C.J.Cela: <b>La Colmena</b> ; Luis Rosales: <i>Rimas</i> , R. Sánchez Ferlosio <i>Industrias y andanzas de Alfanhuí</i> .
1952 Reúne en el volumen <i>Sobre el piélagos</i> doce relatos.	Ingreso de España en la <b>UNESCO</b> . Supresión de las «cartillas de racionamiento». Plan Badajoz. R.Alberti: <i>Retornos de lo vivo lejano</i> ; C.Barral: <i>Las aguas reiteradas</i> ; G.Celaya: <i>Lo demás es silencio</i> ; J.Hierro: <i>Quinta del 42</i> ; R.J. Sender: <i>Réquiem por un campesino español</i> .
1961 Aparece un segundo volumen de cuentos: <i>Ofrenda a una virgen loca</i> . El 9 de noviembre finaliza la experiencia americana.	El soviético Yuri Gagarin, primer hombre lanzado al espacio en un satélite artificial. Muro de Berlín. J.G. Hortelano: <i>Tormenta de verano</i> ; J. Benet: <b><i>Nunca llegarás a nada</i></b> .
1962 A bordo del <i>Vulcania</i> , llega a Barcelona. Permanece en España de enero a junio de ese año. La prensa especializada comienza a hablar de la escritora Rosa Chacel.	Misiles soviéticos instalados en Cuba: crisis USA-URSS. Finaliza la guerra de Argelia. Concilio Vaticano II. M.Delibes: <i>Las ratas y La hoja roja</i> ; C. Martín Gaité: <i>Ritmo lento</i> ; L. Martín Santos: <b><i>Tiempo de silencio</i></b> .

## 5.9. Lo apolíneo y lo dionisiaco

Félix Pardo opina que Rosa Chacel, “una filósofa, y no una mera literata” (Chacel, *OC.*, vol. 2, 1989: 13) estuvo guiada en su concepción originaria sobre la obra artística y la vida, por dos causas fundamentales; es decir, el amor a la sabiduría y a la intelectualidad que tenía estaba basado en una relación erótico-estética sustentada en dos pilares:

- a) Lo dionisiaco con los versos de Rogelio Argot, primera actriz de una compañía de zarzuela que representaba *Quo vadis* en el Teatro Zorrilla de Valladolid. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 12)
  
- b) Lo apolíneo, la imagen del Apolo en la Academia de arte de Valladolid.  
«La contemplación del Apolo fue como la adquisición de todo el sabor; algo así como decir: ¡Ay, esto es todo!... Pensar en el Apolo, no, pensar desde el Apolo era como mirar desde la cumbre –desde las cumbres del Líbano– y ver todos los albuces del hombre –la armonía de su espíritu, el tropel de su barbarie– y comprenderlo todo». (*Desde el amanecer*, p. 192, *apud* Chacel, *OC.*, vol. 2, 1989: 13)

La filósofa y escritora Rosa Chacel se manifiesta en su producción novelística en *El Pastor* (*OC.*, vol. 7, 2004: 271-449) anterior a las *Novelas americanas*, escritas entre el invierno de 1925 y 1926. El título de *El Pastor* lo encontró leyendo a Heidegger (en Buenos Aires, en el cincuenta y tantos). El argumento estuvo inspirado en la novela del filósofo árabe andaluz Abentofail, *El filósofo autodidacto* (en Madrid o en Roma, en el veintitantos) tratan ambas novelas de alcanzar la verdad suprema a partir de la sola razón.

En cuanto a lo apolíneo y dionisiaco, Isabel Leal publicó una ponencia titulada “Lo apolíneo y dionisiaco en la poesía de Rosa Chacel”, (AA. VV., 2004: 31-50). Estas dos líneas auspiciadoras del proceso de creación chaceliano hacen que nos venga a la memoria aires del clasicismo, en cuanto a la forma métrica del soneto, y a las alusiones a la mitología, aunque indudablemente el mundo poético que arrastra es modernista, alude a la estética vanguardista de la época en ese sentido de modernidad.

Los dos conceptos ya estaban anticipados por Nietzsche 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” (AA VV., 1994: 33). Lo apolíneo encarna la serenidad y la razón, lo dionisiaco demuestra el júbilo doliente, la transfiguración. La originalidad en la escritura de Rosa Chacel está en lo que se dice explícito y queda por decir en el anhelo de significado que destilan sus palabras en el texto. Creo que son más explícitas las ideas que no quedan plasmadas visualmente que aquello que queda en el supuesto, por eso, Isabel Leal la llama “la escritura del silencio” (AA. VV., 1994: 34) “Por eso creo que su figura retórica de base es el enigma”. (*Íbidem*: 34)

Es necesario recalcar que la escritura del silencio o la estética de los silencios, de la que es autora Rosa Chacel, anima a cultivar el carácter dionisiaco, lo que excede a la razón, y de este modo aboga por pensar que el relato corto en Rosa Chacel es el que más se aproxima a la consecución de lo magistral en la escritora vallisoletana: *Fueron testigos, La cámara de los cinco ojos, En la ciudad de las grandes pruebas y Sobre el piélago*. Se trata de escritos infrecuentes en la literatura española y enlazan con los de Edgar Allan Poe, puesto que son dionisiacos “el espanto de lo que excede a la razón”. (AA. VV., 1984: 35)

La profesora Paraíso de Leal entronca estos “relatos de silencio”<sup>147</sup> con las pesadillas que tenía Rosa Chacel en su infancia y los compara como “estética del silencio” (AA. VV., 1994: 35) junto a la obra en prosa *Memorias de Leticia Valle*. Un dato curioso es que Leticia tiene dos padres, uno real –aunque inútil– que además participó en la guerra de Marruecos durante la infancia de Leticia, “cumpliendo así con las normas de masculinidad” (Sinclair, 2008: 42). El otro padre, el maestro de don Daniel juega un papel dudoso, porque emprende un juego de seducción entre Leticia y él, del que se origina un trauma sexual “una emulación de las teorías de Freud”. (Sinclair, 2008: 43)

---

<sup>147</sup> Estos relatos del silencio “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”. (AA. VV., 1984: 35)



## 6.- EL CINE, ARTE GENÉSICO EN ROSA CHACEL

### 6.1. Entorno cinematográfico

El cine español –al contrario que la nueva novela instaurada por Rosa Chacel treinta años antes de que apareciera el *nouveau roman* francés– fue más tardío que en otros países, la primera proyección se hizo en el Hotel Rusia de Madrid, el 15 de mayo de 1896, titulada: *La salida de la misa de 12 del Pilar de Zaragoza*, de Eduardo Jimeno e hijo (1896).

La novela *Memorias de Leticia Valle* comenzó a escribirse en París, donde se trasladó con su hijo Carlos en 1937 (desertando de la guerra española) de la que –según Carmen Morán– Chacel desertó tantas veces. El primer capítulo de la novela con otra versión fue publicado en la revista *Sur*, en 1939. La primera edición completa de la novela apareció en Buenos Aires, Emecé, 1945, según comenta Carmen Morán en *Figuras y figuraciones femeninas en la obra de Rosa Chacel* (2008: 101) Walmir Ayala hizo una traducción al portugués que según Rosa Chacel fue admirable. *Memorias de Leticia Valle* “es una novela breve, pero densa y compleja”. (Morán, 2008: 103)

Al respecto conviene decir que Madrid y Barcelona fueron los centros de los iniciales laboratorios, estudios y productoras, éstas últimas poseían vida efímera, entre ellas destacan Atlántida Films y Films Española. Aquí he de referirme a Fructuoso Gelabert que realizó la primera película argumental: *Riña de un café*. Dentro de este contexto, Segundo de Chacón fue el originario creador español más importante. Consecuentemente surgieron cualidades como la fantasía y la animación experimentando con el dominio del color: *Eclipse de sol* (1905) y *El hotel eléctrico* (1906). Es necesario recalcar otros nombres:

José Buchs: *La verbena de la Paloma* (1921)

Florián Rey: *El Lazarillo de Tormes* (1925)

*La hermana de San Sulpicio* (1927)

*Agustina de Aragón* (1928)

*La aldea maldita* (1929)

Benito Perojo: *Malvaloca* (1926)

*El negro que tenía el alma blanca* (1927)

Adviértase que, a pesar de todo, con los progresos tecnológicos y la comunicación, las vanguardias artísticas influyeron notablemente en la repercusión y el desarrollo del cine como industria cinematográfica. El cine supuso un espectáculo de masas, de circuito de ferias y teatros a nivel internacional. Del mismo modo que el desarrollo del capitalismo originó un cambio en la mentalidad española favoreciendo un avance cultural y comunicacional, el cine progresó en el sonido, color y formato. Así como el impresionismo francés hizo caer la balanza en aplicar imágenes puramente visuales, podríamos hablar de un barroquismo visual con Louis Dellur. El surrealismo, originario de París, constituyó un verdadero revulsivo contra el lenguaje cinematográfico establecido, un cine puro con automatismo psíquico y alusión a los sentidos, irracionalidad, escritura automática, destacando el artista Germaine Dulac y Luis Buñuel como procedente del impresionismo. Sus objetivos cinematográficos son realizar un cine depurado, independientemente de la influencia de otras artes visuales y construir las películas musicalmente. Luis Buñuel constituyó el máximo exponente del surrealismo: *El perro andaluz* (1928), *La edad de oro* (1930) y *Tierra sin pan* (1932).

La revolución cinematográfica europea vino de la mano de la *nouvelle vague*, la nueva ola francesa y el neorrealismo italiano, apareciendo a colación un nuevo cine español. Cuando el cine llega a la televisión el público tiene una autoconciencia histórica y a él se dirigen los directores que también tienen esa conciencia y con los que se comparten gustos.

Examinando brevemente las características del neorrealismo italiano, comprobamos que constituyen una vuelta a la realidad social y una reacción contra la rigidez y la falsedad. Goza de una temática sencilla, es un fiel reflejo de la realidad de la Italia de la postguerra con los problemas cotidianos de las clases populares. Posee una gran sencillez estética, con un estilo directo casi

documental, actores no profesionales y rodajes en exteriores, con los mínimos elementos técnicos. Una película pionera: *Roma, città aperta* de Roberto Rosellini (1945). Paralelamente, podríamos nombrar a otros directores: Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Dino Risi, Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi y Marco Ferreri.

En 1958, la *nouvelle vague* francesa estuvo caracterizada por tres corrientes: en la primera destacamos un *cinéma de qualité*, con un estilo preciosista y formalista. Los directores más conocidos son Jean Renoir, René Clair y Marcel Carné. Como segunda corriente en el tiempo, la *nouvelle vague* con una nueva gramática fílmica, más informal, de bajo coste y gran éxito de público, con planteamientos originales. Directores: Jean Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol y en un plano diferente Alain Resnais (intelectual, racionalista y literario, la voz en *off*). Como tercera, el *cinéma vérité* con una captación directa sin manipulación hasta 1963.

Avanzando en el tiempo encontramos que la historia del cine, como arte visual por excelencia, sin duda recorrió el paisaje cultural y artístico de una España influenciada por sus vecinas que salía incipiente de una dictadura de sentimientos callados. Así, del mismo modo visionamos una literatura con un don especial en el que la autorreferencialidad nos lleva a discernir dos voces, la literaria y la artística de la autora y el devenir de una historia que se disfraza paralela a los acontecimientos vitales, individuales y colectivos.

Debo agregar que Julián Marías califica las etapas del cine desde sus comienzos como en un primer momento “deshumanizado”, ya que surgió en el mismo acontecer en el que Ortega preconizaba su arte nuevo y posteriormente pasó a ser neorrealista, siendo este calificativo acusado de no ser buenas “segundas partes” (Marías, 1969: 581). Es sintomático que nos hable también de la imaginación en el cine, ésta se suple con la estética, así de este modo los grandes actores que dominaban el cine en sus primeros tiempos –como Greta Garbo– pasan a convertirse en simples obreros de las películas de artesanía, llamadas del Oeste:

Estas son las nuevas películas del Oeste que se cuentan entre las mejores de los últimos años, porque son películas de artesanía, dentro de una traducción muy lograda. (Marías, 1969: 582)

Conviene observar que otro tipo de películas, dignas de reseñar, son las comedias pero éstas resultaron anuladas por las películas del psicoanálisis donde el actor era “antipático y con cara de pocos amigos” (Marías, 1969: 583). Comedias entre las que destacan los actores como Catherine Hepburn, Claudette Colbert, Ginger Rogers, Constance y Joan Bennet, Roland Young y Cary Grant. Entre las películas cómicas podemos encontrar *Cuatro pasos por las nubes*, de Blasetti; *Tour de fête*, de Tati y *El hijo de Rostro Pálido*, de Bob Hope. El cine, como buen conocimiento de presencias debe presentarse ante nuestros ojos como el mejor espectador de la vida humana.

## 6.2. Aproximaciones al arte cinematográfico en Rosa Chacel

Me gustaría dejar claro que el descubrimiento de Ortega por Rosa Chacel fue temprano, allá por los años del 1922 al 1929 se llevó consigo a Roma las ideas contenidas en *Las Meditaciones del Quijote* y *El espectador*, es a raíz de este conocimiento en donde se gesta su primera novela *Estación. Ida y vuelta*, y ésta es la obra –como semilla para todas las demás– que nos abrirá un mundo artístico insoslayable:

La justicia estética constituye una parte indispensable del sistema global de Ortega porque, como éste afirma en frase que recoge Chacel: «El sistema es la hondura del pensador. Mi convicción política ha de estar en armonía sintética con mi física y mi teoría del arte». (Chacel, 1983a: 411, citado por García, 2006: 127)

Para los fines de nuestro argumento, debemos recalcar que la preclara prosista quedó fascinada cuando ingresó en la Escuela de Artes de San Fernando, al igual que Elena e Isabel, protagonistas de *Barrio de Maravillas*, lo hicieron en una Escuela de Artes y Oficios de las mismas características. Su figura mediática y su germen de inspiración inicial resultó ser el Apolo de la entrada a dicha escuela. Lo clásico ya gestó en ella una conciencia puramente estética, sin aún afinar este gusto a lo literario con un retorno a lo anterior, sabiendo

contornearse a través de la silueta apolínea en la escultura y utilizando posteriormente este recurso en una prosa entramada, al hilo de la poesía, con un vocabulario escogido y depurado al igual que se perfilan las formas esculturales de un cuerpo dionisiaco, así “represtina” la forma en su novela, con *inteligencia sentiente* (Zubiri, 1980).

Quizás resulte una «reducción» excesivamente simplificadora pero hasta cierto punto puede mantenerse que, si Chacel confiesa novelar la filosofía de Ortega, los poetas puros del 27 poetizan la fenomenología orteguiana, sobre todo Salinas y Guillén, como ha demostrado recientemente Juan Carlos Rodríguez (2002). (García, 2006: 128)

Elevar a Rosa Chacel prosista al nivel poético de Rafael Alberti, Pedro Salinas y Jorge Guillén elogia enormemente al profesor García, claro que ya estamos en el año 2006, de igual modo que nos corrobora la significación literaria y su calidad poética de la que hablaba anteriormente, pues establecer un parangón poético en este sentido cerciora su frontera y límite entre calidad poético-prosaica.

La claridad del pensamiento chaceliano en torno a Ortega y en definitiva en la clarividencia con respecto a la nueva forma del arte del que se apodera España durante los años 1920-1930 está presente en el discurso del profesor García, planteando durante su artículo (García, 2006) el acertado atisbo de refresco memorialístico cuando nuestra escritora vallisoletana adelanta, narra y revive el acontecer de los hechos artísticos que discurrieron en el porvenir histórico de España:

Otra vez acierta Rosa Chacel cuando en su artículo sobre Rafael Alberti afirma que nació a la poesía en una coyuntura histórica en que estaba en crisis «el contenido absoluto de la vida española, entre los dos polos, el ético y el estético». (Chacel, 1981, p. 463, citado por García, 2006: 132)

Asistimos de esta manera a un discurso casi político de la historia de España porque esta nueva manera de sentir la estética, el arte en todas sus facetas: novelística, poética, literaria y cinematográfica en definitiva, nos lleva al encuentro con un marco histórico en el que intelectuales aferraban su carga

artística en alimentar con una dosis de “vitaminas” refuerzos para combatir una novela anterior “como un formidable instrumento de investigación histórica” (Marías, 1969: 585) que se desencajaba y obnubilaba en su propio ser: “la receta de la cultura o sistematización rigurosa de los conocimientos que la generación intelectual del 14 opone a la del 98 y el voluntarismo formal a la hora de percibir la materia artística”. (García, 2006: 127)

En la primigenia concepción del arte chaceliano, lo que realmente logra la expresión artística es la mezcla entre lo clásico aprendido y su adaptación al medio por Rosa Chacel, no sólo en palabras, sino como se resquebraja la luz al traspasar la superficie de un líquido, dicha luz se desvía al atravesar el vidrio y el agua causando la deformación de la imagen. No es una propagación rectilínea, sino esférica porque se propaga desde el foco en todas las direcciones por igual. Con esta perspectiva, subyace la adaptación –que no deformación– del arte en el terreno filosófico-literario, sustraído básicamente del arte conceptual de la escultura. En palabras de la autora desmenuzamos tal categoría artística:

En cuanto a la ética de la forma, hoy puedo decir que en el instante en que me deslumbró vi que aquello era así, y si me atreviese –y casi no me atrevo por la colosal dificultad– diría que en aquel momento y en cualquier otro, en una forma... en cualquier pedazo de forma –quiero decir de aquella forma sublime–, en un pie o en una mano rota de una estatua griega yo leía toda la filosofía de Platón. (Chacel, *OC.*, Vol. 3, 1993: 408)

La presencia del séptimo arte en Rosa Chacel está en lo cotidiano y en la continuidad biográfica de sus diarios: “Había unos olores tan limpios a primera hora de la mañana que parecía cinemascope” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 77). Porque el cinemascope, tal y como define el DRAE es el procedimiento cinematográfico que consiste en utilizar en el rodaje una lente especial que comprime la imagen lateralmente ampliando el campo visual, mientras que al proyectarla le devuelve sus proporciones normales, y además se presenta como una marca registrada del mismo modo que la escritura comprimida de Rosa Chacel está presente en ese compendio de vida y literatura que se bifurca, generando así un punto de vista y de lectura que aprecia lo que está dicho y aquello que se expande bajo el signo mágico y adivinatorio que nos brinda el

discurso de Rosa Chacel: “Anoche nos dieron cine, primero *La Route des Indes*, uno de esos conglomerados que tan hábilmente fabrican los franceses, didáctico-artístico-social”. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 77) “Lo único que queda por hacer es trabajar a toda marcha, ir al cine y no estar sola”. (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 81).

Ahora bien, esta argumentación anterior requiere de un analítico esbozo. La palabra forma, en estos años antes de 1922, en los que la autora aún no había abandonado España, toma un carácter exclusivamente estético, pues no olvidemos que aún no había definido su carrera artística por la literatura, quedaba aún anclada –para bien– en el arte escultor de lo clásico (Apolo). Conjugamos la palabra forma en su significado para la forma de una escultura griega –admirada por Rosa Chacel– y la nueva forma literaria en la que se expresará movida por el artístico uso de la pluma en ese reprenejar de ideas. Paulatinamente el arte, “Teniéndolo como principio, podía empezar a pensar en la técnica literaria, y de esto me fue espontáneo no aceptar nada de lo que figuraba en nuestra literatura finisecular” (Chacel, *OC.*, Vol.3, 1993: 408) se declinará en un principio dentro del binomio de una artista en pluma y en imagen, ésta última influida también por el nacimiento del cine: “A las 12...Todo lo que fui capaz de hacer fue meterme a ver una película idiota, del Oeste”. (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 73)

Para simplificar podríamos decir que el cine es, por excelencia, belleza innata en la proyección de la autora vallisoletana:

Me fui sola por la tarde a ver *Los vikingos*, una de esas películas que la gente culta está obligada a considerar malas. Me gustó. Tipos preciosos, haciendo continuas burradas [...] Película para chicos, dicen. Claro que no se puede negar que a los chicos les gusta muchísimo: a mí, a los diez años, me habría vuelto loca. Y tal vez solo los chicos puedan comprender el encanto y la belleza real que hay en ella. (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 132)

Me refiero a que las afirmaciones de Rosa Chacel evidencian un cine majestuoso, anteponiendo adjetivos como preciosos y sustantivos como belleza real y encanto, ante lo masculino. Dejando claro que además este elemento no femenino gusta más del cine. Sólo el título evoca hombría, *Los vikingos*, el arte

por el arte: tipos preciosos haciendo burradas enternecen la sensibilidad fílmica de nuestra autora y ante esa belleza se va entretejiendo una autonomía de géneros desdibujados: a los chicos les gusta más ese tipo de cine, son los únicos que lo saben apreciar, aunque la autora a los diez años sí que añoraba haber podido ver este tipo de películas, de modo que, su añoranza por hacer suyos los privilegios de los chicos se evidencia.

¿Por qué se le llama mundo cinematográfico, al cine? Pues, como tal relata las realidades y ejerce de conexión entre lo que ocurre a una minoría, expresado en la gran pantalla, para ser observado por la globalidad, es decir, por el resto del mundo: “el mundo es una peculiar conexión de realidades. Esto es mundo, y eso es lo que, en último rigor, aparece en la pantalla: por eso hay que halar del mundo cinematográfico”. (Marías, 1969: 570)

No es fantasía afirmar que el cine se muestra como elemento unificador entre la vida de los demás y la nuestra propia, por el contrario a lo que ocurre en el teatro, en el que existe una cohabitabilidad de personajes, escenas y momentos dramatizados, en el cine esta conexión se convierte en inconexión pero para aportar mayor nivel de audiencia, entendida como mayor capacidad de traspasar el espectáculo de lo narrado, en este caso de lo “guionado”. De esta suerte es como podemos hablar del nuevo arte del siglo XX: el cine.

Queda definido para Julián Marías que, el cine es siempre mudo, argumentando que el seguimiento continuo de escenas irrumpe en la palabra sin que ésta sea necesaria para el correcto entendimiento de la historia relatada. Piensa, que la novela *Doña Inés* de Azorín, es una obra cuya teatralidad y escenografía implantan la nueva técnica artística elaborada en el cine:

Doña Inés se mira al espejo, se pasa los dedos por la piel que está empezando a marchitarse, y después mete la mano en un cestillo lleno de onzas de oro, hundo los dedos entre ellas, frota las monedas con cierta desesperación y las suelta desdeñosa. Azorín, después de narrar esta escena, escribe: «El oro no puede nada contra el tiempo.» Pero en cine no habría que decir esto, no habría que decir nada; toda la escena sería evidente. (Marías, 1969: 572)



En esta cita anterior, se utiliza el diálogo visto en la novela y en el teatro para establecer una conexión con el cine, de esta manera observamos que en la novela el diálogo es fundamental y sólo se tiene a sí mismo para defender una narración; en el teatro ese mismo diálogo se apoya en los actores y en la escena, siendo ésta algo cerrado, cercado y estático, pues solo puede pasar aquí y ahora, en el entorno exacto de la escena misma; mientras que en el cine ese diálogo lo es todo, funciona por sí solo, es dinámico y fluye a lo largo de todo el film: “El cine es gerundio” (Marías, 1969: 576), “El cine como posibilidad” (Marías, 1969: 579). Estos dictámenes anuncian dos factores esenciales, la técnica y el talento. Indudablemente el talento queda en un segundo puesto con respecto a la técnica, puesto que ésta será la que sustente en su mayoría, la novedosa capacidad de arte que ejercitan a través de guiones cinematográficos los directores que comenzarán la historia del cine. Es evidente que el cine en los años en que Rosa Chacel quedaba fascinada por esta nueva *mise en scène* de la vida humana, aun no tenía diversidad, es decir, del mismo modo que existen numerosos géneros literarios, en el mundo cinematográfico eran pocos los que podían competir en un primer momento, pues el séptimo arte comenzaba su espectacular diseño productivo. Julián Marías argumenta que el cine español no tiene buenos actores porque en España, el trabajo en grupo no se lleva. Así como una novela puede ser escrita por un fantástico autor y una obra de teatro por un genial dramaturgo, un film tiene que ser elaborado por un gran equipo de trabajo para que triunfe en la consecución de su fin, llegar a los espectadores desde la interioridad hacia la globalidad del plural de mentes a las que tiene que entretener, convencer y divertir, ¿Por qué no?

Como buena espectadora de cine, Rosa Chacel relata la sabiduría que refleja Charles Chaplin en el mundo cinematográfico. Y qué contrariedad si englobamos a “Charlot” como origen de los primeros comienzos del cine 1910-1950. Rosa Chacel se convierte o establece el cauce idóneo para la más antigua representación humana, la transparencia de la Verdad en mayúscula, el vuelco de toda la riqueza que interioriza el ser humano y que es capaz de transmitir al público en plural, a través de la cámara cinematográfica, reproductora fiel de todo lo que fluye y como reflejaba el legendario actor.

### 6.3. El cine, conocimiento de presencias

El mundo artístico reflejado en sus novelas probó suerte en el nuevo arte cinematográfico. La autora llevó a la gran pantalla su obra *Memorias de Leticia Valle* en el año 1979, por el director Miguel Ángel Rivas. El estreno de la película fue en Madrid el día 25 de febrero de 1980. Enma Suárez interpretó a Leticia Valle y supuso su debut como actriz protagonista. Muchas de las obras llevadas al cine no tuvieron el renombre añadido por ser “sólo” creaciones literarias, pero en su realización como películas o series de TV elevaron su dosis de interés, conocimiento y punto de llegada: *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester, *La colmena* de Camilo José Cela, *Los santos inocentes* de Miguel Delibes, *La pasión turca* de Antonio Gala, *El nombre de la rosa* de Umberto Eco y *La insoportable levedad del ser* de Milán Kundera.

Quisiera insistir en que la autora en *Alcancía. Estación Termini* (OC., Vol. 2004: 751-1045) dará buena cuenta del devenir cinematográfico de *Memorias de Leticia Valle*. No obstante, el resultado no fue el deseado por la autora. Existe también en *Alcancía. Estación Termini* una alusión a la idea de llevar a la gran pantalla su obra *Teresa*, tal y como pronuncia a continuación: “la decisión de televisar *Teresa* parece firme y el sistema propuesto muy sensato” (Chacel, OC., Vol. 9, 2004: 809). Su posible puesta en escena en la televisión hubiese representado el único cauce de expansión nacional, sin ser éste un círculo reducido, y hubiera llegado a los hogares españoles más y mejor que el mismo cine, de una manera más popular.

En el capítulo II de *Saturnal* queda patente: “Yo nací, respetadme, con el cine” (Chacel, OC., Vol. 2, 1989: 109). Relacionar claramente las vivencias mostradas por la cámara nos ayudan a dar sentido estricto a lo confesional que requiere la lentitud de la imagen plasmada en sus novelas, en donde descubrimos nuestro yo en una pantalla gigante, en un universo de sensaciones que muestran nuestro mismo modo de vivir en otro tiempo, en otro momento, pero modo de vida que nosotros mismos desde fuera visionamos posicionándonos enfrente:

[...]Al identificarnos con las vidas de los otros las penetrábamos hasta el fondo, con

nuestro fondo, con el ajuste de fondos que es la identificación [...] en esta identificación, la conciencia no sólo se disgrega como en el sueño, sino que saborea el fenómeno en su más exquisita cualidad de imposible”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 111)

Admitamos que Rosa Chacel establece en *Saturnal* definiciones casi categóricas del cine, el amor en pareja, la maternidad, la separación de los sexos, el abismal adelanto del individualismo y la era progresista. Todo afecta al sentido arbóreo que le concede a la vida, su vida, nuestra vida. En la calidad literaria de este ensayo queda detallada la calidad de vida que encubren sus novelas autorreferenciales. Conviene explicarlo, sí, pero más conviene que en el acontecer de la lectura de su obra experimentemos este hecho.

Una nueva sensación se despierta con el cine: el modo confesional atribuido a Rosa Chacel, este término definirá la confesión del yo proyectada en los otros, ¿de qué nos sirve confesar, autobiografiar, relatar la vida íntima de las ideas, si no hay un espectador en el que reflejarnos?

Si escenificamos nuestra vida, nuestros sentimientos con sus causalidades establecemos un puente que invade la región del contrario, fundiéndose en un mismo escenario sensaciones vividas por otros en distintos momentos y para conseguir esa plasmación auténtica, aparece el cine, sin existir distinción entre masculino y femenino. La memoria subjetiva del yo se bifurca en el otro: en el espectáculo cinematográfico (una visión plural en contraposición a la visión singular de la lectura). La memoria se confiesa desde el yo para llegar al nosotros, a través de las imágenes fílmicas conseguidas con el cine y con la mirada atenta y progresiva que Rosa Chacel establece con su nueva novela, la plasmación de la realidad sumergida.

Asimismo, la autora considera el cine como elemento unificador y máximo exponente de las confidencias:

Sugiero o, más bien adopto la idea del cine porque de todas las actividades, situaciones y experiencias por que pasa el hombre actual es la más unificadora. La vida de cada uno tiene su cauce singular y es frecuente que ignoremos las vicisitudes de otras vidas que no nos fueron nunca tangentes, y hasta de las que lo fueron. El cine trae y lleva las

noticias de todos para todos, pues, claro está, tanto como de las guerras y la destrucción nos informa de las mejores cosas del mundo. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 112)

El cine, por tanto, para la autora no está influenciado por ninguna cuestión política o tendencia en definitiva. Claro que como el cine estaba en sus comienzos el uso de las imágenes aún no se había viciado, no obstante compara la prensa escrita con el cine, pero supongo que el cine no es virgen a las ideas del propio director, artista o guionista que marque su manera de pensar, meditar y ofrecer las imágenes a la cámara, aunque quizás resulte menos perceptible a nuestra retina que la lectura de una noticia escrita influenciada por la mente y la pluma del artífice.

En un giro abismal Rosa Chacel elige, consecuentemente con la idea de pensar en el individuo como mejor protagonista de la nueva novela, al cine como el arte por excelencia que, alejado de la intelectualidad, y sin remilgos, se acerca de un modo más cercano y próximo a las experiencias cotidianas de la vida. La idea de la individualización de la novela la encuentra Rosa Chacel en Julián Marías, en su obra *La imagen de la vida humana* y con este título se afianza el icono visual del cine.

Hablando pues, del cine, Rosa Chacel se hace eco de dos tópicos al definir el cine ruso y el cine americano, claro que en los cineastas ya era demasiado temprana esa bipartición. Así, el cine ruso representa una ingenua ejemplaridad y el cine americano trata de mantener las normas morales.

Resulta curioso que Julián Marías analizara en un artículo un estudio sobre las palabras más frecuentes y que más se repetían en los títulos de las películas, estas palabras fueron veinte y sobre esos temas genéricos y globales se graban los gustos cinematográficos que también acabarían siendo colectivos para cientos de personas:

Hay veinte palabras que son, por lo visto, los veinte resortes que mueven la sensibilidad media de nuestra época y se repiten invariablemente en los títulos de diez o quince mil películas. Y son las siguientes: amor, aventura, misterio, mujer, esposa, noche, enigma, juego, deseo, fracaso, mundo, azar, hijo, dama, millones, dólares, corazón, canción,

crimen, vida. (Marías, 1969: 566)

El cine sirve como evasión y escape de la realidad, cierto que el cine lejos o cerca de ser también un arte, constituye un motivo de abstracción, proyección en el otro, evasión y diversión del ser humano. Es además significativo que, una misma abstracción de película pueda influir en los espectadores de manera distinta. Ahora bien, se manifiesta como elegido de entre numerosos títulos y es proyectado el film para un conjunto de individuos de diversos orígenes, indudablemente la diferencia entre la lectura y la visión como espectador radica en la individualidad en el libro y en la colectividad en el cine.

El cine es pura y simple fantasmagoría: ahí está su limitación y grandeza. Sin embargo, es una fantasmagoría muy peculiar, porque consiste en traer y poner delante de nosotros, en persona, cierta realidad: es un arte de presencias. (Marías, 1969: 568)

Ahora veamos, el cine, según nuestra autora, tiene tres clases de espectadores: los que no van en absoluto o van sin interés ni provecho, los que van con pasión a plena conciencia y los que van con inocencia –chicos de cinco a veinticinco años que saben mirar–. Este tipo de comparativa no se puede dar en la literatura “porque la literatura que se les podría ofrecer en las dosis que consumen para estar entretenidos, tendría que ser de baja calidad” (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 133). Perfecta teoría para transmitir que, en definitiva, el cine viene a ocupar una parcela, que hasta entonces permanecía vacía, formar a los jóvenes aunque solo sea en el arte del saber mirar, ser espectadores de primera mano, observando. Asimismo, la sociedad en general, asiste a un fenómeno artístico y cultural inapreciable en ese instante, pero formador de sus gentes, colectivo que de no ser por eso, no tendría acceso a las vivencias que allí, en el cine se detallan.

En su obra *Saturnal*, para Rosa Chacel el cine es un acto en el que visionamos presencias, el espectador se convierte en un observador de datos que medita en sombra y en silencio lo que acontece en su presencia sin que para nada afecte al curso de su instante, de su mismo momento. Y, concienzudamente entremezcla en su ensayo nombres como Goethe, Nietzsche y Kierkegaard

fantásticos observadores del pensamiento con una devota maestría. De igual modo, refleja el simbolismo empleado por Picasso cuando dice “es necesario matar el arte moderno” y la semejanza que se establece aludiendo a la película *Tarass Bulba*, en la que el protagonista un coronel polaco mata a su propio hijo por traición:

Inútil, inútil: el picassismo no resuelve el problema en la literatura, digamos en la prosodia. Sólo el cine consigue la simultaneidad evidente, realista y nada en absoluto picassiana. Con narices perfectamente derechas el cine no necesita –ni admite– narices torcidas. [...] Tomemos narices como representante genuino de *persona*. Y ahí es donde aparece lo imposible; queremos ante todo hablar de la *persona* y, hablando, no conseguimos poner todo lo que hay alrededor de la persona, que es tan... digamos delator o corroborador del momento de la persona. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 878-879)

“El cine es un dedo que señala” (Julián Marías, 1969: 569) de tal manera que, cuando se nos muestra la primera escena podemos adivinar distintas características esenciales que dirigirán nuestra mirada de una manera u otra, a los personajes y a sus atributos, la luz a través de la pantalla prepara con mimo la mirada atenta del espectador que, impaciente e inmóvil, desde su butaca y desde el más oscuro paisaje envolvente comprueba estático escenas de un mundo que puede ser o no ser el suyo, lo ha sido, lo fue o lo será:

El mundo no es una colección de cosas, no es un almacén, no es un catálogo; el mundo es una peculiar conexión de realidades. Esto es mundo, y eso es lo que, en último rigor, aparece en la pantalla: por eso hay que hablar del mundo cinematográfico. (Marías, 1969: 570)

Acéptese todo eso porque Rosa Chacel en la mayor parte de su obra recoge elementos autobiográficos que constituyen el carácter esencial de todo lo allí llamado en su literatura, una literatura que a través de los entresijos vivenciales, personales e individuales se transmiten al mundo exterior como vivencias colectivas, de la misma manera que la vida cinematográfica se plasma desde lo individual a lo generalizado cuando el espectador de la butaca filmográfica se deleita ante lo contado y narrado por experiencias humanas que comparte, así, de este modo, podemos entender lo realmente importante de la llamada literatura autobiográfica chaceliana, siempre teniendo en cuenta que su visión globaliza lo

individual que se expande:

Este es el testimonio más vital, pues refleja la vivencia personal del hecho empírico de existir, con toda la complejidad y el asistematismo que da la subjetividad”. (Morán, 2006: 417)

La experiencia cinematográfica instaurada en la mente artista de Rosa Chacel mostrará el ansiado conocimiento de una visión racional, a la manera bergsoniana, se estructurará esta visión de manera secuencial en imágenes fílmicas y en continuidades imaginísticas:

Esto está ya patente en el primer escrito de Rosa, –el relato *Chinina Mignone*– y se consolida y perfecciona en *Estación. Ida y vuelta*, repitiéndose en las sucesivas novelas. Por supuesto, en este modo de hacer tuvo mucha importancia esa otra “escuela de la mirada” que fue el cine, como ya veremos”. (Rodríguez-Fischer, 1986: 14)

De igual modo que influye el cine en la concepción del arte de nuestra autora, la música como un elemento en movimiento acompasa su escritura. Creo que es el ejercicio triunfante para el manejo de la audaz memoria humana, ni en el cine podremos plasmar y dar vida a esta arrebatadora idea de la progresión de la memoria en estados vivenciales a través del paso del tiempo, una riqueza contenida que al destaparse se derrama limpiamente a borbotones y con la medida del tiempo transcurrido ante nuestros ojos.

El amplio conocimiento cineasta de Rosa Chacel hace que su lector acaricie con sublime belleza la cartelera cinematográfica que por aquel entonces pasaba delante de los espectadores que anhelaban el séptimo arte: Le récif de corail, película “Me voy al cine, a ver a Jean Gabin. ¡Él es París! Un París que me fue siempre igualmente inaccesible...” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 24). Jean Gabin (17-05-1904/15-11-1976) es un destacado actor y héroe de guerra francés. Estuvo con el general Charles de Gaulle en las Fuerzas de la Francia Libre, obteniendo la *Médaille Militaire* y la *Croix de Guerre* por su valor peleando con los aliados en el Norte de África. Después del día D, Gabin entró con las tropas aliadas a liberar París y fue considerado como una de las grandes estrellas del cine francés.

“Por la tarde me metí en el cine. Le blé en herbe, no me gustó nada. (Chacel, OC., Vol. 9, 2004: 59)

Cuando Rosa Chacel alude al actor Jean Gabin y a su interpretación en la película *Le récif de corail*, argumenta que el comediante, el gran actor francés va dominando en sus actuaciones cada vez más depuradas y conseguidas una tensión sexual que se dejaban en la pantalla cinematográfica como si ese alarde de espontaneidad sensual le molestara a nuestra autora y ciertamente le molesta porque dice textualmente:

Cada día va apareciendo más casto, más dulce: de la bestia humana que era, va quedándose solo el chispazo del crimen, que le pasa de pronto por la cara como un relámpago. Toda su trascendencia sexual se va refugiando en eso, huyendo de la banalidad de los escarceos amorosos”. (Chacel, OC., Vol. 9, 2004: 24)

Para Rosa Chacel perder el tiempo en escarceos amorosos era lo que menos podía gustarle de Jean Gabin porque lo interesante era otra cosa –para ella– más profunda: la consecución de poder disfrazarse el actor de la mayor autenticidad posible en lo realmente duro e importante, el relámpago de una bala, la guerra, la impronta huella de un horror y no un placer sin escrúpulos como se manifiesta el sexo. Una visión del sexo sin amor posiciona la franqueza y el matiz de valentía que constituye el carácter sabio de una Rosa Chacel cinéfila:

Claro que esa posición de Celia no es interesante en mujeres de gran calibre, como, por ejemplo, Simone de Beauvoir, que tanto se asombra de que los hombres hayan considerado siempre a las mujeres como la *carne*, y las mujeres a los hombres no. No me cuento entre éstas: siempre consideré a los hombres como la *carne*. Y también a las mujeres, por supuesto. (Chacel, OC., Vol. 9, 2004: 131)

En la utilización de la palabra *apetito* por la escritora vallisoletana da explicaciones de qué clase de *apetito* se trata, todos presentimos en dicha palabra y a través de la oralidad del lenguaje, una leve connotación sexual con carácter hambriento. Rosa Chacel huidiza de esta expresión un tanto obscena se encarga de aclarar plácidamente su significado y a ocultar su negativa a un sexo privativo



de lo voraz que, si no siempre, en muchas ocasiones queda justificado:

No, yo no hablo de un apetito que no es más que aceptación de la vida, disposición natural para decir sí a todo, en fin, no es más que porosidad, antenas exentas de desgana y de cansancio. Una permanente comunicación erótica con el universo, lo más ajeno a la lujuria, lo más próximo a la comunión. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 3)

Resulta convincente que cuando explica su comunicación con el universo huyendo de lo vulgar aterriza de manera intencionada con la concepción abstracta y dulcificada de una religión que comulga con su concentración interior.

Con sano criterio, Julián Marías opina que el cine sustenta hechos y escenas sobre un eje cerrado y que al mismo tiempo la novela ofrece diversidad de perspectivas pero con diferencias “la novela es un arte de la imaginación, el cine es el arte de las presencias; todo tuvo que ser antes realidad actual, perceptible, fotografiable” (Marías, 1969: 511). Existen rasgos comunes del cine, la novela y el teatro:

- De la vida en su globalidad solo tenemos conocimiento a través de lo mostrado tanto en la novela, el drama y el cine, y mientras va pasando ante nuestros ojos se va consumiendo nuestra propia vida.
- Conocemos la vida de los otros a través de la fantasía que se utiliza en los tres géneros, “la reconstrucción de la novela de sus vidas” (Marías, 1969: 512)
- La imaginación versa sobre lo real y lo conceptualizado, ejerce de puente entre la realidad y lo que pretendemos condensar como historia narrada en la novela, el drama y/o el cine.
- En la novela podemos experimentar con los personajes, es decir, si proponemos una situación al protagonista de la novela, éste puede reaccionar de un modo u otro. La vida no nos ofrece la posibilidad de ejemplificar con los hechos, no podemos cambiar lo acontecido ni lo que nos va a suceder.
- El relato novelesco ordena sistemáticamente la vida por capítulos y fragmentos cohesionados.

- Lo más importante, según Julián Marías, es que lo que podemos aprender de lo narrado en la novela, nos sirve como experiencia propia y, es cierto que así, de este modo, nuestro interior se enriquece por participar del mundo narrado.

#### 6.4. ¿Es el exilio el zoom de la escena chaceliana?

Esta interrogación viene originada como consecuencia de un estudio analítico del exilio vivido por la autora vallisoletana y su sabia aplicación. Exilio que, según Rosa Chacel queda definido en su magistral ensayo *Saturnal*:

Por contarme entre los seres propensos a la admiración, he recorrido en mi vida –en mis largos años de exilio, en los que con algo tenía que substituir la vida– muchos libros admirables, que nunca me han defraudado: mi admiración se ha sentido con frecuencia colmad. (Chacel, OC., Vol. 2, 1989: 57)

Entre el exilio y su vuelta a España hay una diferencia en la literatura de Rosa Chacel, marcada fundamentalmente por los puntos referenciales que utiliza. *La Sinrazón*, *Barrio de maravillas*, *Memorias de Leticia Valle*, *Desde el amanecer*, *Saturnal*, *La Confesión...* todas ellas reflejan autobiografía, independientemente del género literario al que se vinculen, diarios, ensayos, novela, ficción, autorrealidad y/o leyenda enmascarada. Ahora bien, llegados a *Alcancía. Estación termini* (1998) aquí la autobiografía está presente abiertamente, es bien clara, perpleja, sin equívocos ni rodeos, directa a lo que entre una línea distinguimos como la realidad y por debajo de esa misma línea nuestro pensamiento –el de la autora, en este caso–. Asimismo, vamos descubriendo qué grado de sentimiento impone y acompaña a esa realidad que ya no está escondida, no aparece entre líneas ni desdibujada. En ese tono de sinceridad absoluta asoman personajes reales, de la vida misma, que acompañan en el camino a la realidad de la escritora: Clara Janés, Francisco Ayala, Victoria Ocampo, Jesús Prados, Ortega, su hijo Carlos, su nuera Familia, Pedro Gimferrer, Carmen Balcells, Alberto Porlán, Carlos Barral, María Zambrano, Colita, “Juan Carlitos q.d.g.” (Chacel, OC., Vol. 9, 2004: 760), Octavio, Fraga, Julián Marías, Rafael Conte, Lázaro Carreter, Sainz Rodríguez, Laín, Zubiri, Mallea, Spinoza,

Rafael Alberti, Torrente Ballester, Elena Soriano, Chillida, Alberto Gironella, Jaime Salinas, Ramón Gaya, Luisa Elena, Mariquiña Valle-Inclán, Bruguera, Jiménez Lozanitos, Martínez Nadal, Rosales, Carmen de Icaza, Sánchez Dragó, Antonio López, Fina de Calderón, Gustavo Domínguez y Guillermo Cantero.

Sin embargo, en sus obras anteriores, los personajes influyentes a los que se refiere Chacel no están explicitados como en este último diario, quedan más lejanos en el tiempo: Julio Verne, Dostoievski, Cervantes, Galdós, Unamuno, todos –incluidos filósofos– aparecen de manera coterránea en su pensamiento, forzando la memoria para llenar la clave de su interiorismo. En parte, es lógico, pero por otra parte, no lo es tanto, el disfraz era mayor cuanto más joven era nuestra autora, al llegar a la adulta madurez la escritora ha quedado sustraída de influencias y subterfugios para ser todo un yo cristalino y vital, una fuerza con transparencias que no duda en abrir su corazón al viento de la lectura del prójimo, independientemente de si van a ser amigos, escritores, hijos o demás familia, solo una única realidad hacia todo: Rosa Chacel: “tal vez esté humanizándome, ¡sería horrible! (Chacel, *OC.*, en “Alcancía. Estación termini”, Vol. 9, 2004: 856) –vaya paradoja–.

Si delimitamos el periodo que corresponde al exilio de Rosa Chacel por las fechas nos quedaría establecido del siguiente modo: en 1937, Rosa Chacel abandona una España en guerra y se instala en París con su hijo Carlos, de seis años. En 1938, Rosa Chacel acepta una invitación para ir a Atenas, que le llega a través de su marido el pintor extremeño Timoteo Pérez Rubio que permanecía en España como miembro de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional.

Llegada pues la Guerra Civil, Rosa Chacel y su hijo abandonarán Atenas a bordo del buque “Andros” con destino a Alejandría; allí tomarán el “Champolion”, que les deja en Marsella. Desde Marsella se van a Ginebra para reunirse con Timo, permanecerán allí hasta comienzos de 1939, haciendo frecuentes visitas a Ascona, donde su hijo Carlos residía y estudiaba.

Como muchos intelectuales españoles recibe invitaciones de Colombia, México, Brasil, Inglaterra y Grecia para pasar el exilio y Rosa Chacel decide

instalarse en Brasil, tras dos breves escalas en París y Burdeos. Salen de Burdeos a Río de Janeiro el 30 de mayo de 1940: “al menos, ésta es la fecha que figura en la "Carteira de Identidade para Extrangeiro» expedida a su llegada a la metrópoli brasileña”. (Rodríguez Fischer, 1988:19, *apud* Morán, 2006: 418)

Las estancias de Rosa Chacel en Buenos Aires serán continuas puesto que allí estudiará su hijo Carlos y el ambiente cultural será mucho más favorable.

En 1959, le conceden una Beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Rosa Chacel viajará a Nueva York y permanecerá allí hasta 1961, aunque en el verano de 1960 viaje a México. Gracias al dinero de esta beca, Rosa Chacel viaja a España en enero de 1962. En junio viajará también a París y permanecerá allí hasta su regreso en diciembre.

En 1963, vuelve a Río de Janeiro hasta 1971 con visitas a Argentina. En 1971 se dirige a Madrid invitada por Ángel Rosemblat. Desde ese momento la residencia en Brasil se alterna con visitas a España (de enero a junio de 1972).

En 1974 se establece la fecha del regreso definitivo, aunque realiza viajes a Río donde residen Timo y Carlos. Algunos autores establecen los años de 1964 a 1970 como los últimos años de su exilio en Brasil.

De la misma manera que Rosa Chacel no reconoce abiertamente que el exilio supuso un dolor transparente en su vida y como consecuencia en su obra, la autora soslayó la sospecha de engendrar una obra exclusivamente femenina, pero no se debe leer esto de manera lineal ni, por supuesto, inequívoca. Cabe decir, en este sentido, que su aspereza ante las frecuentes, insistentes y tenaces cuestiones de los periodistas cuando regresó a España, sobre su opinión al respecto de la literatura femenina amenaza con no ser verdad su propuesta externa como alternativa de contestación y debemos tomar ambas cuestiones: exilio y mujer, por llamarlas de alguna manera, premisas que no sólo hirieron el latido de su expresión sino que enriquecieron brutalmente y de modo espontáneo su novela testimonial, en la que el título resta importancia a lo anecdótico. Estamos pues, ante un autorretrato definido con el mayor rigor plástico, de

adornos invariables y recursos estilísticos inmejorables, a pesar de absolutamente posicionarse en una postura de silencio advertido en relación al exilio y una experiencia contenida y con resultados consecuentes con su propia vida vivida, para más inri, en un consustancial yo femenino y personal asexuado. Así lo corrobora Carmen Morán en esta afirmación:

Una lectura atenta revela que Chacel no fue totalmente impermeable a la experiencia del destierro, por más que así lo afirme denodadamente: la huella se ve en *La Sinrazón*, en algunos cuentos como «Balam», y en los diarios, que son el testimonio de un empeño chaceliano por mantener su voluntad contra viento y marea. Viento y marea cuyos embates son a veces brutales, por más que cuando se pronuncie explícitamente sobre ellos Rosa les reste importancia. (Morán, 2006: 419)

Hay que añadir que en palabras de Clara Janés, en una entrevista realizada el día 31 de julio de 2010 en su casa de la calle madrileña Modesto Lafuente, y que aparece en esta tesis como anexo I, la autora nos confesaba que Rosa Chacel jamás se autodenominaría como “pobrecita exiliada”, su voluntad y afán jamás se doblegaría en este sentido, porque realmente resulta anodino pensar y ser juzgado por eso: por pensar. Pero, no obstante no sentirse víctima de un exilio no se traduce en silencio, sus palabras llenas de sensatez y criterio fundamentalmente no la hacen adueñarse de mutismo ante su posición. En los *diarios*, Rosa Chacel una vez venida del alejado exilio (en sentido figurado) no declina en su intención de apostillar fielmente a su raciocinio político sobre la situación vivida en España, a colación de lo expuesto en las *Obras Completas* de José Antonio, obra que compró –tal y como ella apunta– el 28 de diciembre de 1956:

Porque no me extraña que llegasen a matarle: estaba hecho para eso, pero que después de muerto se haya hecho el silencio sobre su caso...Era difícil y expuesto por la gran confusión en torno. Por el contrario, los gitanillos, las faldas de volantes, los toritos bravos y todo el puterío sublimado extendiendo por el mundo una España histriónica era vivificante para la cosecha de turismo. Es cierto que su simpatía por los fascismos europeos, tan macabros, le salpicó con el cieno en que ellos se enfangaron, pero leyéndole con honradez se encuentra en el fondo básico de su pensamiento, que es enteramente otra cosa. Fenómeno español por los cuatro costados. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 72)

Un exilio tratado siempre con altivez, desde un minarete que todo lo contempla, desde la quietud del remanso después de la tormenta. A pesar de no haber estado en España, su trato hacia la tierra originaria es de un respeto admirable, no hay mayor dolor que el que se asume y se ve con distancia apreciando además que aquello de lo que se está lejos con conciencia es todavía más hermoso:

También siento haber puesto en sus manos testimonios de la actualidad de España, llenos de tantas cosas deplorables, porque lo que hay en ellos de grandeza no lo pueden comprender. Y lo triste es que, haciéndolo, porque es seguro que lo hay, no nos sirva para nada. Nos hundiremos con nuestras grandezas. «España y yo somos así, señora.» (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 34)

Nuestra escritora es consciente de que el exilio en sus entrevistas vende, y lo hace así porque es la moda ser personaje literario y poder ser entrevistado y encorsetado dentro de la novela del exilio, así en sus diarios nos dice:

¿Cómo puedo explicar a nadie que vivo a una cuadra del mar y que no lo veo, que no me baño, que no voy a sentarme en la playa?» [...] “Prefiero escribir «cuadra» y no «manzana» –que me parece un disparate–, porque todo el mundo está acostumbrado a estos pequeños americanismos, que acentúan el exilio. (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 93)

En los diarios encontramos el subsuelo, por así llamarlo, de los temas centrales que interesan y preocupan a la autora, sus hilos y entramados que crepitan continuamente a través de su mente y controlan su proceso creativo: Palabras entrecortadas, comas, frases sin terminar, puntos suspensivos, argumentos que quedan para un después o que quizás sirvieron antes.

## **CAPÍTULO 7.- UN SEMBLANTE A TRAVÉS DE CLARA JANÉS**

### **7.1. Introducción**

Para intentar esclarecer en qué contexto se situaba Rosa Chacel frente a la vorágine que se avecinaba por la llegada de las vanguardias en España, Clara Janés, poeta intuitiva y sintetizadora que canaliza su yo femenino, no lejano a lo que pretendía su maestra Rosa Chacel ha protagonizado varias entrevistas con un encanto fascinante, en las que camina a través de la literatura chaceliana y concede claves que solo ella conoce con respecto a su personalidad como autora creativa, discípula en el arte de la vida y por supuesto amiga hasta su lecho de muerte, representación que regaló a sus lectores en un positivo artículo. A través de la maestra de la mágica poesía de Clara Janés, descubrimos a la prosista más poética Rosa Chacel, tesoro único y eslabón perdido dentro del lírico Veintisiete.

Rosa Chacel, “una señorita de Valladolid” tal y como la llamó Neruda, nació el día 3 de junio de 1898, el fin de siglo español, el año del desastre, fecha significativa de una España aprendiz en conceptos de academicismo y mujer. La infancia de la autora vallisoletana fue una época de aprendizaje autodidacta, ayudada por sus padres. Esta infancia es la época de mayor influencia y la etapa en la que se reciben los primeros mensajes socializadores respecto de las normas que operan en el modelo social. En este proceso la familia juega el papel principal. El padre de nuestra autora-creadora se encargó de enseñarle el lenguaje desde una edad muy temprana, aprendizaje que será una de las más poderosas herramientas de normalización del sistema comunicativo, ya que permite la comunicación verbal: expresión de sentimientos, necesidades, emociones, etc. a la vez que le permitirá contrastar su propio espacio de formación e integración. El proceso auroral es cuando, a través de mecanismos de imitación e identificación, se internalizan modelos de pensamiento y conducta respecto a las demás personas y a sí misma. Rosa Chacel comenzó a reconocer lo que está bien y lo que no, en el modelo social al que pertenecía, y es también el ciclo en el que empieza a integrar los beneficios y costes de aceptar o negar las normas sociales; de ahí la extravagante libertad que obtuvo de manos de sus progenitores, a través

de su estrategia autodidacta, encontrando así su lugar entre intelectuales de su generación.

Esta artista plástica en sus comienzos y escritora posterior se fue haciendo un bagaje por las letras españolas acompañada de sus obras: *Estación. Ida y vuelta*, *Memorias de Leticia Valle*, *Barrio de Maravillas*, *Alcancía. Ida, Alcancía. Vuelta*, *Saturnal* y *La Sinrazón*, entre las más significativas. Obras cargadas de autobiografía, recuerdos y memorias, así como de historia de España aun siendo exiliada:

Sólo cuando empecé a frecuentar el Ateneo, en 1918, tuve contacto con gente de letras. Poco después salí de España por largo tiempo; así que no caminé sostenida o corroborada por la compañía del grupo –en contra de muchas opiniones, siempre propugné la conveniencia y la eficiencia de los grupos–, pero seguí fielmente la misma ruta. (Piedra, 1998: 11)

Una mujer que desafió el panorama literario y cultural español publicando un artículo “Esquemas de los problemas prácticos y actuales del amor” (Chacel, 1931: 129-180). Un profundo pensamiento acerca del sentir de la mujer en todos los ámbitos: político, académico y amoroso. Todo ello con la idea de recopilar lo masculino y lo femenino –siguiendo a su polémico maestro, Ortega y Gasset– y centrando el enriquecimiento en el género humano, sin distinción de matices. Situados, pues, en el primer tercio del siglo XX descubrimos adelantos históricos en torno a lo femenino, y sin lugar a dudas, dentro de esta supervivencia permanecía Rosa Chacel.

No solo nuestra artista poeta y prosista abriría el camino a las mujeres para un adecuado acercamiento a la educación, sino que muchas mujeres como María Goyri, la primera mujer que obtuvo el doctorado en España, María Lejárraga –dramaturga–, Clara de Campoamor –abogada–, Isabel Oyarzábal –escritora– y Concha Méndez –poeta–, encontraron un sitio en un mundo reservado para el espacio varonil hasta entonces.



Rosa Chacel contribuyó como novelista a adoptar un nuevo modo de novelar distinto al que estábamos acostumbrados con la novela galdosiana, un mundo interior al que le achacaban la “peana” de ser una literatura femenina. Pero no fue así, solo una autodidacta en su dimensión habría podido destacar en el patriarcal círculo orteguiano agradeciendo, de este modo, a Ortega y Gasset su confianza o atrevimiento en otorgar voz pública a Rosa Chacel. La ardua tarea de hacer camino hacia el correcto acercamiento al mundo académico, en general, de las mujeres comenzó hace años con nombres como Rosa Chacel.

Como bien define el profesor Romera Castillo en su artículo “Escritura autobiográfica cotidiana: el diario en la literatura española actual (1975-1991)”, la autobiografía se puede dar en varias modalidades:

Autobiografías, memorias, diarios, epistolarios y autorretratos; relatos, poemas y ensayos autobiográficos, además de otras formas colindantes como los libros de viajes, las crónicas, las autobiografías dialogadas (entrevistas y conversaciones con los escritores), etc. Los diarios íntimos constituyen pues, una rama de ese frondoso árbol de las plasmaciones vivenciales en los textos. (Romera Castillo, 2011: 1)

Estas modalidades, especialmente las entrevistas y conversaciones con los escritores –apuntes y bocetos, según Nora Cateli en *La era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*– han sido las que me hicieron recapitular este análisis sobre Rosa Chacel, donado por Clara Janés para poder así cerrar el círculo concéntrico en el que se envuelve la escritura de diarios de la autora vallisoletana, claro está estas entrevistas han sido dirigidas hacia el conocimiento literario que de la autora ha tenido Clara Janés.

## **7.2.- Apuntes sobre mujer**

La concepción que Rosa Chacel tiene de la mujer se puede apreciar en *Barrio de Maravillas* y en *La Sinrazón*, contenido que muestra todo lo que está en su infancia y cómo se desarrolla luego, es un proceso racional contemplar esa sucesión de imágenes en su literatura. Los temas que abarca son variados, la fuerza del pensamiento, el amor vivido y desarrollado de distinta manera por cada una de las protagonistas (Quintina y Elfriede personajes femeninos de *La*

*Sinrazón*), paisajes moriscos y orientalizantes que conmueven y se difuminan en todos sus relatos. Como personaje protagonista de *La Sinrazón* eligió un héroe masculino, y digo héroe por su valentía en incorporar sentimientos encontrados que luego le llevarán al caos, siendo eso, un personaje masculino. El interés de incorporar a Santiago en *La Sinrazón* protagonista principal y masculino conlleva la inquietud de querer mostrar al público lector la fuerza del pensamiento. Rosa Chacel se siente más viril que femenina, aunque en esta contradicción se engañe. Su personaje femenino Elfriede está inspirado en una amiga de Rosa Chacel que si rastreamos en los diarios: *Alcancía. Ida, Alcancía. Vuelta y Alcancía. Estación Termini* podemos encontrarla: Elisabeth a la que le dedicó un soneto; por tanto podríamos preguntarnos: ¿Qué hay de realidad y de invento en este personaje femenino? Hay lo que Rosa Chacel sabía expresar con su arte, la exaltación de la belleza, su dedicación temprana al mundo de las bellas artes, a la escultura. Nuestra señorita de Valladolid, enamorada de la belleza, adora ese teñido arte plasmado en el elemento femenino. En la Revista *Esfera*, aparece la imagen de Rosa Chacel, de espaldas, no se sabe bien quién es ella, era una estudiante y está mirando la imagen que está copiando *La Venus del Gnilo*, esa espectacular figura constituye un arrebató por la belleza, lo que a ella le enamora junto al pensamiento.

Rosa Chacel analiza a fondo qué es la cuestión femenina y nadie como ella ha llegado tan al fondo, porque cuestionar el estado de feminización del hombre es exclusiva preocupación de nuestra autora. Alcanzar el mismo protagonismo que el hombre en su época solo era cuestión –básicamente– de intelectualidad y academicismo autodidacta o no, de querer, más que de poder. Cuando Rosa Chacel regresó de su exilio a España, el mundo de la comunicación, que se erige en nuestra sociedad como un gran potente agente de socialización y en donde se instauran modelos diferenciados de mujeres y hombres y su papel social, quiso rescatar a la escritora, claro ejemplo de ello es la gran cantidad de artículos que surgieron en esa época: así (Jiménez Losantos, 1988: 20), (Conte, 1988: 13 y 1994: 64-65), (Marías, 1988: 3), (Gimferrer, 1988: 43), (Herrero, 1988: 12), (Janés, 1983: 90-92), (Mangini, 1987: 17-28), (Pardo, 1989: 7-43), (Piedra, 1988: 54-58) y (Rodríguez Fischer, 1988: 28-34).

En un artículo de *El País* de Rafael Conte aparece en titulares “La literatura femenina es una estupidez”, Rosa Chacel en sus respuestas al crítico literario no alude a literatura femenina, ni a estupidez, sí se observa un afán de etiquetar por parte de los medios y de ahí supo salir airosa. Esta etiqueta venía en cierto modo de otros escritores como Francisco Ayala y Corpus Barga. Rosa Chacel se encontraba a millones de kilómetros de distancia de estos autores, es incomparable pero como el público, en general, es perezoso necesitaban hacer un paquete y etiquetar todo lo posible, hasta las artes. Esta etiqueta en cuestión no favoreció a Rosa Chacel, porque cuando murió el 28 de julio de 1994, dejó de salir en los medios de comunicación, especialmente en la televisión. Se acabó. Rosa Chacel no era vista en España como una intelectual, sino que fue la imagen de una abuelita normal de España y el público podía acceder a este personaje. Su relación con otros autores fue muy importante, Ana María Moix, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero y Rafael Conte. Éste último predicó la suerte que Clara Janés había tenido con sus maestras: Rosa Chacel y María Zambrano, pero claro según Clara Janés, una va siempre a aquello de lo que tiene una predisposición anterior y evidentemente congenió con Rosa Chacel siendo el fruto una gran amistad.

Rosa Chacel y María Zambrano fueron amigas de juventud, Rosa casó a María, posteriormente se separaron fingiendo que eran motivos literarios, cuando realmente los motivos eran amorosos. María Zambrano, pasados muchos años, pidió a Clara Janés un reencuentro con Rosa Chacel y esa famosa cita fue todo un espectáculo, parecían dos gallos de pelea, una frente a otra. María Zambrano acusó a Rosa Chacel de haberla casado para siempre, achacando a esa anécdota que todo lo que tocaba Rosa Chacel quedaba inmortalizado, de este modo, continuaron charlando de García Lorca, Luis Cernuda, del exilio, etc.

Laura Freixas en su artículo “Perfil. Rosa Chacel” nos cuenta la siguiente historia cargada de sentido en el camino de encuentro hacia la autora vallisoletana:

¡Qué pobres mujeres! Es tristísimo ver que los seres que, de por sí, por la fatalidad de su estructura, ya tienen bastante para ser deplorables, no remedien esta situación natural con un poco de grandeza” (I-3-59). Casi más que su arbitrariedad (¿A qué estructura se refiere y por qué

la considera “deplorable”?), lo que llama la atención de esta frase contenida en su diario es el uso de la tercera persona. Y ahí está el quid de la cuestión. (Freixas, 2004: 58)

La idea está exagerada pero denota que esta carga deplorable y de fatalidad en torno a la mujer implica que existe en Rosa Chacel una mujer en espera de cambio, asimismo resulta clarividente y expectante un avance hacia nuevas posibilidades. Rosa Chacel conoce cuáles son las consecuencias del cuerpo de la mujer en una etapa en la que no hay posibilidad de otra cosa. Por tal motivo, Rosa Chacel se muestra realista y no pesimista como en un principio pudiera parecernos. El sentido otorgado al término mujer de Rosa Chacel está perfectamente definido con femenino y no feminino, la diferenciación de estas expresiones se exteriorizan con un ejemplo básico: Siendo muy pequeña Rosa Chacel, tendría menos de dos años recuerda el tocador de su tía y un tapete de puntillas. Todo esto pertenece al mundo femenino. En cambio, Rosa Chacel no elige esto para sí misma, aunque lo reconoce y lo ama. Ella está en el principio, en lo que es la cabeza, en lo que es el poder. Reconoce de algún modo lo femenino, lo admira y lo más increíble es que luego lo aplica a la literatura, si hay algo femenino en la literatura de Rosa Chacel es justamente ese detalle de “puntillas”, de “terciopelo”, de “tocador”.

En *Saturnal*, Rosa Chacel quiere saciar su protagonismo de mujer en un mundo de estudio y significación intelectual aplicando el espacio en el que quiere ubicarse:

Lo único deseable es que la mujer llegue a lograr claridad para consigo misma sobre lo que quiere o no quiere, puede o no puede, debe o no debe tolerar. Por creerlo así, mi acento respecto a la mujer adoptará a veces un tono poco simpático que, claro está, sólo será la expresión de una más difícil e inédita simpatía. (Chacel, Rosa “Saturnal” en *OC.*, Vol. 2, 1989: 69-70)

En este aspecto intelectual que debe tener lo femenino, Rosa Chacel abarca una gran claridad y se explica todo el proceso histórico por el que ha pasado la mujer. Lo que no está claro es la falta de respeto del hombre, el aprovechamiento que realiza el varón de esta situación hostil de la mujer. En sus juicios existe parcialidad y siempre ha dejado bien clara su posición, a pesar de crearse enemigos. Siempre ha sido muy importante poder posicionar la concepción que

se tiene de una mujer escritora cuando va a opinar sobre amor sexual y estética. El tema del sexo en Rosa Chacel es un tabú y está disfrazado puesto que asistimos durante el contexto histórico de su obra a una tapadera consentida incluso por la propia autora.

El embrión de su primera novela, *Estación. Ida y vuelta* apunta favorablemente la clave de la prosa de Rosa Chacel y como tal su concepción de la vida, creando así un mundo novelístico distintivo, único que le sirve de cauce para perfeccionar la máquina del rodaje para vivir. La condición femenina que siempre le han achacado a su escritura, influye parcialmente en ese tono literario culto, sobrio y solemne que utiliza, es una inocencia plasmada en la obra literaria más que una condición femenina, de este modo no existen matices femeninos o masculinos, eso cercaría la visión lectora que debe estar colmada de imaginación a través de la receptividad específica que cada obra requiere. La precocidad femenina que delimita la opinión de Francisco Ynduráin en una conferencia titulada “Rosa Chacel habla de su obra con Francisco Ynduráin y Eugenio de Bustos Tovar” no debe ser tenida en cuenta como tal, sino como virtud humana. Rosa Chacel no tenía miedo en el año 1976 a parecer femenina, ya podía permitirse ese lujo. Otorgar ese carácter femenino a la sensibilidad demostrada en su escritura, ese contorno literario resulta del producto de la lectura de Joyce más que de una condición de género según nuestra autora.

La propia autobiografía de Rosa Chacel, como señala Diana Sanz Roig, ha dejado pasajes inconexos porque ella misma no quiso dar detalles, a pesar de ser autobiográfica en sus diarios, a mi modo de ver, un lujo y un misterio, se induce de este modo un secreto mágico, ser la autora de varias obras autobiográficas sin caer en los detalles certeros y reales, utilizando con maestría recursos literarios de belleza sin igual, sin caer en el sentimentalismo, utilizando un código estético excepcional:

Las amistades femeninas de Rosa Chacel han sido objeto de algunas suspicacias –tal vez mal entendidas– que han extendido la sospecha, quizás no realizada con un criterio exacto, de su homosexualidad o, más certeramente, bisexualidad. Matriarca del grupo, Rosa Chacel provocó verdadera adoración entre sus discípulas. Son numerosos los pasajes y versos dedicados a

mujeres que, por un motivo u otro, aparecieron en su vida: Elizabeth Calipigia, Concha de Albornoz, Clara Janés, Ana María Moix, Lolo Rico o Victoria Kent. (Sanz Roig, 2010: 8)

Admito que aquí mi tema recuerda a Lola Luna que, siguiendo a Culler, identifica a las lectoras feministas en tres aspectos: en primer lugar, la experiencia personal y la de las lectoras van unidas; en segundo lugar, existe una revisión del modo en el que se representa la imagen de la mujer en la obra literaria coincidiendo con la dualidad racional-masculino y emocional-femenino; por último, se asemeja una lectura en la que se conectan el patriarcado con lo racional, lo abstracto y lo intelectual.

Si el pensamiento feminista ha supuesto un desplazamiento en el modo de lectura no es, como dice Culler, “porque las mujeres han leído como hombres”, sino más bien por todo lo contrario, porque han aprendido a leer como los hombres han querido que leyese las mujeres” (Luna, 1996: 112) [...] Cortázar llegaría a denominar este lector pasivo «lector hembra». (Luna, 1996: 112)

Adviértase que, a pesar de todo, pensar que existe contradictoriamente un amaneramiento masculino como dato significativo en la obra de Rosa Chacel, no es novedoso. El concepto es la sucesión de una “hipótesis histórica de larga duración” (Luna, 1996: 129). Este tipo de literatura, escrito por una mujer y que se la encasilla dentro de un tono masculinizante, es lo que ha llamado M. Ellman (1979) como “crítica falocéntrica”: “una crítica incapaz de resistir una escritura de mujer no marcada por lo femenino, en la que el crítico opera masculinizando, neutralizando a la autora”. (Luna, 1996: 132). También afirma Lola Luna que en la historia de la literatura cuya experiencia es generalmente masculina, hay dos características fundamentales: la ignorancia con respecto a las escritoras y cuando se conocen, una infravaloración de sus textos. Algo más que añadir, Luna realiza un estudio sobre la obra de Eugenio de Nora (1970), en la que dedica un espacio de treinta y seis páginas, a nueve escritoras: Carmen Laforet, Dolores Medio, Paulina Crusat, Eulalia Galvarrato, Susana March y Carmen Martín Gaité. “De sus comentarios se desprende una tendencia a clasificar a las novelistas según un estereotipo que se podría resumir en dos rasgos: la inmadurez y la tendencia romántica”. (Luna, 1996: 32). En esta opinión, gracias a Susan Kirkpatrick (1991) y a Carmen Simón Palmer (1991), consiguieron historizar la

literatura de las mujeres del siglo XIX. Yo sigo pensando que la labor es indiscutible pero lo ideal sería aunar ambos sexos en el gusto por historizar el ámbito literario.

### 7.3.- La conciencia del exilio.

Rosa Chacel es una mujer de verdad absoluta y el exilio de ningún modo aparece disfrazado, casuística que ocurre con otros autores. Nunca dirá: -“¡Yo soy una exiliada!”, ¡Ay que ver lo que he sufrido! Rosa Chacel se exilia, lo pasa mal económicamente, pero considera que es una etapa de la existencia que le ha tocado vivir, no lo utilizará para encumbrarse, otros muchos autores viven de esos alardes:

Por contarme entre los seres propensos a la admiración, he recorrido en mi vida –en mis largos años de exilio, en los que con algo tenía que substituir la vida– muchos libros admirables, que nunca me han defraudado: mi admiración se ha sentido con frecuencia colmada. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 57)

Entre el exilio y su vuelta a España hay una diferencia en la literatura de Rosa Chacel, marcada fundamental por los puntos referenciales que utiliza. *La Sinrazón*, *Barrio de maravillas*, *Memorias de Leticia Valle*, *Desde el amanecer*, *Saturnal*, *La Confesión...* todas ellas reflejan caracteres autobiográficos o “intrahistóricos” (Luna, 1996: 177), independientemente del género literario al que se vinculen, diarios, ensayos, novela, ficción y autorrealidad. Ahora bien, llegamos a *Alcancía. Estación termini* (1998) aquí la autobiografía está presente abiertamente, es bien clara, perpleja, sin equívocos ni rodeos, directa a lo que entre una línea distinguimos como la realidad y por debajo de esa misma línea nuestro pensamiento –el de la autora, en este caso–. De este modo, vamos descubriendo qué grado de sentimiento impone y acompaña a esa realidad que ya no está escondida, no aparece entre líneas ni desdibujada. En ese tono de sinceridad absoluta asoman personajes reales, de la vida misma, que acompañan en el camino a la realidad de la escritora: Clara Janés, Francisco Ayala, Victoria Ocampo, Jesús Prados, Ortega, su hijo Carlos, su nuera Yamilia, Pedro Gimferrer, Carmen Balcells, Alberto Porlán, Carlos Barral, María Zambrano,

Colita, “Juan Carlitos q.d.g.” (Chacel, 1998: 45), Octavio, Fraga, Julián Marías, Rafael Conte, Lázaro Carreter, Sainz Rodríguez, Laín, Zubiri, Mallea, Spinoza, Rafael Alberti, Torrente Ballester, Elena Soriano, Chillida, Alberto Gironella, Jaime Salinas, Ramón Gaya, Luisa Elena, Mariquiña Valle-Inclán, Bruguera, Jiménez Losantos, Martínez Nadal, Rosales, Carmen de Icaza, Sánchez Dragó, Antonio López, Fina de Calderón y Gustavo Domínguez.

Sin embargo, en sus obras anteriores como he indicado primeramente, los personajes influyentes a los que se refiere Rosa Chacel no están explicitados como en este último diario, quedan más lejanos en el tiempo: Julio Verne, Dostoievski, Cervantes, Galdós, Unamuno, todos –incluidos filósofos– aparecen de manera coterránea en su pensamiento, forzando la memoria para llenar la clave de su interiorismo. En parte, es lógico, pero por otra parte, no lo es tanto, el disfraz era mayor cuanto más joven era nuestra autora, al llegar a la adulta madurez la escritora ha quedado sustraída de influencias para ser todo un yo translúcido y vital, una fuerza con transparencias que no duda en abrir su corazón al viento de la lectura del prójimo, independientemente de si van a ser amigos, escritores, hijos o demás familia, solo una única realidad hacia todo: Rosa Chacel: “tal vez esté humanizándome, ¡sería horrible!” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 165) –vaya paradoja–.

Si delimitamos el periodo que corresponde al exilio de Rosa Chacel por fechas quedaría establecido del siguiente modo: En 1937, Rosa Chacel abandona una España en guerra y se instala en París con su hijo Carlos, de seis años. En 1938, Rosa Chacel acepta una invitación para ir a Atenas, que le llega a través de su marido el pintor extremeño Timoteo Pérez Rubio que permanecía en España como miembro de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional.

Llegada pues la Guerra Civil, Rosa Chacel y su hijo abandonarán Atenas a bordo del buque “Andros” con destino a Alejandría; allí tomarán el “Champolion”, que les deja en Marsella. Desde Marsella se van a Ginebra para reunirse con Timo, permanecerán allí hasta comienzos de 1939, haciendo frecuentes visitas a Ascona, donde su hijo Carlos residía y estudiaba.



Como muchos intelectuales españoles recibe invitaciones de Colombia, México, Brasil, Inglaterra y Grecia para pasar el exilio y Rosa Chacel decide instalarse en Brasil, tras dos breves escalas en París y Burdeos. Salen de Burdeos a Río de Janeiro el 30 de mayo de 1940: “al menos, ésta es la fecha que figura en la «Carteira de Identidade para Extrangeiro» expedida a su llegada a la metrópoli brasileña. (Rodríguez Fischer, 1988: 19, *apud* Morán, 2008: 418)

Las estancias de Rosa Chacel en Buenos Aires serán continuas puesto que allí estudiará su hijo Carlos y el ambiente cultural será mucho más favorable.

En 1959, le conceden una Beca de la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*. Rosa Chacel viajará a Nueva York y permanecerá allí hasta 1961, aunque en el verano de 1960 viaje a México. Gracias al dinero de esta beca, Rosa Chacel viaja a España en enero de 1962. En junio viajará también a París y permanecerá allí hasta su regreso en diciembre.

En 1963 vuelve a Río de Janeiro hasta 1971 con visitas a Argentina. En 1971 se dirige a Madrid invitada por Ángel Rosemblat. Desde ese momento la residencia en Brasil se alterna con visitas a España (de enero a junio de 1972).

En 1974 se establece la fecha del regreso definitivo, aunque realiza viajes a Río donde residen Timo y Carlos. Algunos autores establecen los años de 1964 a 1970 como los últimos años de su exilio en Brasil.

De la misma manera que Rosa Chacel no reconoce abiertamente que el exilio supuso un dolor enraizado en su vida y como consecuencia en su obra, soslayó la sospecha de ser femenina en su obra, pero no se debe leer esto de manera lineal ni, por supuesto, inequívoca. Cabe decir, en este sentido, que su aspereza ante las frecuentes, insistentes y tenaces cuestiones de los periodistas cuando regresó a España, sobre su opinión al respecto de la literatura femenina amenaza con no ser verdad la propuesta externa como alternativa de contestación y debemos tomar ambas cuestiones: exilio y mujer, por llamarlas de alguna manera, premisas que no sólo hirieron el latido de su expresión sino que enriquecieron brutalmente y de modo espontáneo su novela testimonial, en la que el título resta importancia a lo anecdótico. Estamos, pues, ante un autorretrato definido con el mayor rigor plástico, de adornos invariables y recursos

estilísticos inmejorables, a pesar de absolutamente posicionarse en un silencio advertido en relación al exilio y una experiencia contenida y con resultados consecuentes con su propia vida, para más *inri*, en un consustancial yo femenino y personal asexuado. Así lo corrobora Carmen Morán en esta afirmación:

Una lectura atenta revela que Chacel no fue totalmente impermeable a la experiencia del destierro, por más que así lo afirme denodadamente: la huella se ve en *La Sinrazón*, en algunos cuentos como «Balam», y en los diarios, que son el testimonio de un empeño chaceliano por mantener su voluntad contra viento y marea. Viento y marea cuyos embates son a veces brutales, por más que cuando se pronuncie explícitamente sobre ellos Rosa les reste importancia. (Morán, 2006: 419)

Clara Janés confiesa que Rosa Chacel jamás se autodenominaría como “pobrecita exiliada”, su voluntad y afán jamás se doblegaría en este sentido, porque realmente resulta anodino pensar y ser juzgado por eso: por pensar. Pero, no obstante no sentirse víctima de un exilio no se traduce en silencio, sus palabras llenas de sensatez y criterio fundamentalmente no la hacen adueñarse de mutismo ante su posición. En los diarios, Rosa Chacel una vez venida del alejado exilio (en sentido figurado) no declina en su intención de apostillar fielmente a su raciocinio político sobre la situación vivida en España, a colación de lo expuesto en las *Obras Completas* de José Antonio, obra que compró –tal y como ella anota– el 28 de diciembre de 1956:

Porque no me extraña que llegasen a matarle: estaba hecho para eso, pero que después de muerto se haya hecho el silencio sobre su caso...Era difícil y expuesto por la gran confusión en torno. Por el contrario, los gitanillos, las faldas de volantes, los toritos bravos y todo el puterío sublimado extendiendo por el mundo una España histriónica era vivificante para la cosecha de turismo. Es cierto que su simpatía por los fascismos europeos, tan macabros, le salpicó con el cieno en que ellos se enfangaron, pero leyéndole con honradez se encuentra en el fondo básico de su pensamiento, que es enteramente otra cosa. Fenómeno español por los cuatro costados. (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 72)

Un exilio tratado siempre con altivez, desde un minarete que todo lo contempla, desde la quietud del remanso después de la tormenta. A pesar de no haber estado en España, su trato hacia la tierra originaria es de un respeto admirable, no hay mayor dolor que el que se asume y se ve con distancia

apreciando además que aquello de lo que se está lejos con conciencia es todavía más hermoso:

También siento haber puesto en sus manos testimonios de la actualidad de España, llenos de tantas cosas deplorables, porque lo que hay en ellos de grandeza no lo pueden comprender. Y lo triste es que, haciéndolo, porque es seguro que lo hay, no nos sirva para nada. Nos hundiremos con nuestras grandezas. “España y yo somos así, señora”. (Chacel, *OC.*, Vol.9, 2004: 34)

#### **7.4.- Rosa Chacel y el Veintisiete “poeta”**

Rosa Chacel no tuvo cabida en los grupos, se conjugó como escritora única. Disfrutó una relación de intimidad con Luis Cernuda, absolutamente enorme. Era una amistad casi femenina porque se contaban sus problemas amorosos y leían poemas juntos. Con Rafael Alberti se reencontró en Berlín y juntos hacían sonetos, de ahí nacieron los sonetos de *A la orilla de un pozo*, surgiendo una formidable amistad con el poeta. Por añadidura, también mantiene una apego con María Teresa León, aunque el real entendimiento era con Alberti. Ambos tenían una facilidad para versificar que disfrutaban haciéndolo al alimón y esto se convertía en un disfrute más que en un entendimiento. Rosa Chacel no fue integrante del grupo de poetas pero estuvo allí, los conocía, en medio del cine, la pintura, los ismos, en general. Se sintió única puesto que estaba realizando una labor artística muy distinta, presume de frescura, agilidad, novedad de estilo, prosa poética y rítmica.

Su formación literaria reside en el desarrollo vital de la inteligencia y lo más vital es lo que se adquiere sin propósito de empleo inmediato, tal y como relata Rosa Chacel en una conferencia sobre dicha formación recogida por la Fundación March en archivo audio. En la infancia es donde se adquiere, según la escritora, la necesidad de autoformarse y esto se conforma en adquirir una libertad ante la realidad. Rosa Chacel se posicionó ante el mundo de la escritura a través de una lectura previa de la literatura europea, en concreto la francesa y escogió un ejemplo de representación realista: *La piel de Zapa* de Balzac –lectura que realizó con 18 años–. Las amistades que conoció en el Ateneo, cuando su vocación aun era plástica, no fueron de la generación gloriosa sino ensayistas y críticos literarios como Guillermo de Torre, Melchor Fernández Almagro,

historiador y periodista y Manuel Abril, poeta, novelista, traductor, periodista, crítico literario y de arte. En esta época crítica de la literatura española existía un clima estético artístico visto así por Rosa Chacel:

Dostoievski al igual que Miguel Delibes trabajaban un trío de conceptos: el hombre, el paisaje y el amor.

Unamuno se quedaba solo con el cultivo del hombre y la pasión. Se le olvidó el paisaje.

Baroja salvó la mediocridad de la novela convencional eliminando la retórica y proponiendo un horizonte mucho más amplio.

Galdós se quedó con el paisaje y a través de éste nos hizo imaginar al hombre con su pasión.

Dentro del misterio que envuelve la literatura chaceliana en la que aparecen y desaparecen sentimientos, vivencias y artilugios disfrazados que nos hacen encontrar el hilo argumental del cuento autobiográfico sorprende enormemente el silencio soterrado que incluye en la carátula sexual del amor, ésta no existe, ha desaparecido el contorno sexual que podría adornar al amor metafísico, puesto que podría resultar incómodo para la época. Así Julián Marías opina que la visión sobre el sexo resulta más oscura que la que, por ejemplo, mostraba *La lozana andaluza*, de manera que esa visión o el silencio sobre el sexo, que implica la literatura chaceliana, no es atípica ni singular de nuestra escritora, pues la distorsión de la imagen sexual llega anticipada como «imagen de la vida» que le tocó vivir. Existe un mecanismo en la obra de Rosa Chacel sobre cosas de las que no se habla. En *Memorias de Leticia Valle* eres capaz de entender el sentido del argumento cuando, setenta artículos después de la obra te preguntas: ¿Qué ha pasado? Ha habido una relación, una seducción, hay una página en *Memorias de Leticia Valle* borrada y es imposible entender esa relación ancestral de la que se sospecha, yo diría que hasta maliciosamente por estar intencionadamente oculta.

## 7.5.-Sobre el Premio Cervantes

El esperado reconocimiento hacia Rosa Chacel por parte de las letras españolas tuvo un desafortunado intento puesto que no consiguió el Premio Cervantes, ya que recayó sobre la galaico-murciana Carmen Conde, acontecimiento éste que protagonizó varias discusiones literarias y por ende adquirieron un cariz político como consecuencia del transcurso de la historia de una España republicana tras la Guerra Civil. Los seguidores de Carmen Conde fueron Buero Vallejo, Díaz Plaja y García Valdecasas representantes de valores literarios conservadores, mientras que a Rosa Chacel le acompañaban Julián Marías, Luis Rosales y Antonio Tovar como portadores de un modelo más progresista, así como la “Asociación de Mujeres Universitarias”, a pesar de que nuestra autora nunca se mostró participante activa de ninguna asociación de carácter feminista. La tercera aspirante que presentó su candidatura para este premio fue Carmen Guirado, dedicada a la medicina, cuyos padrinos fueron José María Pemán, Rafael Lapesa y el cardenal Tarancón.

Clara Janés compañera en las artes junto a Rosa Chacel opina que la vida está llena de injusticias y que la fatalidad de no escoger a Rosa Chacel como ganadora del Premio Cervantes fue terrorífico para la autora, algo que le afectó durante mucho tiempo, a pesar de su negativa a admitirlo. No obstante, no era de extrañar puesto que en el año 1976, dos años antes de otorgar el primer sillón femenino en la Academia, Blanca Berasategui en un artículo publicado en *ABC* “Rosa Chacel, en su mundo” dice: Rosa Chacel, setenta y ocho años, escritora vallisoletana, lamentablemente desconocida en nuestro país, continúa novelando, constante y calladamente, en su pequeño apartamento madrileño” (Berasategui, 1976: 38). Rosa Chacel como ella misma dice vagó fuera del cercado en una conferencia recogida por la Fundación March titulada “Rosa Chacel habla de su obra con Francisco Ynduráin”.

## 7.6.- Una creencia divina.

Clara Janés me envió por *e-mail* una entrevista que realizó a Rosa Chacel sobre su creencia en Dios, sobre su actitud respecto a la cuestión religiosa difícil de entender a simple vista, pero en el fondo es tan fácil como pensar que Dios quiere decir vida y el mayor misterio, por tanto, es la vida. Rememora en dicha entrevista un encuentro de Rosa Chacel con María Zambrano, ambas se proclamaron católicas, esta cuestión despertó en Clara Janés un especial interés por considerar qué era lo divino para la autora vallisoletana. Una divinidad subterfugia que recorría los inmensos paisajes de la memoria infantil cultivada a través del tiempo de manera genésica, endógena. La duda religiosa es un monstruo “el mayor monstruo los celos”. Si tienes la certeza de que Dios existe, la duda desaparece y “prescindes del goce de la contemplación, la beatitud divina, etc.”. Si acaba la duda de la creencia de Dios, acabamos con lo inventado, con el ansia de creer que provoca en realidad la búsqueda de la vida por excelencia. Estamos frente a un concepto propugnado por Rilke, el poeta del amor y los ángeles, el amor hacia la conveniencia de Dios como principio de acercamiento vital al origen de nuestra existencia. Creación, poesía, Dios, principio de vida, castidad y sinceridad en los pensamientos.

Como consecuencia de la voluntad chaceliana aparece la religión como una de sus ansiadas pretensiones a justificar, y digo justificar porque, de una manera u otra, **coma** siempre nos quiere dejar claro su sentimiento en este despertar *religioso*, provocado por la protuberante intención de desmontar su memoria para dejarla explícita en su obra. Religión tratada con maestría en personajes como Santiago en *La Sinrazón*, en su ensayo a los más grandes (San Agustín, Rousseau, Kierkegaard, Cervantes, Galdós y Unamuno) *La Confesión* y como apéndice de lo que será un sentimiento venidero y una advocación en *Desde el amanecer*:

No es fácil descubrir mi extravagancia religiosa, que no tenía nada que ver con lo que se pueda llamar creencia o increencia. Mis dudas, graves y angustiadas hasta la asfixia mental, no me inspiraron jamás la ocurrencia de poner peros a lo que me habían enseñado, solo que, muy conforme y convencida de que las cosas eran así, yo las vivía de otro modo. También vivía, por

supuesto, el modo ortodoxo, pero mi fantasía no conocía barreras. (Chacel, *OC.*, Vol. 8, 2004: 303)

Existe, por tanto, una conciencia autorial de querer explicarse en el orden de la religión como clave fundamental en el pilar del conjunto de la formación humana, no como valor añadido sino como pieza clave en la consecución de un determinado modo de estar:

Es empresa difícil que temo no lograr su claro diseño, mi propósito de sugerir los puntos clave del cristianismo, al mismo tiempo que lo designo como la *draema perdida*. Y es difícil, sobre todo, porque no quiero que mis sugerencias puedan parecer ¡ni un momento! exposiciones culturales. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 215)

Durante la construcción conceptual del discurso chaceliano en torno a la religión aparece si no una constante un elemento encontrado: el sexo. Alude a la cruz, al igual que lo hizo Goethe como un “error estético”. (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 253). También aparece Jesucristo Superstar comparado con la exaltación de la religión y con el desenfreno de la vida sexual estrenado en su época. Más que comparar, interroga y en su cuestión, en su pregunta, encuentro la respuesta de afirmación entre ambas cosas: el sexo aparece como desenfrenado, como consecuencia se exalta la religión entre el pueblo joven para contrarrestar el efecto negativo en la sociedad. Idea completamente arcaica, a mi modo de entender, y bajo mi perspectiva de sugerente posibilidad vivida.

¿Por qué será que en esta época de desenfreno sexual, de insubordinación a las leyes sociales y atentado o despedazamiento de las leyes estéticas, resuena entre el tumulto el nombre de Cristo? Ah ¿por qué será?... (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 254)

La crítica a los valores religiosos ha estado patente en toda la obra chaceliana de manera subyacente en el protagonista de *La Sinrazón*, Santiago dejándose arrastrar por un sentimiento de culpa inútil que le llevará a una desesperación de valores irremediabilmente sin poder hacerle avanzar, realmente «sin- razón», sin sentido. Y de manera explícita y con un conocimiento de la vida por sí misma, y todo ello, a través de sus protagonistas literarios afirma la necesidad del sentimiento religioso para el fortalecimiento del ser humano,

siendo ésta una verdad insalvable y plena de significación en su madurez artística:

Yo iba diciendo que hay –dos, por lo menos– demostraciones de la falta de actualidad activa en el sentimiento religioso del mundo católico. La primera es el turismo hacia todos los Tibets, Ganges y demás –incluyendo macumbas y ecología–, la segunda es la falta de aparición de idea, conflicto o imagen religiosa en arte y literatura. Yo creo que el arte, desde que podemos verlo como arte, es una búsqueda de la imagen de Dios: griegos, romanos y cristianos no hicieron otra cosa; por eso hicieron arte, ¿por qué ahora no se hace? (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 101)

### 7.7.- Rosa poeta

El poeta y editor de las *Obras Completas* de la prosista vallisoletana, Antonio Piedra escribe una estrofa llamada jaiquilla, cuyo nombre inventó nuestra autora. La componen tres versos asimétricos que no coinciden con el haiku japonés –poema breve de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente– aunque conceptualmente sí lo hacen con la seguidilla. Este término procede de la seguidilla pero no se refiere a la seguidilla ni al haiku porque no es conceptual. Su origen certero se remonta al pantun malaya, cuartetos con dos elementos claves: por un lado, el amoroso; y por otro la naturaleza. La jaiquilla, por tanto, está inspirada ideológicamente en la pantun, estrictamente española. D. Antonio Piedra posee dos jaiquillas en las que Romeo y Julieta discuten sobre si un pájaro es una alondra o un ruiseñor.

Numerosos ejemplos del amor a la poesía muestra Rosa Chacel a lo largo de la escritura en los diarios:

Me convencieron de que debía existir. Delataban la ambición de alcanzar los temas más elevados y no llegaba a las alturas donde los más grandes se cernían. Decidí encerrar en la novela la poesía que aquí no alcanzaba el alto clamor necesario (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 25) Antonio Piedra en el prólogo de *Alcancía. Estación Termini*.

Me enjareté un poema de sesenta y tantos endecasílabos sin rima que intitulé “Himno octaviano”; se lo leí a Pedro y le gustó mucho, me dijo cosas muy elogiosas de mi



poesía neoclásica que en efecto es cosa que puedo hacer bien, decididamente bien.  
(Chacel, *Ibidem*: 177)

La escritura versal se caracteriza también por contener obviado todo lo que parece dicho y no está plasmado directamente, además de mantener una “misteriosa confidencialidad” (AA.VV., 1994: 35). *A la orilla de un pozo* (1936) es un conjunto de 30 sonetos, un lenguaje poético acoplado en un molde clásico. Los sonetos en Rosa Chacel anuncian temas clásicos, metáforas vanguardistas llenas de color, sedientas de ser descifradas. Escritas por una mente iluminada al fragor de la belleza utilizando recursos estilísticos llenos de sonoridad, recordando a los mitos, clamando a colores, formas geométricas y ejes apabullantes de un claro arquetipo romano. Los dibujos blancos, nacarados, incorpóreos, una evocación y culto al canon poético del Siglo de Oro.

Félix Pardo opina que la brevedad en la poesía de Rosa Chacel, que no la calidad, nos hace pasar por ella levemente, ahora bien no es esto lo importante sino que en su poesía está contenido todo el lenguaje chaceliano así como su pensamiento:

Filosofía y poesía designan aquí el eje de lo que ha sido su realidad creadora: no hay literatura si no hay pensamiento y hálito poético. Éste se encuentra infuso en el principio del tiempo: mi primer conocimiento de la poesía me fue dado en una edad en que no tenía capacidad de juicio. (Poesía y prosa). (Chacel, *OC.*, Vol. 2, 1989: 43)

La poesía representa el lenguaje del amor, Petrarca, Garcilaso, Bécquer y Salinas a través del tiempo, por tanto, a través de la poesía retomamos un lenguaje basado en la intimidad, en una intimidad contextual del autor poético que enlaza de manera crucial con el interiorismo acusado en la prosa chaceliana. De este modo, la forma utilizada por la autora vallisoletana, el soneto, está presente en toda su narrativa prosaica ya que el candado –alcancía– que utiliza en sus diarios ofrece varios registros para entender su contenido y esto complementa y acompaña el proceso de aprendizaje y creación de su escritura. Por tanto, no hay diferencia entre lo cifrado en la poesía y lo expresado de la misma manera en

su prosa. Su obra, *A la orilla de un pozo* (1936) es un conjunto de treinta sonetos con un lenguaje poético acoplado en un molde clásico. Es evidente, que la poesía de Rosa Chacel es de un volumen menor que su prosa. No obstante, la calidad no acompaña a la cantidad. El lenguaje que atraviesa el verso nos da la clave para entender su filosofía de pensamiento, así opina Félix Pardo:

La brevedad de la obra poética de Chacel invita, engañosamente, a pasar sobre ella como en ascuas. Sin embargo, responde a lo más primigenio y a la esencia más prístina de la memoria y del lenguaje chacelianos, pues ya «el hecho de hablar es poesía», dice en una conferencia titulada *Poesía y prosa*. Filosofía y poesía designan aquí el eje de lo que ha sido su realidad creadora: no hay literatura si no hay pensamiento y hálito poético. Éste se encuentra infuso en el principio del tiempo: «mi primer conocimiento de la poesía me fue dado en una edad en que no tenía capacidad de juicio» (*Poesía y prosa*). (Chacel, *OC.*, Vol.2, 1989: 43)

La poesía es un autoconocimiento de la autora que engarza el sutil estilismo de la prosa con la musicalidad de sus versos y entona el mismo cántico al arte de la palabra que aquello que está en el texto y no se dice. Con el arte de la poesía, Rosa Chacel realiza su propio conocimiento, su autorretrato, es decir, el enfoque del poema, a través de su mirada vanguardista en ideas y clásica en su forma. Y así hubo un aprendizaje para con su prosa. Utilizando este recurso tan sobrado en ella: decir aquello que no está escrito en la prosa y en su poesía dejar volar todo aquello que a manera de ecuación está contenido en su arte poética.

El cálculo y la medida de Rosa Chacel marcan un rumbo, sirven también de cauce, de guía y de sendero. Todo aquello que es estructurado acompañada al poeta en el camino, busca la exactitud. Su alumna Clara Janés utiliza las cifras de su libro de poemas *Los números oscuros* (2006) para crear un proceso de desarrollo, no despeja incógnitas. Los poemas de ambas escritoras están inspirados en el cálculo matemático y ahí está la mezcla que origina la excelsa belleza del discurso versal de ambas poetisas.

## 7.8.- Rosa traductora

Cada palabra no pronunciaba pero hecha escritura traía a las demás, y él respiraba sintiéndose unido al mundo; únicamente con uno de esos apuntes logrados, empezaba el día para él, y entonces se encontraba a salvo, o así lo creía, hasta la mañana siguiente.

Peter Handke (Gallego Cuiñas, 2011: 1)

Para ilustrar mejor este epígrafe, a continuación señalaré las obras traducidas por la autora vallisoletana:

*Teoría del arte de vanguardia*, de Renato Poggioli, Madrid, *Revista de Occidente*, 1964.

*La Peste*, de Albert Camus. Barcelona, Edhasa, 1977, 2ª Edición, Barcelona, Seix Barral, 1983 y Barcelona, Círculo de Lectores 1991.

*Tragedias*, de Jean Racine. Madrid, Alfaguara, 1983.

*Museo de cámara*, de Walmir Ayala. Madrid, Xanela, 1986. Del autor en concreto comenta Rosa Chacel:

[...] viaje a Valladolid, podría repetir cero, cero, a pesar de unas cuantas cosas dignas de comentario pero las dejo; estoy decidida a trabajar aunque una vez más me acosté a las tres. ¡Aparición de Walmir Ayala! (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 173)

*Teoría del arte de vanguardia*, de Renato Poggioli, (1964). Madrid, *Revista de occidente*. Traducido del italiano por Rosa Chacel.

Venciendo mi indecible náusea, he copiado los poemas de Walmir –que son muy buenos– en una primera traducción. Creo que los venceré en poco tiempo, aunque tengo que comprar mañana el diccionario porque hay dos o tres palabritas que no consigo entender, pero, en todo caso, los despacharé en un par de copias y se los daré al amigo Caruncho. (Chacel, Vol. 9, 2004: 183)

*Fedra* de Jean Racine; “el jueves pusieron en el Teatro del Escorial la Fedra; bueno, mi Fedra; como no podía faltar algo deplorable, pusieron en el prospecto: traducida por Rosa Chacel de la Real Academia...” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 260)

Así pues, Rosa Chacel ha optado por el verso blanco e incluso por la variedad métrica, en *Británico*, *Bayaceto*, *Berenice*; ha mantenido el pareado en *Andrómena* y en *Fedra* y ha adoptado los dos procedimientos en *Atalía*, la rima en los coros y el verso blanco en los diálogos. A una estricta frialdad métrica, ha preferido, con gran acierto, siempre que le ha sido posible, la fidelidad expresiva y, sobre todo, la fidelidad al contenido; más aún, ha concentrado su atención y su entusiasmo en el logro de un texto que produzca una impresión, incluso una emoción, equivalentes a las que brotan del original. Porque esto, en definitiva, el efecto que produce una traducción, es lo que cuenta. ¿Cómo ha conseguido Rosa Chacel este resultado? Una meta de fidelidad la ha llevado a traducir pacientemente verso a verso cada una de las tragedias, alcanzando una sensación de identidad de las estructuras profundas y casi de literalidad en la forma: la impresión de fidelidad global viene conseguida por el cuidado meticuloso del detalle. (S.A., 2012: 3)

Queda patente con la cita anterior que la prosa de Rosa Chacel y el verso se dejan influenciar en adquirir el flujo de presencias que matiza nuestra autora con sus traducciones.

Tengo ahí la *Fedra* terminada y no es posible obtener los cuatro mil pesos que necesitaría [...] Esta mañana llamé a la Nena y la encontré bastante misteriosa... No me dijo una palabra de la traducción de *Fedra*, que tiene que haber leído en Sur. (*OC.*, Vol. 9, 2004: 130)

En nuestro país hubo títulos traducidos que cosecharon bastante éxito, de ahí pudiera también emanar la afición de Rosa Chacel por ser traductora: *Miedo a*

*volar*, de Erika Jong, traducida al inglés por Marta Pessarrodona. “Fue la novela más vendida en España en 1977” (Nieva de la Paz, 2004: 28), así como *La mujer inacabada*, de Lillian Helman, y *Mujeres*, de Marilyn French.

## CONCLUSIONES

Es cierto que los escritos biográficos y autobiográficos, desde que la burguesía surgiera y tomara el poder en el mundo occidental, han desarrollado distinto carácter tanto literario como social, aunque en la postmodernidad se ha intensificado el relato autobiográfico (Pulido, 2000: 503). La autorreferencialidad de la prosista poeta se traduce en que su autobiografía está impregnada de toda la logística de sus ensayos, utilizando también la filosofía en sus escritos como límites en los que encuadrar su teoría de la intelectualidad.

Con lo que llevo dicho hasta aquí, podemos afirmar que mezcla en su discurso novelístico la razón vital de su pensamiento con otras artes que impregnan su saber literario: escultura, pintura y cine. Por tanto, no es casualidad que este conjunto de valores artísticos en el que se cruzan variopintos saberes se originen como consecuencia de un desarrollo de la postmodernidad en España. La concepción que del arte ofrece Rosa Chacel en su obra se basa en tres aspectos: un arte pictórico, un arte plástico y un arte escénico, categorías artísticas por excelencia en las que se define la maestría del arte universal. La autora vallisoletana teoriza sobre el arte y conjuga pintura, escultura y literatura como escena de la imagen chaceliana, arte que se consolida en el Veintisiete y que nos pasea a través de paisajes surrealistas, puesto que Ortega aconsejaba al novelista imitar al pintor impresionista, así su discípula se hizo eco de que la pintura habla en silencio y como elemento integrador en la obra de la artista apostilla todo lo narrado y deja de ser silencio para convertirse en escena, novelando así la vida íntima de las ideas, ciertamente es clasicista, renovadora y vanguardista, autobiográfica, deshumanizada y memorialística. Los clásicos vienen de las fuentes adquiridas a través del conocimiento de Joyce, Proust, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, Julio Verne, Walter Scout, Unamuno, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna. Renovadora puesto que siguió las ideas de cómo generar una nueva novela, consiguiendo así un estilo inequívoco y personal. Y por último, vanguardista puesto que llega a la literatura después de haber

pasado por una formación profesional en el terreno de las artes plásticas, territorio previo para la eclosión de las vanguardias europeas, conociendo también la evolución de la pintura en el mundo desde los impresionistas hasta Picasso, desde el puntillismo hasta el fauvismo, del simbolismo al cubismo y del constructivismo al surrealismo. Las tertulias y los contactos con los medios de arte de la segunda década de su siglo fueron abonando un terreno previamente predispuesto a la formación autodidacta de la preclara narradora. Consigue, pues, un estilo precursor, puesto que sus personajes quedan limpios de aspectos externos, en los que se sustentaba la novela galdosiana anterior.

En la formación académica de Rosa Chacel se detecta una dualidad marcada por dos acciones complementarias entre sí. Por un lado, durante los años de 1918 a 1920, se dejó atraer por el nuevo movimiento Ultraísta, cuyo nido germinó en la Revista *Ultra*, aquí la autora publicó un texto breve que anunciaba los elementos que después germinarían en su novela *Estación, ida y vuelta*, como la figura del viajero en soliloquio interior o una escritura que se rige por el encadenamiento de imágenes y rítmica musicalidad; de otro lado, un gusto por lo clásico como marca de continuidad de la literatura española, siendo Unamuno el maestro del ser y del sentir, junto a Ortega, Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez.

No obstante, la relación mantenida con Ortega fue un tanto interesada y extravagante por ambas partes, él utilizó –supuestamente– la prácticas de las ideas “sin nombre” de la autora para expandir su filosofía y así dar a conocer los nuevos y transgresores talentos de la cultura española. Rosa Chacel utilizó un lenguaje poético que impregnó de autenticidad absoluta el armazón narrativo de todas y cada una de sus obras, incluso en sus artículos y exposiciones de ideas, las lleva al terreno de lo eterno, poético y realzado de lo cotidiano, puro juego formal que Ortega y Gasset aprovechó para difundir. Por tanto, la simbiosis entre maestro y discípula quedó totalmente equilibrada, aunque a la crítica literaria no le interesa que sea la discípula la que obtenga los mismos beneficios que el maestro-mentor.

Prosiguiendo con el tema y en un haz de simultaneidades nació un nuevo modo de novelar en el que los protagonistas de su discurso se convierten en advenedizos de agonistas, provocan un devenir continuo de idearios a través de una poética prosa engarzando ideas, subrayando aspectos adherentes a la narración, luces, desencantos, imágenes, tranvías, estaciones, pasos ligeros, amedrentados, agonía latente en un ser que se va construyendo a sí mismo, dejando paso a tramas enraizadas en el recuerdo que se proyectarán fílmicas en sucesos venideros. Aquí es donde aparecen herencias literarias y filosóficas que han alumbrado el camino de las letras chacelianas, enredando su pensamiento, influenciándolo: Platón, Descartes, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Baudelaire y Dostoievski. Todo esto contribuye a enriquecer de tal manera sus textos que los personajes de su novela crecen y maduran durante la lectura y de aquí parte mi idea sobre la maduración del pensamiento chaceliano y posterior desarrollo. Si Rosa Chacel no fue entendida fue por sustentar este devenir novelesco de personajes a flor de piel y sin tapujos, enmascarando así todo su ideario en usos literarios justificados como memorias y diarios. Los personajes de la autora no se describen a ellos mismos como simpáticos, alegres u otras cualidades, sólo podemos averiguarlos entre sus vericuetos y sólo podemos intuirlos porque se escabullen entre su ávido ropaje de sensaciones, adivinando su sombra, su figura, su contoneo, se dejan asomar levemente para de nuevo alcanzar la huidiza intención de motivar, todo acontece lento y rápido, dependiendo del ritmo del lector.

Sea como fuere, todas y cada una de sus obras supusieron un temple a su generación y contribuyó al atributo quehacer literario de la prosista más relevante de la generación del Veintisiete. Recorren sus páginas temas fundamentales para su entendimiento y repercusión posterior de su típico novelar, utilizando el arte cinematográfico como manera de acercarse lenta y minuciosamente a los hechos y a los personajes secundarios que sin más, y a través de la novela, desenfundan largos soliloquios para amenizar el conjunto novelístico, la luz como atenuante de ayuda para con la palabra escrita y la



plasticidad que envuelve el paisaje traslucen la expresividad que como escultora y artista innata acompañó su ideario. Una prosa cadente, abstracta, paisajes, imágenes, recursos estilísticos, detalles pintorescos, luz, arte, música y pintura que provocan una expresividad sin medida, sin tacto, con todos los sentidos agazapados en su lectura.

La alusión en el capítulo cuarto a la revistas vanguardistas muestra la importancia durante la década de los años veinte a los treinta el ferviente clima intelectual que se vivía y la proliferación de revistas literarias, que promovidas por el grupo de escritores que más adelante se llamaría del Veintisiete, brindaron la oportunidad de dar a conocer a la escritora vallisoletana, todo ello confirma la explosión cultural que se desarrollaba en España pese a las circunstancias políticas y socioeconómicas del momento, producto de la gran fermentación cultural de aquellos años, cumpliendo una doble función: formativa y propagadora, por un lado servían de campo de pruebas para que se ejercitaran los jóvenes literarios y, al mismo tiempo, se constituyeron en vehículo transmisor de una nueva sensibilidad de la que Rosa Chacel fue espectadora, artífice y discípula, siendo además la única mujer en el grupo de novelistas que integraron el Veintisiete, que convivió con algunas mujeres que, al igual que ella, formaron parte del ambiente cultural español del primer tercio del siglo XX, concretamente aquellas que pertenecieron al grupo poético del Veintisiete y las que desarrollaron su obra en torno a él: Concha Méndez, María Teresa León, Ernestina de Champourcin, María Zambrano y Maruja Mallo, entre otras. Sólo que la crítica ha dado mayor protagonismo a los nombres masculinos que han compartido experiencias amorosas al lado de estas grandes mujeres, por ello, en ocasiones, algunos nombres femeninos se han quedado atrás en la cultivada sombra por brillar sin compañía masculina.

Con esto en mente, Rosa Chacel quedó un tanto al margen, a pesar de ser parte de ese todo literario español en torno a Ortega y Gasset, por su propia confesión de sensación de incomodidad. Ella no era elegante ni pertenecía a una clase social elevada como Concha Méndez y Maruja Mallo.

Tampoco emprendió causas políticas frente a sus compañeras de generación, por ende no ocupó un nombre relevante, resulta más sonoro en cualquier ámbito ser radical o ruidosa en algún campo y sobre todo político que brillar o intentar caminar entre los academicistas como una incipiente y liberadora parte activa del género narrativo en el que no destacaba ninguna mujer. No olvidemos que tanto Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, Concha Méndez como Maruja Mallo destacaron entre los ámbitos más estrepitosos y además venían de una clase burguesa alta, normas estas que no alcanzaban el nombre de Rosa Chacel.

Conviene distinguir que la relación que existió entre el arte nuevo y *La deshumanización del arte*, instaurada por Ortega y Gasset, nos ha hecho descubrir la eficaz interrelación que ocupó la obra literaria de Rosa Chacel y los cánones de belleza artística en las letras, que anclados en la revolución y pautas a seguir del mentor, influyeron notablemente en el devenir literario de una novela interiorista, en definitiva una concepción del arte en la escritura. La estética literaria chaceliana hay que vincularla a los movimientos culturales que avanzaban en la década de oro de los años veinte a los treinta, coincidiendo en parte con la ausencia de la autora en España durante 1922 a 1927. A pesar de esta falta no podemos dejar de encajar esta presencia en el panorama literario español en el que años más tarde, aparecería rescatada de ese olvido inicial nuestra autora vallisoletana.

Con todo esto no pretendo dejar a un lado la calificación de novela intelectual, deshumanizada y/o vanguardista. Si lo miramos a través de la historia ninguna de las definiciones son arbitrarias, todas nos llevan al sentido de catalogarla como una escritura única y con una perspectiva distinta en su planteamiento pero como finalidad de un desarrollo intelectual resulta indiscutible y cumple una función histórica y social en la consecución de una mayor expresión artística de todas las mujeres, sin erigirse feminista en sus confesados postulados.

Por otra parte, conviene resaltar que el estudio de la autobiografía en la elaboración de esta tesis doctoral, podría tener un doblete autobiográfico, es decir, desde el primer momento en el que emprendí la decisión de trabajar sobre la novelista que nos ocupa, la calificué como artista de idearios, utilizando este término como el correcto, puesto que construye, argumenta, estudia y crea toda una globalidad de ideas artísticas sobre temas universales como el amor, la mujer, el arte, el cine y la poesía, todo aquello que como ciencia asume el alma como alimento de la espiritualidad. Existe en mi proceso pues, como he precisado anteriormente, un camino paralelo en el que podríamos construir las “triquiñuelas” que han pululado en el trabajo personal y en las secuencias exteriores que han rodeado esta ardua elaboración.

Tanto es así que, alrededor de todo el esfuerzo académico, han surgido elementos constructivos para retomar el posterior desarrollo de un posible trabajo de fruto e imaginación literaria como proyecto de futuro. Afirmando con esta explicación que detrás de todo proceso autobiográfico existen tres tonalidades que influyen en la construcción de dicho género: el resultante del mero trabajo intelectual y dos procesos paralelos intervinientes, el espiritual que se gesta en el alma literaria y el externo en el que deambulan los acontecimientos adyacentes a nuestro proceso histórico-social y familiar vivido. Y fruto de esta combinación imposible de dividir, crece “la poética autobiográfica particular” (Fernández y Hermsilla, 2011: 12), en la que si el autor o autora no desvela el misterio resulta difícil descifrar qué hay de realidad, fantasía, invención o temporalidad en el texto discursivo.

Resulta paradójico destacar al escritor de diarios como personaje venido del romanticismo, época literaria en la que se exalta la presencia del yo, pero un yo interiorista, o al menos, desplazándose por el círculo de la intimidad, en contraposición a la exposición pública del yo, que es lo que realiza la escritura del interior, abierta, para todos. En España, habrá que esperar a hablar de diario con Azorín (1901), hay que admitir que en el 98 los autores, siendo tan conmovedores en su personalidad, en general, no escribieron diarios temporales ni desorganizados como más adelante

aparecerían. Unamuno habló de sí mismo en *De Fuerteventura a París* y en su *Cancionero*, subtulado “Diario poético” por Federico de Onís, dos composiciones fechadas todas desde 1928 a 1936. Juan Ramón Jiménez (1881-1959) también habló con un *Diario de un poeta recién casado* (2001), este libro fue el más moderno en su modo de trazar la poesía:

Se ha dicho que fue este libro el que significó la modernización de la poesía, pero no solamente fue eso, sino el intento muy inteligente de poder hacer un nuevo género de poesía, sin desvincularla de la vida, aprovechando lo que de la vida se lleva siempre un diario. (Trapiello, 2012: 29)

Esta concepción de la poesía, para tratar de compaginar la vida y su línea de actuación, es la clave del secreto del escritor de diarios. También aparecieron los diarios de Pla, Azaña y Eugenio Noel, no sobresalieron demasiado en su ansia de cambiar el país, tampoco fueron afamados escritores pero cada uno con sus memorias y diarios dieron lo mejor de su intimidad:

Si el diario es, como creo, el dibujo de la realidad hecho con una línea de puntos suspensivos, algo ya de por sí troceado y discontinuo, imaginemos lo que significaría sólo unos pocos de esos puntos, escogidos al azar y presentados de nuevo a un lector inocente que no reconocería en ellos más que lo que tienen de puntos, pero no lo que, aun de modo discontinuo, tenía de líneas. (Trapiello, 2012: 30)

Según Trapiello, los diarios, las biografías y las traducciones de un libro tienen una vida de cincuenta años al igual que una generación, sólo que con dos salvedades, o bien pasan a mejor vida o bien se quedan siempre presentes en la historia lectora de unos cuantos. “El lector diarios va buscando una voz para la mudez de su garganta sentimental” (Trapiello, 2012: 31) y esto no tiene pero nada que ver con la voz en *off*, que no silenciada, de Rosa Chacel, puesto que esa voz soterrada dice aún más y más fuerte que la mudez del lector de diarios. Trapiello sigue pensando que el diario está justificado porque cuenta la historia de una vida desnuda, convirtiéndose así en un libro.

Estas consideraciones fundamentan mi propuesta de justificar que, en la misma medida que se dedican unas palabras de agradecimiento a todos aquellos que han ayudado a la realización de este esfuerzo, igualmente las memorias, como recuerdo escrito hacia una persona, hacen que perdure la historia y quede para siempre alargado en el tiempo y proyectado hacia el futuro, haciendo que su semblante continúe más y con mejor visión en la proximidad del final, como si en parte descubriésemos la inmortalidad del personaje protagonista de nuestras memorias, tal y como Derrida dice después de la muerte de Paul de Man.

Acorde con lo desarrollado en el primer capítulo, he de decir que como método de comprensión para con la autora, hemos abordado el estudio de la infancia como raíz de la memoria, y al utilizar las virtudes literarias y propias de la preclara prosista ha aumentado nuestro grado de conocimiento para la asimilación del bagaje literario, cultural y humano de nuestra poética novelista para la época histórica de avance y desarrollo en el auge de las artes, en general. Al establecer un marco teórico en el que deslizarse por las distintas modalidades de la llamada literatura confesional avanzamos fehacientemente y con paso firme en el estudio de la voz en *off* de la que se hace eco nuestra protagonista. Paseando conscientemente a través de diversos autores y modalidades literarias: autobiografía, pacto autobiográfico, autoficción, literatura epistolar, diario, anti-novela, etc. Mas no se trata tan sólo de abordar cuestiones estrictamente historiográficas, sino que el acercamiento hacia los diarios: *Alcancía. Ida, Alcancía. Vuelta, Alcancía. Estación termini, Desde el amanecer* y a sus ensayos *La Confesión* y *Saturnal* hemos descifrado el proceso de creación artística basado en un estilo de conciencia sin que ello eclipse este tipo de texto discursivo: el género de lo confesional.

Admitamos que, la memoria de Rosa Chacel es una síntesis de ensoñación, el lector va subiendo peldaños psicológicos a través de una

marejada oculta de sentimientos, una retrospectiva al pasado por medio de la memoria subjetiva del yo, alimentándose de la infancia, etapa ésta que le permite a la autora introducirse en su clandestinidad, en su mundo interior, en un repretar de ideas. Su obra novelística es profundamente autobiográfica, pero no podemos entender que nos está relatando sus memorias a modo tradicional. A través de conflictos y reacciones inmediatas de sus personajes, nos va enseñando la psicología, los resortes y las contradicciones íntimas del alma humana y esto la lleva a dar vida a auténticos seres que son capaces de trascender al lector en el tiempo, el conjunto de su narrativa participa de la búsqueda que lleva a lo uno. Todo esto nos lleva al embrión y gestación de la idea principal sobre la autobiografía que Philippe Lejeune manifiesta:

Para que un hecho pueda ser considerado como autobiográfico tiene que haber un pacto que el autor intentará crear con el lector. Este pacto se centra en una idea fundamental: todo lo que se va a decir es cierto. Se puede dar de tres maneras: desde el título del libro que no deja lugar a dudas, desde un prefacio que explicará al lector que lo que va a leer es autobiografía y, directamente desde dentro del texto haciendo explícitos una serie de datos personales. (AA. VV., 2002: 240)

A través de dos términos: el pacto autobiográfico diseñado por Lejeune como “relato introspectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (AA. VV., 2001: 84) y la confidencia como un mundo de secretos al oído en voz baja, analizamos si narrar autobiografías, novelas memorísticas, relatos intimistas, historias del interior, anécdotas vitales íntimas y experiencias personales corresponden al estilo narrativo de la conciencia y no a un uso exclusivo de literatura femenina. En esta investigación usamos como referencia a Rosa Chacel, precursora del *nouveau roman*, y a través de sus novelas y ensayos –ambos autobiográficos– establecemos un eje en el que estudiar y encuadrar la literatura autorreferencial, puesto que a través de su monólogo interior recrea en la imaginación el yo joyciano que va dando paso a un complicado mundo de supervivencias.

Lo curioso es que el nacimiento del *nouveau roman* se produjo tanto en España como en Francia, los jóvenes intelectuales salían al frente de dos guerras, en el caso español, sobre los años sesenta, la Guerra Civil dejó su marcada huella, y en el caso francés, la Guerra Fría asoló a una Europa que preconizaba la rebelión ante la novela. Así la España de los años cuarenta se enfrentó a un curioso empobrecimiento en todos los ámbitos, no sólo el literario, sino el cultural (exilio intelectual, aislamiento político y cultural y una literatura mediatizada). Consecuentemente, muchos escritores tuvieron que salir al desolador exilio y desde allí crearon la sabiduría e intelectualidad adquirida en España, fuera de nuestras fronteras, en una soledad no deseada y desconectados física y espiritualmente del momento histórico español instaurado por el nuevo régimen. Se prohibieron obras de los grandes pensadores de la novela contemporánea de posguerra: Proust, Joyce, Kafka y Faulkner. En la década de los cuarenta a los cincuenta, España comienza a salir de su aislamiento internacional, entra en la ONU en 1952 y en 1953 se firman los primeros acuerdos con EEUU. De este modo, existe una pequeña puerta al exterior y conoceremos el neorrealismo literario y cinematográfico de los italianos Moravia, Vittorini, Pavese y las películas de Rossellini. También se difunden obras americanas de Faulkner, Dos Passos, Hemingway y de los existencialistas Camus y Sartre y de los franceses Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute.

Llegados a este punto surgen las aportaciones de las tertulias literarias de Ramón Gómez de la Serna, el crítico catalán José María Castellet, y aparece *La Colmena* de Camilo José Cela, *El Jarama* de Sánchez Ferlosio y *Tiempo de Silencio* de Martín Santos. Somos espectadores del experimentalismo del lenguaje y la lengua como vehículos de la literatura, y en particular de la novela, de manera que se va desarrollando un engranaje hacia el cambio y renacen las individualidades, no hay grupos de novelistas, ni ramilletes de escritores, cada uno de ellos se expresa en su novela o forma artística para expresar su individualidad fruto de su empirismo personal. En este marco Rosa Chacel se sitúa como innovadora en los recursos estilísticos utilizados en su prosa de introspección. No hay duda que esta literatura surge en España y en Francia coincidente con los desastres bélicos que se sufren en

años posteriores “un proceso de búsqueda iniciado con Flaubert a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX con los dadaístas y los surrealistas que rompieron con la estética defendida por los academicistas”. (Arnal, 1997: 45), por consiguiente, no podemos dejar atrás la concomitancia con el ultraísmo que desarrolló Rosa Chacel, partícipe de otro de los muchos –ismos surgidos en aquella época en el proceso de búsqueda hacia una nueva novela y un nuevo modo de novelar. Incluso la propia Clara Janés cerciora el paralelismo existente entre la novela francesa y la chaceliana, sustentando esa opinión en la herencia literaria asumida por ambas, es decir, por Chacel de un lado y los novelistas franceses integrantes del *nouveau roman*, Robbe-Grillet, Butor y Nathalie Sarraute, de otro. Si la obra de Rosa Chacel *Estación, ida y vuelta* se ha convertido en la introductora en España del *nouveau roman*, esto nos lleva a considerar *La Sinrazón* como el exponente más maduro, conseguido y meditado de ese particular modo de novelar. Se sitúa como el desafío a la amplitud de todo lo germinado en *Estación, ida y vuelta*, establece un desarrollo de la novela preconizada por Ortega y aumenta la construcción idearia tanto de la autora como del lector, así éste aprende a entender sus novelas, a conocer el proceso interno que producen las idas y venidas, la “sin razón” de sus personajes. Ahí radica la originalidad de este tipo de novela.

Simultáneamente al estudio de su literatura, sobre los años noventa, coexiste un relevante trato de mujer por parte de la crítica literaria que añade como característica al género autorreferencial el sentido de lo femenino. Evidentemente, no se puede desligar a un autor, autora de su vinculación idearia, de cualquier índole, de la misma manera que no es objetivo acotar géneros literarios sólo por estar escritos por una mujer. En esta línea hemos demostrado que el género autorreferencial no sólo es atribuible a la mujer, puesto que en España y en la literatura en general, dicho género contribuyó a la consecución por parte de todas las artes a un manifiesto que tocaba en la historia de la literatura, en particular. También ha resultado sorprendente el trato que Rosa Chacel adoptó con respecto a las ideas de avanzadilla que preconizaba Virginia Woolf, ideas que he intentado analizar en el capítulo de “lo femenino”, llegando a la conclusión de que Rosa Chacel no supo entender el



importante avance que supuso la propagación de las bases sentadas por Woolf, autora que cambió la trayectoria de las obras de ficción, y que coincidentemente publicó en 1913 la obra *El viaje de ida*, semejante a *Estación ida y vuelta* y *Alcancía. Ida*, en cuanto al parecido en el título.

En toda la investigación se han tratado términos relativos al mundo de la confidencia, al lenguaje del mundo soterrado: memoria, realidad, autobiografía femenina, escritura autobiográfica, ficción autobiográfica, confesión, autorrealidad, relatos autobiográficos, autobiografía en el exilio, literatura memorial, memoria de la resistencia, memoria escrita, testimonio transcrito, diario íntimo, epistolarios, diarios, dietarios, cuadernos de notas y novela testimonial. Hemos de reconocer que efectivamente se trata de una literatura con una mirada retrospectiva al pasado por medio de la memoria subjetiva del yo, una retrospección a la infancia que a través de la conciencia se expande al texto, reivindicando su voluntad y estableciendo los cauces y límites de un género literario que no es necesariamente femenino, sino que este discurso subjetivo se da en ambos géneros, fundamentalmente porque Rosa Chacel no es la única autora que novela a modo autobiográfico porque además encasillar este modo de escritura en un sexo sería acusar a la práctica autobiográfica de mujeres como imposibilidad de transitar otros medios de escritura y hay que desterrar esta idea de anclar al mundo femenino en narraciones privadas y en silencios.

Al respecto conviene decir que la infancia como el fondo sin principio de la propia vida supone que la memoria de la preclara prosista se convierte en un sabelotodo que indaga y profundiza en su yo, engarza su memoria y recorre laberintos insospechados desde su deshacerse, desgranarse, desvivirse, así la autobiografía tiende a buscar en sus antepasados y en sus orígenes las raíces que llevan a la justificación del presente.

Sólo por el hecho de poder nombrar a una escritora del Veintisiete prosista merece la pena esta investigación, en la historiografía literaria hemos

ido comprobando que su nombre aparece como novelista exiliada, en capítulo distinto del exitoso y masculino Veintisiete, además su escritura autorreferencial da muestra explícita de esa voz en *off* que de manera subliminal subyace a través de toda su novelística. Voz que se ofrece vanguardista originando en su creación un nuevo modo de novelar, dueña de su propia expresión y fundamentalmente inocente en su concepción de lo femenino, tal y como hemos tratado en el capítulo correspondiente. No fue consciente de su propia originalidad, incluso la propia Clara Janés adivina espontáneamente su aportación a la literatura española transcurrido el tiempo y basándose en la relectura de sus palabras. Como maestra exigente, como novelista renovadora, como poeta surrealista, como ensayista academicista y como persona algo contradictoria. Supo aprovechar tarde las apariciones televisivas y los intereses políticos de una España futura a conseguir el desarrollo de las libertades en conjunto (masculinas y femeninas). Escapando en todo momento de ser acusada de utilizar una literatura femenina para su escritura, ¿A qué calificación, división o pertinaz intencionalidad obedece? ¿Si Rosa Chacel hubiese sido escritor habría sido tan interrogado por ese motivo de masculinidad? No. Intereses creados en España para una disfrazada sombra de igualdad que ahora sería posible retomar y poder acariciar para un brillante futuro de la Modernidad. La autora ha sabido usar racionalmente su arte, un arte nuevo propugnado por su mentor y atildado por palabras encadenadas en sus novelas, ahora bien, este quehacer no le ha dejado el reconocimiento exterior que ansiaba, pero sí su enhorabuena personal, su placer al escribirlo, saberse cierta de un arte que aún propugnaba su definición.

Lo que nos lleva a decir que el reconocimiento a la labor literaria de la escritora vallisoletana reposa en dos pilares, uno sustentado en la tardanza y otro repleto de su difícil lectura, tal y como catalogan su obra. Clara Janés advierte que resulta más fácil leer poesía que inmiscuirse en la lectura de *Estación, ida y vuelta*, por ejemplo.

Para los fines de nuestro argumento hemos de ubicar a nuestra autora en

un estilo, en un espacio reconocido en el que se pueda identificar. La novela de Rosa Chacel es personal, iniciada por Galdós y ahondada en Unamuno, en su ensayo *La confesión* da buena muestra de ello. Los autores del Veintisiete continuaron las grandes ideas de Góngora y el 98, así entendemos que todo escritor posee unas bases y ejes narrativos aprendidos y admirados de los grandes escritores anteriores. Pero en el Veintisiete no sólo se observan esas influencias, sino que además se vanaglorian de dar señales de ellas: fueron escritores, novelistas, ensayistas, poetas y además críticos de su tiempo, de su estado generacional, de su memoria, de su *Alcancía*, de su *Estación*. En la autoría de la prosista vallisoletana podemos establecer dos periodos, el primero de aprendizaje y el segundo una etapa de escritura del exilio, ambos representados por *Estación, ida y vuelta* en primer lugar, y en segundo, *La Sinrazón*. En ambas novelas utiliza la fusión del *doppelganger*, heredado de Dostoievski y Proust, novelistas leídos por la escritora que por añadidura los personajes de las anteriores novelas recuerdan a estos dos escritores sobre todo en su morosidad. Este efecto literario consiste en usar el “nosotros”, no se utilizan nombres y así se ofrece una visión impresionista de las cosas que merodean en el entorno novelístico, evitando la concretización de los personajes. Es la obra de una artista segura de sí misma, rebelde, no se atiene a ninguna convención, no se arredra ante nada, frecuenta la absoluta libertad y da una lección a los jóvenes con su obra *Barrio de Maravillas* en técnica y en firmeza narrativa.

En ese alarde de espontaneidad y libertad absoluta, Rosa Chacel adora a Ramón Gómez de la Serna, siente profunda admiración por la posición que en la literatura tiene el autor de las greguerías y añora para su literatura esta valoración que hace del escritor, claro está que la crítica posterior pudo ir rescatando sobre o a partir del año 1975 todo lo que descubrían españoles liberados de conciencia por el antiguo régimen. No sólo brotó del oscurantismo la literatura autobiográfica (atribuida a la autora) a partir de los años tardofranquistas, sino la literatura intrínseca a los sentimientos humanos más desgarradores que latían inmersos en ese tipo de narraciones. En la exquisita armonía de lo que acontecía alrededor de la autora vallisoletana y en

las tertulias literarias siempre aparecía el nombre de Ramón Gómez de la Serna.

Algo más que añadir, tampoco es feminista, eso se repite una y otra vez, pero feminista en un sentido peyorativo, en el que yo no quiero utilizarlo, porque consecuentemente toda femineidad tiene su origen, vivencia y consecuencia. Admiró a Virginia Woolf, pero fue incapaz de predecir el éxito ideológico que esta autora preconizó para con la historia no de las mujeres, sino de la globalidad humana, y en esa inocencia –entendida no como opuesta a maldad–, contribuyó a una mejora de sabiduría en la novelística española, abriendo paso a venideras pensadoras, escritoras e influyentes novelistas que no quiero nombrar por no quitar importancia a mi autora. La propia historiografía se encargará de definir la próxima maestra-mentora. Desde su infancia obtuvo de sus progenitores valores académicos e intelectuales que ni a propósito somos capaces de inculcar a nuestros descendientes, lo que demuestra que el arte está innato en su conciencia, esa conciencia de la que tanto hemos hablado.

Pasado un tiempo de reflexión, considero que el término que Laura Freixas ha adoptado con respecto a la autobiografía femenina como el “eclipse de la autobiografía” (AA. VV., 2001: 117) origina establecer episodios catalogados como auténticos en este discurso narrativo, es decir: la autora es un testigo de los hechos, no es protagonista; recurre a la infancia para desvelar el mundo íntimo de sus ideas y además en los diarios se manifiesta fragmentaria en cuanto al modo cronológico de relatar su ideario, y esta certera clasificación ha sido utilizada en la globalidad para enmarcar a las autoras de diarios condicionándolas a quedarse encuadradas como arquetipos de escritura de la confidencia y por ende, femenina.

Resumiendo, los objetivos propuestos como iniciales en separar una escritura de diarios en los ensayos y en las novelas carecen de sentido, ya que los primeros nutren intelectualmente a las segundas, produciéndose una

simbiosis entre la académica realidad y la ficcional historia. No obstante, no podemos hablar de fantasía e imaginación al margen de los hechos, que dispersados en ideas, recorren las páginas de la escritura autorreferencial de nuestra señorita vallisoletana, tal y como la llamaba Pablo Neruda; sin duda en la elección y en su mente autorial se establecen las pautas de lo que hay de realidad y ficción de entre todos sus escritos. Ni que decir tiene que, todo el universo que se proyecta en la narrativa chaceliana viene aprendido en su autoconocimiento de los clásicos, practicado en la novedosa vanguardia europea y en su americano exilio; renovando la estética con rasgos de vanguardia y tradición, suprimiendo lo accesorio y dejando lo esencial, transmitiendo sus experiencias vitales y transformándolas en magia en realidad y en deseo como –Luis Cernuda– y por supuesto todo esto en la vorágine de todos los ismos: futurismo, creacionismo, ultraísmo y surrealismo.

Con respecto al aspecto femenino tratado en esta tesis doctoral, corroborar de nuevo el planteamiento de mi objetivo inicial, resulta innovador y complejo el tratamiento de la feminización del hombre, que no de la masculinización de la mujer, aspecto éste del que fue acusada en numerosas ocasiones. Protagonizó los mejores discursos dialécticos sobre la mujer, en medio de Scheller, Pitaluga y el propio Ortega, con el simple objetivo de mostrar, no de demostrar la intelectualidad de una mujer de su época, a contracorriente de todo erudito. A lo largo de esta investigación hemos adivinado un sentimiento hacia las mujeres, por parte de la autora, cambiante en dos sentidos. En primer lugar, una ironía que se torna crueldad cuando trata a la mujer, claro está que lo utiliza para marcar reacciones encontradas, así crea y provoca. Como segundo lugar complementario, la narradora utiliza personajes masculinos en sus obras para reafirmar su no creencia en la literatura femenina, aunque nunca un hombre tuvo que disculparse en elegir un protagonista femenino para su novela. Por tanto, hay que dejar definitivamente al margen la catalogación de la novela autobiográfica femenina con un marcado matiz no valioso.

Mi propósito con respecto al abordado tema del cine como *zoom* de la escena chaceliana ha sido claramente previsible una vez leída *Estación, ida y vuelta* y *La Sinrazón*, contradictorio en cuanto que las novelas llevadas a la gran pantalla han sido *Barrio de Maravillas* y *Teresa* quedó en el intento. No obstante, esta intencionalidad no es tanto el hecho en sí de adaptar la novela al ritmo cinematográfico como el observar la gran influencia que ha tenido la captación de la imagen por la autora, recogida de su afición a la gran industria de las imágenes, semejante al reflejo que se produce en el lector cuando adquiere la sensibilidad de la escritura de Rosa Chacel y la comprensión por parte del espectador ante el desarrollo de una película. Una complicidad que, no parece casual, en algunos casos, puesto que como decía Alberti: “Yo nací, respetadme, con el cine”. El capítulo del cine, por tanto, ha constituido una revelación para entender y acompañar el método confesional de la autora, porque no sólo es un arte de la confidencia, sino que arrastrado por el inicio del cine y la gran apuesta chaceliana de nutrirse con las técnicas de captación del espectador para con su novela ha dejado abierto un campo a investigar futuro y además ha contribuido a localizar el engranaje artístico y el envoltorio de sus ideas, fundamentalmente del protagonista “sin nombre” de *Estación, ida y vuelta* y el personaje atípico que se desenvuelve en el mundo de supervivencias de *La Sinrazón*. Estas dos obras-pilares añaden diversidad y complejidad a la autora de diarios, puesto que en sólo dos aproximaciones supo plasmar la auténtica revelación del momento en la historia de la novela española.

El concepto de establecer una división en la bibliografía sobre general y de Rosa Chacel y sobre Rosa Chacel es fundamental para controlar la información localizada con respecto a todo lo externo que ha servido para llegar a la interioridad de la autora de diarios, traductora y vanguardista.

El último capítulo abordado ha supuesto un reencuentro con las entrevistas realizadas a Clara Janés, en las que abordando pequeños y variados epígrafes sobre apuntes de mujer, la conciencia del exilio, el Veintisiete “poeta”, el Premio Cervantes, la religión, el papel de Rosa Chacel como poeta

y la importante ayuda económica que supuso su labor como traductora, han servido para configurar un semblante sobre la figura literaria y personal de la autora vallisoletana, claro está dentro del conocimiento subjetivo de su discípula Clara Janés, ésta nos ha dibujado una artista completa, única y diversa en muchos aspectos que, confundida por el lenguaje utilizado en sus ensayos, como bien dice Clara Janés, Rosa adornó sus ensayos de su filosofía, a veces empañó el auténtico sentido de su mensaje. Un mensaje más claro de lo que adivinaba, sobre todo en sus apuntes sobre mujer. No tiene por qué ir desvinculado adueñarse de la intelectualidad en sus escritos y esparcirla y al mismo tiempo, adornar también la ropa de mesa con preciosos adornos tejidos por la gran mujer de la vanguardia española.

En los anexos que figuran como documento final de esta tesis doctoral han sido cruciales las entrevistas mantenidas con Clara Janés, poeta que analiza la naturaleza y que expresa la relación que el hombre establece con su entorno y sus semejantes, entendiendo la vida como deseo que mueve hacia el otro, sobre el que nada puede, compartiendo el espacio y desarrollando operaciones de proximidad y separación. La conciencia autorial de Clara Janés va buscando auxilio en su memoria y su poesía, en general, se convierte en generadora de vida, en horizonte de esperanza, en principio de canto del límite y temporalidad para derivar en forma de acecho a lo invisible y en himno de plenitud. Con estas cualidades ha nutrido de lindeza el carisma coloquial que ofrecen sus palabras en las dos entrevistas mantenida con la poeta en julio y noviembre de 2010 y sobre todo en sus continuos *e-mail* contestando todas y cada una de las dudas surgidas al respecto de su maestra Rosa Chacel.

Concluyendo, en 1989 es investida doctora Honoris Causa en Filología Española por la Universidad de Valladolid, y aparecen los dos primeros tomos de su *Obra Completa*. En 1991, recibe el Premio Castilla y León de las Letras. Muere el 27 de julio de 1994 “sin que la tribu literaria soportara su ancianidad altiva [...] un día de calor y nubes, fue enterrada en Valladolid, bajo un cielo perfecto”. (Jiménez Losantos, 1997:1)

Dentro de este marco ha de considerarse que dejó abierta la línea de investigación sobre el género epistolar, ya que las cartas personales de Rosa Chacel fueron donadas por sus herederos a la Asociación Prometeo de Poesía en Madrid, el 18 de septiembre de 2008 y para poder acceder a esta correspondencia privada era necesario un permiso legal que no ha llegado aún. Esta carpeta de índole confidencial se encuentra custodiada en la Biblioteca Regional de Madrid, de modo que el compromiso hacia un nuevo sendero de indagación sigue estando alerta.



## **BIBLIOGRAFÍA.**

### **I. FUENTES BÁSICAS.**

#### **A) De Rosa Chacel.**

CHACEL, Rosa (1928), “*Chinina Mignone*”, *Revista de Occidente*, LV pp. 79-89.

\_\_\_ (1931), “Esquema de los problemas del amor”, *Revista de Occidente*, Tomo XXXI, Enero, febrero, marzo, pp.129-180.

\_\_\_ (1956), “Respuesta a Ortega (La novela no escrita)”, *Sur*, núm. 241, julio-agosto.

\_\_\_ (1964), “Volviendo al punto de partida”, *Revista de Occidente*, Segunda época, nº 17, agosto de 1964, p. 214.

\_\_\_ (1972), *La confesión*, Barcelona, Edhasa.

\_\_\_ (1972), *Desde el amanecer*, Madrid, Últimos Clásicos.

\_\_\_ (1977), “Sendas perdidas de la generación del 27”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 322-323, pp.5-34.

\_\_\_ (1979), “El Pastor”, *El Urogallo*, nº 3, junio-julio, 1979, p. 21 y ss. (Primer capítulo de una novela en preparación con el título *El Pastor*).

\_\_\_ (1980), *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Madrid, Cátedra.

\_\_\_ (1981), “Pensábamos entonces”, *Revista de Occidente*, 7-8, pp. 188-195.

- \_\_\_ (1982), “Amor”, *Revista de Occidente*, nº 15-16, pp. 37-43.
- \_\_\_ (1983a), “Ortega”, *Revista de Occidente*, 24, pp. 77-94.
- \_\_\_ (1983b), “Revisión de un largo camino”, *Cuenta y razón*, nº 11, mayo-junio, pp. 1-12. y en *OC.*, Vol. 3, 1993: 403-417).
- \_\_\_ (1983c), “«Alcancía (Vuelta)», o las dramáticas memorias de una escritora angustiada”, *ABC*, domingo, 2-I-1983, pp. 34-35.
- \_\_\_ (1984), “Rosa mística”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 413, pp. 5-9.
- \_\_\_ (1985), *Barrio de Maravillas*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_ (1986), “Después de todo”, *Ínsula*, nº 470-471, p.5.
- \_\_\_ (1988a), “Ramón”, *Revista de Occidente*, nº 80, pp.23-30.
- \_\_\_ (1988b), “Recuerdo de Fernando Vela”, *Revista de Occidente* nº 90, pp. 117-120.
- \_\_\_ (1989), *Obra completa*, “La sinrazón”, Vol. 1, Valladolid, Fundación Jorge Guillén. Estudio preliminar de Ana Rodríguez-Fischer.
- \_\_\_ (1989), *Obra Completa*, “Ensayo y poesía”, Vol. 2, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- \_\_\_ (1990), *Rosa Chacel*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- \_\_\_ (1991), *Saturnal*. Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_ (1992), “Memoria e invención de Madrid”, *Revista de Occidente*, nº 128, pp.91-94.

- \_\_\_ (1993a), *Estación. Ida y vuelta*. Barcelona, RBA Editores.
- \_\_\_ (1993b), “Coucteau-Orfeo”, *Revista de Occidente* n° 146-147, pp. 222-224.
- \_\_\_ (1993c), “¿Es de veras simpático Julien Sorel?”, *Revista de Occidente*, n° 146-147, pp. 230-232.
- \_\_\_ (1993), *Obra completa*, “Artículos I”, Vol. 3, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- \_\_\_ (1993), “Artículos II”, Vol. 4, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- \_\_\_ (1993d), “Rosa Chacel / María Teresa”, *Ínsula* n° 557, p.16.
- \_\_\_ (1998a), *Memorias de Leticia Valle*, Madrid, Editorial Planeta.
- \_\_\_ (1998b), *Alcancía. Estación Termini*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura. Edición de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra.
- \_\_\_ CHACEL, Rosa y MOIX, Ana María (1998), *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*, Barcelona, Ediciones Península.
- \_\_\_ (2000), *Obra completa*, “Novelas II”, Vol. 5, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- \_\_\_ (2000), *Obra completa*, “Novelas III”, Vol. 6, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- \_\_\_ (2004), “Autobiografías”, Vol. 8, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- \_\_\_ (2004), *Obra Completa*, “Diarios”, Vol. 9, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

\_\_\_ (2004), “Narrativa breve” Vol. 7, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

## **B) Sobre Rosa Chacel.**

ASOCIACIÓN DE MUJERES UNIVERSITARIAS (1978), “Mujer en la academia”, *Triunfo*, 786 (18-II-1978), p.7.

AA. VV. (1988), *Rosa Chacel. La obra literaria, expresión genealógica del Eros*, *Anthropos* n° 85, junio, 1988, monográfico.

\_\_\_Suplementos 8, *Rosa Chacel. Memoria, narrativa y poética de las presencias: poesías, relatos, novelas y ensayos*. Presentación y selección de Ana Rodríguez-Fischer.

AGUIRRE, Mariano (1983), “Rosa Chacel: la literatura femenina es una estupidez”, *El País*, 30 de enero de 1993, p.5.

ANDÚJAR, Manuel (1976), “El olimpo de la memoria como género literario”, *El País*, 16-V-1976, p.19.

ARKINSTALL, Christine (2005), “Painting History: Ekphrasis, Aesthetics and Ethis in Rosa Chacel’s Barrio de Maravillas and Acrópolis”, *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 39, pp.489-514.

ANTON, B. (2006), “Sinning in the delight of meditacion: On the narrative of Rosa Chacel”, *B. Arbor-Ciencia, pensamiento y cultura*, n° 182, pp. 377-384.

AZORÍN (1901), *Diario de un enfermo*, Madrid, Est. Tip. De Ricardo Fé.

BÁEZ AYALA, Susana Leticia (2008) “La escritura erótica en Memorias de Leticia Valle de Rosa Chacel”. *Futhark: Revista de Investigación y Cultura*, n° 3, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 9-31.

BEHIELS, Lieve (1992), *La presencia de Galdós en la obra de Rosa Chacel*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

\_\_ (1994), *El discurso histórico como intertexto en ciencias naturales en Rosa Chacel*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

BENEYTO, Antonio (1975), “Rosa Chacel: esencialmente, un ser libre”, *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Editorial Euros.

BERASATEGUI, Blanca (1976), “Rosa Chacel, en su mundo”, *ABC*, 26-IX-1976, p.38.

BERGES, Consuelo (1962), “Rosa Chacel y la literatura responsable”, *Ínsula* n° 183, febrero, p.5.

CABALLÉ, Ana (1999), “El diario de Rosa Chacel: tercera entrega”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 585, pp.148-152.

CIRIZA, M. (1987), “Rosa Chacel: La vejez es un fenómeno exacto e irrefutable”, *El Independiente*, Madrid, 3 de octubre de 1987, p.35.

CONTE, Rafael (1961), “Las razones de La Sinrazón”, *Ínsula* n° 178, p.5.

\_\_ (1976), “La vida enmascarada: Rosa Chacel-José María Guelbenzu”, *Ínsula* n° 356-357, p.21.

\_\_ (1976), “Rosa Chacel: la inocencia en los infiernos. Leticia en el Barrio de Maravillas”, *Revista de Occidente* (3ª época) n° 10-11 (agosto-septiembre), pp. 100-103.

\_\_\_ (1983), “La realidad de una escritora intelectual”, *El País*, 30 de enero de 1983.

\_\_\_ (1988) “Cumplir el destino. El exilio político y la mirada interior”, *El País*, 24 de julio de 1988, p.13.

\_\_\_ (1994), “En la muerte de Rosa Chacel” *ABC*, 28 de julio de 1994, pp. 64-65.  
CRISPIN, John (1968), “Rosa Chacel y las ideas sobre la novela”, *Ínsula*, nº 262, p. 10.

DOMINGO, José (1972), “Confesiones de Rosa Chacel”, *Ínsula* nº 311, p. 4.

DÓNOAN... [et al.] (1990), *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Barcelona, Editorial Anthropos, Ministerio de Cultura, Centro de las Letras Españolas.

EGIDO, Aurora, (1981), “Los espacios del tiempo en 'Memorias de Leticia Valle' de Rosa Chacel”, *Revista de Literatura*, nº43:86, pp. 107-131.

\_\_\_ (1982), «“Desde el amanecer”: la memoria omnisciente de Rosa Chacel», *Cuadernos Hispanoamericano*, nº 390, pp. 645-661.

FERNÁNDEZ KLOHE, Carmen (2006), “Insinuación y rima visual: Chacel y el uso hermenéutico de las artes plásticas”, en FERNÁNDEZ JIMÉNEZ , Juan, LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, Jesús y MEDINA ARJONA, Encarnación (editores), *Jaén, cruce de caminos, encuentro de culturas /XXIII*, Asamblea General ALDEEU, publicación Jaén,Universidad de Jaén, pp.87-92.

FONCEA HIERRO, Isabel (1999), *Rosa Chacel: memoria e imaginación de un tiempo enigmático*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27.

FREIXAS, Laura (1998), “Soledad y aventura en Rosa Chacel”, *El País*, suplemento “Babelia”, 23 de mayo de 1998, pp. 10-11.

\_\_\_ (2004), “Perfil. Rosa Chacel”, *Letras Libres*, enero, pp. 56-59. disponible en la web: [www.lettraslibres.com/index.php?art=9315-42K](http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9315-42K) (consultado en diciembre 2009) <sup>148</sup>.

\_\_\_ (2006), “Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité: dos reflexiones en torno a mujer y creación”, *Siglo XXI. Literatura y culturas españolas* 4, pp. 47-58.

FUENTE, Inmaculada de la (2002), *Mujeres de la posguerra: historia de una generación*, Barcelona, Planeta.

GARCÍA GARCIA, Miguel Ángel (2006), “La pureza en crisis. O de cómo Alberti rasgó sus vestiduras poéticas (1928-1929)”, *Revue Romane*, 41, 1, pp. 124-145.

GARCÍA MONTERO, Luis (1993), “Memoria viva del 27”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, pp. 11-24.

GIMFERRER, Pere (1988), “Una conciencia puesta en pie”, *ABC*, Madrid, viernes 3 de junio de 1988, p. 43.

GLENN, Kathleen M. (1990), “Conversaciones con Rosa Chacel”, *Letras Peninsulares*, nº 3, pp. 11-26.

\_\_\_ (1991), “Narration and Eroticism in Chacel’s *Memorias de Leticia Valle* and Nabokov’s *Lolita*”, *Monographic Review/Revista Monográfica*, nº 7, pp. 84-93.

GÓMEZ PÉREZ, Ana (2001), “La confesión en *La sinrazón* de Rosa Chacel.” *Revista Hispánica Moderna*, nº 54, vol. 2, pp. 348-363.

---

<sup>148</sup> Las páginas de los artículos de las revistas consultadas en la web a veces no aparecen y por tal motivo, en ocasiones no puedo citar la página concreta.

\_\_\_ (2005), *Las trampas de la memoria. Pensamiento apocalíptico en la literatura moderna: Galdós, Baroja, Chacel y Torrente Ballester*. Newark, de Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs.

\_\_\_ (2007), “Rosa Chacel y el imperativo de la intimidad: En torno a la revisión del proyecto biográfico nacional de Ortega y Gasset.” Presented at the *XVII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH)*, held in Seville, on October 26.

\_\_\_ (2007-2008), “Rosa Chacel y la (auto)biografía: Reflexiones en torno a *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*.” *Letras Peninsulares*, nº 20, 2-3, pp. 401-423.

\_\_\_ (2009), “Rosa Chacel y el exilio intelectual de la mujer.” Presented at the *2009 Congress of the Humanities and Social Sciences* (which included a conference of the Canadian Association of Hispanists), held at Carleton University in Ottawa, Canada, on May 24.

\_\_\_ (2010), “Rosa Chacel y la *Revista de Occidente*. En torno al discurso hispánico de género del primer tercio del siglo veinte.” Presented at the *Mid-America Conference on Hispanic Literature* held at Washington University in St. Louis, on October 29.

\_\_\_ (2011), “Una nueva Orestíada: *La sinrazón* de Rosa Chacel y la lucha de los sexos en el contexto de la vanguardia.” *Myth and Subversion in the Contemporary Novel. International Conference*, held at the Universidad Complutense, Madrid, on March 9, 2011.

HERRERO, F. (1988), “Ciencias naturales: La subversión de la palabra escrita”, *El norte de Castilla*, 4 de junio de 1988, p.12.

ILIE, Paul (1981), *Literatura y exilio interior*. Madrid, Espiral/Fundamentos.

IZCARAY, Jesús (1977), “Un eslabón perdido”, *El País*, 7-VIII-1977, p.16.



JANÉS, Clara (1977), “Rosa Chacel y la luz”, *El País* 5 de enero de 1977, [http://www.elpais.com/articulo/cultura/CHACEL/\\_Rosa/Chacel/luz/elpepicul/19770105elpepicul\\_4/Test/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/CHACEL/_Rosa/Chacel/luz/elpepicul/19770105elpepicul_4/Test/) (enero 2009).

\_\_\_ (1981), “Prólogo” a *Los títulos*, Barcelona, Edhasa.

\_\_\_ (1982), “Quién es Rosa Chacel”, *Nueva Estafeta*, 45-46, agosto-septiembre, p.50.

\_\_\_ (1983), “Diario de una escritora”, *Nueva Estafeta*, nº 53, pp. 90-92.

\_\_\_ (1989) “El reclamo de la razón”, *Diario 16*, 20 de julio de 1989.

\_\_\_ (1998), “Rosa Chacel y la pasión por la libertad y una página borrada” *Revista de Occidente*, nº 209, pp. 119-134.

\_\_\_ (1999), *Arcángel de sombra*. Visor Libros, Madrid.

\_\_\_ (2000), “Rosa Chacel y la libertad”. *Salina. Revista de Letras*, Facultat de Lletres de Tarragona, nº 14, pp. 151-158.

\_\_\_ (2001), “Una generación en torno a la plaza del Dos de Mayo”, *El Mundo*, 28 de marzo de 2001, pp. 1-3.

<http://www.elmundo.es/2001/03/28/cultura/974726.html> (consultado en marzo de 2009).

\_\_\_ (2006), *Los Números oscuros*, Siruela, Madrid.

\_\_\_ (2010), “Las voces del árbol” *Adamar-Revista de creación*. Dos fieras mentes en nuestras letras Rosa Chacel (1898-14994) María Zambrano (1904-1991), pp. 1-6. <http://www.adamar.org/num12/V3.html> (consultado en diciembre de 2010).

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1987), “Rosa Chacel (1931)” *Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza Editorial.

JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico (1988), “Rosa Chacel”, *ABC Madrid* ‘Opini3n’, 3 de junio de 1988, p.20.

\_\_ (1997), “Rosa Chacel: el siglo XX, en escritora”, *El Mundo*, 30 de noviembre de 1997, pp. 1-2;

<http://www.segundarepublica.com/index.php?opcion=2&id=26>, (consultado en octubre 2008).

KIRKPATRICK, Susan (1991), *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*, Madrid, Cátedra.

\_\_ (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Editorial Feminismos, pp. 261-297.

LOSADA, Miguel (1994), “La gran dama de la literatura española”, *El Ateneo, Revista Científica, Literaria y Artística*, nº IV-V, Cuarta Época, Madrid, p.11, en [http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca\\_digital/periodicos/Revistas-00299.pdf](http://www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/periodicos/Revistas-00299.pdf)

MANGINI GONZÁLEZ, Shirley (1987), “Entrevista con Rosa Chacel”, *Ínsula*, nº 492, pp.-11.

\_\_ (1987), “Women and Spanish Modernism: The case of Rosa Chacel”, *Anales de la literatura Española Contemporánea*, nº 12, pp. 17-28.

\_\_ (1990), “Worshipping Mnenosine: The prose of Rosa Chacel”, *Letras Peninsulares*, nº 3.1, pp. 27-40.

MANSANET, Lydia (1998), *La autobiografía femenina española contemporánea*, Caracas, Editorial Fundamentos.

MARÍAS, Julián (1953), “Camino hacia la novela”, *Ensayos de convivencia hispánica*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana (2ª edición), pp. 181-183.

\_\_\_ (1960), *Obras*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, incluye: Miguel de Unamuno; La escuela de Madrid y La imagen de la vida humana.

\_\_\_ (1969), *La imagen de la vida humana* (3ª edición), *Revista de Occidente*, S.A. Madrid.

\_\_\_ (1982), *La mujer en el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.

\_\_\_ (1987), *La mujer y su sombra*, Madrid, Alianza Editorial.

\_\_\_ (1988), “Monólogo a los noventa años”, *ABC*, Madrid 3 de junio de 1988, p. 3.

\_\_\_ (1998), “Rosa Chacel (1898-1998)”, *ABC*, 22.X.1998, pp.-3, en <http://www.conoze.com/doc.php?doc=1950>.

MARRA-LÓPEZ, José R. (1963), “Rosa Chacel: La búsqueda intelectual del mundo”, *Narrativa española fuera de España, 1939-1961*, Madrid, Guadarrama.

MARTÍN GAITE, Carmen (1978), “Una niña rebelde”, *Diario 16*, 5-VI-1978.

\_\_\_ (1978), *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino.

\_\_\_ (1988), “Mirando bailar”, *Diario 16*, Madrid, 28 de mayo de 1988, supl. «Culturas» nº 163, p. I.

\_\_\_ (2002), “Centenario Rosa Chacel”, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, pp. 236-246.

MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (1986), “Algunos aspectos de la especularidad narrativa: la identificación en la identificación, la literatura en la literatura.

*Revista de Filología Románica*, IV. Editorial de la Universidad Complutense. Madrid, p.7.

MARTÍNEZ LATRE, M<sup>a</sup> Pilar (ed.) (1994), *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*. Ponencias y comunicaciones. Logroño, Universidad La Rioja.

MARTÍNEZ RUÍZ, Florencio (1977), “El premio de la Crítica apuesta por el experimentalismo (Desde el laberinto narrativo de Rosa Chacel a la revalorización de la palabra de Octavio Paz)”, *ABC*, 29-III-1977, p.48.

MATEO, María Asunción (1993), *Retrato de Rosa Chacel*, Barcelona, Galería de Grandes Contemporáneos, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

MARTÍN, Salustiano (1976), “Barrio de Maravillas”, *Reseña*, nº 97, pp. 8-9.

\_\_\_ (1977), “El itinerario de Rosa Chacel”, *Reseña* nº105, p.15.

MARTÍN GARZO, Gustavo (1985), “Los 87 años de Ros Chacel. El deseo de andar por los tejados”, *Norte de Castilla*, Valladolid, miércoles 5 de junio, p. 64.

MIGLÒS, Daniele (2008), “El pequeño mundo de Rosa Chacel”, *RILCE*, VI, 2, 1990, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 245-307.

MOIX, Ana María (1979), “Rosa Chacel: un clásico. El amor, fuente de creación y armonía”, *Destino*, 10-16 de octubre, p. 7.

\_\_\_ (1988), “El fuego sagrado de la razón”, *Diario 16*.

\_\_\_ (1980) “La agonía de la razón”, *Camp de l’Arpa*, nº 74, abril, p. 75.

MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2006), “Rosa que no se agosta en tierra nueva. El esfuerzo por la continuidad en el exilio de Rosa Chacel” pp. 417-430 en FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa y ASCUNCE, José Ángel (eds.) *Ernestina*

*de Champourcin, Mujer y cultura en el siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, D.L.

\_\_ (2008), *Figuras y figuraciones femeninas en la obra de Rosa Chacel*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

NÚÑEZ, Antonio (1971), “Encuentro con Rosa Chacel”, *Ínsula*, números 296-297, p.20.

OLANO, Pilar (1988), “Rosa Chacel o la fidelidad a los orígenes: Estación. Ida y vuelta”, *Un ángel más*, nº 3-4, Valladolid, invierno-primavera, pp. 45-54.

ORTÍZ, Lucía (1988), “Ambigüedad y sugerencias en las Memorias de Leticia Valle”, *Anthropos*, 85, p. VI.

ORTIZ, María Inés (2009), “Aproximaciones del “Reader Response” a los poemas “La sardina”, “La habichuela”, “La cebolla” y “Oda al hambre” de Rosa Chacel. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/rchacel.html> (consultado en mayo 2009) pp. 1 of 7.

PARDO, Félix (1989), *Prólogo al Vol. 2 “Ensayo y Poesía” de la OC.* de Rosa Chacel, pp. 7-43.

PEÑARRUBIA PÉREZ, María (1999), “Rosa Chacel una mujer progresista”, *Escritoras del exilio*, Cuadernos de la Fundación españoles en el mundo, Madrid, pp. 17-22.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2003), “Leticia Valle o la indeterminación genérica”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, nº 28.1, pp. 139-159.

PIEDRA, Antonio (1998), “Prólogo” en CHACEL, Rosa (1998) *Alcancía. Estación termini*. Edición de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, pp. 9-36.

PORLÁN, Alberto (1984), *La Sinrazón de Rosa Chacel*, Madrid, Anjana Ediciones, colección de entrevistas.

QUINTANILLA, José Luis (1978), “Rosa Chacel, candidata a la R.A.E.”, *Los domingos de ABC*, 12-II-1978, p.33.

REQUENA HIDALGO, Cora (2002), *Rosa Chacel (1889-1994)*, Madrid, Ediciones del Orto.

\_\_ (2003), “Los diarios de Rosa Chacel: Alcancías”. *Ciber Humanitatis* n° 26 (otoño 2003), <http://www.ciyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/> (noviembre, 2008).

\_\_ (2007), “La deshumanización del arte en Rosa Chacel”, *Artifara* n.7, enero-diciembre 2007, sección Addenda, pp.1-9.

[http://ha19000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA\\_C/Pubblicazi/Artifara-n--7-/Addenda/La](http://ha19000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA_C/Pubblicazi/Artifara-n--7-/Addenda/La_deshumanizaci3n_del_arte_en_Rosa_Chacel.doc_cvt.htm) deshumanización del arte en Rosa Chacel.doc\_cvt.htm, (noviembre, 2008).

RICO PÉREZ, Francisco (1978), “La novelista Rosa Chacel, propuesta para ocupar la vacante de Mihura”, *ABC*, 22-I-1978, p.32.

RODRÍGUEZ, Esperanza (1993), “En respuesta y homenaje a Rosa Chacel”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 514-515, (abril-mayo), pp. 273-284.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1986), *La obra novelística de Rosa Chacel*, Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Antonio Vilanova (consultada en diciembre 2010).

<http://www.tesisymonografias.net/autobiografia-chacel/1/>.

\_\_ (1989), “El mito en Barrio de Maravillas”, *Barcarola*, n° 30, junio, pp. 209-216.

\_\_\_ (1989), “El magisterio de Ortega en Rosa Chacel”, en *Homenaje del Profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, vol. II, pp. 567-578.

\_\_\_ (1989), *La lectura es secreto*, Madrid, Júcar.

\_\_\_ (1989), “Rosa Chacel, un sistema que el amor presidía”, *Quimera*, nº84, pp. 30-34.

\_\_\_ (1992), *Cartas a Rosa Chacel* (Ed.), Madrid, Cátedra.

\_\_\_ (1993a), “Entrevista a Rosa Chacel”, *Ínsula*, nº 557, pp.24-28.

\_\_\_ (1993b), Introducción a *Barrio de Maravillas*, de CHACEL, Rosa, Madrid, Castalia, pp. 7-45.

\_\_\_ (2010), “Las escritoras españolas de los años 20: Rosa Chacel” en <http://www.ub.es/cdona/mujeresyliteratura/rodriguezfisher.pdf> (consultado el 23 de abril de 2010).

ROSALES, Elisa (2000), “Memorias de Leticia Valle: Rosa Chacel o el delecto de lo inaudito”, *Hispania*, nº 83, pp. 222-231.

SÁNCHEZ ARNOSÍ, Milagros (1983), “Conversación con Rosa Chacel en torno a Alcancía”, *Ínsula*, 437, p.11.

SANZ ROIG, Diana (2010), “Origen del yo poético femenino: la escritura de Rosa Chacel” en <http://www.ub.es/filhis/document/becarios/materiales/diana/chacel.pdf> (consultado en marzo 2010), pp.1-10.

SIMON PALMER, Carmen (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.

SINCLAIR, Alison (2008), "Construir lo esencial: Rosa Chacel y el discurso de lo femenino en la esfera pública" pp. 33-46. University of Cambridge, *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900-1940*. Coordinación y edición: Pilar Nieva- de la Paz, Sara Wright, Catherine Davies, Francisca Vilches-de Frutos. Society of Spanish and Spanish-American Studies. Universidad de Navarra. Servicio de Bibliotecas.

SUÑÉN, Luis (1988), "Rosa Chacel, memoria y estilo", *Quimera*, núm.84, Barcelona, pp.22-29.

TRENAS, Pilar (1977), "Rosa Chacel trabaja en Escuela de Platón", *ABC*, 6-VI-1977, p. 29.

UCEDA MALLO, Acacia el al. (1999), *Escritoras del exilio: Ernestina de Champourcin, Rosa Chacel*. Madrid, Editorial, Fundación Españoles en el mundo.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria y ROMERO LUQUE, Manuel (eds.) (2007), *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 503-516.

VILLENA, Luis Antonio de (1978), "El rigor de la circunstancia (Versos prohibidos, de Rosa Chacel)". *Informaciones de las Artes y las Letras*, 18-V-1978, p.4.

\_\_ (1981), "Rosa Chacel: novelar ideas", [Res. de novela, antes de tiempo], en *Nueva Estafeta*, números 31-32, junio-julio 1981, pp. 100-150.

\_\_ (2002), *Rebeldía, Clasicismo y Crisis*, Valencia, Pre-textos.



## II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

AA. VV. (1991), *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental. *Anthropos* 29 [monografías temáticas].

AA. VV. (1999), *Escritura autobiográfica (2{486}.1998. Jaén)*, II Seminario Escritura autobiográfica, Manuela Ledesma Pedraz, editora, Jaén, Universidad de Jaén.

AA. VV. (2001), *El diario como forma narrativa*. IX Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica. El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, noviembre 2001.

ALCALÁ VENCESLADA, Antonio (1998), *Vocabulario andaluz*. Estudio preliminar y edición Ignacio Ahumada. Universidad de Jaén. Cajasur.

ALONSO, Dámaso (1978), “Góngora y la literatura contemporánea”, *Estudios y ensayos gongorinos. Obras completas*, Vol. V, Madrid, Gredos, pp. 725-770.

AMORÓS, Andrés (1980), “Cine y novela negra. El bandido doblemente amado de Soledad Puértolas”, *ABC*, «Sábado cultural», 18-X-1980, p. VI.

\_\_ (1981), “Penúltimas novelistas”, *ABC*. «Sábado cultural», 19-IX-1981, p. II.

AMORÓS, Celia (1991), *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. “Reflexiones en torno a la crisis de fundamentación del feminismo socialista”, I. El feminismo. ¿Un movimiento social solo? ¿Un movimiento social más? Barcelona, *Anthropos*, pp.6-8.

ANDÚJAR, Manuel (1976) “El olimpo de la memoria como género literario. Rosa Chacel y su *Barrio de Maravillas*”. *El País*, 16-V-1976, p. 19.

ARAUJO, Helena (1987), “Escritura femenina”, *Bacarola*, 24, pp. 139-144.

ARIAS SOLÍS, Francisco (2008), “Rosa Chacel: la voz de la literatura íntima”, [http://liceus.com/cgibin/ac/pu/Francisco\\_Arias\\_Chacel.asp](http://liceus.com/cgibin/ac/pu/Francisco_Arias_Chacel.asp) (noviembre, 2008).

ARISTIZÁBAL MONTES, Patricia (2004), *Autobiografías de mujeres*. Manizales, Colombia, Editorial Universidad de Caldas.

ARNAL GÉLY, Anne-Marie (1997) *Juan Benet y el “Nouveau Roman”*, Jaén, Universidad de Jaén.

ARRIAGA, Mercedes (2003a), “Retórica de la escritura femenina”, en *La retórica en el ámbito de las humanidades*, Universidad de Jaén, pp. 23-30.

\_\_ (2003b), “Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia”, en *Entretejiendo saberes*, Actas del IV Seminario de AUDEM, Universidad de Sevilla.

\_\_ (2001), *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona, *Anthropos*.

\_\_ (2000), “La mirada transnacionalista: ¿qué hacer con las escritoras?”, en *Miradas y voces de fin de siglo*. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Editado por la Asociación Española de Semiótica y el Grupo Editorial Universitario, Granada.

ARAÚJO, Helena (1987), “Escritura femenina”, *Barcarola*, nº 24, pp. 139-144.

AUB, Max (2003), *Geografía*, Segorbe, Fundación Max Aub, D.L.

AULLÓN DE HARO, Pedro (1998), “Teoría general de la vanguardia” en J. Pérez Bazo (ed.), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, París, CRIC & OPHRYS, pp. 31-52.

AYALA, Francisco (1983), “El novelista intelectual”, *El País*, 7 de enero de 1983;

<http://www.elpais.com/articulo/opinion/novelist/intelectual/elpipiopi/198301>.

(consultado el 18 de mayo de 2010).

\_\_\_ (2002), *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza Editorial.

BALLESTEROS, Isolina (1994), *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York, P. Lang.

BARBERÁ PUIG, Carmen (1982), *Rapto de locura*, Barcelona, Planeta.

BARBERO, Teresa (1982), *La larga noche de un aniversario*, Madrid, Ibérica Europea.

BARTHES, Roland, (1984), *Délibération. Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*, París, Editions du Seuil.

BASANTA, Ángel (1981), *Literatura de postguerra: La narrativa*, Madrid, Cincel.

\_\_\_ (1980), “Paseo por las novedades de la 39ª FERIA NACIONAL DEL LIBRO”, *El País*. «Libros», 1-VI-1980, p.2.

BELLIDO BELLO, Juan Félix (2006), *La primera autobiografía femenina en castellano: las “Memorias” de Leonor López de Córdoba*. Tesis dirigida por Mercedes Arriaga Flórez. Universidad de Sevilla.

[http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/488/488\\_89](http://fondosdigitales.us.es/media/thesis/488/488_89)

(consultado en febrero 2012).

BELTRÁN, Luis (2008), “Simbolismo y Modernismo”, *Revista de Crítica y Teoría Literaria*, Vol. VI, número 10, pp. 1-21. Disponible en [www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option...](http://www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option...)

(consultado en septiembre 2012).

\_\_\_ (2011), “Novela y diario” pp. 9-19 en FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y HERMOSILLA ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Ángeles (eds.), (2004), *Autobiografía en España: un balance*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Madrid, Visor Libros

BENEGAS, Noni (1999), “El estado de la cuestión. Poetas españolas en el fin de siglo”, *Ínsula*, n° 630, junio de 1999.

BINGHAM, William L. (1975), *The journal as literary Form*. Diss. Vof New Mexico, 1969. Ann Arbor: UMI, 1975.

BLANC, Felicidad (1977), *Espejo de sombras*, Barcelona: Argos.

BLANCHOT, Maurice (1996), “El diario íntimo y el relato”, *Revista de Occidente* n° 182-183, pp. 47-55.

BO, Carlos (1995), “Presentaciones”, en AA. VV., *Scrittrici d'Italia*. Génova. Costa Nolan, pp. 5-6.

BOMBAL, María Luisa (1976), *La feminidad enajenada*, Hijos de José Bosch, Gerona.

BONET, Juan Manuel (2007), *Diccionario de las vanguardias en España: (1907-1936)*. Madrid, Alianza D.L.

BOU, Enric (1996), “El diario: periferia y literatura” *Revista de Occidente*, n° 182-183, julio-agosto, pp. 121-135.

BRETON, André (2002), *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor Libros.

BURUNAT, Silvia (1980), *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, Editorial Porrúa.

BUSTAMANTE, Jubi (1978), “Encuentro con Carmen Martín Gaité”, *Camp de l’arpa*, 57, p.5.

CABALLÉ, Ana (1988), “Desde entonces”, *Anthropos*, Barcelona, nº 85, junio.

\_\_ (1995), *Narcisos de tinta*, Málaga. Megaluz.

\_\_ (1996), “Ego tristis: [El diario íntimo de España]”, *Revista de Occidente* nº 182-183, julio-agosto, pp. 99-120.

CABRERA INFANTE, G. (2007), *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral.

CAMPOAMOR RODRÍGUEZ, Clara (1981), *El voto femenino y yo: Mi pecado mortal*. Barcelona: Lasal, Edicions de les Dones.

CAMPO ALANGE, María de los Reyes Laffitte y Pérez del Pulgar, Condesa de (1956), *Mi niñez y su mundo (1906-1917)*, Madrid, Revista de Occidente.

\_\_ (1983), *Mi atardecer entre dos mundos: recuerdos y cavilaciones*. Barcelona, Planeta.

CAMPRUBÍ, Zenobia (1991), *Diario*, Madrid, Alianza Editorial.

CAÑUELO SARRIÓN, Susana (2008), *Cine, literatura y traducción*, Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra.

[http://www.tesisenxaixa.net/TESIS\\_UPF/AVAILABLE/TDX-0213103-130706//fscs.pdf](http://www.tesisenxaixa.net/TESIS_UPF/AVAILABLE/TDX-0213103-130706//fscs.pdf) (consultado en enero 2010).

CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta (eds.) (1994), *Mujeres y literatura*, Barcelona, PPU.

\_\_ (2000), *Nuevas masculinidades*, Icaria, Barcelona.

CARPENTIER, Alejo (2007), *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral.

CARRASCO, Bel (1980), “Libros de mujeres, memorias y tratados sobre el ser humano”, *El País*, 18-X-1980, p.32.

CARRISCONDO ESQUIVEL, Francisco Manuel (1994), “Mujer y presencia de lo femenino en la poesía del 27”, *Angélica, revista de Literatura*, nº 486, pp. 213-222.

CASTELLS, Carmen (1996), *Perspectivas feministas en teoría política*, Barcelona, Editores Paidós Ibérica.

CASTILLO-PUCHE, J.L. (1978), “Carmen Conde, verbo altivo”, *ABC*, sábado 11.02.78, p. 32.

CATELLI, Nora (2007), *En la era de la intimidad; seguido de: El espacio autobiográfico*. Argentina, Beatriz Viterbo Editora.

\_\_ (1996), “El diario íntimo: una posición femenina”, *Revista de Occidente* nº 182-183, julio-agosto 1996, Madrid; pp. 87-98.

CELA, Camilo J. (1989), *San Camilo*, en OC., Vol. 7, Barcelona, Destino D.L. 1989-1990.

\_\_ CELMA VALERO, María Pilar, RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes, eds. (2009), *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*. (Valladolid), Junta de Castilla y León; (Burgos), Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, DL.

CHAMPOURCIN, Ernestina de (1978), *Primer exilio*, Madrid, Rialp.

CHICHARRO, Antonio y LINARES ALÉS, Francisco (2010), *Sociocrítica e interdisciplinareidad*, Granada, Dauro (recurso electrónico).

CIPLIJASKAITÉ, Biruté (1988), *La novela femenina contemporánea, (1970-1985) hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.

CIXOUX, Hèléne (2001), *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos.

CLAUDÍN, Víctor (1980), “Encuentros Luis Goytisolo. La estructura en la literatura”, *Camp de l’arpa*, 75, p. 62.

CLAVERI, Benedetta (2003), *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela.

COHN, Dorrit (1981), *La transparence intérieure*, Paris, Senil.

CONDE, Carmen (1980), *Soy la madre*, Barcelona, Planeta.

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE SEMIÓTICA E HISPANISMO (I. 20-25 de junio de 1983, Madrid) (1986), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, Miguel Ángel Garrido (ed.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CORNEJO PARRIEGO, Rosalía (2007), *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

CUEVAS, Tomasa (1985), *Cárcel de mujeres*. Vol. I y II. Barcelona, Ediciones Siroco.

\_\_\_ (1986), *Mujeres de la resistencia*. Barcelona, Ediciones Sirocco.

DELGADO, Fernando G. (1975), “Rosa Chacel y la necesidad del retorno”, *Ínsula* n° 346, p. 4.

DELIBES, Miguel (1984), *Parábola de un naufrago*, Barcelona, Destino.

\_\_(2007), *Cinco horas con Mario*, Madrid, Espasa Calpe.

DÍAZ MORALES, Magda (2005), “Puesta en abismo”, *El blog de Magda Díaz Morales* en <http://apostillas.blogspot.com/2005/10/puesta-en-abismo.html> (consultado en enero 2011).

DIDIER, Béatrice (1996), “El diario ¿forma abierta?”, *Revista de Occidente*, nº 182-183; pp. 39-47.

DÍEZ BORQUE, José María et al. (1985), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus Ediciones.

DÍEZ DE IBARRONDO, Miren (1978), *La zarpa de las flores*, Madrid, Magisterio Español.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1987), *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia.

\_\_ (2000), “Sobre Góngora y el 27: recapitulación “, *Dialnet, Anuario brasileño de Estudios hispánicos*, ISSN 0103-8893, Nº 10, pp. 157-170.  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo:29993> (consultado en marzo 2009).

DONOSO, J. (2011), *El lugar sin límites*, Madrid, Alfaguara.

DOÑA, Juana (1978), *Desde la noche y la niebla (mujeres en las cárceles franquistas)*. Madrid, Ediciones de la Torre.

DUXO, María Jesús (1988), *Antropología de la mujer: cognición, lengua e ideología cultural*, Anthropos, Barcelona.

EAKIN, Paul John (2008), *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*, Ithaca, NY, USA, Cornell University Press.



ELLMAN, M. (1979), *Thinking about women*, Londres, Virago.

EL PAÍS (1979), “Memorias de Leticia Valle, segunda película de Miguel Ángel Rivas, *El País*, 21 de julio de 1979, p.20.

[http://elpais.com/diario/1979/07/21/cultura/301356007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/07/21/cultura/301356007_850215.html)

(consultado en julio 2012).

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1982), *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia y HERMOSILLA ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Ángeles (eds.), (2004), *Autobiografía en España: un balance*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Madrid, Visor Libros.

FERNÁNDEZ SANTOS (2012), *Libro de las memorias de las cosas*, Madrid, Cátedra.

FORMICA, Mercedes (1982), *Visto y vivido: 1931-1937: pequeña historia de ayer*, Barcelona, Planeta.

\_\_\_ (1984), *Escucho el silencio: pequeña historia de ayer II*, Barcelona, Planeta.

FORNEAS, Celia (1987), *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres (1944-1959)* Madrid, Universidad complutense.

FREIXAS, Laura (1996), “Auge del diario ¿íntimo? En España”, *Revista de Occidente*, N. ° 182-183, pp. 5-15.

\_\_\_ (1999), “La novela femenil y sus lectoras: la crítica española frente a la narrativa de mujeres”, *Claves de razón práctica*, nº 92; Madrid: Promotora General de revistas; pp. 78-80.

\_\_\_ (2000), *Literatura y mujeres*, Barcelona, Ediciones Destino.

FRY, Christopher (1955a), *La dama no es para la hoguera*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

\_\_\_ (1955b), *La Venus observada*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

FUENTE, de la Ramón (1992), (eds.) *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*, Barcelona, Júcar, pp.61-87.

FUENTES, Carlos (1969), *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, F.C.E. de España.

FUENTES MORÁN, M<sup>a</sup> Teresa y TORRES DEL REY, Jesús (eds.) (2006), *Nuestras palabras: entre el léxico y la traducción*, Madrid, Iberoamericana, Verbuert.

FUSTER GARCÍA, Francisco (2007), “Betty Friedan, la Mística de la feminidad” *Claves de la razón práctica*, nº 177, pp. 79-82 en [www.elboomeran.com](http://www.elboomeran.com) (consultado en mayo, 2012).

GALLEGO CUIÑAS, Ana, (2011), “Punto y coma. Pavese y El oficio de vivir”. Universidad de Granada, pp.1-8.

<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/gallego.pdf> (consultado septiembre 2011).

GARCÍA, Consuelo (1982a), *Las cárceles de Soledad Real: una vida*. Madrid, Alfaguara.

\_\_\_ (1982b), *Luis en el país de las maravillas*, Barcelona, Lumen.

GARCÍA, Evelyne (1982), “Lectura: N. Fem. Sing. ¿Lee y escribe la mujer en forma diferente al hombre?”, *Quimera*, 23, pp.54-57.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1991), “Más allá de la «Generación del 27»: La década prodigiosa (1920-1930), *Ínsula* nº 529, pp. 3-4.

GARCÍA MADRID, Ángeles (1982), *Réquiem por la libertad*. Madrid, Copiasol.

GARCÍA VALDÉS, Olvido (1988), “Conversación con Rosa Chacel”, *Un ángel más*, nº 3-4, (invierno-primavera), p. 27.

GENETTE, Gérard (1972), *Figures I, II, III*, Paris, Editions du Seuil (1966-1972).

\_\_\_ (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.

\_\_\_ (1991), *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.

GIRARD, Alain (1986), *Le journal intime*. París, PUF.

GIUFFRÉ, M.S. (2009), “Roland Barthes y Oriente: del ‘imperio de los signos’ a los ‘cuadernos de viajes’” en *Observatorio de la Economía y la sociedad de China*, nº 11, junio 2009.

Accesible a texto completo en <http://www.eumed.net/rev/China/>

GOETHE, Johan Wolfgang von (2009), *Die Leiden des jungen Werthers*, München, Deutscher Taschenbuch.

GOYTISOLO, Juan (1989), *Reivindicación del conde don Julián*, London, Serpent's Tail.

GÓMEZ OJEA, Carmen (1982), *Otras mujeres y Fabia*, Barcelona, Arcos Vergara.

GRAFFIGNY, Françoise (1967), *Lettres d'une Peruvienne*, Bari, Adriática.

GROSSO, Alfonso (2005), *Guarnición de silla*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

GUILARTE, Cecilia G. (1975), *La soledad y sus ríos*, Madrid, Magisterio Español.

GUILLÉN, Claudio (1989), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe.

GULLÓN, Ricardo (1984), *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

HARRIS, Mary Thérèse (1952), *La técnica de la novela en Unamuno*, Wellesley College, Dept. of Spanish.

HIERRO, Manuel (1999), "La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo" *Mediatika*, 7, pp 103-127.

HILDEGART (1977), *La rebeldía sexual de la juventud*. Prólogo de Eduardo de Guzman, Barcelona: Editorial Anagrama.

HIPONA, Agustín de (1987), *Ouvres completes I*, Paris, Gallimard.

IBÁRRURI, Dolores (1992), *El único camino*. Madrid: Editorial Castalia.

INESTRILLAS, María del Mar (2002), “Exilio, memoria y autorrepresentación: la escritura autobiográfica de María Zambrano, María Teresa León y Rosa Chacel”. The Ohio State University.

<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Inestrillas%20Maria%20del%20Mar.pdf?osu1039017903>

IZCARAY, Jesús (1977), “Un eslabón perdido”, *El País* 7-VIII-1977, p.16.

JANÉS, Clara, (2009), *María Zambrano. Desde la sombra llameante*. Madrid. Editorial Siruela.

\_\_\_ (2001), “Una generación en torno a la plaza del Dos de Mayo”, *El Mundo*, 28/03/01.

JARÁIZ FRANCO, Pilar (1981), *Historia de una disidencia*, Barcelona, Planeta.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (2001), *Diario de un poeta recién casado*, Madrid, Cátedra.

JONES, Margaret (1985), *The contemporary spanish novel 1939-1975*, Boston, Twayne.

KENT, Victoria (1947), *Cuatro años en París (1940-1944)*, Buenos Aires: Sur.

LACLOS, Choderlos de (1999), *Las amistades peligrosas o cartas recogidas en determinada sociedad y publicada para instrucción de algunas otras*, Valencia, F. Sampere, S.A.

LAGUNA GONZÁLEZ, Mercedes (2005), “Fragmentos de un estudio sobre el libro *Delirio y Destino* de María Zambrano”. *Lindajara*, Revista de estudios interdisciplinarios y transdisciplinarios.

[http://www.filosofia\\_y\\_literatura/Literatura/deliriodestino.htm](http://www.filosofia_y_literatura/Literatura/deliriodestino.htm), (noviembre, 2008).

LARA POZUELO, Antonio (et al.) (1991), *La autobiografía en lengua española en el s. XX*, Laussanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

LÁZARO, Reyes (1993), “Desde el amanecer. Confesiones de una hija voluntariosa”, *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 5.1, pp. 61-73.

\_\_ (1994), *Indecisiones y seducciones familiares: Rosa Chacel, Ortega y la generación del 98*, tesis doctoral, University of Massachusetts at Amherst, Ann Arbor, University Microfilm International.

LEJEUNE, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, Madrid, Megazul.

LEÓN, María Teresa (1970), *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires. Editorial Losada.

LEÓN SOTELO, Trinidad de (2003), “Carmen Laforet y Ramón J. Sender, el prodigio de la amistad”, *ABC*, 18-05-2003.

[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2003/abc/Cultura/carmen-laforet-y-ramon-j-sender-el-prodigio-de-la-amistad\\_181640.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2003/abc/Cultura/carmen-laforet-y-ramon-j-sender-el-prodigio-de-la-amistad_181640.html) (consultado en junio 2012).

LÓPEZ-BARAJAS ZAYAS, Emilio (1998), *Las historias de vida y la investigación biográfica: Fundamentos y metodología*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

LUNA, Lola (1996), *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Sevilla. Editorial Anthropos.

LYS, Jerzy, (2000), "L'insertion de la lettre dans le journal". *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal. Actes du Colloque de Brest*. Paris. Honoré Champion Editeur, pp. 287-296.

MAINER, José Carlos (1975), *La edad de plata (1902-1931): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Asenet.

\_\_\_ (2002), *Ensayos, dietarios, relatos en el telar: la novela "a noticia"*, Cuenca, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, D.L.

MAINER, Carol (1992), "Sitting Leticia Valle: Questions of Gender Generation", *Monografic Review*, nº 8, pp. 79-98.

MANGINI, Shirley (1986), *Memories of Resistance*, Barcelona, Ediciones Sirocco.

\_\_\_ (1989), Prólogo a *Estación. Ida y vuelta* de Rosa Chacel, Madrid, Cátedra.

\_\_\_ (1996), "Resistencia a la memoria y memorias de resistencia", *Duoda Revista d' Estudis Feministes* núm. 10, pp. 101-114.

\_\_\_ (2001), *Las Modernas de Madrid*, Barcelona, Ediciones Península, S.A.

MARCUSE, Herbert (1968), *Eros y civilización*, Barcelona, Seix Barral.

MARÍAS, Julián (1987), "Rosa Chacel: La memoria como invención", en *ABC*, Madrid, 20 de noviembre, 1987, p. 3.

MARINA, José Antonio y RODRÍGUEZ DE CASTRO, María Teresa (2001), "La otra biografía. La conspiración de las lectoras", pp. 1-9.

[http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/varios/lyceum\\_club\\_femenino.pdf](http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/varios/lyceum_club_femenino.pdf)

(consultado en febrero 2012).

MARISTANY, Cristina (1976), *Horas y sueños: relatos*, Almería, Cristina Maristany.

MARQUINA, Teresa (1981), *La verbena*, Esplugues de Llobregat, Barcelona, Plaza y Janés.

MARTÍN SANTOS (1996), *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral.

MARTÍNEZ SIERRA, María (1952), *Una mujer por caminos de España: recuerdos de propagandista*, Buenos Aires, Losada.

MARRA LÓPEZ, J.R. (1963), *Narrativa española fuera de España (1939-1969)*, Madrid, Guadarrama.

MARRAST, Rober (1989), *Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica.

MARSÉ, Juan (1990), *La historia oscura de la prima Montse*, Barcelona, Seix Barral.

MAYORAL DÍAZ, Marina (1979), *Cándida otra vez*, Barcelona, Víctor Pozanco.

\_\_ (1981), *Al otro lado*, Madrid, E.M.E.S.A.

\_\_ (1981), *Plantar un árbol*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante.

\_\_ (1982), *La única libertad*, Madrid, Cátedra.

MEDIO, Dolores (1981), *El fabuloso imperio de Juan sin tierra*, Barcelona, Plaza & Janés.

MIRÓ, Emilio (1993), "Mujeres del 27", *Ínsula* n° 557, pp.3-5.



- MOI, Toril (1999), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Editorial Cátedra.
- MOIX, Ana María (1988), “El fuego sagrado del diálogo”, *Diario 16*, 28 de mayo de 1988.
- MOLLER OKIN, Susan (1996), “Desigualdad de género y diferencias culturales” en Capítulo 8 de *Perspectivas feministas en teoría política*, Barcelona. Editores Paidós.
- MONTERO, Rosa (1979), *Crónica del desamor*, Madrid, Debate.
- \_\_ (1981), *La función delta*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- MONTSENY, Federica (1949), *Cien días en la vida de una mujer*. Toulouse, Ediciones Universo.
- \_\_ (1950), *Jaque a Franco*, Toulouse, Ediciones Universo.
- \_\_ (1977), *El éxodo, pasión y muerte de los españoles en el exilio*. Barcelona, Galba Ediciones.
- \_\_ (1978), *Seis años de mi vida (1939-1945)*. Barcelona, Galba Ediciones.
- MORA, Constanza de la (1977), *Doble esplendor: autobiografía de una mujer española*, Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- MORA, Magdalena, (1985), “La deriva femenina, ¿una última astucia del varón?”, *El País*, 23 octubre 1985, pp. 11-12.
- \_\_ (1987), “La mujer y las mujeres en la Revista de Occidente: 1923-1936\*”, *Revista de Occidente* n° 74-75, pp. 191-209.
- MORERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000), *Autoficción en España*, Berlín: Peter Lang, en [http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014433/014433\\_01.pdf](http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014433/014433_01.pdf).

MÚJICA LAÍNEZ, M. (2009), *Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral.

MUÑOZ, Ángela (2000), *La escritura femenina. De leer a escribir*, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid.

NARVIÓN, Marisol (1980), *Yo sería la vergüenza de todos*, Castellón, Hijos de F. Armengot.

NASH, Mary (1975), *Mujeres libres: España. 1936-1939*. Barcelona: Tusquets Editor.

NELKEN, Margarita (1921), *La condición social de la mujer en España*, Barcelona: Editorial Minerva.

\_\_\_ (1927), *En torno a nosotras*. Madrid, Editorial Páez.

\_\_\_ (1930), *Las escritoras españolas*, Barcelona – Buenos Aires, Editorial Labor, S.A.

NICHOLS, Geraldine C. (1992), *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España Contemporánea*, Madrid, Siglo XXI de España.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1998), “Diez años de narrativa española en *Camp de l’arpa*”. *Revista de Literatura*, LX, 119, pp.153-176.

\_\_\_ (2004a), “Una polémica político-literaria en torno a la incorporación de la mujer a la Real Academia Española (1978): ¿Rosa Chacel o Carmen Conde?”, *Voz y Letra*, nº XV, vol. 2, pp. 106-113.

\_\_\_ (2004b), *Narradoras españolas en la transición política*. Madrid, Editorial Fundamentos.

\_\_\_ (2009), “La memoria de un tiempo: tres acercamientos narrativos de escritoras durante la transición política” en <http://digital.csic.es/bilstream/10261/13007/1/2009051210422575.pdf>.

NORA, Eugenio de (1970), *La novela española contemporánea 1939-1967*, Madrid, Gredos.

OBIOL, M<sup>a</sup> José (1990), “La vida entre líneas. ‘Boom editorial’ de memorias, biografías, autobiografías, diarios y cartas”, *El País-Libros*, 29 de abril de 1990, pp. 1-2.

ORRINGER, Nelson R. (1979), *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid: Gredos.

ORTEGA Y GASSET, José (1925), “La deshumanización del arte”, Madrid, *Revista de Occidente*.

\_\_\_ (1966), *Obras completas III*, “Ideas sobre la novela”, *Revista de Occidente*, 1966 y ss.

\_\_\_ (1983), *Obras Completas*, t. I, *Revista de Occidente*, Madrid.

\_\_\_ (1985a), *Estudios sobre el amor*, Estela (Navarra), Biblioteca Básica Salvat.

\_\_\_ (1985b), *El espíritu de la letra*, “Sobre una memorias”, Ed. Cátedra.

\_\_\_ (1988), “La agonía de la novela”, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Ed. E. Inman Fox, Madrid, Castalia.

\_\_\_ (2005), *Obras Completas*, Tomo III (1917-1925), Madrid, Taurus.

ORTIS, Jacopo (1837), *Ultime lettere di Jacopo Ortis :tratte dagli autografi*, Parigi, Baudry, Libreria Europa.

ORTIZ, Lourdes (1976), *Luz de la memoria*, Madrid, Akal, D.L.

\_\_\_ (1981), *En días como éstos*, Madrid, Akal, D.L.

OSBORNE, Raquel (1985), “El discurso de la diferencia: implicaciones y problemas para el análisis feminista”, *Desde el feminismo*, número cero, diciembre 1985, pp. 30-43 y 69.

\_\_\_ (1987), “Simmel y la «cultura femenina» (Las múltiples lecturas de unos viejos textos)”, *Reis*, 40, pp.97-111.

ONETTI, Juan Carlos (1991), *Juntacadáveres*, Madrid, Mondadori.

OSUNA, Rafael, (2005), *Semblanzas de revistas durante la República*, Colección Estudios del 27, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga.

PACHECO, Bettina (2001), *Mujer y autobiografía en la España contemporánea*, Venezuela, San Cristóbal, Lito formas.

PÀMIÉS, Teresa (1974), *Cuando éramos capitanes (memorias de aquella guerra)*, Barcelona: DOPESA.

\_\_\_ (1981), *Memoria de los Muertos*, Barcelona, Planeta.

PARAÍSO DEL LEAL, Isabel (1990), *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*, Valladolid, Editorial Ateneo de Valladolid.

PAULS, Alan, (1996), *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires, El ateneo.

PAVESE, Césare (1987), “Retorno al hombre”. *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Barcelona, Ediciones B.

PEÓN GUERRERO, Carlota (2004), *Virginia Woolf y la liberación personal a través de la creación artística*, México D.F., Tesis Doctoral, Directora de la tesis: Dra. Gloria Prado; Lectoras de la tesis: Dra. Blanca Ansoleaga y Dra. Gloria Vergara.

PETERSEN, Julius (1945), “Las generaciones literarias” , *Filosofía de la ciencia literaria*, pp. 75-93.

PIEDRA, Antonio (1998), “Prólogo” en CHACEL, Rosa (1998) *Alcancía. Estación termini*. Edición de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura; pp. 9-36.

PORTAL, Marta (1975), *El buen camino*, Barcelona, Planeta.

PRADO BIEZMA, Javier del, BRAVO CASTILLO, Juan y DOLORES PICAZO, María Dolores (1994), *Autobiografía y modernidad literaria*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

PRIETO, Adolfo (1969), *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna.

PRIETO, A. (1986), *Secretum*, Barcelona, Planeta.

PROPP, Vladimir (1998), *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.

PULIDO TIRADO, Genara (2000), “Biografía y ficción en la poesía española de los años ochenta: Hacia una escritura del yo objetivado”; *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)*, Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED, pp. 503-514.

\_\_\_ (2012), “Vida artificial y literatura: mito, leyendas y ciencia en el Frankenstein de Mary Shelley”, *Tonos digital* (próximo a publicar).

QUIROGA, Elena (1985), *Escribo tu nombre*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés.

CORTÁZAR, Julio (2001), *Rayuela*, Madrid, Suma de Letras.

REDONDO, Alicia (2001), “Teoría y crítica feminista”, en *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Nancea, S.A. de Ediciones, Madrid.

RICAS CARMONA, María del Mar (1997), *Voz de mujer. Lo femenino en el lenguaje y la literatura*, Publicaciones de la Universidad y Obra Social y Cultural Caja Sur, Córdoba.

RICH, A. (1983), *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria.

RICHARSON, Samuel (1794), *Clarissa*, London, printed for Alex. Hogg, recurso electrónico en <http://rebiun.absysnet.com/cgi-bin/rebiun/O7103/IDaa3c7528/NT8>

RICO PÉREZ, Francisco (1979), “La inmortalidad de Carmen Conde”, *ABC*, 1-II-1979, p.27.

RIERA, Carmen (1981), *Una primavera para Doménico Guarini*, Barcelona, Montesinos, D.L.

\_\_\_ (1982), “Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?”, *Quimera*, 18, p.9-12.

\_\_\_ (1987), *Palabra de mujer: bajo el signo de una memoria impenitente*, Barcelona, Laila.

R.M.P., (1976), “José Luis Merino es Pepa Mendiguren”, *El País*, 15-X-1976, p.22.

RODOREDA, Mercè (1975), *Jardín junto al mar*, Barcelona, Planeta.

\_\_\_ (1978), *Espejo roto*, Barcelona, Seix Barral.

RODRIGO, Antonina (1979), *Mujeres en España: Las silenciadas*, Barcelona: Plaza y Janés.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002), “Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una cultura nacional”, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, pp. 531-567.

ROJAS, Carlos (2003), *Auto de fe*, Bermingham, Editorial Donostia-San Sebastián, 2ª edición.

ROIG, Montserrat (1978), *Tiempo de cerezas*, Barcelona, Argos Vergara.

\_\_\_ (1980), *Ramona, adiós*, Barcelona, Argos Vergara.

\_\_\_ (2000), *La hora violeta*, Madrid, Castalia.

RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana (1999), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia.

RODRÍGUEZ FONTERA, M<sup>a</sup> de los Ángeles (1996), *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo /Reichenberger Kassel.

RODRÍGUEZ SUÁREZ, Luisa Paz y PÉREZ CHICO, David (eds.) (2011), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*. Institución «Fernando el católico» (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza.

ROMA, Rosa (1979), *Lloran las cosas sobre nosotros*, Madrid, Editorial Magisterio Español.

ROMEO, Félix (2001), “Cartografía de la memoria”, *ABC* 20 de octubre de 2001, p.7; y [http://www.abc.es/cultural/dossier/dossier66/fijas/dossier\\_001.asp](http://www.abc.es/cultural/dossier/dossier66/fijas/dossier_001.asp); pp.1-2, (consultado abril 2009)

ROMERA CASTILLO, José (1980), “La literatura autobiográfica como género literario”, *Revista de Investigación*, pp.49-54.

\_\_\_ (1989), “Literatura autobiográfica en España: apuntes bibliográficos sobre los años ochenta”, *AIH*. Actas X, pp. 241-248.  
[http://cvc.cervantes.es/literatura/aih\\_10\\_3\\_027.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih_10_3_027.pdf)



\_\_\_ (1991), “Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)”, pp. 1-12.

[http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura\\_autobio.html](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html)

\_\_\_ (2011), “Escritura autobiográfica cotidiana: el diario en la literatura española actual” <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/III.1.pdf> (consultado en mayo 2011).

\_\_\_ (2011), “Literatura y vida en la España actual” en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I2.pdf>.

ROMERA CASTILLO, José *et alii*, eds. (1993), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros.

ROMERA CASTILLO, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2000), *Las trampas de la memoria y la poesía autobiográfica de mujeres (1980-99) / Mercedes Alcalá Galán.- En Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999) : actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, UNED, 21-23 de junio de 1999, Madrid, Visor.*

ROMERA NAVARRO, José (1980), “La literatura autobiográfica como género literario”, *Revista de investigación* (colección Universidad de Soria), pp. 49-54.

ROUGEMONT, Denis de (1997), *L'amour et l'Occident*, Barcelona, Kairós.

ROUSSEAU, Jean Jacques (1973), *Julie ou la nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier.

ROUSSET, Jean (1986), *Le lecteur intime: de Balzac au journal*, Paris, Corti.

S.A. (2009), “Amado Nervo” (<http://amediavoz.com/nervo.htm>) (enero, 2009)

S.A.(2009)[http://www.islabahia.com/aprodebur/Arevacos/02nun/02Morenas\\_de\\_tajada.htm](http://www.islabahia.com/aprodebur/Arevacos/02nun/02Morenas_de_tajada.htm) (enero, 2009).

S.A. (2009), “Escritoras y poetas. Poetas y compañeras de poetas. Otras escritoras”  
[http://ficus.pntic.mec.es/acip0006/escritoras\\_y\\_poetas.html](http://ficus.pntic.mec.es/acip0006/escritoras_y_poetas.html).(consultado en marzo 2009).

S.A. (2009), “[3] Otras noticias. Premios. Aurora Egido y Darío Villanueva obtienen prestigiosas distinciones”, Boletín *Cervantes virtual.com* [nº 66] Revista electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Número 66, 27 de marzo de 2009 [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

SALISACHS, Mercedes (1977), *Viaje a Sodoma*, Barcelona, Planeta.

\_\_\_ (1981), *La presencia*, Barcelona, Arcos Vergara.

SALVADOR MALDONADO, Lola (1981), *Mamita mía, tirabuzones*, Barcelona, Planeta.

SÁNCHEZ-REY LÓPEZ DE PABLO, Alfonso (1990), *Contribución al estudio de la “nueva novela hispánica” (1962-1972) Tiempo, modo, voz*. Madrid. Facsímil producido por el Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid en 1990.

SANCHO RODRÍGUEZ, María Isabel, RUIZ SOLVES, Lourdes, GUTIÉRREZ GARCÍA, Francisco (2006), *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*, Universidad de Jaén.

SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel (2004), “Espejos de papel y tinta”, María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), 2004, ISBN 84-7522-872-0 págs. 27-38.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2011), “Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal”, *Revista de Literatura*, Vol. 73, nº 146, pp. 377-404.

SANTIAGO, Elena (1977), *La oscuridad somos nosotros*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

\_\_ (1980), *Ácidos días*, Madrid, Magisterio Español.

\_\_ (1980), *Gente oscura*, Barcelona, Planeta.

\_\_ (1981), *Una mujer malva*, Barcelona, Bruguera.

SCANLON, Geraldine M. (1976), *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Siglo XXI Editores.

SCARANO, Laura, (1997), “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura” *Orbit Tertius*, 1997, II (4) pp. 1-10.

[www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/articulos/11-scarano](http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/articulos/11-scarano)

(consultado en mayo 2011).

SEGARRA, Marta (ed.) (2000), *Feminismo y crítica literaria*, Icaria, Barcelona.

SENABRE et al. (2008), *100 escritores del siglo XX: ámbito hispánico*, Domingo Ródenas coordinador, Barcelona, Ariel.

SHOWALTER, Elaine (1979), “Towards a feminist poetics”, en Mari Jacobus (ed.), *Women writing and writing about women*, Londres, Croom Helm.

SIERRA, Juan Carlos (2003), *Lunes, poesía: antología de poesía española para jóvenes*, Madrid, Hisperion.

SIMMEL, George (1923), “Filosofía de la moda”, *Revista de Occidente*, Tomo I, número 1 (julio 1923), 42-66.

\_\_\_ (1923), “Lo masculino y lo femenino: Para una psicología de los sexos”, *Revista de Occidente*, Tomo II, número 5 (noviembre, 1923), 218-236; Tomo II, número 6 (diciembre, 1923), 336-363.

\_\_\_ (1925), “Cultura femenina”, *Revista de Occidente*, Tomo VII, número 21 (marzo, 1925), 273-301; Tomo VIII, número 23 (mayo, 1925) 170-199.

SIMONET-TENANT, Françoise (2001), *Le jornal intime. Genre littéraire et écriture ordinarie*. Paris, Nathan.

SMITH, Paul Julian (1998), *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español, 1960-1990*, traducción de Teresa Bladé, Barcelona, Ediciones de la Tempestad.

SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio (1982), *Historia de la literatura española actual. La novela desde 1936*, t. II, Madrid, Alambra.

SORIA OLMEDO, Andrés (1988), *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid, Istmo.

STANTON, Domna C. (1994), “Autoginografía ¿un tema diferente otro sujeto?”, en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymiión, p. 73.

SUÁREZ SOLÍS, Sara (1980), *Camino con retorno*, Barcelona, Alertes.

TORRAS, Meri (2003), *Soy como consiga que me imaginéis: la construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y sor Juana Inés de la Cruz*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.

TORRE, Guillermo de (1920), *Manifiesto vertical ultraísta*, Madrid, Grecia, 1-11-1920.

\_\_\_ (1974), *Historia de la literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama.

\_\_\_ (2001), *Literaturas europeas de vanguardia*, Ed. De J.M<sup>a</sup> Barrera López, Sevilla, Renacimiento.

TORRE, Matilde de la (1940), *Mares en la sombra*, París: Ediciones Iberoamericanas «Norte».

TORRENTE BALLESTER, G. (1986), *Off side*, Barcelona, Círculo de Lectores, D.L.

\_\_\_ (2004), *La saga/fuga*, Madrid, El País.

TORTOSA GARRIGÓS, Virgilio (2001), La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Valencia, en <http://cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=5091>>

TRABÁ, Marta (1981), “Hipótesis sobre una escritura diferente”, *Quimera*, 13, p.9-11.

TRAPIELLO, Andrés (1998), *El escritor de diarios: historia de un desplazamiento*, Barcelona, Editorial Península.

\_\_\_ (2012) [http://www.ivoox.com/andres-trapiello-iv-el-lector-diarios-audios-mp3\\_rf\\_222578\\_1.html](http://www.ivoox.com/andres-trapiello-iv-el-lector-diarios-audios-mp3_rf_222578_1.html) (consultado en febrero 2012)

\_\_\_ (2012) “El escritor de diarios”, *Cursos universitarios*, pp. 25-31, en [http://www.march.es/Recursos\\_Web/Culturales/Documentos/conferencias/ResumenesBIF/391.pdf](http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/conferencias/ResumenesBIF/391.pdf)

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Ulacia (1990), *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori.

UMBRAL, Francisco (1982), “Spleen de Madrid. Las nuevas novelistas”, *El País*, 9-I-1982, p. 19.

UNAMUNO (1981), *De Fuerteventura a París*, Bilbao, El Sitio.

\_\_ (1984), *Cancionero*, Madrid, Akal.

URREÑO PEÑA, Guzmán (2009), “Ida y vuelta de Rosa Chacel”, <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Literatura/CINE-Y-LETRAS-Ida-y-vuelta-de-...>

(consultado en marzo de 2009).

VALLS, Fernando (2009), “Aurora Egido, Premio Nacional de Investigación”, en <http://www.nalocos.blogspot.com.e/2009/03/aurora-egido-premio-nacional-de.html> (consultado en agosto 2012).

VALCÁRCEL, Amelia (2008), *Feminismo en el mundo global*, Madrid, Ediciones Cátedra.

VARGAS LLOSA, Mario (1970), *La casa verde*, Torin, Einaudi.

\_\_ (1981), *Conversación en la catedral*, Barcelona, Seix Barral.

\_\_ (1991), *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral.

VILA, Joaquín (1983), «Rosa Chacel: “Con mi nuevo libro asesino a mis amigos y me suicido”», *ABC*, 2 de enero de 1983, p. 34.

VILLANUEVA, Darío (1991), “Para una pragmática de la autobiografía”, *El polen de las ideas*. Barcelona, PPU, pp. 95-114.

- WOOLF, Virginia (1981), *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen.
- \_\_\_ (1993), *Cartas a mujeres*, Colección Palabra en el tiempo, Barcelona, Lumen.
- \_\_\_ (1992), *Diario íntimo*, Edición de Anne Oliver Bell; Barcelona, Grijalbo, Mondadori.
- ZABALA, Iris M. y DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam (Coords.) (2011), *Breve historia feminista de la literatura española I (en lengua castellana)*, Editorial Anthropos.
- ZAMBRANO, María (1988), *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori.
- \_\_\_ (1989), *Delirio y destino: los veinte años de una española*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- ZAPATER ESTEBAN, Francisco y GIANOTTI BAUZÁ, Magdalena (2008), *XI Encuentro estatal de defensores universitarios, Igualdad efectiva hombre-mujer en el ámbito universitario*, Oviedo, 12 a 14 noviembre 2008 (consultado en junio de 2008) [www.ujaen.es](http://www.ujaen.es).
- ZUBIRI, Xavier (1980), *Inteligencia sentiente*, Madrid, Alianza editorial.
- ZULUETA, Carmen de (2000), *La España que pudo ser: memorias de una institucionista republicana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- S.A. (2010), hice esta consulta para investigar sobre Merleau-Ponty [http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id\\_articulo=610](http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=610) (consultado en marzo 2010).
- S.A. (2010), [http://www.elpais.com/articulo/cultura/condesa/Campo-Alange/elpepicul/19860713elpepicul\\_3/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/cultura/condesa/Campo-Alange/elpepicul/19860713elpepicul_3/Tes/) (consultado en marzo 2010).

S.A. (2012),

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12726103247821506321435/210336\\_0051.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12726103247821506321435/210336_0051.pdf) (consultado en marzo 2012).



## ANEXO I

### I.1.- Introducción a los Anexos

La escritura autobiográfica se manifiesta a través de distintos formatos literarios, reconocidos como tal, autobiografías, memorias, diarios, epistolarios, autorretratos, relatos, poemas, ensayos autobiográficos, apuntes, bocetos y todos ellos se apoyan en numerosas ocasiones en entrevistas y conversaciones con los escritores. Asumida esta recapitulación opté por utilizar entrevistas como soporte práctico del trabajo de investigación acerca de la escritura de diarios de la autora vallisoletana. Influida, pues, por el carácter que otorgan las entrevistas como complemento a la globalidad que cimienta la escritura autorreferencial, he tenido varios encuentros con una amiga, discípula, seguidora y admiradora de Rosa Chacel, la escritora Clara Janés.

Tal delimitación ha servido para poder cerrar el círculo concéntrico en el que se envuelve la escritura autobiográfica de la poética prosista, claro está estas entrevistas han ido enfocadas hacia el conocimiento literario que de la autora ha tenido su discípula: Clara Janés. Un especial reconocimiento a su autorreferencial contribución a esta tesis doctoral.

### I.2.- Escenografía

Las doce de la mañana del día 30 de julio de 2010, después de un relajado viaje en coche a Madrid dirigidos por un navegador parlante que se hacía pasar por uno más del trayecto, llegamos a la calle Modesto Lafuente, metro nuevos ministerios, eso decía ella mientras intercambiábamos *e-mails* a lo largo de varios meses. Un día cualquiera quedamos ¡por fin!, faltando mucho tiempo para el ansiado 30 de julio, en sus correos decía: no me gusta quedar con tanto tiempo, pero... ¡qué le vamos a hacer!, expresaba con cierto temor.

El portero preguntó: ¿a quién busca? y yo con una botella de líquido de oro en mi mano, orgullosa de dónde venía, anhelaba saber en qué piso encontraría la clave de mi lectura. Alcancé el séptimo en un ascensor estrecho con olor a un Madrid castizo de sabiduría, no de chulapas. Al entrar en su casa,

tenía visita y las conversaciones en inglés se sucedían con un joven poeta persa, bien parecido, tanto en su aspecto físico como en la brillantez de su tez morena, los tonos de voz que se entrecruzaban resultaban bajitos, melosos, confidenciales, cómplices, de la misma manera que yo quería descifrar el sentido de mis lecturas chacelianas.

Un mundo sin fin se abría en aquel piso madrileño, esculturas –por todos lados– tal y como Rosa Chacel comenzó su andadura artística, de la misma manera a mi me recibía Clara Janés en su preciada estancia de intelectualidad. Dichas esculturas tenían un origen genésico invertido, pertenecían a su hija. El poeta Mohsen Emadí también era informático y quería saciar en el poco tiempo que le quedaba para compartir con Clara Janés toda la sabiduría que ella desprendía, una sabiduría calmada, templada, humilde, cariñosa, un preciado placer poder contemplar la escultura del arte del saber estar.

El poeta se despidió de nosotras, sí de nosotras, porque yo también había formado parte de ese escenario literario, la poesía quedó impregnada en la habitación, una salita de estar acogedora. A la izquierda un sofá, un sillón y una mesa camilla acompañarían nuestra conversación en la que además de tanta tranquilidad un sin fin de libros acompasados en las estanterías animaban mi deseo de conocer todos los adentros que la voz en *off* de Rosa Chacel tintineaba en mis oídos. A la derecha una cómoda con cajones, preciosa, antigua, con solera. En frente, la salida a una terraza con macetas, grandes macetas que cuando Clara viaja el portero cuida con amor, sí con la calidad y confianza de saberse conocidos durante años y tener la certeza de acompasar la firmeza de una personalidad bondadosa. Siguiendo con la estructura arquitectónica de la habitación, dos ordenadores y una silla bajita, en la que Clara con su mirada penetrante indaga para ofrecerme la información que le solicito, busca en sus diarios, porque ella también tiene diarios: 13 de agosto de 1983, 14 de septiembre de 1982, [...] escritura autobiográfica, memorialística, memoria subjetiva de su yo. Esa mismidad que tuvo la gentileza de ofrecerme con auténtica generosidad y la experiencia de compartirla conmigo.

Me dejó elegir el sitio para sentarme, tímidamente escogí el sofá para

entablar con ella el diálogo de una manera más cercana y próxima, un sofá blanco, nácar, con una claridad que despuntaba detrás de su rostro de ternura. Sentada con medias posaderas fuera del sofá, llena de emoción, contenida durante toda la mañana, saqué apuntes, artículos, grabadora, bolígrafos y rotuladores; así como sensaciones, emociones, palabras tomadas de varios autores, consejos de mi directora. Todo ello para disponerme a escuchar atentamente aquella pausada y firme voz que me invitaba gustosamente a charlar de su amiga, la heroína criminal de amor, aquella a la que le tendió la mano en su dulce estancia hacia el otro lugar y aquella a la que le recitaba versos cuando su corazón arrítmico dejaba de latir con la cálida sensación de una paz recíproca.

Una hora y media de conversación, de diálogo, de transparencias entrecortadas en mi escritura tomada con avidez, una dedicatoria preciosa en su regalada conferencia escrita: “Pintura y escultura en la obra de Rosa Chacel”: «Para Mamen, hablando de Rosa una vez más», Clara. Madrid, 30 de julio de 2010. Una película prestada para valorar el cine que haciéndose en sus orígenes, ellas enloquecían viendo una y otra vez todo lo proyectado en el momento. Una pasión conjunta, compartida. La intersección de varios caminos, unos aquí; otros allí y en la maleta el comienzo en mí de nuevas riquezas: *Arcángel de sombra* y *Los números oscuros*, en ambos estampó la palabra Rosa y eso lo dice todo de ella: gracias Clara.

### **I.3.- Primera parte entrevista a Clara Janés, 30 de julio de 2010**

**Cl.J.:** La concepción que Rosa Chacel tiene de la mujer se puede apreciar en *Barrio de Maravillas* y *La Sinrazón*, ahí se puede ver todo lo que está en su infancia y cómo se desarrolla luego, eso es muy bonito. Hay temas distintos: la fuerza del pensamiento, de niña lo tiene y lo tiene allí. Santiago Hernández mata a la mariposa. Hay una mezcla de cosas, que parecen que no sean, pero son. En *Barrio de Maravillas* habla de las cosas moriscas y orientalizantes y tal y salen en *La Sinrazón*, eso es una cosa muy bonita para hacer. Lo que significa Elfriede y Quitina, dos amores distintos y complementarios.

**C.E.:** ¿Por qué eligió un personaje masculino para expresar sus

pensamientos?

**Cl.J.:** Este aspecto de exaltar y cultivar la parte masculina, la fuerza del pensamiento, ella se siente desde este punto de vista más viril que femenina, pero en eso se engaña. Se inspira en Elfriede en una amiga íntima de ella. Sería bonito rastrear en los diarios, Elisabeth a la que le hizo un soneto... ¿Qué hay de realidad y de invento en este personaje?

Es una exaltación al arte, la exaltación de la belleza por parte de Rosa, explica su dedicación a las bellas artes, a la escultura, te explica mil cosas a través de eso. Rosa Chacel como enamorada de la belleza, podía adorar una belleza femenina, perfectamente. Para mí es impresionante la foto que aparece en la revista *Esfera* es la imagen de Rosa Chacel que no se sabe ni que es ella, era una estudiante y está mirando a la imagen que está copiando *La Venus del Gnilo*, es un arrebató por la belleza, eso es lo que a ella le enamora y por otro lado el pensamiento, tiene dos cosas.

**C.E.:** ¿Por qué disfraza el exilio?

**C.J.:** Yo nunca lo he notado disfrazado. No, lo que ella dice es que es una mujer de una verdad absoluta, no como otros autores que son los que disfrazan – con perdón– “Yo soy una exiliada, ¡Ay que ver lo que he sufrido! Eso no lo hará nunca Rosa. Ella se exilia, lo pasa mal, tiene que hacer zapatos, no tiene nada y no dice yo he sufrido el exilio, no lo dice. Lo considera una etapa de la vida que le ha tocado vivir, ¿Comprendes? Y no va a alardear de eso para nada, eso es muy importante, porque hay muchos que viven de estos alardes, la inmensa mayoría, incluso se sitúan literariamente a través de esos alardes –con perdón–, Rosa no hace esto. Y lo mismo sucede con el tema de la mujer, Rosa no se erige feminista, ella analiza a fondo qué es la cuestión femenina y ninguno como ella ha llegado tan al fondo porque haber llegado a esta cuestión de la feminización del hombre no ha llegado nadie, excepto ella, ahora lo podemos ver cuando ella ¿Cuántos años hace que lo ha dicho? ¿Eh? Muchísimos, muchas décadas. Porque ella ha ido al fondo, y no se ha estado ahí en aspavientos, ni en apariencias ni nada y no ha utilizado las cosas para beneficiarse, a ella le ha gustado ir a la

verdad y al fondo de las cosas.

**C.E.:** Cuando Rosa Chacel regresó del exilio todo el mundo quería rescatar a la escritora, necesitaban abordar una escritura del exilio. Hay un artículo en *El País* de Rafael Conte, que en titulares dice “La literatura femenina es una estupidez”, en las respuestas que ofrece la autora en ningún momento habla explícitamente de literatura femenina ni de estupidez, te vas dando cuenta que realmente ha querido manifestar la verdad sin pesquisas. Todo el mundo quería etiquetarla ¿Por qué?

**Cl.J.:** Eran los que había: Francisco Ayala, Corpus Barga. Rosa Chacel estaba a millones de kilómetros de distancia de ellos, a millones, no se la puede poner al lado, es absurdo. La gente es muy perezosa, ¿Comprendes? necesita hacer un paquete y ya está, no profundiza.

**C.E.:** ¿Tú crees que por haber hecho ese paquete al lado de esos autores y quizás no haberla dejado en un capítulo aparte, sola, no por ser menos sino por ser única, le ha perjudicado? El público, en general, ahora en el año 2010 cuando se interesan por el tema de mi tesis y pronuncio el nombre de Rosa Chacel no es muy conocedor de la autora.

**Cl. J.:** No, porque en cuanto se murió y dejó de salir en la tele, se acabó. En cambio cuando estaba viva, tú ibas a cualquier sitio y venía la gente a saludarla, entrabas en un taxi la saludaban: ¡Hola doña Rosa! Todo el mundo la conocía porque la veía en la tele y era una imagen maravillosa la que daba siempre. No era una intelectual pura y dura, era la abuelita normal de España entonces todo el mundo podía acceder a este personaje. Y lo hacían y ya te digo porque yo iba con ella mucho y la venían a parar a pedirle autógrafos y lo que quieras, ¿Sabes? estuviéramos en Gijón estuviéramos paseando, eso sucedía ¿Qué le vamos a hacer? Ha sido así, pero evidentemente su lugar dentro de la literatura española es muy importante. ¿Entonces, qué pasa? Que no se ha podido estudiar aun qué repercusión ha tenido luego, ¿Sabes? pero el hecho de su relación, por ejemplo, con Ana María Moix es bien importante, o sea su epistolario es muy interesante, entonces y con Gimferrer, con estas gentes, con Carnero con todos

estos tuvo una relación muy importante. ¿Qué influencia tuvo luego? Desde luego a mí me saluda la gente, me acuerdo que justamente Rafael Conte, me decía: ¡Qué buenas maestras has tenido! Tenía dos maestras, porque al lado de Rosa estaba María Zambrano, sí evidentemente he tenido buenas maestras, también es verdad que uno siempre va a aquello que uno ya tiene una predisposición anterior, si no hubiera ido a otros maestros, evidentemente pues congenié con Rosa desde luego una gran amistad, con María una relación muy fuerte también.

**C.E.:** ¿María Zambrano y Rosa Chacel eran amigas?

**Cl.J.:** María Zambrano y Rosa Chacel eran amigas de juventud, Rosa casó a María, luego se separaron, fingen que es por temas literarios y es por temas amorosos. Y luego justamente cuando volvió María que yo entré en relación con ella y me llamaba mucho, un día me dijo: ¡Tráeme a Rosa! Y yo fui con Rosa a ver a María y fue un espectáculo. Eran dos gallos de pelea, evidentemente, uno frente a otro. María empezó con eso, tú me casaste y lo hiciste tan bien que todavía estoy casada y Rosa decía ¿Ah, sí? Será. Será, sí porque tú immortalizas todo lo que tocas. María era tremenda, pero ¿Qué bonito, eh? Así siguieron hablando de..., pues de Lorca, de Cernuda, del exilio.

**C.E.:** ¿Cómo era la relación de Rosa Chacel con los exitosos poetas del Veintisiete?

**Cl. J.:** Ella decía que no entraba en los grupos: ¡Yo tampoco entro en los grupos! Pero tienes relación, su relación era de una intimidad enorme con Cernuda, absolutamente enorme. Era una relación *casi femenina* porque nos contábamos nuestros problemas amorosos, ¿Vale? pero también de vez en cuando pues leían poemas juntos. Con Rafael Alberti se encuentra en Berlín y se ponen juntos a hacer un soneto, y de ahí nacen los sonetos de *A la orilla de un pozo*, porque el primero está hecho con Alberti y no está en el libro, pero luego sigue ella. Con María Teresa León también por añadidura, aunque el entendimiento era con Alberti porque los dos tenían esta facilidad para versificar. Claro se podían poner al alimón ¿Sabes? y claro esto es un disfrute, quieras o no, es un

entendimiento. Cuando Alberti volvió del exilio justamente se encontraron en mi casa porque Rosa ya estaba muy perezosa de hacer cosas y comentaba: ¡Vamos a invitar a fulano! Pero en tu casa. A mí me encantaba porque luego también hice amistad con Alberti. Interesante, muy interesante, en contra de lo que parecía. Y luego tenía tal entusiasmo amoroso, una cosa, a su edad también era muy sorprendente. Entonces, bueno, ella tuvo relaciones ¿Cómo no las iba a tener? Las tenía. Pero lo que pasa es que no era del grupito, tampoco podía ser una relación de Rosa con Lorca como fue Dalí y Lorca.

**C.E.:** Aunque Rosa Chacel no se sintiera integrante de ese grupo de poetas, participó de estar en ese literario e histórico momento.

**CL.J.:** Claro que estuvo allí y además los conocía, o sea, Altolaguirre y toda esta gente, los conocía. Maruja Mallo seguro que la conoció vamos, lo que pasa es que se sentía un poco marginada y también es verdad que estaba haciendo una cosa muy distinta. Claro, un trabajo así te lleva mucho tiempo y también su situación económica, todas estas cosas van contando y aparte que está todos esos años en Roma, mientras los otros están aquí, ¿No? pero no es para tenerla como un ser marginado. No, no, ¡qué va!

**C.E.:** Más que marginado, es un ser *único*. Entre tanta amalgama de poesía, de gente que destacaba en las artes, por otra infinidad de cosas, el nacimiento del cine, la pintura, los ismos, pero sin embargo ella estaba ahí partícipe de todo pero haciendo otra cosa completamente distinta y única.

**CL.J.:** Claro, como prosista es única.

**C.E.:** Cuando tú me decías que estaba a años de luz de Francisco Ayala y de Corpus Varga...

**CL.J.:** Pero es que mira, es que Rosa parte de Joyce aunque no es el *Ulises* porque aún no está traducido, es el *Retrato del artista adolescente*, pero de Freud, eso es muy importante.

**C.E.:** Es muy difícil la lectura de *Saturnal*.

**Cl. J.:** Pues la de *Estación, ida y vuelta*, ya me dirás (risas).

**C.E.:** La obra *Saturnal* está hecha a manera de ensayo, a mí me ha resultado más complicada que la de *Estación, ida y vuelta* que era una historia, vuelves a leerla y a releerla...Alguien dijo de *Estación, ida y vuelta* que cuando finalizó su lectura no sabía que al final del libro sucedía un asesinato hasta que no leyó una crítica posterior al libro, hablamos de algo surrealista ¿Verdad?

**Cl. J.:** *Saturnal*, ¡Claro! Rosa hace un ensayo pero no utiliza las técnicas del ensayo porque eso no lo ha estudiado, entonces ella se pone y lo hace como le sale. Eso es lo que puede dificultar la lectura, entonces uno tiene que ir sacando cuáles son los vectores, las directrices qué hay detrás de todo esto que bien merece la pena hacerlo, la verdad. El libro de *Saturnal* se perdió porque se lo presté a Rosa para reeditarlo y desapareció, no lo tiene ni su hijo, ni Antonio Piedra, ni nada, yo tengo ahora la edición de las *Obras Completas* pero me da rabia porque lo tenía subrayado, marcado y anotado. Muchas veces se quedaba mi libro y todavía conservo *Desde el amanecer*, todo descuajaringado envuelto en un papel que pone Clara. Era mío, claro. No lo tenía, entonces para reeditarlo, cogía mi ejemplar, me lo descuartizada. Menos mal que este me lo devolvió, entonces ahí está.

**C.E.:** ¿Vive el hijo de Rosa, Carlos Pérez Chacel?

**Cl.J.:** Su hijo, si vive, sí. Está en Simancas. Justamente le quería llamar, para ir un día a verle me da mucha pena que esté ahí solo.

**C.E.:** En *Saturnal* podría descifrar las claves de su pensamiento, pero también podría ver el tema de la mujer o de su pensamiento inicial en *Barrio de Maravillas*, cómo se transforma en *La Sinrazón* con la simbología que me da en *Saturnal*.

**Cl.J.:** Te da claves en muchos sitios, pero *Saturnal* te da muchísimas. Y luego las conferencias que hizo, *La esclava*. Para mí es superinteresante lo primero que publicó en *Revista de Occidente*.



**C.E.:** ¿Tú te dedicas a la poesía?

**Cl.J.:** Yo me dedico a la poesía, a la escritura, a la traducción, artículos, conferencias y ensayos. No se vende ni un libro, hoy día con lo de Internet la gente compra poco. Yo en principio agotaba todos mis libros de poesía, ahora no se agotan. Desde el 2000, yo creo, empieza a pasar eso. Es horroroso, yo he sacado un libro sobre María Zambrano, habrá ido bien porque me van a hacer un *ebook*. Entonces esto quiere decir que ha ido bien. Aún no hace un año.

**C.E.:** ¿Ese es el libro que vas a publicar sobre Rosa Chacel?

**Cl.J.:** Estoy esperando. Ahora he hecho uno sobre mujer y literatura. Lo tengo aquí, son 185 páginas se lo voy a llevar en septiembre al editor. Y creo que es mejor que salga primero esto y luego lo de Rosa.

**C.E.:** Pero Clara, tú si que tienes renombre, tú eres famosa en la literatura.

**Cl.J.:** No vendo para poder vivir de eso. Las conferencias es lo que mejor va. A veces tienes una conferencia en un año. Yo voy haciendo cosas, creo que se va a vender bien, en Editorial Siruela, cuando esto esté, mira cómo se llama: *Guardar la casa y cerrar la boca*. La mujer por naturaleza está destinada a guardar la casa y a cerrar la boca. Eso lo dice Fray Luis de León.

**C.E.:** El título lo dice todo, ¿No?

**Cl.J.:** Es cierto, es cierto, pero tampoco tan cierto ya, ¡Ya no! Ha sido y eso es lo que ha dicho Rosa. Voy a publicar primero este, y luego ya con el de María apoyar el de Rosa. El de María tiene una erótica para la gente –como diría Rosa–.

**C.E.:** A Zenobia Campubrí menos conocida que Rosa Chacel le van a hacer un curso de verano monográfico en la ciudad de Huelva.

**Cl. J.:** Bueno, porque ahí está Juan Ramón y ha sido no sé qué historia y su centenario, porque me van mandando a mí cosas, han hecho números dedicados a Juan Ramón y Zenobia.

**C.E.:** En Málaga la UNED también celebra un curso monográfico con motivo del centenario de Miguel Hernández y la Universidad de Jaén, bueno todo el ámbito de la literatura. La poesía, que parecería un estilo más elitista que la novela, está teniendo más alza en estos círculos académicos, ¿No?

**Cl.J.:** Ten en cuenta que es mucho más fácil, es más fácil leer a Miguel Hernández, que leer *La Sinrazón*. Muchísimo más fácil. Es así. O sea, es más fácil leer a Lorca, a todos estos que leer *Estación, ida y vuelta*. Y si profundizas, pues mucho más, qué pasa no hay tanta gente en poder profundizar en la novela de Rosa.

**C.E.:** Cuando leemos a Rosa Chacel, existe un plano en ese discurrir de la verdad es donde está situada la lectura de la autora.

**Cl.J.:** Tú a través solamente del estilo estás captando el pensamiento del señor que escribe. Entonces o eres consciente o no, en general no lo eres, pero esto está sucediendo porque en el estilo está si es impaciente o no, si es mezquino o no, si te quiere engañar o no, es impresionante son como radiografías. Entonces las cosas que puedes detectar son muchas. O bien tienes empatía y entras en el estilo o bien lo rechazas.

**C.E.:** ¿Cómo autodefiniría el sentido femenino en Rosa Chacel? Y digo autodefiniría puesto que creo a pies juntillas en el objeto autorreferencial de mi estudio y de toda la literatura que salga de nuestras mentes, intérpretese lo femenino de nuestras mentes como cada cual adecue a su espíritu. Eso lo hemos estado hablando, pero el sentido sobre lo femenino es para mí lo más inquietante.

**Cl.J.:** ¿Has leído esto que está en *Novelas antes de tiempo* que está “Margarita la costurera”? Pues eso tienes que leerlo. Bueno, vamos a comprobar que eso está ahí...

Por cierto aquí tienes otra cosa que se escapa sobre la cosa oriental y árabe lo tienes en *El Pastor*, es el primer capítulo de una novela que es una transposición de *Aventozail*. “Margarita Zurcidora” se llama, y no costurera (117) ahí está todo el estilo digamos definido.

**C.E.:** ¿Ésta es su letra?

**Cl.J.:** Esta es su letra sí. Porque de cuando en cuando, oasis en mi caos, no que pone, que pone... *A Clara que pone de cuando en cuando oasis en mi caos*.

**C.E.:** ¿Este muchacho que me has presentado es poeta?

**Cl.J.:** Este es un poeta persa -Mohsen Emadí- , una especie de cohete, es informático además, hace unas páginas *webs* increíbles, él está ahora estudiando en Helsinki, en realidad suele vivir en Teherán.

**C.E.** Habrás conocido medio mundo.

**Cl.J.:** Yo me puse a estudiar el persa entre otras locuras que hice, estudié durante dos años y he traducido muchos poetas persas con ayuda de otros, yo empiezo y luego ya cuando me situo empiezo en seguida a trabajar y no sigo estudiando, pero me ayuda. He hecho muchas cosas, traduje al mayor poeta del siglo XX -Ahmad Shamlu-, lo estuve viendo en Teherán, ahora ya murió, este hombre designó a este chico para que me acompañara, a partir de ese momento estuve siempre en contacto, me ha traducido muchas cosas, hace películas las pone en youtube, yo le traduje un librito que se publicó en Zaragoza, empezaron a invitarle a esos festivales que hacen cada verano de poesía. Él viene, está tan contento, le dejan una casa en un pueblo solitario y ahí está escribiendo.

**C.E.:** Se ve un chaval joven, ¿Eh?

**Cl.J.:** Debe tener treinta y uno o treinta y dos. Es que hizo esto muy bonito y lo quería presentar ahí con unas imágenes y música, preciosa por cierto, que lo hizo un amigo suyo, y quería que lo leyera en español, por cierto la

traducción está bastante mal hecha, quiere que lo lea en español Yo tuve que perfeccionar, yo trabajo y fíjate que siendo informático la de pegas que he encontrado, hasta que lo hemos podido grabar, que si hacía ruido, que si se calentaba el aparato, bueno, bueno mañana lo montará y dice que ha salido bien y por la noche ya lo pasará.

**C.E.:** El capítulo de *Novelas antes de tiempo* del que me hablabas se llama Margarita Zurcidora, ¿No? En mi mano está poder conseguir las *Obras Completas* de Rosa Chacel y poder leer absolutamente todo o consultar absolutamente todo, eso me lo dijo el profesor Romera Castillo, ¿tú has oído hablar de este hombre sobre Escritura autobiográfica en España?

**Cl.J.:** Me suena, sí.

**C.E.:** Estoy leyendo ahora *Alcancía. Estación termini*. ¿La llegó a terminar o no?

**Cl.J.:** Hombre... (risas). Pues quizás sí. La verdad no tengo ni idea cómo fue esto. No me acuerdo de esto. Esto quien lo sabe es Antonio Piedra que fue quien lo editó.

**C.E.:** En *Alcancía. Estación termini*, habla de Clara. ¿Esa Clara eres tú?

**Cl.J.:** Sí. Porque hay una confusión y haces bien en decir esto. Porque en las otras *Alcancías* habla de una tal, pone Clara Janés y era Clara James era otra Clara pero se ve que le corrigieron la errata los editores pensando que era yo y dice porque cuando estábamos en Buenos Aires con Clara Janés, y yo no he estado nunca en Buenos Aires, era la otra Clara, era Clara James pero la de *Estación termini* si era yo ya.

**C.E.:** En una tarde del lunes 10 de enero de 1983, dice: “Lo extraordinario del sueño está en haber tomado todos los materiales de la conversación que había tenido con Clara por la tarde” (Chacel, *OC.*, Vol. 9, 2004: 101) Rosa Chacel había estado hablando con usted esa tarde ¿Sobre qué? ¿Lo recuerda?

-¿De su angina de pecho?

-¿De su marido Timo?

-¿Del Premio Cervantes?

**Cl.J.** ¿Cómo voy a recordarlo? (Risas)

**C.E.** No conseguir el Premio Cervantes, le sentó mal, fue tremendo que no se lo dieran.

**Cl. J.:** Empezó todo a ir muy mal, lo del tema de la Academia, las cosas ya no le afectaban tanto, eso fue terrorífico le afectaban pero lo de la Academia fue brutal, claro cuando salió Carmen Conde, ¿No? Eso fue un poco fuerte, pero bueno qué le vamos a hacer la vida está llena de injusticias.

**C.E.:** El reconocimiento no llegaba y cuando llegó, murió y terminó. Eso realmente sí que es triste.

**Cl.J.** Eso es triste. Pero su peso es tan fuerte que eso no puede desaparecer, entonces no será una fama a nivel popular, tampoco puede serlo, no es un *betseller*, pero tiene un peso importante dentro de la literatura española.

**C.E.:** En Hispanoamérica, he encontrado una tesis relativamente joven sobre su escritura.

**Cl.J.:** Si ha tocado así, ha tocado así.

**C.E.:** Tú no crees que ahora en España si se juntan varios escritores y quieren dar auge a Rosa Chacel, ¿Se puede hacer?

**Cl.J.:** No, no, no. Además hoy día la gente está muy distraída, tiene exceso de información de todo, entonces ya no hacen caso de nada, yo veo difícil que de momento se ponga de moda Rosa, lo veo difícil porque al contrario la literatura es cada vez más *light*, es menos profunda.

**C.E.:** ¿Por qué? Porque...¿Se quiere tener algo más fácil, más asequible?

**Cl.J.:** Pues porque se va a esto y todos los medios de comunicación están –como si dijéramos– reduciendo las facultades intelectuales de la gente, entonces se les va dando cosas que puedan asimilar rápidamente y que los tengan distraídos, no quieren hacer que sus cabezas se pongan en movimiento porque todo lo que van a ver es demasiado terrible, entonces hay que tenerlos dormidos con cosas fáciles para que no piensen, esta es la cuestión.

**C.E.:** Bueno yo quería preguntarte algunas cosillas, a modo de..., como cotilleo. ¿La relación con su marido fue buena en todo momento?

**Cl.J.:** Ella decía que era un matrimonio perfecto. (Risas) ¿El matrimonio perfecto en qué consistía? En un momento dado el se iba con otra y ella se quedaba tan tranquila y seguían siendo amigos, si eso es un matrimonio perfecto... pues muy bien.

**C.E.:** Hay un retrato de María Asunción López Mateo en el que escribe sobre la biografía de Rosa Chacel, mi directora de tesis dice que está mal escrito pero que cuenta muchas anécdotas que realmente me sirven. Ahí es el único sitio donde me he encontrado que Timoteo le fue infiel.

**Cl.J.:** Y ella a él también. Eran de una libertad absoluta. Hacían lo que les daba la gana y se lo contaban. Era un momento ese que justamente debía de ser una moda, esta libertad sexual ellos la ejercían pero estando muy unidos, pero en un momento dado en que él se va a vivir a otra casa eso ya no es lo mismo. Pero sigue la unión, sigue la relación fuerte. Son cosas que son enigmáticas y son también, dependen de las personas, ¿Sabes? Depende de cómo seas, de cómo sea el otro, de cómo sea la otra, depende de muchas cosas.

**C.E.:** ¿La relación con su hijo?

**Cl.J.:** No lo sé, yo creo que ella era una madre muy posesiva y que le

influye mucho a él en su carácter, sí me da la impresión esto, que él no se llegó a separar del todo del peso materno.

**C.E.:** Cuando Rosa Chacel vivía en Buenos Aires y en Río tenía que hacer muchas traducciones para poder tener dinero y mandarle a su hijo.

**Cl.J.:** Pues no lo sé, yo sé que estuvo un tiempo en Buenos Aires. Tampoco, esto no lo conozco con detalle, la verdad.

**C.E.:** Quizás todo esto que aparezca en las biografías sean un poco invención.

**Cl.J.:** ¿En qué biografías? ¡Ah! Claro yo no la he leído, no sé lo que dice María Asunción. Hay cosas que no son verdad, de lo que la gente escribe. Por ejemplo una cosa que no es verdad, Paco Umbral pone en un libro que Rosa y yo éramos amantes. ¡Se puso Rosa tan furiosa!

**C.E.:** Es cierto, que yo he leído algo sobre la homosexualidad de Rosa Chacel.

**Cl.J.:** Ellos eran libres y a lo mejor pues tenían aventuras, con los de su propio sexo, a mí eso me da igual, pero... pero eso no era verdad, entonces Rosa se puso furiosísima y quiso ya desmentirlo, y creo que fui yo, ¡uy! yo no digo nada porque solamente es fomentar que la gente siga hablando, o sea que se dicen muchas cosas que no son verdad, de oídas, oyes una cosa, la imaginas, la interpretas de un modo y luego también pasa que muchas veces lo que ella misma escribe es para tapar algo o para no sé qué ¿Sabes? Eso en los diarios de Rosa, también sería un tema a analizar, ¿Por qué hace estos diarios? y dice unas cosas y otras no, ¿Sabes? Todo eso existe.

**C.E.:** Con la claridad con la que ella escribe, aunque hay muchas cosas que están debajo de esas letras y tienes que encontrarlas, pues a mí me da la sensación que sobre el tema del sexo, en general, o de la manera más vulgar o más cotidiano, pues no está disfrazado pero no aparece.

**Cl.J.:** No aparece. Ella no quiere, fíjate esto es una cosa ya casi ancestral, eso es una cosa de la que no se habla, ¿Entiendes? Y por eso hay una página borrada en Leticia, ahí no sabes lo que ha pasado y no entiendes el final si no sospechas que hay una seducción, existe una relación, ¿No? Esto viene de esta cosa ancestral y es curioso cómo esto Rosa no lo supera.

**C.E.:** ¿Por qué?

**Cl.J.:** No lo sé, eso no lo sé.

**C.E.:** El final de *Memorias de Leticia Valle* lo entiendes cuando lees setenta artículos después de la obra, porque dices ¿Qué ha pasado?

**Cl.J.:** Entonces esto responde a este mecanismo en la obra de Rosa que eso son cosas de las que no se habla. Eso para mí es un misterio, porque habiendo roto con tantas cosas cómo no rompe con esto.

**C.E.:** ¿En *Memorias de Leticia Valle* realmente ella arrancó una hoja?

**Cl.J.:** No, no. Eso no fue así.

**C.E.:** Es como si fuese eso, aquí ha pasado algo que no está escrito, o algo de lo que yo no me he enterado, lo encuentras después en artículos, en valoraciones, en prólogos.

**Cl.J.:** Ella escribe Leticia según cuenta partiendo de un cuento de Dostoiesky, y no he encontrado yo ese cuento, se lo pregunté a Ana Rodríguez y me dijo un título y no, no era porque sería muy interesante saber cuál es el cuento de Dostoiesky que ella hace al revés.

**C.E.:** También hablan, a parte del cuento de Dostoiesvky, de una historia que ella escuchó de pequeña en un pueblo, cerca de Rodilana cuando pasó su infancia, hablaban del maestro del pueblo que había intentado seducir a una chica jovencita y la chica jovencita pues se había quedado preñada de la



intelectualidad del señor mayor y en este caso, se había suicidado la niña en lugar del maestro.

**Cl.J.:** Yo eso nunca lo he oído. Me extraña que nunca me lo contara porque fíjate cuando se rodó la película y todo yo estaba... yo le cogía las canciones que ella quería que se cantaran y todo eso.

**C.E.:** ¿Y qué pasó con la película?

**Cl.J.:** Pues que fue un desastre. No le gustó pero ella estaba allí interpretando mejor que nadie, era genial, era genial cuando aparecía ella, sólo por eso merecía la pena la película.

**C.E.:** ¿Y la pasión por el cine que ella siempre ha tenido y tú también?

**Cl.J.:** Eso es normal por la época. Ella siempre confió en el cine. Les fascinaba: “Yo nací con el cine, respetadme”.

**C.E.:** Probablemente esa memoria fotográfica y esa manera de narrar muchas escenas venga provocada por esa sensación de descubrir la pantalla en frente de mí.

**Cl.J.:** Eso existe evidentemente, pero viene, ella se mueve mucho por las imágenes tampoco es que necesite el cine pero ella describe, ella te va dando a través de las imágenes, el ambiente, a veces puede coger una técnica cinematográfica, ¡Cómo no! Si siempre está viendo el cine.

**C.E.:** ¿Esa manera de escribir es innata?

**Cl.J.:** Si vamos al *nouveau roman* lo que hace esto, llegado a un punto exagerado, quizás está ahí justamente el nexo, puede estar, la forma de producirse el texto a través de imagen-pensamiento.

**C.E.:** Pues ya está no te quiero cansar. Llevamos mucho rato hablando.

**Cl.J.:** A ver ¿Qué hora es? las dos menos cuarto.

**C.E.:** Por último, Rosa Chacel siente una aversión hacia usted en cuanto a su modo de entender la literatura, como si la opinión o su crítica dejara a la autora un halo de frialdad, por el contrario los comentarios de Rafael Conte sí le agradan. ¿Eso era así o quizás sólo ocurrió en el artículo de *El País* de Conte:

En *El País* artículo de Rafael Conte, magnífico. Clara me dio la noticia de que había salido y me dijo que me lo haría por teléfono. Luego, me lo leyó Santi, pero Clara no llegó a leérmelo, era tan diferente su opinión que no parece haberle gustado. (Chacel, 1998: 114)

**Cl.J.:** Eso no era esto. Esto era que en *El País* me piden que haga yo el artículo y ella se enfada y dice ¿No puedes ponerme a mi un macho y a Clara otro macho? Esto era así, simplemente. No tiene otra explicación que ésta. Porque al contrario, si yo tenía que ver todo lo que escribía y a veces cambiábamos juntas el orden de las páginas de *Acrópolis*, ¿Sabes?

**C.E.:** ¿Entonces, cuánto tiempo trabajando juntas?

**Cl.J.:** Mucho, porque no era trabajo, esto era de disfrutar. Ella quería que cada semana yo fuera y leyera todo lo que había escrito. ¿Y esto irá bien aquí este pasaje? No, Rosa yo cambiaría y lo pondría allá, vamos a probar, y otra vez.

**C.E.:** Tengo una cosilla aquí sobre el Premio Cervantes, El 12 de octubre de 1983 está escrito en *Alcancía. Estación Termini* lo siguiente:

Pongo dos letras porque a pesar de mis funestos presagios recibí una postal de Osvaldo desde N.Y. y con ella una hoja de *El País* que recogió en España. Me la manda porque en un artículo de ¡Goytisoló! me nombra, con Rafael, como dignos del Cervantes (Chacel, 1998: 135)

Claro, si el Premio Cervantes se lo concedieron a Alberti el 23 de abril de 1983, ¿cómo el 12 de octubre de 1983 iba a comentar lo anterior Rosa Chacel?

Pero claro, yo ya estoy pensando esto lo escribió ella en *Alcancía. Estación termini*, pero esto sería una videncia anterior.

**Cl.J.:** No lo sé.

**C.E.:** También habla aquí de Ricardo Álvarez Ferrera, ¿Sabes quién es? Lo he buscado en Gogle y no lo he encontrado tampoco.

**Cl. J.:** No. Ni idea.

**C.E.:** ¿Quien era Mary Jeanne?

**Cl. J.:** No me acuerdo pero esta sí que me suena.

**C.E.:** Si quisiera saber: ¿Qué traducciones hizo Rosa Chacel, de qué autores y viceversa? ¿A cuántos idiomas la han traducido? ¿Cómo puedo investigar eso?

**Cl.J.:** Traducciones de Rosa, desde luego las de Racine quizás sean las más importantes, eso en la Fundación Jorge Guillén lo han de saber. Ahora las que se hayan hecho de Rosa, eso sí que no tengo ni idea. Hombre yo sé que ha habido una en Alemania de *La Sinrazón*, ha habido en Francia, que le puedo preguntar o te puedo dar la dirección de la profesora (Danièle Miglos) que es especialista en Rosa en Francia, esa sí la conozco mucho, y la editora de Rosa en esa Universidad en Lille y también había en italiano, creo, pero eso no lo sé ¿Sabes?

**C.E.:** ¿Qué cuestiones se deben de dar para que a una escritora la traduzcan a otro idioma?

**Cl.J.:** Esto es una cosa enigmática, esto no se sabe. Es alguien que de repente te descubre y a mí me han traducido ¡No te puedes imaginar! y muchas cosas no publicadas. Un portugués muy buen poeta conoce, ¿Qué libro era? *Los secretos del bosque*, en vez de leerlo lo traduce, y lo traduce maravillosamente,

no se ha preocupado para nada en publicarlo, o sea como estos tengo yo montones a parte de las publicadas, de repente un poeta árabe me traduce tres libros y yo digo Y ¿Por qué?, ¡ah! Es que yo me he encontrado a mí mismo a través de tu poesía y me sigue traduciendo ¿Sabes? Yo tengo cinco libros editados al árabe y dos ediciones a veces de algunos. Al italiano también tengo cinco. Al alemán tengo una muy bonita. Al francés ahora tengo un editor que quiere traducirlo todo, de momento ha sacado *El Hombre de Adén*, ahora sale *El Libro de naciones*, el año que viene saldrá *La palabra y el secreto* luego *La biografía de Mompó*, bueno pues este es un chico que se fue a Barcelona a estudiar mis traducciones y se encontró con mi obra se hizo editor y empezó a publicar o sea que son cosas enigmáticas que salen así, no sabes.

Bueno, tengo una profesora americana que me ha traducido al inglés *Rosas de fuego*, no tiene el don de traducir yo le he ayudado muchísimo entonces a ella le ha servido y tuvo tanto éxito su traducción, que ella se puso a traducir otra cosa, un mes de trabajo para arreglar su traducción, la va a publicar ahora, o sea son personas que de repente les coge un entusiasmo y se ponen. Y como para los americanos les pesa mucho libro publicado, entonces sus Universidades les dan dinero para las ediciones y lo hacen, también en Italia he visto que les dan dinero, porque ahora hay una en Milán, a parte que me ha traducido cosas, ahora ha hecho un libro sobre mí, la Universidad le da dinero, una parte por lo menos que lo edita, ¿sabes? o sea esto son cosas que no sabes cómo surgen, surgen de repente de un entusiasmo de alguien, no hay otra explicación.

Bueno, a mí me conocen bastante porque me han invitado a muchos festivales internacionales, o sea es que yo he ido a tantos festivales y a muchos que no he querido ir, porque a Sudáfrica pues no tengo ganas de ir, once horas de avión, a Argentina he dicho varias que veces que no, ahora quizás vaya porque me han propuesto una cosa muy bonita, leer por los pueblos durante diez días, es muy bonito, pero claro ahí siempre hay algún encuentro, puede haber un encuentro interesante. Por ejemplo en Berlín, que he estado varias veces, pues primero con un poeta alemán –Feix Schmelzer– que hicimos un seminario de traducción, yo le traducía a él y él a mí eso gustó tanto que lo repetimos, en Berlín dos veces, en la feria de Frankfurt, en Madrid, ¿Entiendes? Entonces claro

este se entusiasma y cree que le voy a traducir toda su obra, pero no claro no puedo traducir toda su obra. No puedo, yo no sé tanto alemán, con él he podido hacer este trabajo juntos.

**C.E.:** ¿Ese trabajo juntos Clara cuánto tiempo os lleva?

**Cl.J.:** Pues eso fue un seminario que fueron cuatro o cinco días en Berlín, pero metidos allí a tope, y claro él habla inglés yo también y además teníamos a alguien que podía ayudarnos que hablaba español y alemán, entonces es un trabajo muy bonito, agotador. Luego allí en Berlín conocí a otro poeta que era un suizo alemán –Christian Uetz–, que es maravilloso, este es un genio total, entonces a este lo puse yo traducido en Internet una editora se enamoró hicimos un libro entero, ¿Cómo lo hizo? Vino él a mi casa, estuvimos aquí varios días trabajando tan bien que yo acababa muerta de nueve de la mañana a nueve de la noche, pero salió un libro muy bonito, con ese libro se fue a la feria famosísima en Bogotá, en Colombia, ¿Cómo se llama el sitio? Bueno, que van a lo mejor quince mil personas, se llevó cien libros y los vendió todos, luego se fue con el libro a Argentina, entonces ¿Qué? A él le ha servido mucho aunque aquí no lo han conocido a pesar de la traducción ¿Qué le vamos a hacer?, pero bueno a pesar de eso para él ha sido tan fructífero, porque a partir de ahí le han invitado a Baleares, le han invitado a Córdoba, y le han invitado a Argentina varias veces, entonces son cosas que surgen que de repente encuentras una persona con la que de verdad puedes hacer algo, porque este chico es un gran poeta entonces pues yo, yo le buscaba un poeta español que supiera alemán, el decía: no, no, yo quiero hacerlo contigo, pues vale lo haces conmigo, vengo a tu casa, pues vales pues vienes a mi casa ¿Sabes?, pero eso no es una cosa que todo el mundo esté dispuesto a hacer, ¿Comprendes?

**C.E.:** También tienes que tener cuidado, claro no puedes arriesgarte a meter a cualquiera en tu casa.

**Cl.J.:** Captas, captas quien es la persona ¿No? Yo capto mucho.

**C.E.:** ¿Tú ahora vives sola?

**Cl.J.:** Sí, sola estoy divorciada.

**Cl.J.:** De Rosa hay bastantes recuerdos por ahí, yo recuerdo cosas en Estados Unidos.

**C.E.:** ¿Tú has viajado con ella?

**Cl.J.:** Yo he viajado con ella a Valladolid, a Granada, cosas así, no sé si fuimos a Cuenca o a algún sitio por ahí cerca, no me acuerdo, a Ciudad Real.

Madrid, 30 de julio de 2010

## ANEXO II

### II.1.- Segunda parte entrevista a Clara Janés, 30 de julio de 2010.

**C.E.:** ¿Qué piensas de *La Sinrazón*?

**Cl.J.:** Ella ha dicho en más de una ocasión que *La Sinrazón* es su autobiografía, pero se refiere a la autobiografía de sus ideas, pero es muy importante esto, ahí vas viendo realmente cual es el fondo de su pensamiento. Es como si hiciera una pequeña separación entre pensamiento y su vida. Eso es. Es lo que más importa, a ella teóricamente le importaba mucho su pensamiento, pero de hecho lo que hacía cada día, pero bueno yo la conocí cuando tenía 72 años que es muy distinto de lo que era en la juventud, ¿No? no puedes compararlo.

Y en esa época, a ella le gustaba ser capaz de hacerlo todo. Yo me acuerdo que una de las cosas que me enseñó con entusiasmo es cómo se había hecho una mesa y había puesto perfecta oblicuidad de las patas, ¿No? Como ella había hecho escultura pues te manejaba una sierra y una madera como si nada, entonces se había hecho una mesa, eso tenía 72 años, que también es alucinante, pero luego se hacía todos sus vestidos que los cortaba sin mesa con la tela al aire, ella cogía las tijeras “pam, pam, pam pam” y cortaba, entonces y luego lo cosía todo a mano a veces, ¿Sabes?, hacía ganchillo, cosas propias de mujer también,

entonces ahí habría que mirar que estudiarlo desde muchos puntos de vista, yo creo, porque una cosa es cuando ella se preocupa tanto de los problemas de la mujer, lo primero que escribe es sobre ese tema como sabes, que lo publica en *Revista de Occidente* entonces ¿Por qué? Esto lo explica yo creo que es en *Desde el amanecer* cuando habla de sus abuelas que le dicen: tendrás que hacer tal cosa porque la mujer tal, la mujer cual, y a mí no me vais a liar con temas de la mujer, yo haré lo que yo quiera.

**C.E.:** ¿Pero ella se está autojustificando verdad? ¿O no?

**Cl.J.:** No sé si es autojustificando, ella dice que se opone cuando le dicen: tendrás que estudiar una carrera para ser independiente y no someterte y no sé qué y tal y cual, pero también tendrás que luchar por un puesto de trabajo, entonces ella, como queriendo separar esta cuestión de tanto los problemas que genera el hecho de ser mujer con el hecho de realmente serlo ¿No? Y cómo realizarse plenamente, entonces yo creo que esto es lo que le hace estudiar tan a fondo, yo creo que nadie ha estudiado más a fondo que ella la evolución de la mujer y por qué de su situación social que es lo que hace en *Saturnal*, *Saturnal* es un libro fundamental para esto.

**C.E.:** *Saturnal*, lo acabo de leer. De hecho casi todas las preguntas versan sobre el último capítulo, uno de ellos ha sido el que me ha cambiado la concepción que yo tenía. Ella no quería que la recordaran siendo una mujer que escribe sino una persona y que ella en su novela, en su autobiografía y en sus poesías hablaba de problemas del hombre en general no tenía por qué ser hombre o mujer.

**Cl.J.:** Pero eso ya sido después cuando ya ha establecido cuál es el real problema y lo estudia de una manera profundísima, a mí lo que más me sorprende es cuándo habla de la feminización del hombre, y es tan real, una visión tan adelantada y lo va analizando y lo analiza con enorme claridad.

**C.E.:** Las páginas 154 y 155 de *Saturnal* son fundamentales para intentar aclarar con Clara Janés qué concepción tenía Rosa Chacel de ser mujer. Porque

hay una cita que tengo aquí, que dice: Me pasma que Rilke diga:

«El macho pretencioso es impaciente, ignora el valor de lo que es amar, porque no está sujeto a las profundidades de la vida, como la mujer, por el fruto de sus entrañas». Es tan endeble este razonamiento, tan carente de toda experiencia meditada, que se podría decir la frase que a Simone de Beauvoir tanto irrita: ¡Eso es pensar como una mujer! Hace ya bastantes años que las mujeres rompieron sus cadenas, y lo único que se ha notado es un *aumento* en la producción intelectual femenina. (Chacel, 1991: 154)

Además, vuelvo a decir, parece que estas páginas no tratan más que de cosas de hombres y mujeres, pero no, en absoluto: tratan de cosas del Hombre (sea perdonada esta mayúscula, que no indica abstracción, sino generalización). (Chacel, 1991: 154)

La última página de este capítulo de *Saturnal*, 155, es desconcertante:

El hombre posee la feminidad, cada vez necesita menos a la mujer. Eso no impide que tengan niños las parejas, la mujer está menos necesitada de amistad que es de la misma estirpe que el amor: “En ese punto, que sería el más elevado para la mujer, en ese mismo punto es donde reside su enemiga”. (Chacel, 1991: 155)

¿A eso te referías tú?

**Cl.J.:** Ella va hablando de los cambios que se han producido en la sociedad, ella yo creo que lo ve con mucha claridad, o sea la situación social de los orígenes, no, no era para que la mujer fuera un ser independiente porque la sociedad no lo permitía, ella no va más atrás, hay una época en la prehistoria que es la época de los *nidos arbóreos* donde hombre y mujer son iguales porque solo ¿Qué hacen en todo el día? Andar y recoger comida y luego se suben a los árboles a dormir, nada más, se mueren a los dieciocho años y veinte, cuando tienen crías las llevan a la espalda y siguen haciendo lo mismo ahí no hay diferencia, hacen lo mismo, pero luego cuando descubren la casa y luego ya se establece la caza, la mujer no puede cazar animales grandes no tiene la fuerza ni..., entonces también hay crías, entonces la mujer se queda en la cabaña o en la caverna con las crías y el hombre se va a cazar, ahí ya empieza la diferencia, entonces se van estableciendo diferencias de una manera natural pero qué pasa que llega un momento en que las diferencias son grandes y se ha olvidado el origen entonces cuando ya esto empieza a ser grave porque no saben por qué y



entonces ya viene uno que domina al otro y ya es cuando es la ficción.

**C.E.:** Bueno, ella de 1922 al 1927 se marchó a Roma con Timoteo su marido, ¿No? Anterior a ese año de 1922 ese intento por meterse en ese círculo intelectual en el que predominaban exclusivamente hombres o había pocas mujeres, poetas, María Gutiérrez Planchar –una pintora vanguardista–, gente un poco más atípica, yo he leído que por su físico, por ser bajita, gordita, por no estar bien vestida como estaban otras, siempre dice que le costaba meterse en ese círculo, pero realmente para meterse en ese círculo ¿Tendría que ser así?

**Cl.J.:** Yo eso no lo sé, yo esto no lo he estudiado, lo que yo más he visto era cómo entra ella en la Escuela de Artes y Oficios, su entusiasmo por la pintura y la escultura ¿No? y nunca me comentó esta dificultad, pero es evidente que ella no se encontraba guapa, eso es evidente, es que no lo era, en esa época tenía una desproporción muy grande, fíjate luego al ir envejeciendo se va todo como colocando en su sitio pero en ese momento era un poco, ojos muy grandes, no era gorda en esa época, no, no era gorda pero no tenía un cuerpo elegante, entonces la obsesión de la elegancia, eso sí, que ella trata de un principio ¿No? Pero evidentemente si ella destacaba por algo tenía que destacar por su inteligencia no por su belleza. Entonces esto es el tema en ese momento, yo creo.

**C.E.:** Su educación tal y como ella cuenta en *Desde el amanecer* y en todas las biografías que yo más o menos he manejado, hay una que leí se llamaba *Las razones de La Sinrazón* de Rafael Conte, puede ser, hablaba de que bueno aparte de costarle mucho trabajo acceder a ese mundo porque ella físicamente no se veía igual que las otras mujeres que estaban en ese ambiente, quizás le marcara su relación con Ortega y Gasset, quizás fuese un poco forzada.

**Cl.J.:** No lo creo yo esto, no, no lo creo. Entonces, ten en cuenta que la relación con Ortega viene después del 27, o sea ya no es ese periodo.

**C.E.:** Bueno, yo pensaba que desde el 22 al 27 ella desde Roma le mandó un capítulo de *Estación. Ida y vuelta* para que se lo publicara.

**Cl.J.:** Y ¿Cuándo se lo mandó? Es que yo no me sé nada de estas fechas.

**C.E.:** ¿No? Bueno, a lo mejor yo estoy equivocada.

**Cl.J.:** ¿Cuándo terminó la *Estación* ella?

**C.E.:** *Estación. Ida y vuelta* ya estaba terminado en el 27.

**Cl.J.:** ¿Si? Porque es cuando ella vuelve. El contacto directo con Ortega es cuando ella vuelve.

**C.E.:** Ella intentó ya mandarle un capítulo desde Roma y no se lo publicaron, entonces Ortega le encargó la biografía de *Teresa Mancha* y ella tardó un montón en hacerlo porque no sé si era porque no encontraba material suficiente para basar ese libro o porque no sé ella decía que tardaba mucho en escribir.

**Cl.J.:** Si, mucho, mucho, era muy lenta. Si, si ¿Cuántos años vivió Rosa? ¡Eh! ¿A los noventa y... cuántos seis se murió?

**C.E.:** Te acuerdas que te pregunté por correo que si te parecía que *Barrio de Maravillas* era la obra más cinematográfica de Rosa Chacel. Hoy estuve repasando tu artículo sobre "Rosa Chacel y la luz" (1977) *El País* –Cultura–. ¿*Barrio de Maravillas* es la obra más cinematográfica de Rosa Chacel? También convergen varias artes, música y pintura. ¿Cómo definiría exactamente *play within a play* en español? Lo que Rosa Chacel hace con su cámara que es su página.

**Cl.J.:** *Play within a play* creo que no hay que traducirlo o definirlo. Creo que es una expresión que deriva directamente del Hamlet de Shakespeare, donde dentro de la obra de teatro se representa una obra de teatro y en este caso trata de lo mismo, lo que no creo que siempre sea necesario-. Yo no lo aplicaría a Rosa Chacel. Rosa amaba el cine y efectivamente hay un empleo de la palabra como una cámara. Esto es típico del *Nouveau roman*, al que, como sabes, ella se

adelantó en 30 años. Precisamente estoy acabando de recoger todo lo que he escrito sobre ella y ordenándolo y da más de 200 páginas. Este es uno de los temas que he tocado. Cuando vengas hablaremos de todo ello.

Cordialmente.

(From: [Clara Janés](#))

To: [Mamen Exposito](#)

Sent: Tuesday, January 12, 2010 12:21 AM

Subject: Re: Sobre doctorado)

Desde luego a mí *Barrio de Maravillas* es un libro que me parece no sólo extraordinario sino fundamental.

C.E.: Yo creo que de todos los que he leído, quizás, no sé si lo digo bien, sea el más realista porque desde mi punto de vista a mí me transmite perfectamente el sentido de una época, no solamente los sentimientos de los personajes y su pensamiento que a mí en todo lo que escribe, me parece que es una voz en *off*, que tiene una virtud especial, ella escribe, narra una historia, las vivencias de los personajes, lo que acontece alrededor pero siempre hay detrás de esa literatura o de esas letras, una voz en *off* que es lo que ella siente, piensa.

Cl.J.: Es su pensamiento, por eso ella le da tanto valor. Es muy importante, es como la base en la que todo se apoya. Entonces claro, lo interesante de *Barrio de Maravillas* es que ves que este pensamiento estaba formado ya en esa época que lo que hace simplemente es ir ampliando un núcleo que estaba allí ¿No? Y era muy poderoso, era muy poderoso, entonces el hecho de ser hija única no fue, pero claro su hermana tardó diecisiete años en nacer, o sea ella estaba completamente hecha cuando nació su hermana y de la relación esta que tenía con sus padres tan increíble que estaban dedicados a ella y le representaban y le enseñaban y todo ¿No?

C.E.: ¿Seguía siendo importante la relación con sus padres cuando la autora tenía setenta y dos años?

Cl.J.: ¡Uy importantísima! ¡Importantísima claro! Porque ella decía que toda su cultura derivaba de allí, ¿No? Entonces había además luego los paseos

con el padre y con los tíos que también eran muy importantes esos paseos porque era donde ella empezaba mentalmente a escribir y hacía poesía, yo creo que hay la cuestión esta, por un lado la madre, por otro lado el padre y los tíos, luego por otro lado, la abuela, el tema de la mujer aparece en relación a madre/abuela y ella se enfrenta porque cree que no es esto, no es la manera en que hay que afrontarlo.

**C.E.:** Le llaman más la atención todos los temas que puede encontrar con su padre y con sus tíos, es lo que está en el exterior, lo que está fuera de la casa y es cierto todo lo que dices, su madre y su abuela todo lo que rodea a ese ambiente interior lo rehúye.

**Cl.J.:** No es que lo rehúya, es que no entra en su pensamiento, podríamos decir en cierto modo, pero en cambio está, porque incluso cuando escribe en *Barrio de Maravillas* hay un momento en que habla cuando era muy pequeñita y estaba en brazos de su tía y entra y describe el tocador, se acuerda de todo porque había tocado las bolitas de los madroñales de no sé qué, de todas las cosas se acuerda, esto ¿Qué quiere decir? Que todo esto ha pasado a su interior sin que haya sido racionalizado, cuando ella escribe utiliza una técnica de esta sutileza, esa técnica de todos modos la ha podido encontrar en Proust, ¿Comprendes? Entonces ahí hay muchas mezclas de cosas, o sea hay unos caracteres puramente femeninos en ella pero también tiene unos caracteres masculinos, y que de hecho es una cosa que no es fuera de lo corriente que estén esas dos posibilidades, entonces ¿Qué pasa? Que ella seguramente para defenderse de su aspecto físico irá a cultivar lo supuestos caracteres masculinos pero no tiene por qué ser el pensamiento exclusivo del hombre ¿Sabes? Entonces ella va a cultivar estas cosas y bueno hacer escultura y usa la sierra y usa el martillo y se hace un zapato, ¿Vale? Pero todo lo demás está o sea no necesitas más que entrar en aquella casa, ¿Sabes? La mesita redonda con sus faldas bien puestas, su florecitas, su tal, todo eso estaba también, pero estaba porque estaba de un modo natural, ¿Comprendes? No estaba buscado, lo otro era una cosa que ella había cultivado y además tenía una posibilidad muy fuerte.

**C.E.:** ¿Cuándo la conociste?

**Cl.J.:** Yo la conocí, verás, había un escritor joven que me prestó *Barrio de Maravillas* yo no tenía ni idea de Rosa y este chico lo invité una noche a cenar con mi marido, lo invitamos a cenar y nos dice: os tengo que dejar que voy a despedir a Rosa Chacel que se va a Río, entonces mi marido dice: te acompañamos. Entonces le acompañamos, en el coche estaba Rosa rodeada de gente que la despedía, entonces mi marido como periodista conocía todos los guardias de la aduana y todo esto y les dice que nos dejen pasar hasta el final, entonces nos dejan y pasamos el escritor, mi marido, Rosa y yo. Para mi sorpresa.....

Madrid, 30 de julio de 2010

### ANEXO III

#### III.- Entrevista a Clara Janés, 10 de noviembre de 2010.

**C.E.:** ¿La elección de las portadas de tus libros las haces tú?

**Cl.J.:** Sí, eso lo hago yo.

**C.E.:** De nuestro anterior encuentro he hecho un poco de recopilación de cosas que yo quería aclarar contigo. Si te parece te lo voy diciendo. El uso de la tercera persona en su diario:

¡Qué pobres mujeres! Es tristísimo ver que los seres que, de por sí, por la fatalidad de su estructura, ya tienen bastante para ser deplorables, no remedien esta situación natural con un poco de grandeza” (I-3-59). Casi más que su arbitrariedad (¿A qué estructura se refiere y por qué la considera “deplorable”?), lo que llama la atención de esta frase contenida en su diario es el uso de la tercera persona. Y ahí está el *quid* de la cuestión. (Freixas, 2004: 58)

**Cl.J.:** ¿A quién se refiere?

**Cl. J.:** Pero fíjate, pero es que a los hombres también se les podría aplicar.

**C.E.:** Perfectamente, pero Rosa Chacel siempre pone como deplorable a las mujeres.

**Cl. J.:** ¿Esto es de *Alcancía*?

**C.E.:** No, esto no. Esto es otra cita, escogida de un artículo de Rosa Chacel. Y esta aclaración posterior es la que hace Laura Freixas a este respecto, ¿Por qué Rosa Chacel achaca a las mujeres, lo deplorable, la fatalidad, ¿por qué las pone así de mal?

**Cl.J.:** Esta frase es un poco exagerada. En esto está muy anticuada Rosa, se nota que aun no ha dado el paso al momento en el que vienen los anticonceptivos y no estás tan sometida. Ahora también eso se contradice incluso con cosas que ella dice. Porque cuando habla de que la mujer está en una espera y no puede hacer otra cosa.

**C.E.:** Tú piensas que Rosa Chacel evoluciona como todo el mundo en su escritura, ¿Crees que ese sentido pesimista y caótico que ella tiene en un principio de ser mujer, a lo largo del paso del tiempo cambiara?

**Cl.J.:** Fíjate yo no lo veo tan negativo lo de Rosa, yo veo una cosa muy clarividente por el contrario, ¿Sabes? Ella ve y conoce cuáles son las consecuencias del cuerpo de la mujer, en la etapa en la que no hay posibilidad de otra cosa. Por eso ella en ese sentido es tan realista, que quizás no haya dado el paso luego porque ya no le haya afectado directamente, esto es otra historia, creo yo. Y aquí la verdad, porque tampoco es una cosa típica de ella, decir ¡Qué pobres mujeres! Eso quizás haya salido de una entrevista y no de un artículo. Sin saber exactamente lo que está alrededor de eso. A mí Laura Freixas no me merece ninguna confianza.

**C.E.:** ¿Ah, no? ¿Tú la has conocido?

**Cl.J.:** Es una persona que va buscando colocarse y aprovecha el tema femenino para colocarse.

**C.E.:** Solamente estudia ese sentido femenino, y además como tú bien has dicho antes desde un punto de vista, como yo te he comentado, pesimista.

**Cl.J.:** Pesimista pero que ella lo utiliza para sí misma.

**C.E.:** ¿Cómo autodefiniría el sentido femenino en Rosa Chacel?

**Cl.J.:** Tú dices el sentido femenino, fíjate ya lo que dices, ya no es lo femenino es lo femenino. Y tienes mucha razón. En *Desde el amanecer* está muy claro. Cuando ella hace la diferencia de las cosas que son del mundo femenino y las que no. Cuando ella es muy pequeña todavía, dos años no tiene, ¡menos! Que va con su tía la lleva en brazos y ve el tocador y las puntillas y no sé qué, todo esto pertenece al mundo femenino. En cambio, ella no elige esto para sí misma, aunque lo reconoce y lo ama, no hay que olvidarlo. Ella está desde el principio en lo que es la cabeza, en lo que es el poder, es una cosa tremenda realmente de este ser. Esto ella lo reconoce con lo femenino, lo admira, y lo más increíble para mí: es que luego lo aplica en la literatura, si se ve algo femenino en la literatura de Rosa es justamente en ese detalle, en ese terciopelo, en esa puntilla.

**C.E.:** En el capítulo de Rosa Chacel en torno a lo femenino o femenino cuestionaba lo que suponía para Rosa Chacel ser mujer, pues bien en *Saturnal* ella misma quiere saciar su protagonismo como mujer en un mundo de estudio y significación intelectual aplicando el espacio en el que quiere ubicarse:

Lo único deseable es que la mujer llegue a lograr claridad para consigo misma sobre lo que quiere o no quiere, puede o no puede, debe o no debe tolerar. Por creerlo así, mi acento respecto a la mujer adoptará a veces un tono poco simpático que, claro está, sólo será la expresión de una más difícil e inédita simpatía. (Chacel, 1991, 32)

**Cl.J.:** Eso es lo que te decía, ella tiene una gran claridad en este aspecto y se explica todo el proceso histórico por el que ha pasado la mujer. Lo que no explica es la falta de respeto del hombre, el aprovecharse el hombre siempre de esta situación. Esto no lo explica pero eso también existió durante todo el tiempo. Hay una parcialidad un poco en sus juicios.

**C.E.:** ¿Por qué es tan importante posicionar la concepción que se tiene de la mujer cuando se va a hablar de amor sexual y estética, no sería del mismo modo crucial hablar o delimitar al varón como masculino, ¿Por qué siempre te tienes que posicionar ante amor, sexo, o amor de una manera estética, desde el punto de vista mujer, u hombre ¿Por qué se nota eso tanto? Por ejemplo en la

escritura de Rosa Chacel el tema del sexo no está escrito, es tabú. ¿Lo hizo conscientemente?

¿Por qué era tan tabú este asunto para ella? Esto es lo que a mí me intriga. Yo creo que en algún momento dice esas cosas feas, las que no se habla. ¿Tú crees que eso puede estar disfrazado? (Sonó el teléfono y la entrevista acabó).

## ANEXO IV

### IV.- LA RELIGIÓN

**C.E.:** Leyendo *Alcancía. Ida* encuentro claves sobre la religión, una religión que Santiago de *La Sinrazón* mostraba atormentada y que ahora después del tiempo, con perspectiva vislumbro mucho más creíble y cercana:

La oración es la cara interna de mi vida. En todos sus momentos, en todos sus hechos, hasta los más triviales. Claro que no es ajena a mi vida religiosa, pero es independiente de ella. Porque mi vida religiosa tiene etapas, como la actual, abominables, pero la oración sigue inalterablemente por debajo (Chacel, OC., Vol. 9, 2004: 42)

¿Qué opinas?

Un beso.

Mamen.

----- Original Message -----

From: [Mamen Exposito](#)

To: [Clara Janés](#)

Sent: Saturday, January 22, 2011 10:33 AM

Subject: Religión

**Cl. J.:** ¿Leíste la entrevista que le hice sobre Dios? Allí dice claramente que cuando dice Dios quiere decir vida. ¿Cómo no iba a ser importantísima la creación? El mayor misterio: la vida.

Ya tengo revisados los dos textos, pero quiero releerlos. No he tocado lo tuyo y pienso que deberías revisarlo también.

Abrazos

Clara

----- Original Message -----



From: Clara Janes  
To: Mamen Exposito  
Sent: Saturday, January 22, 2011 11:07 AM  
Subject: Re: Religión

**C.E.:** Pues no, no la tengo. La buscaré. Claro que revisaré lo mío, está todo en un lenguaje conversacional. Si tú quieres modificar también mis preguntas, yo estaría encantada.

Muchas gracias por todo, siempre.

Mamen.

----- Original Message -----

From: Mamen Exposito  
To: Clara Janes  
Sent: Saturday, January 22, 2011 3:38 PM  
Subject: Re: Religión

**Cl.J.:** Es esta, sin duda. Curiosamente no la encuentro editada, pero tengo tantas carpetas con cosas de Rosa, que aparecerá. De todos modos el dato seguro que lo debo tener.

Abrazos

Clara

----- Original Message -----

From: Clara Janés  
To: Mamen Expósito  
Sent: Saturday, January 27, 2011 0:05 AM  
Subject: Entrevista

**Entrevista cedida por Clara Janés y realizada a Rosa Chacel sobre su opinión acerca de la religión.**

Hablo con Rosa Chacel con motivo de la publicación de su poesía reunida por Tuquets Editores y, dada nuestra ya antigua amistad, empiezo sin preámbulos preguntándole sobre un tema que siempre me ha inquietado.

**C.-** Rosa, relejendo tus versos he encontrado esa epístola que dedicas a Máximo José Kahan, titulada "De Dios", y he recordado tu último encuentro con María Zambrano, durante el cual ambas os proclamasteis católicas. Nunca he llegado a entender tu actitud respecto a la cuestión religiosa.

**R.-** Yo tampoco, pero cuando María y yo hablábamos nos referíamos a la formación. ¿Cómo puedes prescindir de la infancia? Cuando la infancia ha sido profundamente así, queda la huella.

**C.-** ¿Piensas en Dios, alguna vez?

**R.-** Continuamente. Ahora bien, no puedo decirte que eso sea pensar, pero es una cosa que esta siempre.

**C.-** ¿Y cómo podrías definirlo?

**R.-** No puedo, ¡caramba! Eso no se puede definir.

**C.-** ¿En cambio se puede hablar de ello?

**R.-** Se puede hablar de ello porque queda, lo que te acabo de decir, la huella. Es algo que estuvo en uno y que lo formó de tal modo que es imborrable.

**C.-** ¿Y crees en el infierno?

**R.-** No es eso. Las cosas de las leyes religiosas que se han hecho y todo eso ha ido desapareciendo por el conocimiento científico, por supuesto. El infierno... Bueno ya sabes que los existencialistas y demás se inventan esas cosas que son verdaderas aunque luego estéticamente son antipáticas... Espera un poco porque incluso en ese poema de Máximo hay una cosa importante... una cosa mía concebida a los siete años, porque en esa epístola digo: y llegamos allí, y las luces y tal y cual, es *L'enfer*, y es un cabaret. La cosa era esa: estamos en un cabaret que se llama *L'enfer* y nos sirven unas bebidas, unos vasos maravillosos inflamados de fuego, nos los bebemos y los encontramos deliciosos porque demuestran la existencia de Dios. Es una barbaridad, teológicamente es el mayor pecado. Pues esto lo pensaba yo de niña: digo horrores e invoco al demonio, y si viene, ya tengo la demostración de que Dios existe. Eso a los 7 años. Así tenía la prueba y ya está.

**C.-** Pero este "ya está" ¿qué significaba?

**R.-** Significaba la falta, ten en cuenta... es que es una cosa para mí tan enorme ... Aquí habría que recurrir a Rilke, ¿verdad?, si relaciona uno también - también porque ya sabemos que Rilke relaciona la creación con la función genésica-, pues si relacionas la religión también con la función genésica, entonces... es fundamental: la duda religiosa es simplemente la duda, y la duda es *el mayor monstruo los celos*, y no es nada más que eso, de modo que todo menos la duda. Si quieres que algo te prive totalmente de la duda, no pides más. Es una barbaridad porque entonces prescindes del goce de la contemplación, la beatitud divina, etc. etc.

**C.-** ¿Cuándo prescindes?

**R.-** Si te quitas la duda, comprendes, si vas allí y te encuentras positivamente en el infierno, simplemente estás en el infierno, ¿comprendes? : entonces Dios existe, la duda desaparece.

**C.-** Pero ¿modifica esto tu actitud vital?

**R.-** Claro, claro, totalmente. Esto era una cosa del lado de mi padre. Mi padre era el típico celoso, por mí era una cosa heredada.

**C.-** Sin embargo, Rosa, una cosa son los celos materiales de un marido o un amante, y...

**R.-** No lo digas, un fulano no es nadie, los celos son del amor.

**C.-** Entonces la duda de la existencia de Dios equivale a una duda del amor.

**R.-** Claro, la duda de lo que amas, de modo que tu temes que el amor tuyo a Dios sea una farsa. Lo que pones en el amor a Dios...

**C.-** Pero Rosa, ¿cómo puedes amar a Dios si no puedes definirlo, si no puedes acercarte para nada? ¿Qué es lo que amas cuando dices que amas a Dios?

**R.-** Esa es la cosa, el decirlo así, eso ya es poesía, eso se ha inventado después, pero el fondo es la vida, lo que amas es la vida.

**C.-** Entonces cuando dices amar a Dios lo que quieres decir, ¿es que amas, si existe, la eternidad?

**R.-** Por supuesto.

**C.-** Porque, claro, la eternidad es la vida que no acaba.

**R.-** Es esto, es esto. Es decir amo a lo que me ha producido, la vida que me ha dado la mía. Es ese sentimiento que tanto hubiera querido yo tocar en lo de *El pastor*, pero es muy difícil: el chico que quiere llegar con la memoria al momento de su nacimiento, pero esto no le basta. Y quiere más, y quiere alcanzar el momento en que es engendrado, el momento en que aparece el ente que es él.

**C.-** Ahora sí que hemos llegado realmente a aclarar alguna cosa, esta idea del amor a Dios como un amor a la creación. Y la palabra poesía, como sabes, quiere decir creación. Volvemos, pues, al concepto de Rilke.

**R.-** Indiscutiblemente, es que es eso, el principio de la vida.

**C.-** O sea que fundamentalmente, para ti, poesía, es la definición de Rilke.

**R.-** Eso sin la menor duda. Sólo es comparable con el acto genésico. Claro, si se dice así, parece... pero no, es el acto que ocurre allá adentro.

**C.-** Y eso no se da tanto en la prosa por estar más vinculada a la realidad.

**R.-** La realidad ostensible. Ahí cuenta la circunstancia.

**C.-** Pero tú tienes muchos poemas de circunstancias.

**R.-** Demasiados.

**C.-** ¿Por esto te prohibiste la poesía?

**R.-** Sobre todo porque no podía prescindir de la forma clásica, los hermosos ritmos antiguos. Hoy se han perdido, como se han perdido en todo, en la religión, en la moral, pues estamos en las garras de la libertad, en el laberinto de la libertad.

**C.-** ¿Por qué es un laberinto?

**R.-** Porque no hay puntos fijos, ni siquiera con respecto a la mera razón, que serían los ideales, ni siquiera respecto a la mera conveniencia, a lo práctico; puntos fijos no hay para ninguna de las dos cosas.

**C.-** Por lo tanto esto parece peor que un laberinto. ¿Hay hilo en ese laberinto?

**R.-** Ahí podemos llegar a lo personal, tal vez sí, el único hilo es la fe personal. Si alguien tiene su fe personal tiene ese hilo, únicamente, pero no lo hay.

**C.-** Es, pues, una salida estrictamente personal.

**R.-** Podemos aspirar a que gentes geniales puedan fascinar a algunos, no a todos, y arrastrarlos a su hilo, hay algunos que pueden, sí, pero esa es la esperanza.

**C.-** ¿Cuál es la primera premisa para llegar a tener ese hilo propio?

**R.-** Eso se tiene o no, es de Dios, puedes tomarlo con el sentido que quieras, del modo más anárquico, ¿cómo podríamos decir?, heterodoxo.

**C.-** ¿Entonces es un don?

**R.-** Claro, claro.

**C.-** Y el don puede tener varios aspectos, por ejemplo: ¿es un don racional o intuitivo?

**R.-** Racional, de ningún modo, intuitivo es un término demasiado racional. Intuir es interiorizar y es interiorizar algo, de modo que el algo sería lógico. No por eso tiene, como tener sentido... no tiene más sentido que el de la gracia de Dios, eso es todo lo que se puede decir. Proponiéndonos decir algo, tenemos que decir eso, sirve para cualquier heterodoxia, para cualquier dios, incluso hasta para la negación de Dios.

**C.-** ¿Y cuál es el tuyo?

**R.-** Oh, el mío, no sé. Queda por ahí, queda, queda en todo eso.

**C.-** ¿Y el pecado?

**R.-** Bueno, pues..., para mí el pecado es la muerte. Es la muerte de algo. El pecado es ir contra la vida, eso es.

**C.-** Entonces es asesinato...

**R.-** Claro, es el pecado máximo, es dar de lado, es ser ejecutante de... Vamos a ver... lo de Quevedo, cuando habla de la aparición de Cristo que es la buena nueva, dice: "La formidable muerte estaba muerta". Fabuloso.

**C.-** Si la muerte es un final, en el principio era el Verbo, la palabra. En tu "Carta a Gregorio Prieto" dices: "La palabra, como la música, se le echa a uno encima, dijo un poeta de antesdeayer", no sé quién sería ese poeta...

**R.-** Cocteau.

**C.-** Y sigues: "mas desde la nada se la traga la más leve gota o estrella o simple reflejo, como el que manda al moverse una vidriera al poniente, todo germina, todo lo que brota de ella porque ella es la fecundidad misma ". ¿Cuál es esa fecundidad de la palabra?

**R.-** Eso es inefable, de eso tampoco puedo hablar.



**C.-** ¿Pero qué está primero, el concepto...?

**R.-** El Verbo -se ríe-. No hay primero ni después.

**C.-** Háblame de otra cosa inefable: la belleza.

**R.-** ¡Oh, vamos! ...porque esas definiciones un poco ingenuas como es "la concordancia a una ley", eso no quiere decir nada, definiciones de ese género puedes organizar media docena pero no sirven para nada.

**C.-** ¿Pero tú crees que tiene algo que ver con la verdad?

**R.-** Sí -se hace un silencio-. Sí, porque podríamos decir, la palabra hay que evitarla, porque... entonces la belleza de la verdad es la pureza, quiere decirse: que la verdad sea la verdad. La verdad es la verdad esencial, la famosa esencia de Zubiri. La definición de la esencia es muy importante. Esencia es aquello que es y que si se le añade..., por supuesto tienes que concebir..., porque si dices la esencia de algo eso ya... por supuesto que concibes la esencia de algo, pero concibes la esencia de ese algo, lo que piensas no es el algo sino la esencia, y tienes que pensar que esencia consiste en que si algo disminuyese ese algo y lo fraccionase..., si se le quitase algo, entonces ya no quedaría la esencia, si se le pusiese algo tampoco. La esencia es la pureza de la cosa, ni quitar ni poner. Esa es la verdad y esa es la belleza.

La lucidez de Rosa Chacel, unida a su experiencia -va ya hacia los 94 años- y su goce en la reflexión me haría seguir hablando indefinidamente con ella, pero se ha hecho muy tarde. En nombre de nuestra amistad quiero hacerle, sin embargo, una

última pregunta:

**C.-** ¿Qué es la amistad?

**R.-** Bueno, la amistad..., una cosa es la amistad en serio y otra en el terreno social. La amistad en serio es el amor, es un amor sin eros. No, porque no hay amor sin eros; es un amor sin sexo.

**C.-** ¿Y la diferencia entre el eros y el sexo?

**R.-** Muy sencillo: el sexo es una función orgánica, estrictamente orgánica; como no se puede vivir sin hígado, no se puede vivir sin sexo.

**C.-** ¿Se puede vivir sin eros?

**R.-** Relativamente. Hay algunos seres que pueden vivir sin eros.

**C.-** Pero cuando te falta el eros...

**R.-** Pero qué dices, "te falta", hay seres a los que les falta pero cuando puedes decir "te falta" es que no te falta, es que sabes lo que es. No, es que hay seres que nunca supieron lo que es.

**C.-** ¿Y se puede crear sin eros?

**R.-** No

## ANEXO V

### V.- Artículo cedido por Clara Janés sobre la muerte de Rosa Chacel

#### AQUEL LUGAR

Su cabeza caía suavemente hacia un lado y yo la sostenía pasando la mano debajo de la almohada. Había en su rostro una luz lunar que nos situaba en el punto exacto en que nos hallábamos: ni el aquí ni el allá. Toda la anchura de su cara era un volumen no humano, y estaba tan distendida, diría tan serena..., pero en la serenidad hay conciencia y en ella no la había: era ya materia sosegada que respiraba despacio..., pero era ella, todavía era ella, la que desde hacía unos días esperaba un poema. “Recuerdas, Clara, aquellos versos: *Connais tu le pays de l'oranger en fleur?*” *Kennst du das Land wo die Zitronen blüht?*, fue lo único que pude decirle. Es de Goethe. Y ella, allí, en el hospital, cuando ya la gravedad absoluta se cernía sobre su cuerpo y necesitaba de unos brazos fuertes que la levantaran, había recordado (¡en francés!) *et les hommes de marbre qui t'attendent dans la nuit*. Unos hombres de mármol que por la noche la habían depositado en la cama y le habían comunicado seguridad, firmeza... “Pero el poema, Clara, ¿cómo sigue? Sí, es el país, ese país...” *Kennst du das Land...* Sus ojos que apenas veían, se condensaban en la búsqueda de los versos perdidos, de la belleza de su contenido, la belleza que por todas partes acechaba. Así en el encargo de escribir algo sobre Juana la Loca que la había lanzado a la reflexión sobre aquella particular locura. “La belleza, la forma, ¿es cosa? no, no es cosa. Y, sin embargo, despierta el deseo de tocarla, de poseerla. Y él era *el hermoso...*”

Y así un día y otro y otro, con el oxígeno, con el suero, tres agujas en la muñeca. “¿Quieres decirme qué hago con tres agujas clavadas, tres agujas

inseguras, porque el otro día sí, pero hoy, la enfermera no acertaba, y no se sabe bien... ¿Y el poema, lo has encontrado?” No, todavía no. Sabía que lo tenía porque varios músicos lo convirtieron en canción, recordaba la melodía, la de Schumann, recordaba... Pero entre las partituras no estaba, tampoco entre los discos... “Son cosas extraordinarias las que allí se dicen, ¿sabes?, pero no es el cúmulo de cosas lo que hace el poema, ni siquiera la belleza. Es eso que no podemos describir, es la trascendencia.”

En otro momento movía las manos, como si modelara algo. Y decía: “Estamos haciendo...” “¿Qué haces, Rosa?” “Lo que dijo Nietzsche”. Fue un instante. Parecía que se hallara en la escuela, con un montón de barro sobre el caballete. Pero al punto era de nuevo el ahora: el encuentro entre Juana la Loca y Felipe el Hermoso, el instante del éxtasis. Sí, sería un romance y la rima, que en general, dado el tono melancólico de la historia debería ser en “u-a”, para el arrebató tenía que ser en “i-a”. “Claro -dije- la i es la vocal del corazón”. “Hay tanto, tantos cambios en ese romance. ¡Imagínate la atmósfera rubicunda de la cerveza, luego la austera corte de Toledo! ¡Y el entierro, y el tiempo de vida con el féretro al lado!”

Y allí seguían el oxígeno, las tres agujas, el suero, el aparato para ejercitar la respiración, para ampliar algo su capacidad. “Sopla, Rosa, fuerte”... Y después comer: una manzana, un yogurt... “Cántame algo”. Y yo empezaba: “*Mañana por la mañana/ es el día del Señor/ y a tu puerta la enramada/ con clavellinas de amor...*”. Segoviana, recogida por Agapito Marazuela, se cantaba por la fiesta del Corpus. “No, no, sobre todo por San Juan, porque en los ramos se ponían peritas de San Juan. Había que vigilar el ramo para que no lo robaran. Yo no llegué a verlo en Valladolid, pero mi tía Casilda sí, recuerdo cómo lo contaba. En esto consistían muchas tardes, en contar las cosas vividas.”

Y mientras ella hablaba yo la veía viendo la Tierra de Campos, los trigales, aquel pueblo donde había veraneado de niña, Rodilana, donde

esperaba a que Victoriano el Grande fuese a segar para ir con él y cazar lagartijas, el Adaja, las meriendas junto al Adaja, el Pipaire.... un paraíso perpetuo que conservaba en su interior, intacto, como las calles de Valladolid, el Pasaje Gutiérrez, la plaza, la academia donde iba de niña y donde la visión de una escultura de Apolo le hizo sentir: “¡Ah, eso es todo!”, como en Madrid la calle de San Andrés, la casa de las bolas, la escuela de la calle de la Palma, el Casón, el Museo del Prado, el Retiro, el parterre, “el olor del arrayán cortado, lo recuerdo extendido por un gran espacio en el que la luz también se extendía con el fervor de la mañana, ya cerca de las doce. Entrar en el clima del arrayán”...

Eran los últimos días, los tres o cuatro últimos, cuando pedía que le cantara. Antes había sido ella. Primero, para no dormirse -como el médico le había dicho-, recordó dos largos poemas aprendidos a los ocho años : “Sakuntala” y “Catulo”, luego algunas cancioncillas americanas y finalmente una que memorizó en un concierto de Gustavo Torner. Algo baja y gastada, pero bien afinada, su voz entonó: “*Pícara molinera/ qué le dijiste/ a la molinerita/ que está tan triste/ cómo llueve/ cómo graniza/ cómo repiquetea en la botica./ Cómo llueve/ que menudita/ que cae la nieve.*”

“¿Y así, Rosa, de escucharla una sola vez?” “Ya ve”. Y yo, en cambio... “¿Todavía no tenemos el poema, Clara? ¿No recuerdas más que el primer verso?” El primer verso, *Kennst du das Land...* aquel lugar. ¿Era éste, aquel lugar? Parecía que, de hecho, Rosa quisiera recordar el poema para confirmar algo que estaba latente. “Después de todo la muerte, dijo Jorge Guillén, no es nada más que triste. La muerte es la separación, la separación de la vida misma, de los seres queridos”. Irse, partir, ¿conoces tú...? Pero unos hombres de mármol la llevarían –“ángeles de mármol serán”-, y el peso del cuerpo, la forma, la belleza... “Y España, que tuvo una reina loca, se saltó la página del romanticismo. Es monstruoso, teniendo esa reina, la única memorable, la única enamorable”... Y de pronto las manos empezaban a

doblar con pliegues largos y regulares el embozo de la sábana, todo se detenía en ella por unos segundos: eran los padrenuestros rezados cada noche durante la infancia para ahuyentar el terror a las fieras, al fuego, a la muerte de los padres. Aquellos dedos distendidos, libres ya de los anillos: suavemente un pliegue, luego otro pliegue...

Las agujas, el suero, la manzana, el yogurt, “léeme un romance”, “canta”, “¿y el poema, lo tienes ya?” Una semana buscándolo. Y cada día, en su memoria, la niña que recitaba Zorrilla, la que en brazos de su padre cruzaba la calle Fuentedorada de Valladolid nevada para ir a clase de modelado, la que estudiaba las reacciones de sus padres, las actitudes de un perro, el vuelo de una mosca, la perfección, la regularidad de la geometría “que estaba en algunas formas naturales, en la semilla del girasol y también en la dalia”, el grito de muerte de un animal, un eclipse de sol; la que iba con su tío Mariano a la cervecería y al parque que estaba en el solar donde se levantaría la Casa de Correos, se hartaba de pasteles y bocadillos y luego presenciaba la tertulia de la pajarería de la plaza de Santo Domingo, la que iba con su tío Paco al circo o a pasear -hasta diez kilómetros andando- a Puerta de Hierro o a los jardines de la Moncloa a ver el cisne negro, que le parecía sobrenatural, y allí mismo, en un banco de piedra, oír por primera vez el nombre de Dostoievski y el de Shakespeare, y la historia del Rey Lear contada como un cuento... Sí, cada día la muchacha que quería ser escultora, la que hablaba de Nietzsche en el Ateneo, la mujer que recién casada se iba a Roma, la que partía al exilio. Cada día América, la América conocida a través de las canciones de su madre, la Argentina y el Brasil vividos, el primer viaje a España, aquella conferencia, *Cómo y por qué de unas cuantas cosas*, organizada por la Asociación Española de mujeres Universitarias -a la que asistió la viuda de Ortega, Rosa Spotorno-, luego el regreso, la muerte de Timo, su marido, los libros: *Estación. Ida y vuelta, La sinrazón, Saturnal, Desde el amanecer, Barrio de Maravillas, Acrópolis, Ciencias naturales...*,

los maestros, Ortega, Ramón, Valle Inclán, los amigos perdidos: Juan Ramón, Concha Albornoz, Luis Cernuda, Kasantzakis, Vito, Elisabeth..., los hallados, Rafael Alberti, Juan Gil Albert, Ramón Gaya, los más recientes, Julián Marías, Elena Soriano, Fernanda Monasterio, Fina de Calderón, los jóvenes, Carlo, Lolo, Pedro Antonio, Luis Antonio, Ana María, Gimferrer; los de Valladolid, Delibes, Pino, Antonio Piedra; los que acudían con asiduidad al hospital, los que iban casi cada día: Alberto, Marigel, Publio... y siempre su hijo y su nuera: Carlos y Yamilia.

Aquella tarde Marigel acababa de marcharse, yo llegaba. Junto a la puerta: Maya, Carmen, Federico... Ellos no entraron, sólo Carlos, Yamilia, Alberto y yo lo hicimos, vimos en su rostro la luz lunar; vimos su cabeza que caía suavemente. Yamilia y yo nos acercamos, Carlos y Alberto se quedaron al fondo. Pero ella ni en aquel momento perdía la belleza.. Las manchas marronosas de la piel, tan bien distribuidas, se incorporaban a la calidad pétreo, que no marmórea, porque a pesar de aquella luz violácea debida a la persiana echada, su cara era cálida.

Hubo una inspiración profunda. Y hubo otras dos antes de ceder. Y el ceder fue lento. Sus labios no dejaban de emitir un levísimo hilo de aire. Rosa, descansa, le decía interiormente. Y miraba la cruz que colgaba de su cuello, puesta por ella misma, un gesto que se me escapaba, a pesar de tantas conversaciones, a pesar de aquella intensa conversación de una tarde en que, recordando su único encuentro con María Zambrano después del regreso de ambas a España, en que las dos amigas de antaño se declararon católicas, le pregunté: “¿qué quieres decir, Rosa, cuando dices que amas a Dios?” “Esta es la cosa, el decirlo así, esto ya es poesía, eso se ha inventado después, pero en el fondo es la vida, lo que amas es la vida”. Y ahora, sí, había dicho, hablando de una pequeña cruz de oro: “si me la regalaran yo me la pondría”, y Luisa Elena se la había regalado. Y ahí estaba: un destello en la atmósfera lunar... Dos días antes, me contó luego Carlos, al verla absorta y preguntarle

él en qué pensaba, le contestó: “Pienso en no ser”. Fue su despedida. También de Yamilia se despidió hermosamente: le dio dos besos, le dijo que quería hablarle y después empezó a recitar poemas. “¿Eres feliz?”, le preguntó Yamilia sabiamente. “Sí”, contestó. ¿Y de mí, se despidió? Fue Alberto Porlan quien me dijo: “Su última sonrisa fue para ti”.

¡Tanta serenidad en su rostro! El cabello tan bien distribuido alrededor de su cara, aquella perfección casi abstracta... Lo que ella había amado: la perfección, y también “la regularidad deleitosa” de determinadas cosas que ofrecía “esos maridajes que me encantaban: la geometría y la vida, la ciencia y el amor”... Ella: materia sosegada. *Kennst du das Land...* Sólo entrar se lo dije bajito: “Rosa, ya tengo el poema. Lo había encontrado y lo llevaba en el bolso. Ahora sabía yo por qué quería ella recordarlo.” *¿Conoces tú la tierra del limonero en flor?/ Arden naranjas de oro entre el follaje oscuro;/ Del cielo azul descende una brisa apacible/ Y mirtos y laureles juntamente reposan.* Sabía el porqué de aquella inmensa paz que la arropaba en sus últimos momentos y que ella misma emanaba, convertida en belleza cósmica. Su cara y su cabello encarnando el don de la perla eran un nuevo ser que se apartaba vertiginosamente del aquí y del ahora para incorporarse a la armonía de las esferas.

*“¿Sabes tú donde se halla? ¡Está allí! ¡Y es allí!/ Donde quisiera hallarme a tu lado, amor mío./ ¿Conoces tú la casa? Techo sobre columnas,/ Esplendor de la sala, la luz de los salones/ Y marmóreas estatuas cuyos ojos preguntan”.* Era interior todo paisaje: el esplendor de las arañas, los “ángeles” de mármol... *“Oh, dinos, qué se ha hecho de ti, pobre pequeña,/ ¿Sabes tú donde se halla? ¡Está allí y es allí/ Donde quisiera hallarme, dulce y protector mío!”*

Una orientación, una dirección, un sentido que ninguno de nosotros podía descifrar y que ella ya conocía y comunicaba en su estar. *“¿Conoces la montaña y sus sendas de nubes?/ Entre la niebla, el mulo va buscando el*



*camino,/ En las cuevas habitan dragones legendarios,/ Cae la roca y sobre ella se precipita el agua./ ¿Sabes tu donde se halla? ¡Está allí! Y es allí/ Donde va nuestra senda. ¡Vámonos, padre mío!”*

Ni Carlos, ni Yamilia, ni Alberto ni yo lo sabíamos, pero ella sí sabía ya cuál era el lugar donde florece el limonero, donde los naranjos de oro sacian el último deseo de saber.

11-25/10/94