

La obra novelística de Rosa Chacel

Ana Rodriguez Fernandez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGIA

LA OBRA NOVELISTICA DE ROSA CHACEL

V^o-B^o
Antonio Vilanova

Tesis doctoral dirigida por:

Dr. D. ANTONIO VILANOVA

ANA RODRIGUEZ FERNANDEZ

Abril, 1986

I.13. NUEVA YORK: SATURNAL

La historia empezó cuando "un día, ya en el 59, circunstancias felices, o más bien benignas, pues la bonanza de las circunstancias es casi siempre un fenómeno atmosférico producida por la buena voluntad de nuestros ^{próimos} hicieron que amigos distantes me sugiriesen solicitar una beca de la Guggenheim Foundation (1). La

-
- (1) Este episodio de la vida chaceliana puede seguirse con detalle leyendo las páginas de los diarios. La autora informa allí puntualmente al lector de cómo un día, para su sorpresa, recibe "un montón de papeles de la Guggenheim Foundation para que solicite una beca", remitidos por un señor llamado Henry Allen Moore (Ida, pp. 150-151). En un principio, la propuesta no le seduce; la dificultad de la lengua le parece un obstáculo insalvable. Después, reflexionando, ve en ello la posibilidad de emanciparse de "la molestia del fregadero" y, sobre todo, "el único medio de salir de aquí, de volver a Europa". Pocos días más tarde se aclararía el misterio: la gestión había sido iniciativa de su íntima amiga Concha de Albornoz y del primo de ésta, el Nobel Severo Ochoa. Con premura y con una cierta desconfianza, prepara la documentación necesaria y el expediente -el proyecto de trabajo- es calificado por Mr. Frauenfelder de brillante (Ida, 154). La confirmación oficial de la concesión de la beca llega el 29 de junio de 1959. Aquel verano lo pasa todavía Rosa Chacel en Buenos Aires, pero mentalmente se ocupa ya de las lecturas y los materiales necesarios para la etapa neoyorquina.

solicitó y la obtuve en el acto, porque soplabá un buen viento. Así, pues, pasé dos años en Nueva York trabajando, en completa soledad, frecuentando una biblioteca colosal, vagando por una ciudad harto definida, glosada y calificada, de la que yo no percibí más que su patética poesía" (1).

A Nueva York llegó a finales de 1959, y allí su vida cobró los tonos de la hispanidad exiliada: frecuentación del Spanish Institute (2), conferencias en distintas universidades (3), tertulias, encuentros -Stravinsky, Butor- y reencuentros diversos (4),

(1) CHACEL, R., "Volviendo...", p. 219.

(2) "... Nueva York -sin contar los cursos de verano de Middleburg- vino a ser durante muchos años el centro de las actividades culturales de los emigrados. En el Instituto Hispánico de Columbia University, fundado por Federico de Onís y dirigido más tarde por Angel del Río, por donde desfilaron autorizados conferenciantes de varios países, también ellos participaron en sus actos y colaboraron en sus publicaciones " (V.LLORENS: Opus cit., p. 196).

(3) Una, sobre Sor Juana Inés de la Cruz pronunciada en el Spanish Institute. Otra, el 14 de febrero, en la Columbia University sobre su biografía Teresa: "Genesis de una novela". Ambas fueron probablemente refundiciones de otras dos publicadas con anterioridad en un solo volumen: Poesía de la circunstancia. Cómo y por qué de la novela (ensayo), Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Publicaciones de Extensión Cultural, Serie "El Viento", 1958. En Mount Holyoke pronunció otra conferencia el 6 de marzo y en mayo, sobre Juan Ramón Jiménez otra en el Bernard College, de Cambridge (Véase Ida, 206 y s.s.)

(4) López-Rey, Jorge Guillén, Jean Alonso, Angel del Río, Manuel Durán, Victoria Kent, Julián Marías, y un largo etcétera.

una escapada a Méjico (1), donde residía su hermana Blanca (2), y, sobre todo, muchas lecturas y grandes planes de trabajo. En el diario abundan las referencias no sólo a la obra que se traía entre manos -Saturnal-, sino también a otras que vendrían después: Icada, Newda, Diada, Barrio de Maravillas, etc.

Más de una vez en estas páginas mencionaré una característica peculiar del quehacer literario de Rosa Chacel: la lentitud o "dilatación" que padecen sus criaturas a lo largo del complejo proceso genésico a que son sometidas (3). No menos significativas son, por otra parte, las correspondencias que se establecen entre las distintas obras de la autora, al margen, incluso, de las peculiaridades específicas de cada género (4).

-
- (1) Fue Manuel Durán quien le prestó unas revistas mejicanas de nuestros exiliados que le causaron una impresión extraordinaria: "Los españoles que han ido a parar allí han hecho más que los que han ido a otros sitios y me parece -sería demasiado arriesgado afirmarlo- que existe entre ellos un mínimo de cohesión" (Ida, 198). Desgraciadamente, en los dos meses que pasó allí no registró ningún dato: sólo una frase significativa aunque lacónica: "aquello resultó bien, muy bien" (Ida, 217).
 - (2) Blanca Chacel nació quince o dieciséis años más tarde que Rosa, y por ello su hermana no aparece en Desde el amanecer ni en Barrio de Maravillas. Empezaba a incorporarse a la vida intelectual española cuando estalló la guerra. Colaboró en Hora de España ("Madrid-Noviembre 1936", Nº 20, vol. IV, pp. 37-40) y en julio de 1937, con motivo de celebrarse el Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, representó "en el teatro Principal Mariana Pineda, dirigida por Altolaguirre, con Luis Cernuda en el papel de Don Pedro, acompañado de la hermana de Rosa Chacel..." (V. GARCIA DE LA CONCHA, ed., Historia y crítica de la literatura española, VII. Epoca contemporánea: 1914-1939, Barcelona, Crítica, 1984, p. 779).
 - (3) El estudio concreto de cada uno de los procesos lo realizo en los apartados introductorios correspondientes a las respectivas novelas aquí analizadas. por ello no me detendré ahora a exponerlo en detalle.

En el caso concreto de la obra que me ocupa ahora, Saturnal, el embrión o núcleo germinal es el artículo -ya mencionado en estas páginas- aparecido en la Revista de Occidente en febrero de 1931: "Esquema de los problemas actuales y prácticos del amor." Conocemos las circunstancias y factores que condujeron a esta escritora a hablar sobre el amor, pero desconocemos el por qué de su silencio tras aquella primera entrega. "Mi proyecto era haber seguido escribiendo (una nota al margen de mi ensayo anuncia temas abstrusos) y hoy me enorgullece no haber seguido porque demuestra haber reconocido pronto que no tenía preparación para ello. Pero no fue eso solo lo que me detuvo [...] . Fue -esto es evidente- una reacción de pudor. Pero pudor no ante el escándalo, sino ante el éxito. Si hubiera sospechado que mis divagaciones podían acarrearle durísimas censuras, las habría mantenido con tesón, pero me repugnó la idea de ser demasiado aplaudida. Porque en mi propósito de deslindar, de separar cosas, una de las que más me importaba dejar bien exenta era la integridad profesional de la mujer. [...] El pudor que me cohibía al afrontar el éxito -principalmente, repugnancia ante el réclame- no era tan simple: había en él también cierto escrúpulo estético, cierta aprensión de resultar pedante, cierta aversión a dar por medio de explicaciones lo que se podía hacer patente con la obra literaria, con la creación echada a andar, en pleno movimiento. Así, pues, por ética y por estética, me abstuve

(4) El caso más representativo es el de La sinrazón, obra que parte de la primera novela, Estación. Ida y vuelta, pero que mantiene un estrecho paralelismo temático con los ensayos La confesión y Saturnal, como comprobaremos.

de seguir sermoneando y me puse a mis novelas..." (1)

En efecto, la novela cumbre de Rosa Chacel, La sinrazón, presenta una íntima relación temática con Saturnal (2), pero también formarán parte del libro otros trabajos aparecidos en publicaciones argentinas durante los años 40 y 50: "... me compré un gran cuaderno para ir anotando cosas. Lo que haga para Sur será parte de la serie de ensayos proyectada, y tengo que anotar los innumerables temas para lograr una estructura perfecta" (Ida, p. 142). Sin duda, se estaba refiriendo a los artículos "Kierkegaard y el pecado", "Baudelaire y el 'Baudelaire' de Sartre" y "Comentario tardío sobre Simone de Beauvoir", pues todos ellos abordan temas que anticipan el nuevo libro, un libro que también conectará con el otro ensayo extenso de Rosa Chacel, La confesión. (3).

(1) CHACEL, R., "Volviendo al punto de partida", opus cit. pp. 217-219.

(2) Este aspecto lo estudio más adelante, por ser ahora imposible abordarlo con un mínimo de profundidad.

(3) Quizás por factores ajenos a la propia autora -la necesidad de dar a la imprenta, casi simultáneamente, Saturnal y La confesión-, hay temas que se repiten en cada uno de los volúmenes, causando consternación y rechazo en Rosa cuando lo advierte: "Seguí la lectura de la cosa. El segundo capítulo es muy defectuoso; tiene algo que vale la pena de arreglarlo, pero es bastante lo que hay que arreglar. Al empezar el tercero topé con lo de Kierkegaard y me di cuenta de que es un disparate haberlo repetido en La confesión. Es un disparate muy justificado: tenía que hacer un libro en dos meses y ahí había unas cuantas páginas que podía aprovechar." (Alcancía. Vuelta, ed. cit., p. 236)

No hay en el currículum de esta escritora otro libro de tan difícil y azarosa trayectoria como Saturnal, pues tras ese principio "Frustrado, inhibido o atragantado" (1) hubo una continuación que sufriría una suerte en todo semejante a la que había sufrido su esbozo treinta años atrás.

En efecto, en el periodo neoyorkino quedó ultimado un volumen de unas doscientas páginas que la autora entregó, en el plazo debido, a la Guggenheim Foundation. Desconozco la fisonomía de este borrador que, al no satisfacer las exigencias de Rosa Chacel, permaneció inédito: "Resultó ser un libro espeso, que adolece de los mismos defectos que adolecía en 1931: falta de preparación para tan ambiciosa empresa; suscita los mismos temores: escrúpulo estético ante la actitud sermoneadora." (2)

Sólo algunos años más tarde, con las esperanzas y ánimos brotados tras el contacto con un reducido círculo de jóvenes escritores e intelectuales españoles, volverá a pensar Rosa Chacel en la posibilidad de salvar tan azaroso ensayo. (3) Prácticamente,

(1) CHACEL, R., "Volviendo...", p. 219

(2) CHACEL, R., Ibíd., p. 220

(3) Así, en septiembre de 1962, escribía Rosa Chacel en su diario: "Trabajé bastante; lo voy arreglando, se me ocurren modificaciones acertadas; sin embargo, preferiría -por bien que quede no tener que publicarlo. Me da un asco atroz que salga una cosa así en Madrid, entre todos aquellos jóvenes irónicos y más allá de todo. Que me revientan tanto como los más acá, esto es, los comprometidos. Claro que lo que me irrita en este asunto es que el libro, por bien que quede, no me gusta, y esto es lo que nadie comprenderá. Como todo lo mío, tiene un tono neto, terminante..." (Ida, p. 277)

este propósito -casi una obsesión- le ocupó durante toda la década de los sesenta. De nuevo, hay que remitirse a las páginas de los diarios chacelianos para dar cuenta de los vaivenes y oscilaciones de tan sinuosa y enrevesada labor.

Yo diría que fueron principalmente dos los factores que bloquearon y entorpecieron un normal desarrollo de la obra. En primer lugar, la desconfianza, el temor de Rosa Chacel a no contar con medios intelectuales (1) ni con la libertad y el tiempo que un proyecto de tales dimensiones le exige. Esta corrosiva sensación la lleva, en los momentos de mayor desesperación, a condenarlo en términos durísimos, e incluso a rechazar la paternidad de la obra.

(1) Siempre pesará como un potente freno en la conciencia de esta escritora las trabas o limitaciones de su formación autodidacta. En el caso de Saturnal, esto se refleja en la perspectiva adoptada, pues, si bien es cierto que la obra y el pensamiento de algunos de "los grandes" -filósofos o poetas- que para Rosa Chacel tienen categoría de exploradores o guías: meditadores solitarios que "cavaron el cauce del río en que bogamos" (p. 121) -que "avanzan por la nueva ruta abierta para el espíritu" (p. 122)- Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire, Bergson, Rilke... asoma a menudo en estas páginas, se descarta el realizar una introducción sistemática, "un resumen o síntesis de todo, o al menos de lo más importante, que se ha hecho sobre los temas que me ocupan." (p. 9) Y ello porque el propósito de estas páginas es muy otro. Lo expresa la autora al final de la introducción escrita en 1971 para la publicación de la obra: "... he recorrido en mi vida -en mis largos años de exilio, en los que con algo tenía que sustituir a la vida- muchos libros admirables, que nunca me han defraudado: mi admiración se ha sentido con frecuencia colmada. Sin embargo, algunas veces he percibido algo así como un esfuerzo menos denotado en la excavación de ciertos estratos, en la mensuración topográfica de ciertas regiones. Algo así como si la extensa sabiduría, el voluminoso bagaje científico y hasta el espíritu creador se encontrasen, en algunos puntos, faltos de una ayuda distinta a la que obtuvieron en el mundo académico: una fuente de información íntimamente pegada a la tierra. Algo así como el guía indígena que necesitan llevar los arqueólogos, antropólogos y filósofos para avanzar por el desierto o adentrarse en la selva. Ese es el papel que quisiera asignarme." (p.20)

Podría multiplicar las citas que ilustran la pésima disposición anímica de la Rosa Chacel enfrentada a la labor de corrección y ordenación del libro, pero bastarán dos o tres:

"Lo trágico es que no puedo trabajar: me da náuseas sólo de pensar en el libro." (Ida, p.252)

"El asco que le tengo al libro -que aumenta por momentos- obedece principalmente a que no puedo decir nada de lo que pienso." (Ida, p.262)

"... me pondré a trabajar como una fiera. ¿En el libro asqueroso? No estoy segura. Cada vez me parece más imposible afrontar la existencia de ese libro, confesar su paternidad." (Ida, p. 282)

Un segundo factor entorpecedor está relacionado con la propia fisonomía de la obra. Por un lado, la complicación o complejidad de la temática abordada, nunca delimitable de manera nítida sino, muy al contrario, creciendo incalculablemente en numerosas bifurcaciones y ramificaciones. De aquí, también, el continuo naufragio, la imposibilidad de organizar y estructurar los materiales en un todo armónico, coherente, abarcable para el lector:

"Anoche trabajé mucho. Releí todo lo que llevo arreglado y creo que va teniendo congruencia. Es curioso, por más que me esfuerce no consigo tener una visión interior del libro; a medida que voy haciéndolo, voy rechazándolo, olvidándolo." (Vuelta, p. 144)

Ante tal predisposición por parte de la autora -ya veremos cómo, hasta cierto punto, sus sensaciones eran certeras- a nadie le sorprenderá saber de la nueva postergación que sufrirá la obra,

pues, en efecto, será sólo a finales de la década cuando Rosa Chacel emprenda el rescate y la salvación definitiva de estas páginas, permitiendo su publicación (1). Y en esta recta final es curioso advertir que, de nuevo, fue el contacto con "lo joven" lo que la impulsó y estimuló a proseguir: Mayo del 68 y la lectura de Eros y civilización, de Marcuse (2).

Ilustrar los avatares sufridos por el título de la obra puede ser un buen medio para ir adentrándonos en su materia, pues Rosa Chacel nunca los escoge al azar. Los títulos no son para ella epígrafes abstractos o indiferentes, sino anticipaciones simbólicas, imágenes que proyectan una luz sobre el contenido de la obra.

El título inicial era, en verdad, poco chaceliano -"Las relaciones humanas" (3)-, delatando, tal vez, lo poco elaborado del primer borrador. Por razones ajenas a la escritora (4), se produce

-
- (1) Curiosamente, no fue éste un libro chaceliano difícil de publicar. La gestión, para ello, corrió a cargo de Pedro Gimferrer, y, a juzgar por los diarios de la autora, no hubo grandes problemas. El 3 de junio de 1971 escribió: "Telefoneé a Pedro y me citó en Seix Barral a las doce, llevando libros." Al día siguiente: "Ayer, aparición de Juan Ferraté. Fui a Seix Barral y me lo presentó Pedro Gimferrer. Tipo colosal, inteligentísimo, cultísimo, simpatiquísimo. Se quedó con el Pielago y Saturnal. Probablemente me mandará a Madrid los contratos dentro de este mes." (Vuelta, pp. 248-249) En efecto, el libro se imprimió en Abril de 1982 y apareció en la colección "Ensayo, 333" de la Editorial Seix Barral.
- (2) Como ilustrar estos avatares exigiría citas demasiado extensas, remito al lector a las páginas 121-124 de Alcancía. Vuelta.
- (3) Ida, p. 253
- (4) Al parecer, cuando Rosa Chacel le enseñó a Julián Marías el ensayo que preparaba, éste le comentó que el título proyectado coincidía con el de una sección de un libro suyo. En vista de ello, decide cambiarlo: "me costó trabajo, pero al fin encontré algo mucho mejor, con el que quedará definitivamente: "Lo que pasa"." (CHACEL, R., Ibídem, p. 257)

un cambio de título y así, el manuscrito entregado a la Fundación Guggenheim se llamará Lo que pasa. Y este segundo título, aunque aún hermético, está mucho más próximo al núcleo medular del libro, pues en estas páginas Rosa Chacel se propone darnos un rapport de lo que ve a su alrededor; elaborar, a partir de indicios y datos a veces imprecisos, difícilmente racionalizables, "una visión interior y última, fiel contraste del ánimo de nuestra época"; elaborar un testimonio existencial, una máscara o molde de su momento:

"... Me será forzoso a veces hablar de ideas, sistemas o formas de vida, pero no pasaré de lo imprescindible para delimitar el objeto de mi búsqueda: lo que en el último fondo de la gente de hoy día da su tono, emite su voz singular que acaso no se pueda todavía llamar palabra, pero que, eso sí, tiene un acento"
(Saturnal, p. 21)

Posteriormente, parece que entre los títulos descartados, hubo dos de especial significación: "Migraciones del Mal" y "Crítica del bien" (1). Ambos, en efecto, se ajustan a temas parciales de

(1) Aunque la autora no explicita los motivos que la indujeron a rechazar ambos títulos, no es aventurado especular sobre ellos. En el caso de "Migraciones del Mal", el motivo del rechazo muy bien pudo haber sido la radical oposición de Rosa Chacel a la fascinación ejercida en las mentes jóvenes por "las flores del Mal." Precisamente por ser uno de sus empeños fundamentales el mostrar cómo, en nuestra época, se ha producido un desplazamiento en las relaciones entabladas entre las categorías de Bien, Mal y Belleza y cómo, a resultas de ello, la Belleza no siempre está hermanada con el Bien, se comprende la eliminación de un título tan atractivo como peligroso. (Una exposición amplia de estos temas se realiza al estudiar La sinrazón) El motivo de eliminar el segundo título -"Crítica del bien"- se debió, tal vez, a una reacción juiciosa y modesta por parte de la autora, dadas las ilustres resonancias kantianas del mismo.

la obra, como veremos, pero están muy lejos aún de alcanzar esa categoría de anticipación simbólica del contenido total.

El último de los títulos barajados se aproxima ya más al definitivo. La siguiente anotación data del 17 de octubre de 1970: "Encuentro en un cuadernito de cuando estaba en Teresópolis apuntado el título que pensaba entonces, "Variaciones sobre lo eterno", y no sé qué es mejor -o peor-, si esto o "El tiempo, nuestra patria." Lo que pasa es que cada uno de estos títulos -de los quinientos esbozados- representa una visión del libro, más o menos diferente..." (Ida, p. 242) Y sin embargo, en este caso, el título descartado preludiaba una idea clave del ensayo: la conciencia del tiempo como realidad vital, la conciencia del tiempo como condición de lo humano. El borrador neoyorkino de 1960 acababa con estas significativas líneas:

"... en todo tiempo alguna determinada categoría se arroga un poder hegemónico. Los tiempos se miden por reinados -de hombres o de ideas- y en nuestro tiempo reina el Tiempo. ¿Por la gracia de Dios?... Sus gracias, en cuanto dios, si le llamamos Cronos, son crueles; si le llamamos Saturno, son locas y alegres." (Saturnal, p. 248).

Esta idea del tiempo como un suelo o como una patria es la que rige, guía y ordena la difícil exploración que Rosa Chacel se arriesga a emprender en su ensayo, aventurándose -casi palpándolas- entre las formas y materias, entre las fuerzas que se agitan y claman en nuestra época. Una de esas fuerzas rectoras es el deseo de igualdad: "... los hombres, ahora, quieren ser todos iguales. Y quieren

serlo en la forma más eficaz: uniéndose. [...] Pero ahora, en nuestra época saturnal, no nos importa la igualdad en la muerte [...] Ahora sentimos [...] la igualdad en la vida porque nos sabemos hermanados, traspasados por esa consanguinidad de tiempo, en la que toda discrepancia es inútil porque para discrepar -a conciencia- tenemos que absorber íntegro el informe, empaparnos de su sentido. [...] Con amor o con desamor, sólo pensamos en instalarnos en el mejor lugar de nuestro tiempo. No me refiero, claro está, a los que buscan el mejor lugar, el que la oportunidad hace más ventajoso, sino a los que buscan; es decir, a los que buscamos el corazón -por excluir todo sentimentalismo, digamos el cogollo- de esta hora." (Saturnal, pp. 17-18)

Saturnal, en su fisonomía definitiva, viene encabezado con un preámbulo donde la autora resume algunos de los puntos ya tratados: erígenes, gestación, temores, metodología, objetivos...: "Y no me refiero a lo que busco, como empresa personal, en este libro, sino a lo que se busca, a lo que buscan todos, confesándolo o negándolo [...] lo importante es lo que emerge del gran tumulto, las palabras claves que abren lo más secreto del concepto. Más vale decir idea, porque su brillo o su poder no es precisamente conceptual. Tampoco es ideal, si por esto se entiende ideado o idealista: es un fulgor ideario, de cuerpos con luz propia, tal como fulguran las ideas en un ser. Una, que no es más que una, Dios. Otra que, siendo una sola, todos sus nombres son ambiguos: amor, eros, sexo. De esto es de lo que se habla ahora. De Dios hablan -sin gran resultado - los teólo-

gos: los no teólogos le rondan con canciones, con dulces palabras o con malas palabras. De amor hablan y obran los jóvenes; los que hacen el amor sin hablar y luego hablan de su amor, en abstracto o en concreto, por algún pueblo, alguna raza, algún gajo del árbol humano. También hablan -hablamos- de amor, eros, sexo los que, lejos de la efervescencia juvenil, asentados -sin reposo- en la densa solera de la vida vivida, no queremos callar." (Saturnal, pp.8-9)

Es también en este prólogo donde analiza dos libros que, aunque de distintas características, responden a un mismo móvil, tienen una misma razón de ser: L'Amour et l'Occident, de Denis de Rougemont y Eros y civilización, de Herbert Marcuse. Dos libros separados entre sí por unos treinta años, que, en cierto modo, acotan el territorio que Rosa Chacel va a explorar; dos libros que, como Saturnal, se constituyen en máscaras o moldes de su momento, en testimonios existenciales, pues ahondan en el corazón -"cogollo"- de la época: "Cuando apareció, en 1938, L'Amour et l'Occident, el clima de "cortezía" que suscitaba para nosotros había tramontado. Tengo que añadir que no había llegado a alcanzar el cenit, pero sin la menor duda su nota había resonado por un cierto tiempo, y en un área extensa. [...] La corriente freudiana que en el libro de Marcuse culmina había también para nosotros llenado aquella época, pero más soterrada. Soterrada, no por oculta sino por interna actuación germinal. En fin, todos los lares y penates de nuestro pensamiento: Nietzsche, Kierkegaard, Baudelaire, los obeliscos reverenciales como Eros y Agape, están presentes en los dos libros: la ruta seguida por los dos es la misma y, hasta este crítico momento, es la ruta que hemos recorrido todos los demás, grandes y

pequeños." (Saturnal, pp. 10-11)

Resulta curioso señalar el hecho de que Rosa Chacel, escritora que en los distintos manuales sobre la novela española contemporánea viene etiquetada como practicante de una "literatura deshumanizada", haga su reentrada en el escenario literario español con un libro que habla de lo humano, aunque concentrado o limitado a la relación entre los sexos, una relación que no se circunscribe al ámbito sexual, sino que trasciende a la relación de prójimos.

Tan amplio y complejo tema es de difícil ordenación; sobre todo, cuando se aborda desde la peculiar perspectiva elegida por Rosa Chacel (1). De ahí, esas páginas en que parece faltar el hilo conductor, en que el diseño se desdibuja por las continuas digresiones o aclaraciones y matizaciones que, no obstante, resultan necesarias y pertinentes, pues el camino por el que avanza "está tupido de premisas morales, sociales o literarias" (Saturnal, p.33) que a la autora le interesa desbrozar.

(1) Es decir, cuando se pretende, en lo posible, evitar hablar de ideas, sistemas o formas de vida y captar el tono, el acento de la época. Para ello, "hay que mirar, por ejemplo, como se miran ciertos tejidos orientales en los que hay impreso un dibujo de varios colores que lo salpican profusamente y donde, por debajo de ese dibujo, la tela adamascada forma en relieve un motivo enteramente distinto. El símil parece extravagante y frívolo, pero quiere indicar que, mirando de cierto modo -un modo que consista en agudeza de percepción, intensidad de atención, limpieza de visión, esto es, intención-, tal vez logremos distinguir, por debajo de los actos dispares, contradictorios o colorinescos, imprevisibles o forzosos, que la vida -hombres, ideas, cosas- ejecuta o produce ante nosotros, un trazo poco ostensible, incoloro, pero de bulto porque va en el tejido y consiste sólo en el entretejido de la trama." (Saturnal, p. 22)

En un gesto de condescendencia o de cortesía para con el lector, Rosa Chacel divide el ensayo en cinco partes que no pueden llamarse propiamente capítulos, pero que, de alguna manera, responden a una cierta separación temática. Cada una de ellas va encabezada por un lema -de sentido y características similares a los títulos de las obras- de un gran poeta.

Así, la primera parte lleva por lema un precioso verso de Stéphane Mallarmé: "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui." En ella nos habla de las relaciones amorosas/sexuales por ser las de mayor importancia en el ser humano, pues de ellas puede brotar la existencia. Y la existencia, la vida, es el hecho -"problemático y fatal"- que atañe a todo nacido, el hecho que satisface con apetito o clamor de unidad que, por todas partes, se deja sentir en nuestra época. Pero también, por ser la nuestra una época en la que la vida se ha visto amenazada como nunca hasta entonces, será necesario investigar en esa área del más recóndito y esencial contacto humano. Porque avanzar en la comprensión de este fenómeno -la vida humana- es un nuevo modo de defenderla.

Situándose o partiendo de este principio esencial, Rosa Chacel descarta de golpe la incursión en los aspectos fáciles y comerciales a que el tema de las relaciones sexuales se presta, pues su atención se centra en uno de los dos fenómenos colosales de nuestra época: su evidente feminización:

"... nuestra época aspira a la paz, lo que significa una indiscutible feminización. Hace tiempo que algunos pensadores de categoría

(1) arrojaron, con apresuramiento profético, esta acusación contra ella y acertaron: la profecía se cumplió pero llegó por un camino que no era el previsto. En primer lugar, ¿por qué es ésta una grave acusación? Porque, según el criterio de hoy, indica preponderancia de una parte y anulación de otra: no es ésta la forma en que la profecía se cumplió. Claro está que la acusación no había sido, en realidad, de feminización, sino de afeminamiento. Este segundo término es el que indica desequilibrio o inversión; pone las cosas cabeza abajo -la cabeza, la razón por los suelos-; el otro, por el contrario, se convierte en suelo, en sustento de ella. El caso es que gravita sobre nuestro presente este colosal fenómeno, al que nada escapa..." (Saturnal, p. 30)

La feminización que experimenta nuestra época no consiste en una modificación visible y externa de la pareja, sino en una causa remota e interna cuyo efecto más relevante es el acceso del hombre al terreno de la feminidad; un acceso que se da en el ámbito de la mente, del pensamiento humano, pues desde hace unos dos siglos el hombre se aventura "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" (Saturnal, p. 33)

Esta constatación le obliga a Rosa Chacel a buscar -ensayar- la condición última en que consiste ser mujer, adentrándose en una minuciosa y vasta exploración histórica sobre las causas que determinaron las formas morales y sociales de todos los tiempos. Es esta parte del ensayo, en la cual se analizan las relaciones y peripecias históricas de los sexos, la que resulta más novedosa.

(1) Casi innecesario aclarar que se refiere a Nietzsche, autor a quien Rosa Chacel leía desde muy joven.

Aquí Rosa Chacel descarta lo que otros pensadores (1) analizaron como causas, pues para ella esos factores -históricos, morales, jurídicos, sociológicos, etc.- no son sino efectos de una única causa: la sexual. Probar este postulado la lleva a abordar temas arriesgadísimos, muchas veces insólitos, pero tremendamente atractivos: el modo de amor homosexual (pp. 41-45) y el modo de amor homosexual en la mujer: Safo y Sor Juana (pp. 45-47); el comportamiento amoroso en la mujer (pp. 47-48); la maternidad (pp. 52-53); la prostitución y el matrimonio de conveniencias como dos formas de autoviolación que lleva a cabo la mujer (pp. 58-65); el placer; la identidad y diferencia entre los sexos respecto a la carne (pp. 75-76)... son algunos de ellos. Al final, la autora hace el siguiente balance: "No creo haber agotado, sino sólo indicado los rasgos definidores de aquello en que consiste el ser mujer. He omitido expresamente toda alusión a las alteraciones patológicas de la psiquis femenina, que generalmente señalan los que se ocupan de las desventuras en la vida sexual de la mujer, porque en ese campo no hay

(1) Su posición personal difiere notablemente de la de otras mujeres que abordaron el mismo tema -Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y la Condesa de Campo Alange-, y así lo expone en el apartado correspondiente: "... se pone de manifiesto en todos esos trabajos el deseo de destacar su problema [el de la mujer], bien aureolándolo de singularidad, bien parangonándolo con otros casos singulares, que consideran semejantes. Parangonarlo con el conflicto del negro o del judío es cosa tan insensata que me faltan fuerzas para rebatirla, y no me esfuerzo en ello porque no vale la pena." (p.51) También en estas páginas se ocupa Rosa Chacel de explicar su oposición a lo que algunos de los grandes -Simmel, Ortega, Spengler, etc.- escribieron sobre la mujer: "¡He aquí el gran enredo que se arman los sabios en cuanto se ponen a hablar de la mujer ! [...] Claro que esa diferencia de proporciones dimana de una diferencia estructural -esencial, por lo tanto. Pero que "la mujer es una substancia

desproporción entre los sexos. Que la mayor parte de los casos en que la mujer pierde su equilibrio psíquico sean ocasionados por la inhumanidad del sistema moral en que vive no demuestra nada de su naturaleza. Demuestra que su naturaleza, conformada de ordinario a tal sistema, si se encuentra en el caso de no poder soportarlo, produce determinadas formas de alteración, pero ni más graves ni más numerosas que las que produce la naturaleza del hombre. De modo que la real desproporción reside en sus distintos modos de ser naturales. Es evidente que tuvo importancia decisiva el esclarecimiento que aportó sobre el orbe infernal de las afecciones psíquicas la obra genial de Freud, pero, en el recuento colosal -y tan divulgado- de Stekel, todo el que haya tenido el valor de repasar ese monumento de tinieblas habrá comprobado que el hombre, dueño y rector de la sociedad, de la moral, de la ley, resulta en él una víctima tan inerme, tan vulnerable como la mujer. Estoy por decir que sus tormentos alcanzan dimensiones gigantescas, a las que la mujer llega pocas veces, pues, al precipitarse el hombre en el abismo, cae de mayor altura, es decir que su potencia rectora pugna por seguir mandando en las tinieblas y las puebla de monstruos más desconuales. En todo caso, lo que es evidente es que ante ese enemigo -tal vez ante el Enemigo- el hombre y la mujer tienen las mismas probabilidades de ser heridos, vencidos, anulados." (Saturnal, p. 82)

absoluta" -Simmel-, que la mujer no tiene en el centro vital del hombre "intervención substantiva" -Ortega-, son dos visiones que no enfocan la diferencia en la identidad humana. La mujer es su cuerpo lo mismo que el hombre [...] pero como su cuerpo es diferente, resulta diferente su modo de ser" (p. 71)

La segunda parte se abre con una cita de Rafael Alberti -"Yo nací, respetadme, con el cine." (1)- y en ella se aborda la relación en que se encuentran el hombre y la mujer como prójimos: el afecto o la disposición afectiva en que se basa toda actitud de un ser humano ante otro.

"Es menos de lo que parece sentido figurado decir que esos poderes que desencadenan los actos y afectos humanos se nutren de materias orgánicas, porque con esto se indica el yacimiento de los grandes ordènès que el hombre se encuentra a su llegada -unos yacentes, otros en pie- y que devora con gusto o con disgusto."
(Saturnal, p. 83)

La novedad de nuestra época, frente a otros tiempos históricos, radica en el nuevo "elemento fluyente" que absorbemos: "la noticia", recibida de forma más directa y vívida a través del cine, pues lo que el nuevo arte nos ofrece es la imagen de la vida humana.

No es momento ahora de señalar la importancia que tuvo el cine en la narrativa de Rosa Chacel, pues de ello me ocupó con detalle al analizar las novelas Estación. Ida y vuelta y La sinrazón.

Un minucioso y concienzudo análisis de los films de guerra le sirve para estudiar la forma específica de heroísmo a que apunta nuestra época, habiendo previamente explicado el sentido que en Saturnal tiene toda divagación sobre temas literarios y artísticos: no hacer crítica del pensamiento, sino ilustrar brevemente el nuevo

(1) Del poema "Carta abierta" en Cal y canto (Véase Poesía (1924-1967)), Madrid, Aguilar, 1972, p. 308)

modo de ver y vivir las cosas que va conformando y modificando los estratos más profundos de la mente del hombre actual. Y, si bien la evolución de las artes plásticas desde el romanticismo ilustra perfectamente el sentido de la época -predominio de la angustia sobre el pensamiento (pp. 94-95)-, para su exposición Rosa Chacel elige el cine porque, al ser, de todas las creaciones humanas, la que menos confinada queda en el terreno de lo intelectual, es la más unificadora de las experiencias -situaciones o actividades- del hombre actual: "la que más se mezcla, como pura visión, a las experiencias cotidianas, la que más nos provee de nociones que olvidan su origen." (Saturnal, p. 102)

Así pues, se realiza un sugestivo análisis de la estética actual -década de los sesenta, recuérdese- a partir de esas imágenes de la vida humana que nos llegan desde la pantalla.

Por último, tras una breve referencia a los orígenes e historia del cine, Rosa Chacel habla de la importancia del cine en nuestra historia, del aprendizaje o escuela de la mirada: un saber mirar que es un saber ver y creer: "... la imagen de la vida real nos muestra el esplendor de lo sagrado porque esa imagen que pasa deja de ser, pero ha sido. Esto no podemos dudarlo porque, si no hubiera sido, nosotros no seríamos tal como somos después de haberlo visto pasar. Es decir que, al pasar, nos ha dicho algo y respondemos; al responder sentimos nuestra existencia y asentimos a la suya -si disentimos, lo sentimos con más furor-; son palabras intercambiadas, contactos esenciales que perduran, fructifican, se transforman, se transmiten, olvidarlos es sacrílego..." (Saturnal, p. 116)

Es ese conocimiento de lugares y presencias que el cine "nos ha metido por los ojos" (p. 118) lo que nos hace permanecer "fieles a la realidad." (p. 117)

El enlace de esta segunda parte y la tercera -encabezada por una cita de Rilke: "Todo está, tal vez, regido por una vasta maternidad" (1)- se realiza mediante una bella imagen: "Contemplar en silencio las iluminaciones en la sombra es lo que hacen los meditadores solitarios." (Saturnal, p. 121)

En esta tercera parte glosará Rosa Chacel la nueva ruta abierta para el espíritu por algunos poetas y pensadores: Rilke, Baudelaire, Kierkegaard, Nietzsche..., todos ellos grandes frequentadores de su memoria y de su obra (2).

Una imagen nietzscheana (3) le sirve para fijar el nuevo tema: "aquí hablo del poder que se ha enseñoreado del espíritu, semejante a un genio caluroso y fecundo, que arrulla y anida en las solemnes arquitecturas. Nadie podrá negar que este genio, así descrito, tiene figura de paloma, pero es la Vida." (Saturnal, pp. 121-122)

(1) La cita pertenece a la sexta de las Cartas a un joven poeta: "Quizá haya por encima de todo una gran maternidad, como anhelo común" traduce J^aM^a Valverde en la edición realizada para Alianza Editorial, Madrid, 1980, pp. 49-50. A Rilke volveré al analizar Barrio de Maravillas.

(2) No es momento ahora de aclarar esta afirmación, que tendrá su explicación a su debido tiempo. Baste, pues, señalar que algunas ideas nietzscheanas aparecen noveladas en La sinrazón, obra en donde, no obstante, es la huella de Kierkegaard la que ocupa lugar preferente. En Barrio de Maravillas volveremos a encontrarnos glosadas algunas claves del pensamiento nietzscheano, así como ciertas ideas de Rilke. Y en su otro ensayo,

El examen de la obra de estos hombres -una obra "ligada a la Vida por el hilo de sus propias vidas" (p. 122)- prueba una de las afirmaciones fundamentales que Rosa Chacel hace en Saturnal: la evidente feminización de nuestra época. Estudia y ejemplifica aquí la autora el sentido genésido -eros- (1) que rige y gobierna las creaciones de estos hombres: patético y dramático en Kierkegaard y Nietzsche; paciente y hondo en Rilke.

"... En Rilke, este continuo robo de las vivencias femeninas es un apropiárselas en un acto de confianza verdaderamente fraternal [...] pero sin idealización. Es una consecuencia de su paganismo como su confianza en el tiempo y su falta de impaciencia [...] . Los otros, todos tuvieron con ella [la mujer] tempestades de amor y de odio. Sin embargo, llegaron a hundir su espíritu en la vida, como si ese abismo maternal fuera su único anhelo." (p.151)

La cuarta parte supone un brusco cambio respecto a la anterior, pues ahora ese amplio tema de lo humano se estudia "en su faz repelente": la falsedad, la cobardía, la mezquindad, el egoísmo... como modos de relación, ya no limitados a los sexos, sino entre los pueblos; unos modos de relación apoyados en las costumbres, en las leyes, en la moral. La cita que encabeza este apartado es de Christopher Fry: "Estas son las cosas que producen manchas en el sol."

La confesión, volverá de nuevo Rosa Chacel a la senda de Kierkegaard.

- (3) "Las palabras más silenciosas hacen que se avecine la tormenta. Pensamientos que advienen con pies de paloma son los que gobiernan el mundo." (Así habló Zaratustra.)
- (1) "... la única fuerza de atracción, el único impulso, el único imán para toda vida -y toda creación, por supuesto- es el eros." (Saturnal, p. 149)

Para Rosa Chacel, sólo una moral "de fondo", "religiosa", "adhesiva" -opuesta a una moral oficial o pública-, como la que se dio entre los primeros cristianos, puede aproximar/aprojar a unos y otros en el diálogo. Consciente del abismo que media entre el momento inicial del cristianismo y la situación histórica del presente, descartará propuestas inviables. Y sin embargo, "si es evidente que nuestra época no puede resolver sus conflictos con una revitalización del cristianismo, es igualmente incontestable que todo lo que vivimos y todo lo que esperamos vivir es su más directa y esencial consecuencia." (p. 160)

Revisará, entonces, las ideas rectoras de nuestra época, señalando tanto las surgidas recientemente como las -también recientemente- sucumbidas, y prestando especial atención a aquellas que han sufrido una mutación, que han cambiado de lugar: el Mal, el sentimiento de piedad y caridad, la nueva valoración de la vida humana, la especial atención que nuestra época presta a la infancia, al niño, la idea del pecado... La transformación de esta última es la que Rosa Chacel destaca como capital, como vital, para el futuro de la humanidad por ser la que conduce al hallazgo de esa "dracma perdida" que es el Cristianismo (el movimiento cuyo impulso, según esta autora, dio consistencia al Occidente):

"... La conmoción de la conciencia y la sacudida de los nervios al percibir el mal sobrepasa la consideración racional del hombre. La tensión que, durante siglos, respondió al pecado ante Dios ahora se polariza en el pecado contra la vida humana. ¿Es esto anteponer la criatura al Creador? No: esto es, pura y simplemente, cristianismo, del cual ni el más irreductible ateo -en nuestro Occidente- se escapa." (p. 202)

La quinta parte, inaugurada con un prestigioso verso de Quevedo -"Si hija de mi amor mi muerte fuese..." (1)- parte de una conclusión a la que Rosa Chacel llega en su investigación personal: el descubrimiento, "por debajo de todos los problemas y todos los sistemas", de "un tono igual", difícilmente audible, pero latente "allí donde se pueda percibir un tono humano en el planeta." (p.205) Tal afirmación la obliga a indagar qué es la igualdad humana real, no conceptual. Y la respuesta inicial es ésta: "sólo dos actos se reconocen iguales en todos los hombres: el nacer y el morir. El gran cambio en el sentido de los sentimientos de nuestra época se ha originado respecto al segundo, y podemos afirmar que, si no se renueva hasta el fondo todo lo que afecta al primero, no se logrará jamás equilibrio ni orientación." (p. 207)

Tras unas páginas que exploran la idea de la vida (el nacer) y de la muerte, Rosa Chacel persigue la huella de esas ideas en nuestra patria tomando como referencia "nuestra fiesta nacional": los toros o "el arte de matar": ¿Cómo podemos dudar que ese arte fascina a nuestro pueblo por lo que tiene de máscara o suplantación de un imposible arte de engendrar?" (p. 212) Convencida de que, para hacer de un enigma universal el blasón o emblema nacional de un pueblo, "el humus" -la substancia- debe haberse extendido por zonas diversas y estar presente tanto en las capas populares como en "la alta estética", estudia esa conjugación de las ideas de amor y muerte en los sonetos de Quevedo y en alguna tonadilla popular.

(1) Casi innecesario recordar que se trata del primer verso del soneto quevediano "Amor impreso en el alma, que dura después de las cenizas."

El resto del apartado se dedica a una exploración histórica del desarrollo de ambas ideas -vida y muerte- señalando los cambios aparecidos en los dos últimos siglos. Vuelve aquí Rosa Chacel a afianzar su exposición con "los puntales más firmes del pensamiento", retornando a Kierkegaard, Rilke, Bergson, Ortega y Heidegger.

El libro se cierra con una breve referencia a "una tercera cosa" que pertenece a todo hombre. Pero, a diferencia de las dos anteriores -que pertenecen a todo otro viviente-, ésta pertenece únicamente al hombre: "el Tiempo, la conciencia del Tiempo como realidad vital." (1)

"... la parte más potente de la fraternidad que vivimos se apoya en la delectación de toda fruta del tiempo, de nuestro tiempo. 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." (p. 249)

Así terminaba, en New York y en 1960, esta obra que pretendía ser un buceo en los repliegues más ocultos de la conciencia de nuestro tiempo, y también, de nuestra conciencia del Tiempo.

(1) Es uno de los temas claves de Barrio de Maravillas, obra que podría calificarse como "novela del tiempo". Véase cap. VII, apartados "El Ser y el Tiempo", "El Tiempo y la Nada".

A estas páginas la autora les añadiría, doce años más tarde, un epílogo en donde no pretende "establecer nada terminante, sino sólo desvelar ciertas conclusiones significativas: meros indicios." ap. 252) Como en las anteriores partes también ahora nos encontramos con una cita significativa: "Mis ojos ven lo que han amado siempre."

I.14. PRIMEROS RETORNOS

El 9 de noviembre de 1961 finaliza la experiencia neoyorkina de Rosa Chacel. En sus diarios "no aparece Nueva York ni de pasada". Hay, sí, algunas reflexiones "inevitables" -el horror de las relaciones humanas, el paisaje urbano (1)-, pero poco más: "es la ciudad del mundo que menos me ha impresionado; lo que no quiere decir que sea la que menos me haya gustado [...] . Yo no sé si esta falta de impresión obedecerá a la familiaridad con el cine o si será sólo a causa de mi estado interior ..." (*Ida*, p. 212)

Una consecuencia de esta etapa es la pasajera holgura económica que disfruta Rosa Chacel y que le permite, tal como presintió, un viaje a Europa.

El primer retorno a España se prolonga durante seis meses y no mereció "ni un comentario, ni una letra" en los diarios de la autora. Sólo poco después, ya en París, escribirá algo sobre el reciente "horror":

(1) Y un poema, "Belleza en Nueva York", recogido en el volumen de Versos prohibidos (ed. cit., pp. 59-61). A él pertenecen estos versos: "Porque hoy eres ese agua que se llama / Río Hudson y

"La gente que he encontrado -españoles- no sé, no sé cómo definirla, no sé qué le pasa... Están medio enloquecidos de una disimulada codicia: una especie de egoísmo furioso. Lo comprendo, porque la amenaza es continua: nadie puede vivir. No sé por qué pero todo el mundo lo siente así y yo más que nadie. Es decir, yo sé que lo siento, por eso no me dejo dominar por la situación" (Ida, p. 268)

Gracias a la intervención de algunos amigos consigue ser invitada a París para dar una conferencia, y allí permanecerá -con un interludio en Cassis- desde finales de junio hasta diciembre de 1962 (1), fecha en que regresa de nuevo a Madrid.

El escaso eco despertado en la anterior visita (2), la predispone negativamente para esta segunda estancia: "Me aterra la idea de llegar a Madrid. Lo que más me aterra es que creen situaciones de discusión o de cualquier género de proyecto, de cualquier género de esperanza" (Ida, 296). El único triunfo fue la reedición de Teresa, en Aguilar: "Salió en el 63. Yo, sin esperar, me volví a Río llevando la información de que España no estaba enteramente inhabitable, pero para nosotros francamente incómoda y poco apetecible" (Timoteo, 64).

corre entre mil pléyades / de eléctricas estrellas vigilantes, / de culebrillas fúlgidas, polícromas, / porque hoy eres ese agua que se llama / de luminarias que se pasean, graves, / en círculo, a la altura de la torre".

- (1) Según cuenta la autora en sus diarios, se relacionó allí con destacados hispanistas, -Couffon, Aubron, Brotherston, Bataillon ...- entre quienes despertó un cierto interés, llegando incluso a suscitar un cierto interés por La sinrazón, que finalmente no cuajó en ningún proyecto concreto de traducción.
- (2) Dos artículos, uno de Julián Marías y otro de Consuelo Bergés -que ella intentó contestar, sin éxito, pues no se publicó- en Insula, la revista que por entonces se proponía tender un puen-

El regreso se produjo en mayo de 1963. A bordo del "Louis Lumière", escribía Rosa Chacel: "Voy a tardar mucho en reponerme de este año y medio, aunque la verdad es que lo he olvidado todo inmediatamente. Es un olvido momentáneo, como de algo que se traga de prisa, pero queda tragado. El malestar queda en la boca del estómago, la sustancia en el fondo" (Ida, p. 332)

Para tal viaje llevaba, eso sí, algún producto de efectos balsámicos: las novelas El fulgor y la sangre, de Ignacio Aldecoa (1); Nuevas amistades, de García Hortelano (2); El Jarama, de

te entre la literatura española peninsular y la transatlántica (Véase bibliografía). Por supuesto, también su nombre aparece en los estudios de E. de Nora, Torrente Ballester y Marra-López, pero ya veremos qué tratamiento le dan estos autores.

- (1) A él se refirió en la conferencia pronunciada en 1977 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid, recogida posteriormente en el artículo ya citado "Sendas perdidas de la generación del 27": "El de Aldecoa, que tan lamentablemente no tuvo continuación, muy correcto, de excelente prosa y estructura que va en la línea acéfala; los múltiples relatos de vidas quedan engarzados por el drama, que destella sobre su intrascendencia, pero no hay novedad ni en la conducta de los diversos caracteres ni en el enfoque ni en la expresión verbal. Lo más positivo del libro es el equilibrio de su clima: una especie de pureza en la conducta intelectual" (pp. 24-25). Más referencias a esta novela pueden encontrarse en el diario (Ida, pp. 332-333), hechas al hilo de la lectura.
- (2) "... resultaba absolutamente sorprendente porque, para los que no habíamos visto vivir a las generaciones de postguerra, nos mostraba una novedad real bajo una novedad literaria -bueno, no sé cuál es la de debajo y cuál es la de encima-; la literaria era la que recogía un tema o motivo que culminaba en Europa en ese momento, una corriente de solidaridad humana, a la que se acogía la juventud herida por las guerras. Lo sobresaliente en este libro era que fuese reflejo de unas existencias verdaderas y que su grupo, la intensidad de su cohesión no tuviese nada que ver con hechos sociales -quiero decir públicamente sociales-, sino con un albur íntimo en el que todos se arriesgan" ("Sendas...", p. 25)

Sánchez Ferlosio (1); Tiempo de silencio, de Martín Santos (2).

Lo que Rosa Chacel captó en las obras de estos jóvenes novelistas, en aquel momento en que su labor profesional estaba seriamente amenazada por una crisis indescriptible, fueron atisbos, indicios de un nuevo germinar en la novelística española no del todo alejado de lo que, apenas brotado, resultó truncado, estrangulado. Un aporte mínimo, pero suficiente para proseguir. Porque lo próximo en su historial narrativo sería Barrio de Maravillas, novela que gozó al fin de una mayoritaria aceptación, como veremos.

El azar, tan poderoso en la vida de Rosa Chacel, posibilitó un segundo viaje a España en 1970: "Y sucedió que, por la misma inercia imprevisible, llegó otra de las bolas brillantes que tan oportunas se presentan en mi camino. Tuve carta de mi gran amigo Angel Rosenblat [...] invitándome a pasar con ellos -era su año sabático y venía con su mujer y sus chicas a España- dos meses en Madrid. Naturalmente, levanté el vuelo y a partir de ese momento

-
- (1) Para Rosa Chacel, lo más culminante de cuanto conoció entonces de la joven literatura española: "... había experimentado una sensación de proximidad, que atribuía a lo que en ese libro hay de trabajo de Hércules, a lo que significa como dedicación, como ofrenda a la vocación de un caudal incalculable de tiempo y de vida" ("Sendas...", p. 25). Véase también p. 30.
- (2) "... se iba realizando la autodepuración con la realidad de un proceso evolutivo en el que lo fundamental, lo axial, se afirma y se eliminan las vagas superfluidades. Como no es posible formular un juicio exento de las propias predilecciones, yo encuentro cierto estorbo al tropezar en Tiempo de silencio, ese libro magnífico, con trazos del realismo detestado, con personajes a los que yo por mi parte quisiera negar el derecho a la existencia -artística se entiende- y con ciertos alardes de léxico peregrino que, ya lo sabemos, pueden ser joyceanos, pero también pueden ser galdosianos" ("Sendas...", p. 31).

empecé a desarrollar mi vida activa en Madrid" (Timoteo, p. 68)

Este segundo retorno sería, en realidad, el primer retorno literario. Televisión, prensa y revistas especializadas empiezan, de manera regular y continuada, a constatar la existencias de Rosa Chacel (1); pronuncia conferencias y empiezan a reeditarse algunas obras y a publicarse otros libros inéditos. De las primeras, La sinrazón -Editorial Andorra, 1970-, Memorias de Leticia Valle -Lumen, 1971- y todos los relatos reunidos en el volumen Icada, Neuda, Diada -Seix Barral, 1971-. Libros inéditos publicados entonces fueron los ensayos Saturnal, y La confesión -Edhasa, 1971- junto a la autobiografía Desde el amanecer -Revista de Occidente, 1972-.

El panorama cambiaba de forma sorprendente y agradable. Rosa Chacel despertaba interés y entusiasmo especialmente entre los jóvenes (2). Y sentía también una cierta preocupación ante la consiente dificultad de "entrar en este tiempo": vivir la modernidad como lo hacían los veinteañeros.

El largo y poenoso exilio -con sus secuelas de embrutecimiento y corrosión, de progresiva destrucción cotidiana- tocaba ya a su fin. El retorno definitivo de la escritora se produciría en 1973, propiciado en parte por una beca de creación otorgada por la

(1) Entrevistas, en la mayoría de los casos, o breves artículos de carácter general sobre su obra, pero fueron al menos las primeras atenciones públicas prestadas en España a la escritora.

(2) En numerosas ocasiones manifestó Rosa Chacel su público reconocimiento para con Félix Grande, Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero, Terenci y Ana M^a Moix, Angel Crespo, Andrés Amorós, Clara Janés, y otros que la ayudaron en la difícil empresa del retorno. Fruto de estos contactos fue también su colaboración en la revista El Urogallo (Véase bibliografía).

Fundación March para finalizar Barrio de Maravillas.

Hasta 1977 -fecha en que murió su esposo, Timoteo Pérez Rubio- alternó la residencia madrileña con las estancias familiares en Río de Janeiro. Desde entonces hasta hoy permanece en Madrid.

Es, en realidad, otra etapa -más sosegada e increíblemente fecunda- de la vida de Rosa Chacel, de la que me ocuparé al final de este capítulo. Los apartados siguientes los dedico a estudiar brevemente las obras no novelísticas que fueron apareciendo en los años setenta.

I.15. LA CONFESIÓN

Concebido en los primeros años sesenta, su cosanguinidad con Saturnal y La sinrazón es patente en la primera lectura (1). De hecho, la idea del ensayo arranca de una serie de temas que la autora meditó o se planteó al hacer los otros dos libros:

"... Se me ha ocurrido hacer algo sobre la boga de las memorias en este momento; de las memorias como confesiones. Veremos lo que soy capaz de hacer. El tema da para mucho. Tendría que poner algo de todo lo que ya he hecho en La sinrazón y en otros sitios. Querría tocar lo de Heidegger sobre Mnemosina y desarrollar la idea de última hora que vive el presente: el sentimiento de peligro, el presentimiento del fin que es lo que nos hace pedir confesión" (Ida, p. 363).

A esas previas meditaciones propias se les une otro estímulo ajeno pero decisivo en el impulso inicial para la gestación del

(1) El paralelismo entre los dos ensayos ha sido señalado al hablar de Saturnal. Las relaciones entre La sinrazón y La confesión se indican en el apartado VI.1. de este trabajo.

libro: la interrogación orteguiana: ¿Por qué escasean las memorias, y especialmente las confesiones, en la literatura española? (1), a la que el ensayo chaceliano trata de dar respuesta.

Ensayo de tema bien delimitado, menos ambicioso que Saturnal, su confección no le resultará demasiado problemática a Rosa Chacel. Sólo la necesaria revisión de algunas obras y la relectura de los autores estudiados (2). Trabaja en él con regularidad y esfuerzo, interrumpidos sólo por las inevitables dudas y la desconfianza e inseguridad respecto a la posible publicación: En 1965, escribía:

"Anoche trabajé bastante en el ensayo de las confesiones. No estoy segura de que sirva lo que voy haciendo; estoy casi enteramente segura de que algunas de mis aseveraciones caerán mal" (Ida, p. 415).

"El ensayo sigue dudoso, aunque trabajé con bastante animación. Creo que el tema es superior a mis fuerzas; sin embargo, lo seguiré. Tuve un acceso de inspiración durante un par de días, pero de carácter poético, y tomé el partido de reprimirlo porque desconfío de mis bonituras" (Ida, p. 419)

Son factores subjetivos los que frenaron el normal desarrollo de un libro que permaneció abandonado un par de años y que sorprendentemente no atravesó grandes dificultades para ver la luz. Félix

(1) La formula Ortega en 1932, en el Prólogo a la primera edición de sus Obras Completas (ed. cit., vol. VI, pp. 342-353).

(2) Véase Ida, pp. 364, 367, 378, 391 y Vuelta, 67.

Grande se ocupó de realizar las gestiones necesarias para que fuera aceptado en Edhasa, y allí salió en noviembre de 1971. En 1980 aparecía una segunda edición con prólogo de la autora. Allí señala Rosa Chacel la distancia que media entre las dos salidas del libro; una distancia que se mide por la progresiva aparición de memorias y confesiones, hecho éste que no invalida su punto de partida, pues en última instancia deberíamos preguntarnos por qué, conforme finaliza el siglo, empieza a menudear este tipo de obras.

El ensayo tiene tres partes bien diferenciadas. Una primera, introductoria y de carácter teórico, dedicada al análisis de la confesión como género o modalidad literaria: causas y orígenes, motivaciones, características, dificultades prácticas, etc. Es, sin duda, la parte que más interesa para poder entender después por qué Santiago Hernández, protagonista de La sinrazón, llama confesiones a las páginas en que vierte "lo más acendrado" de su vida.

Una segunda línea investigativa tiene por objeto examinar aquellas confesiones que pueden considerarse arquetípicas -las de San Agustín, Rousseau y Kierkegaard- y que, en mayor o menor grado, gravitan sobre la obra de los novelistas españoles -Cervantes, Galdós y Unamuno- estudiados a continuación.

El último apartado es respuesta a la interrogación orteguiana. Analizando la obra de nuestras tres cumbres novelísticas, muestra Rosa Chacel el por qué en la literatura española escasean las voces

que supieron clamar pidiendo confesión; por qué, cuando en los siglos XVIII y XIX las confesiones brotaban por toda Europa, en el escenario español apenas existían.

Al principio de su ensayo, Rosa Chacel advierte al lector de la imposibilidad de generalizar sobre "esos escapes de gas de la conciencia" (p. 9) que son las confesiones. De ahí las salvedades, los paréntesis e incisos que inevitablemente acompañarán esta meditación.

La confesión arquetípica -la más dramática- será la que brota del más violento y verdadero sentimiento de culpa; producto cristiano -postcristiano o anticristiano-, la "base o clave cualitativa" que la define es su posición ante la culpa (p.23). De ahí que la confesión pueda definirse como "última voluntad", en un doble sentido: temporal y esencial (1). La presencia o ausencia de este elemento es lo que diferencia la confesión de las memorias: "éstas discurren casi siempre por el camino deleitable de lo narrativo [...] narramos y revivimos y rehacemos para otro lo que ese otro no había vivido, lo que para ese otro no había sido. La confesión no consiste en revivir ni en rehacer; consiste en manifestar lo que nunca se deshizo en el pasado, lo que nunca se dejó de vivir por ser consustancial con la vida del que confiesa" (p.11)

(1) "El primero atañe a la urgencia con que hoy día deseamos conocer vidas ajenas [...] . El esencial reside en el adjetivo. La voluntad que confiesa representa al yo [...] y más lo representa cuanto más estribe en su ultimidad. Así, pues, este concepto de última voluntad, significa voluntad contrastada en su última verdad, en el último fondo de su mismidad irreductible" (p.11).

El sistema literario, el modo de exposición de la culpa, puede ser doble: puede consistir en "el relato de hechos demostrativos, la persona en su mundo, actos, pensamientos, pasiones" -San Agustín y Rousseau-; o bien, como ocurre en Kierkegaard, puede buscarse el parangón pero no entre sus contemporáneos o colegas, sino con los tipos extremos, culminantes, "con aquellos tipos que puedan ser paradigmas del hecho de su vida" (p. 24).

Huelga decir que toda confesión debe ser presencia: persona puesta ante (p.27); lo que se pone de relieve en toda confesión es el perfil de aquellos que confiesan: "sus personas sobre el mundo de donde tomaban color" (p. 160). "Púgiles de la voluntad: luchadores sin armas, mano a mano con la nada o con el todo" (p. 39) llama Rosa Chacel a quienes nos entregaron su vida en confesión: "a golpes de voluntad, querían despertarla, animarla, henchirla de ánimo, como para dar ánimos a la vida. O bien fustigarla -con cilicio de voluntad- para aplacar sus bríos y podar su arborescencia "deseante" de vida" (p. 160). Toda confesión será, pues, "análisis espectral de la voluntad" (p. 93).

La revisión de los escritos de Kierkegaard, San Agustín y Rousseau le lleva a Rosa Chacel a deducir una constante en las circunstancias que fuerzan o motivan la confesión: un conflicto que determina todos los actos y reside en una desazón vital que afecta a las dos categorías de fe y amor:

"En la confesión, tanto en las espontáneas como en las reacias o encubiertas, dos categorías ocupan, para la observación, el primer término; para la meditación, el último fondo. [...] constituyen la base de donde

parten y el motor que las lleva. En resumen, lo que origina la confesión es la desazón vital de esas dos categorías que son la fe y el amor, cuando su malestar afecta a la vida personal y se hace necesario alejarlas, extrañarlas para que la conciencia se serene reflejándolas" (p. 129)

Por consiguiente, el camino que seguirá Rosa Chacel para llegar a "la fantasmagórica y esquiva confesión" en nuestros escritores consistirá en "la confrontación del mundo novelístico" con "el secreto móvil o consistencia de sus vidas" (p. 129).

No es posible aquí seguir a la autora en su (de)mostración, dada la minuciosa y prolija revisión a que somete las obras (1) de nuestros novelistas. Sí reproduciré, al menos, las conclusiones alcanzadas.

De los tres autores examinados, sólo en Cervantes se halla una confesión indirecta, pues El Quijote brota de una conclusión con carácter de voluntad última: para creer y amar hay que estar loco (pp. 15-16): "España sólo en él dio la ultimidad de su fondo, su confesión" (p. 55):

(1) En Cervantes, se circunscribe, naturalmente a El Quijote (pp. 14-17; 44-55; 129-132). De Galdós analiza los Episodios Nacionales (pp. 56-71); Lo prohibido (pp. 73-75); Fortunata y Jacinta (pp. 75-86); Misericordia (pp. 144-148) y El doctor Centeno (pp. 148-149). De Unamuno, Amor y pedagogía (pp. 90-98; 113-124); San Manuel Bueno, Mártir (pp. 99-113), y otros escritos (artículos, epistolario).

"... es la única obra española que no tiene punto ciego, que no tiene opacidad ni muralla, que no tiene limitación en su ser porque es una verdad confesada. Teorizar, propugnar o predicar esa verdad -fe y amor, en fidelidad y pureza- habría sido mucho menos edificante [...], menos fértil que tomar el ser de esa verdad, revestirlo de locura, acorazándole así, dejándole en ella seguro, invulnerable e indefenso, y atado a la columna, su persona humana, apaleada y coceada por el mundo, permanente abastecedor de oprobio y dolor temporal" (p. 132).

En la obra galdosiana, totalmente vuelta hacia el exterior, hay una carencia evidente de toda confesión (p. 13). En este sentido, Galdós sigue la línea no quijotesca de la producción novelística cervantina (p.15); sus personajes no tienen ni la intensidad poética (universalidad) del solitario manchego ni la problematización de las personas unamunianas (p.18); vemos "el dibujo certero de su vivir", pero no podemos penetrar sus vidas (p.56). En Galdós hay un descoyuntamiento, una fractura que está en el eje y que interesa a las cosas básicas y centrales (p. 88): el escepticismo racional y el escepticismo vital patente en la zona amorosa y religiosa:

"En Galdós, la confesión es inasequible porque Galdós no tiene "el sentimiento trágico de la vida". Esto no quiere decir que no haya sentido trágico en la obra de Galdós, lo que digo es que en ella no se trasluce una vida -la de su autor- de sentido trágico-. Las dos categorías, fe y amor, [...] no parecen henchir la vida de Galdós más que muy moderadamente" (p. 133).

El caso de Unamuno es el que más ocupa a Rosa Chacel, dado

que esta escritora prosigue esa senda de la "novela personal" desarrollada por Don Miguel (1). Así enjuicia ella las obras del maestro:

"¿Qué es lo que puedo creer respecto a Unamuno...? Sus criaturas tienen dimensión para pretenderse intemporales, eso es cierto; también para sobrecogernos con su esencia dramática, pero su drama no nos acompaña, no tiene la luz de nuestro pueblo -en sentido geográfico, ahora- sus tinieblas no son las que a veces nos han rodeado, nos han oprimido o aterrado en la vida por donde andábamos: son visibles, patentes, pero impenetrables. Están en su mundo, no en el nuestro; se dejan ver a través del cristal neblinoso. Sí, sin duda es la niebla el espejo de Unamuno, su narcisiano confidente, ante el que se extasía volviendo la espalda al resto -¿blasfemia? Nada de blasfemia: simple y sincera lamentación-, encerrando entre él y él mismo un espacio habitado no por el eros supremo, sino por la suprema sombra, meditatio mortis." (p. 179)

(1) Este aspecto lo estudio con amplitud al analizar La sinrazón.

I.16. ICADA, NEVDA, DIADA

En Icada, Nevada, Diada reúne Rosa Chacel el conjunto de sus relatos -excepto los dos primeros, "Chinina Migone" y "Juego de las dos esquinas"-, todos ellos inéditos en España, aunque publicados con anterioridad en diversas revistas literarias (1) y reagrupados posteriormente en dos volúmenes: Sobre el piélago (1952) y Ofrenda a una virgen loca (1961). En total, diecisiete relatos, a los que se suman otros cuatro agrupados bajo el título Figuraciones.

Sobre el piélago es el libro que ofrece la muestra más rica de la creación cuentística chaceliana, pues en el libro se dan cita relatos pertenecientes a diversas categorías o modalidades: des-

(1) En Sur habían aparecido "Fueron testigos", "La cámara de los cinco ojos", "Los dominios del Sabio rey" -pertenecientes al primer volumen- junto a "Lazo indisoluble", "Transfiguración", "Secreto manifiesto", y "Balaam"; es decir, casi la totalidad de las narraciones que integran el segundo volumen. En Los Anales de Buenos Aires aparecieron, en 1947, los relatos "Icada, Nevada, Diada" y "Relación de un arquitecto", ambos pertenecientes originariamente a Sobre el piélago. (Véase el apartado "X.1. Bibliografía de Rosa Chacel")

de las especulaciones metafísicas, a las narraciones que incurren en el ámbito de la ciencia-ficción; desde las raíces míticas, a las utopías futuristas; desde el legado bíblico, a las fantasías oníricas.

Considerar estos relatos como pertenecientes al género de lo fantástico no debe prestarse a confusión si tenemos en cuenta el vasto territorio explorado por el género un siglo después de haberse inaugurado como tal.

Es obvio que en estas piezas Rosa Chacel sigue las huellas de sus maestros Edgar Allan Poe y Julio Verne.

Aunque Poe tal vez nos sea más conocido por aquellas piezas cuya finalidad es provocar en el lector el espanto del terror o del horror, trabajó también en otras modalidades narrativas: "No necesito detenerme a comentar los alcances que tienen en la obra de Poe la investigación y la deducción: su época le rechazó brutalmente, pero hoy es universalmente admirado el cauce racional, lógico, por donde su palabra poética se ramifica y aventura", escribió Rosa Chacel. (1)

En efecto, a Poe debemos "las primeras historias de detectives plenamente logradas, inaugurando así una forma especial de novela que sigue en fuerte auge, y perfeccionó cierto tipo de relato especulativo basado en ideas científicas o filosóficas que, aunque menos duradero, cuenta con algunos exponentes modernos muy destacados, tales como el escritor argentino Jorge Luis Borges. Podemos llamar a este tipo de relato ficción metafísica, pues supone una especula-

(1) Saturnal, p. 132.

ción sobre la naturaleza del universo que traspasa las fronteras de cualquier ciencia conocida. Poe, en realidad, partía de una filosofía materialista, pero insistiendo en la existencia de una "materia rarificada" que "carecía de partículas" y no era en consecuencia detectable por nuestro tosco instrumental científico." (1)

La deuda chaceliana para con esa modalidad narrativa de Poe que es el relato policial es más patente en La sinrazón, como veremos. Aquí, en los relatos, la autora sigue esa otra senda denominada especulación metafísica, especialmente en los títulos "Sobre el piélago", "Atardecer en Extremadura", "Eros bifronte", "Tres pueblos y tres fuentes" y "Relato de un arquitecto".

De la fascinación que en la Rosa Chacel niña ejercieron los libros de Julio Verne ya tenemos algunos datos. Fueron aquellos personajes y aquellas aventuras las que despertaron en la autora una indeclinable admiración hacia el pensamiento científico, mostrándole el vértice en el que se conjugan ciencia y pasión: "Verne es el poeta de la tecnología. Le encanta describir con prolijidad el instrumental de sus aventuras, pero éste se ve casi siempre estrechamente limitado por la ciencia de su época. Su ficción es resueltamente no especulativa [...] los personajes de Julio Verne están muy, muy ocupados con los objetos materiales, en un mundo de lo más tangible. El universo de Verne se halla al borde de la subyugación más completa ante una ciencia todavía en la etapa de cuantificación y clasificación, y se emociona con la participación en ese mundo material." (2)

(1) RABKIN-SCHOLES; La ciencia ficción, Madrid, Taurus, 1982, p.18.

(2) RABKIN-SCHOLES; Ibídem, pp. 19-20.

Ahora bien, Rosa Chacel no se circunscribe a un único modelo ni a una tipología teórica más o menos rigurosa. Por el contrario, gusta de fundir en sus relatos los elementos más diversos. Y así, si por un lado se afinca en las rutas trazadas por Poe y Verne, sabe remontarse hasta las raíces últimas del género -el transmundo mítico- o avanzar por las numerosas ramificaciones inauguradas en el reciente desarrollo histórico.

Es usual en este tipo de escritos recurrir a los mitos (1), esas historias arquetípicas que nos sirven para caracterizar el mundo real. En Icada, Nevada, Diada, el ejemplo más destacado lo encontramos en el relato "Los dominios del Sabio Rey", aunque el trasfondo bíblico es patente asimismo en "La última batalla" y "Balaam".

"Los dominios del Sabio Rey" evoca la figura bíblica del rey Salomón, conjugando para ello una riquísima red de elementos pertenecientes a los más diversos géneros de lo fantástico: el mito, los símbolos, las visiones, sueños e imágenes, la fábula, el bestiario, la metamorfosis... El relato abarca un único momento: "Lo que pasó en la tierra cuando la cabeza que sustentaba la corona del Saber llegó a henchirse de sabiduría hasta empapar las heces, el turbio poso del no saber, cuando el corazón del Sabio Rey enajenó su saber con los poderes irracionales, cuyo residuo, acerbo como el cuajo, pasmó con su acritud todo lo que había sido flúido

(1)"...el uso y la creación omnipresentes de mitos de toda especie nos recuerda que la ciencia ficción, por encima de todo, es ficción humana, y esto le lleva continua e ineludiblemente a examinar los símbolos que están en la base de la concepción que tenemos de nuestro mundo y de nosotros mismos." (RABKIN-SCHOLES: Opus cit., p. 187)

como la norma, como la escala..." (1)

Para plasmar ese momento en que el Sabio Rey adquiere su saber irracional y aprende el lenguaje de los animales, Rosa Chacel recurre a la metamorfosis, elemento ya clásico para expresar la transgresión de la separación entre materia y espíritu:

"...Se vio en la forma de un pavón, el brocado de su túnica convertido en plumaje metálico, y, al final de un cuello altivo, una cabecita coronada." (p. 78)

Igualmente encontramos aquí el símbolo del espejo, también clásico en los relatos que nos hablan del sistema percepción-conciencia. Al analizar La princesa Brambilla, de Hoffmann, explica Todorov: "Significativamente, toda aparición de un elemento sobrenatural va acompañada de la introducción paralela de un elemento perteneciente al campo de la mirada. Se trata, en particular, de los lentes y el espejo [...] La "razón" se declara contra el espejo que no ofrece el mundo sino una imagen del mundo, una materia desmaterializada..." (2)

Significativo es que en el relato chaceliano a ese momento le suceda uno de los pasajes más ricos en imágenes de tipo poético y hasta visionaria, desembocando en el polo onírico:

(1) CHACEL, R., Ícada, Nevda, Diada, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 84. En adelante indicaré el número de página a pie de cita.

(2) TODOROV, T.; Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1952, pp. 145-146.

"...quiso sujetarse a mirar en el espejo y no vio nada. Confuso por el hecho inusitado, iba ya a desistir, pues sabía que sus ojos podían encontrar seguro reposo en las formas nunca esquivas. [...] Quiso volver a mirar: el espejo había desaparecido. [...] Un ruido le impedía ver: el ruido de millares de pezuñas galopando en la tierra." (pp. 76-77)

Ahora bien, excepto "Los dominios del Sabio Rey" y "La última batalla", estos relatos se sitúan en espacios reales, cotidianos algunos, poniendo de manifiesto una ruptura o una fisura en el mundo real por la irrupción de un fenómeno insólito. Inicios como los siguientes no son infrecuentes:

"Un hecho pasajero transfiguraba, a veces durante unos minutos, nuestro panorama cotidiano. Su hechizo, tan sugestivo como el de un incendio, no era más que el brillo refulgente con que emerge de la monotonía todo lo que es amenazado por un elemento destructor." (p. 53)

"... hay que recalcar que no pasaba nada extraordinario sino, precisamente, lo más habitual: se desenvolvía con perfecta ortodoxia el rito del Grand Hotel." (p. 165)

Ese fenómeno, indefinible y extraño, puede ser de naturaleza espiritual -"Sobre el piélago", "Eros bifronte", por ejemplo- o material -"En la ciudad de las grandes pruebas" o "Icada, Nevada, Diada"- y constituye un desafío a la razón. Como consecuencia, no será inferido por el entendimiento sino percibido por la sensibilidad. Y ello origina fragmentos de la mejor prosa chaceliana: al hacer recaer el acento sobre lo que les sucede a las personas, sobre cómo un nuevo acontecimiento o un adelanto técnico repercute

sobre una vida, transformando su sensibilidad o alterando su mundo emocional, estas páginas rehuyen el relato anecdótico adentrándose en lo lírico.

Ello es patente en los pasajes que recrean la atmósfera (1) que preludia el acontecimiento sobrenatural. Vale la pena citar un par de ejemplos:

"... desde ese momento me faltaba hasta la claridad de las estrellas. El aroma del cedro era allí mucho más fuerte; era un aroma amargo, excitante y húmedo, parecido al del crisantemo, pero más recio, y se unía a él un olor intenso a tierra mojada. La viscosidad del suelo me indicaba que estaba pisando un terreno removido, y aquel clima sepulcral me paralizaba, pero no de terror; era una especie de éxtasis lo que me invadía, una expectación como si fuese a comprender de pronto, sólo por aquellos aromas destilados en la oscuridad, la alquimia de las metamorfosis que se producen en la tierra." (p.148)

"La ingravidez que había notado en el camino llegó a hacerme inestable como un globo sujeto por un hilo. Sentí que cabeceaba, atraído por ella; temí caer en su abismo o disiparme en su hueco. No intenté profanarla con mi contacto, eso no, pero irresistiblemente me acerqué al espacio cúbico que la contenía. Mi frente tocó apenas la zona helada, que era, no como su aliento, sino como la atmósfera de un mundo donde no es posible el aliento..." (p. 74)

(1) Doy al término el sentido que le aplicó uno de los clásicos del género, Lovecraft: "La atmósfera, he aquí la cualidad más importante del relato fantástico, ya que la autenticidad de un relato no se encuentra de ningún modo en la ingeniosidad de la anécdota, sino en el poder de crear una sensación real." (Citado por H. BELLEVAN: Teoría de lo fantástico, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 74).

Las últimas líneas cierran el relato titulado "En la ciudad de las grandes pruebas", a mi juicio una de las piezas magistrales del libro. En él conjuga Rosa Chacel elementos tradicionales de las fantasías científicas -los mutantes o seres imaginarios productos de los avances tecnológicos (1)-, motivos de la literatura fantástica -las partes separadas del cuerpo humano- al servicio de una especulación metafísica en torno al tema de la voluntad.

Idénticas características tiene el relato "Icada, Nevada, Diada", que transcurre en el laboratorio científico de las grandes pruebas y testimonia el advenimiento de "la trinidad del tedio": "... nadie ignora las terribles consecuencias, las olas de locura y de crimen que arrastraron a los hombres, o más bien en las que los hombres se abandonaron una vez agotados los remedios comunes, cuando ni el alcohol ni la velocidad ni ningún género de placer sirvieron ya para borrar la sensación en aquellos que una vez habían sido apresados por el triple demonio, en todos aquellos cuya voluntad había sido desangrada por las tres fuerzas ávidas: ICADA, NEVDA, DIADA." (p. 114)

(1) "Los descumbrimientos biológicos suscitan una ansiedad análoga. Las manipulaciones genéticas, la incrementada audacia de la neurocirugía llevan a imaginar el nacimiento y el desarrollo de seres nuevos, profundamente diferentes de los hombres bajo la misma apariencia humana. La literatura especializada los llama ordinariamente mutantes o los presenta como inestables, intermediarios entre una forma de vida superada y otra que todavía no ha sido fijada. Una receptividad excesiva les hace percibir, inmediatamente y a veces a distancia, los pensamientos de los demás (...). Otras veces, las propiedades psíquicas anormales los hacen ser tenidos por monstruos o peligrosas excepciones." (R. CAILLOIS: Imágenes, imágenes..., Barcelona, Edhasa, 1970, p. 34)

El relato muestra la portentosa imaginación de Rosa Chacel al plasmar de manera tan original la germinación y proliferación de ese virus devastador que acosa al hombre moderno: la Nada.

No menos sorprendente es la capacidad de esta escritora para insuflar a otros temas o motivos tradicionales del género una novedosa originalidad. Así, en "Transfiguración" encontramos una hábil versión del tema de la posesión demoníaca, en "El genio de la noche y el genio del día", otra variante del "doble" o la personalidad escindida entre dos fuerzas contrarias,; en "Relación de un arquitecto" nos da Rosa Chacel una especulación del espacio y una metafísica del tiempo.

Otro grupo de relatos se aproxima a las experiencias de lo sagrado, experiencias difícilmente descriptibles con un vocabulario intelectual o profano:

"Podría intentar este relato tomando como pauta algunos de los convencionalismos aceptados: una confesión obtenida del protagonista, unas memorias, o bien la simple observación del autor espiando de cerca o de lejos al personaje: no adoptaré ninguno de ellos. Si pretendiese hacer hablar al sujeto cuya aventura intento relatar, tendría que adoptar el lenguaje que corresponde a una mente muy simple. Si la relatase según observación propia, tendría que aducir detalles externos que enturbiarían el esplendor de la visión íntima, intacta, inexpugnable." (1)

(1) Debo precisar que la mayoría de los relatos están escritos desde la primera persona, perspectiva que, según explicó Todorov, es la más conveniente: "el narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo, y los autores lo explotan de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de la verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba." (Opus cit., pp. 100-105). Por otra parte, no debemos olvidar que la primera persona es la predominante en la narrativa chaceliana.

Es un pequeño grupo de relatos que anticipa temas incorporados después por Rosa Chacel a La sinrazón. Así, en "Sobre el pié-lago", ese momento en que el hombre es alcanzado por la divinidad"; en "Atardecer en Extremadura", el sentimiento de la culpa; en "Eros bifronte", la voluntad de amor conjugando simultáneamente el deseo (la intención) y el acto creador (el hecho); en "La cámara de los cinco ojos", la dialéctica entre profecía y recuerdo.

Otro conjunto de relatos presenta como rasgo unificador el brindarnos la belleza de lo real en personajes entregados al acto creador -"La gerencia"-, a la salvación de las cosas -ese inexistente cuadro impresionista visto al pasar en el tren ("Figuraciones")- o al rescate de una criatura anónima vislumbrada en el río de la gran ciudad -"Ofrenda a una virgen loca"-.

En su conjunto, Ícada, Nevada, Diada constituye una espléndida muestra de la escritura chaceliana que adentra al lector en un territorio plural y abismático: de la especulación metafísica a las invenciones técnicas; de las raíces míticas a las utopías futuristas; del legado bíblico a la fantasía onírica; del terror a la belleza. Y en todos ellos, el misterio entrelazado a la vida. Y en cada uno, siempre, la palabra como instancia esencial.

I.17. DESDE EL AMANECER

No es arriesgado suponer que de las recientes incursiones reflexivas de Rosa Chacel en los terrenos de los escritos íntimos -memorias, confesiones, diarios- naciera en ella la idea de escribir su autobiografía, pues en fecha tan temprana como noviembre de 1964, leemos en sus cuadernos:

"Ayer me decidí a empezar las memorias (1) que voy a hacer de mis primeros diez años. Todo lo que hice fue poner en una carpeta nueva un montón de hojas, con el título, que decidí en

(1) Durante mucho tiempo, y quizás debido a lo advenedizo del "género" autobiográfico, se han utilizado como sinónimos los términos "autobiografía" y "memorias". El hecho de que aquélla, en sus albores, se perfilase como una parcela limitada en el interior del más vasto territorio de las memorias, favorecía asimismo el intercambio terminológico. También la incomodidad fónica de la palabra "autobiografía" frente al prestigio del otro término, jalonado a lo largo del siglo XIX con prestigiosos títulos novelísticos, explicaría el predominio de uno sobre otro. Actualmente, y dada la abundancia de autobiografías de que se dispone, es posible establecer unas mínimas diferencias -las interferencias serán siempre inevitables y se explican por la naturaleza misma de las obras- entre ambos tipos de escritos. Así, el término autobiografía quedaría reservado para aquellas obras centradas en la persona o personalidad de quien las escribe; serían narración de lo que se ha sido. Las memorias, narración de lo que se ha visto y conocido,

ese momento, "Introducción a la vida" (1). Tengo que deshacerme lo antes posible del libro en cuestión [La confesión] para ponerme a esto. Es cosa muy fácil: lo único que me preocupa son las concomitancias sentimentales..." (Ida, 360)

Es fácil creer que, en efecto, "la cosa" le resultó muy fácil porque, contrariamente a lo habitual, no abundan en el diario las menciones a Desde el amanecer, síntoma inequívoco de que un libro ocupa -y preocupa- a la autora. Tal "facilidad" se explica por ser ésta una obra acorde con lo más peculiar y esencial de la creación chaceliana: la narración -y poetización, en algunos casos- de lo vivido y padecido, el desplegar las potencias intelectivas y cordiales sobre el tiempo atravesado.

En agosto de 1967 estaba concluído y de él opiniaba así su autora:

centrándose en los acontecimientos exteriores y en la propia vida, en lo que ésta tiene de más personal) Véase G.MAY: La autobiografía, México, F.C.E., 1982, pp. 137-146). Cuando estudie el contenido, el propósito o el punto de vista de la obra, se entenderá mejor lo pertinente de tal distinción, máximo cuando Rosa Chacel nos dio en Memorias de Leticia Valle sus memorias apócrifas y en Barrio de Maravillas sus memorias o autobiografía novelada, aunque no se corresponde ésta con entera exactitud al mismo ciclo vital narrado en Desde el amanecer.

- (1) Como es habitual, también este libro sufre la conocida mutación del título concebido inicialmente. Parece como si Rosa Chacel al ir penetrando en la atmósfera del libro fuera encontrando rótulos más afines y logrados. Ese "Introducción a la vida", de inequívocas resonancias didácticas y académicas, poco tiene que ver con el lirismo o el perfil poético del recuerdo desgranado en Desde el amanecer.

"... el título definitivo quedó en "Desde antes" y resultó bastante extensa, llegará, creo, a trescientas páginas o más. Pesada, sinuosa, poco a la moda. Sin sexo ni política... es como para que me digan aquello de "¿A dónde vas con ese mico?" (Vuelta, 11) (1).

Ese otro título descartado lo justifican los versos quevedianos ya comentados en estas páginas. A ellos se suman otros procedentes de Unamuno:

"El río del recuerdo
va del mar a la fuente" (2)

Siempre en las autobiografías el escollo más difícil a salvar es aquél que atañe a la perspectiva: anular la distancia que media entre el tiempo de la escritura -presente- y el tiempo de los hechos narrados -pasado- (3), dotar al relato del acento justo, primigenio y veraz de la hora que se recuerda. Dificultad enorme,

-
- (1) En la misma página del Diario se refieren las primeras gestiones realizadas para su publicación.
- (2) Aurora Egido, que ha analizado este libro en un amplio artículo, me proporciona la procedencia exacta de los versos. Véase M. de Unamuno: Obras Completas, XIV, Poesía, II, Madrid, Afrodísio Aguado, 1958, p. 542. Y añade A. Egido: "Comenta al pie del soneto: "En mi novela -o nivola- Niebla he expuesto ya esta fantasía -¿sólo fantasía?- de una historia que va del porvenir al pasado, de una película que invierte su marcha ordinaria". Sus "yos ex-futuros" que vuelven las tornas para "derrretir el espanto de la muerte", en "Al frisar los sesenta, mi otro sino", pág. 536. Casi todos los poemas glosan la idea" (A. EGIDO: "'Desde el amanecer': la memoria omnisciente de Rosa Chacel", Cuadernos Hispanoamericanos, 390, 1982, p. 660).
- (3) "... traer al presente una cosa del pasado es como meter la mano en un hueco profundo y rebuscar en el fondo..." (p. 235)

especialmente agravada en esta empresa chaceliana que se confina a los diez primeros años de una vida. Distancias y abismos de todos tipos. El obstáculo principal, o el más recurrente al menos, atañe a las diferencias entre el conocimiento sensorial o irracional propio de la infancia -el sentir- y la posterior formulación lógica -el conocer- de las experiencias intuitivas. Aclaraciones como las que cito a continuación abundan en estas páginas:

"No sabía nada: lo veía todo" (p. 147)

"No es que yo lo pensase así, pero lo percibía claro" (p. 250)

"Que no lo pensaba así en aquel tiempo es evidente, pero no lo es menos que lo sentía así..." (p. 27).

"...estoy hablando aquí y ahora: jamás pensé uno de estos términos cuando vivía, hasta quedar sin aliento, estas emociones..." (p.174)

"Esto lo pienso ahora, me valgo de este ejemplo para aproximarme al hecho en toda su complicación..." (p. 277).

Las intersecciones del narrador -breves y fugaces (1)- son inevitables. En parte, Rosa Chacel, a la hora de escribir su auto-

(1) Aurora Egido -cuyo artículo es uno de los mejores de entre los dedicados a Rosa Chacel- ha escrito lo siguiente al respecto: "La impotencia latente en los espacios de la narradora supone una nueva vía por la que el texto camina, la del lector implícito. A éste se acude desde principio a fin y con él sostiene la narradora un larguísimo diálogo a propósito de cómo se cuenta la propia vida hasta los diez años. A ese lector van dirigidas numerosas páginas. Se le dice que aquello que se le cuenta así podría habersele contado de otro modo, se le hace partícipe de las limitaciones narrativas y se le contesta anticipadamente a posibles reproches [...] .El diálogo con el lector es constante y está lleno de concesiones. Se le incluye y avisa, se le ofrecen alternativas de lectura o se le enmarca de forma explícita" (Opus cit., pp. 656-7).

biografía, ya estaba familiarizada con esta problemática, pues en La sinrazón hubo de salvar un obstáculo similar (1). Sin embargo, las dificultades subsisten. A la necesidad de aclarar, explicar, matizar para lograr la cosanguinidad temporal, se suman las interferencias del presente (2), la fragmentación en la sucesión del recuerdo (3), los lapsus de la memoria -que impiden los detalles, olvidan la exactitud de los diálogos, alteran la cronología, desdibujan los contornos... (4)-, no obstante contar ésta con fieles asistentes como las imágenes, los olores, coplas y versos, espacios y objetos. No quiero decir con ello que Rosa Chacel, a la hora de escribir, haya tenido a mano tales elementos -u otros como cartas, recortes periodísticos, fotografías, etc., tan frecuentes en escritos de corte autobiográfico-; por el contrario, ella ha confiado -quizás en exceso, como recientemente se lamentaba- en la omnipotencia de su memoria, desechando incluso el utilizar los diarios como recipiente o alcancía donde depositar el material a utilizar en su obra creativa (5). A lo que me refiero

-
- (1) Esa novela, que arranca de una crisis real que padeció la autora, pero que ésta proyecta sobre un personaje más joven que ella, le planteó un problema de verosimilitud novelesca: determinados procesos psíquicos, posibles a su edad, no lo eran en la del personaje, a quien tuvo que salvar de la rama crepuscular, decadente que se había adueñado de ella. Santiago no podía/debía estar en ese punto de la altura desde donde ya se ve la otra vertiente.
 - (2) Véanse pp. 101, 121-123, 245-246, 257, entre otras.
 - (3) "Ahora voy considerando todas estas cosas separadamente porque a eso es a lo que tiende uno desde aquí; mejor dicho, porque eso es lo que desde aquí se puede lograr..." (p. 123)
 - (4) Véanse, entre otras, las páginas 170, 204, 205, 239 y 236. In-necesario señalar que estas dificultades e insuficiencias se muestran en aras de la credibilidad o fidelidad.
 - (5) Por supuesto, no del todo conseguido, pues allí han quedado depositados algunos retales de sus proyectos: su obra truncada.

es a comentarios como éste:

"Estos detalles, esta mise en scène de mi noche terrible no sería importante si no fuese por el olor. Mientras me dure la vida, la angustia de aquella noche, el acorralamiento, la soledad y la impotencia aparecerán en mi memoria impregnados de aquel olor" (p. 300)

Son aspectos técnicos que analizo al ocuparme de Barrio de Maravillas, novela que, en gran medida, se vincula a Desde el amanecer. Dada la intertextualidad que opera en la obra chaceliana, encontramos también aquí numerosos entronques -especialmente temáticos- con Memorias de Leticia Valle, Teresa y La sinrazón (1). Nada sorprendente si consideramos que en esta rememoración de su infancia Rosa Chacel se propone "constatar la continuidad y consecuencia de su vida toda" (p. 101); más que unos hechos se busca su sentido, lo que iba formando "el humus" de su porvenir: aquellas cosas "suscitadoras de mi fidelidad", "encadenadoras de mi voluntad", "cargadas de pasado y de futuro" (p. 196).

Tal es lo que la autora confiesa perseguir, y ese móvil estructura y cohesiona la exploración -y selección- del pasado que se re-cuenta. El propósito o intención responde, pues, a un móvil afectivo más que racional (2) y ello implica, entre otras cosas, la exclu-

(1) Aurora Egido señaló también este rasgo. Las confluencias temáticas las indico al hablar de las novelas en particular.

(2) Uso de la distinción que emplea George May en la citada obra.

sión de la apología y del testimonio. La delimitación cronológica, ese reducir la autobiografía a sus diez primeros años de vida, la exime de cualquier justificación pública, aunque no se escamotea la confesión de ciertos actos -todo lo referente a las veleidades malignas o a las fantasías nocturnas-.

Hay, evidentemente, pasajes de carácter testimonial, referidos a aquella "triste época indecisa, braceando entre la niebla" (p. 202), pero éstos no se constituyen en objetivo principal. Las referencias a la circunstancia histórica -el atentado de Mateo Morral, por ejemplo- se constituyen en soportes de la memoria para fechar con exactitud la intrahistoria narrada.

Por "móviles afectivos" entiende George May "aquellos que corresponden al paso del tiempo" (1). Medirse en el tiempo, iluminar (2) los oscuros orígenes, los brotes de lo que en su germinar abarcaría la integridad del ser, es lo que Rosa Chacel hace en Desde el amanecer (Recuérdese lo escrito en el apartado 2 de este capítulo primero.). Se ha calificado (3) esta autobiografía de atípica y original por "remontarse más allá de ese vacío anterior a la luz, de saberse y recordarse, de ser ya en la niñez de sus padres".

Por supuesto, no renuncia Rosa Chacel a ese ingrediente casi obligado del género que es la genealogía familiar pero no tanto por

(1) Opus cit., p. 56

(2) Recordemos la importancia de la palabra "luz" y la dimensión simbólica que ésta adquiere en la obra chaceliana.

(3) EGIDO, A., Opus cit., pp. 642-643.

imposiciones o convencionalismos literarios sino por adhesión a lo que Nietzsche llamó "ley filogenética fundamental" (1)

Tan libérrima es la escritora respecto a todo esto, que apenas somete el relato a una ordenación previa (2). La cronología es, desde luego, el hilo conductor, pero las transgresiones a sus leyes son frecuentes y abundantes: retrocesos, adelantos y premoniciones, superposición de tiempos..., rompen de continuo la linealidad cronológica, muy a menudo vencida por el hilo asociativo de la memoria que desemboca en el encadenamiento imaginístico -imágenes eslabonadas-, tan inequívocamente chaceliano: "Escenas, como siempre, imágenes..." (p. 137) (3)

Es obra que merece un análisis más detallado que el que aquí puedo dedicarle. Preludia el clima o tono inconfundible de Barrio de Maravillas y, sobre todo, nos brinda aquel amanecer vallisoleitano, hecho de soledad y silencio en que la Rosa Chacel niña, replegada en su mismidad, pugnaba por ver y entender, quería ser:

(1) Véase, más adelante, Barrio de Maravillas.

(2) May clasifica el orden de la narración autobiográfica en "temático", "asociacionista", "didáctico", "obsesivo", "ad hoc" y "cronológico" (Opus cit., pp. 80-89)

(3) Véase, por ejemplo, el itinerario de las páginas 58-59, 63-66, 72-76.

"El alma es tan carnal, tan plástica ¿cómo la cera? No, la cera es inerte. El alma, si no se convulsiona enjaulada en el sueño, se estabiliza en el reposo: su masa se aquieta, se posa y queda lisa, equilibrada y homogénea hasta el momento de abrir los ojos. Acaso antes de abrir los ojos ella abre los suyos y entonces vibra. Lo que queda en ella no es una impronta grabada, es la onda producida por la piedra que cae. La Memoria y la Conciencia, diosas que se levantan vaporosas del lago, la despiertan con el timbre de su voz." (pp. 133-4)

I.18. LAS OBRAS TRUNCADAS

Dado el dilatado proceso de gestación que sufren las obras chacelianas -recordemos los diez años vertidos en La sinrazón- y dados también otros factores extra-literarios -la necesidad de emplear un buen caudal de tiempo y talento en trabajos de mera subsistencia física, el desaliento (1), la condición del exilio, etc.-, numerosos proyectos de creación han quedado irrealizados, unos en mayor o menor grado que otros. Su particular dificultad de llegar a término no significa, según la autora, frustración. Rosa Chacel se ha referido a estos "productos vitales" aplicándoles el calificativo de una especie biológica: los marsupiales.

(1) Es muy significativo que, por estas fechas, concibiera Rosa Chacel un proyecto consistente en novelar la impotencia: "¿Puede Dios hacer una piedra tan grande que no pueda tirarla?" Un conflicto mental semejante a esto me plantea la ambición de registrar la impotencia, como una expresión justa y de su misma medida. Ha habido gentes que han hecho una obra con ese tema, pero la han hecho en momentos que no estaban dominados por ella. Lo que yo querría hacer es una cosa diferente: no novelar la vida de un fracasado o un vencido sino describir la grandiosidad de esta sombra que avanza... No, esto no está registrado por ningún escritor ¡y son tantos los que lo han padecido! Sólo en Baudelaire se adivina a veces; alude a ello de pasada, pero no llega a dar un testimonio minucioso como yo querría porque esto es imposible. ¿Hubo jamás un navegante que apuntase en su diario

"... 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" (1)

En efecto, cuando en las páginas de sus Diarios habla de proyectos o temas a estudiar, en más de una ocasión se reconoce que la idea brotó a raíz de haberla vislumbrado -a veces plasmado brevemente- en obras acabadas. Tal el caso, por el ejemplo, del ya comentado "Monumento a mis tíos", título surgido al rememorar en Desde el amanecer aquellos personajes de su infancia.

De La sinrazón se desprenden otros varios proyectos: "Tengo que estudiar la cuestión del placer y la alegría. Es un tema que me ocupa hace muchos años, pero ahora lo veo de un modo muy diferente" (Ida, p. 209). En efecto, allí aparece vinculado al conflicto del protagonista Santiago Hernández y es tema perfilado con trazo simbolista, como veremos.

los pormenores del hundimiento hasta que el agua le llegase a la mesa? Yo querría seguir escribiendo, pero es imposible porque estoy ya debajo del agua" (Ida, pp. 111-112).

(1) CHACEL, R., Novelas antes de tiempo, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 10. En adelante, los textos procedentes de este libro se indicarán a renglón seguido, con el número de página a pie de cita.

Tampoco es difícil identificar la procedencia de este otro proyecto: "Tengo que hacer -es un decir- algo sobre las madres, Agar, Mónica, Clitemnestra, madres carnales. Juana de Asbaje y Mary Shelley, madres mentales. Algo sobre las hermanas, ¿una Ifigenia más?...". (Ida, p. 392). Este comentario, datado en marzo de 1965, tiene que ver con un tema clave de La sinrazón (véase el personaje de Herminia), que vuelve a aparecer en el ensayo Saturnal.

También encarnada en ese personaje autobiográfico que es la Herminia de La sinrazón, encontramos una serie de proyectos de obras teatrales que, en efecto, ocuparon a Rosa Chacel durante el año 1957. En este caso, parece indiscutible que la autora aprovechó las características estructurales (1) de la novela para dar cabida en sus páginas a un material largo tiempo meditado, pues algunas de las obras teatrales las había planeado Rosa Chacel -"in mente"- diez años atrás:

"... Tengo tres obras planeadas y soy completamente incapaz de estructurarlas, y estoy segura de que las tres ideas son buenas. Y también los títulos, cosa muy importante. La primera, "El Alma y el Dios", es una fusión de la fábula de Psiquis y la lucha de Jacob." (Ida, p. 90) (2)

(1) Una de las dos digresiones que abren la novela a la circunstancia y que sirven, además, al "suspense" con que se narra la aventura masallaísta del personaje.

(2) Imposible reproducir aquí los planes concretos sobre el contenido y la puesta en escena, que Rosa Chacel expone en las páginas del diario (Véase Ida, pp. 90-91)

"En la segunda también es el Amor el protagonista, pero según la breve alusión platónica -tan difícil de encontrar ampliada- del Amor, hijo de Pluto y Pena. La obra se llamaría "De padres divorciados", y los tres serían personajes actuales, sin dejar de ser quienes son" (1)

Al parecer, este segundo proyecto, dado que gustó a algunos de los próximos a Rosa Chacel, llegó a cuajar de forma concreta en unas cuantas páginas, pues en el diario la autora dice haber escrito el prólogo y el primer acto: "... me escribí el prólogo en un par de horas. Gustó mucho; en consecuencia, empecé el primer acto. La primera escena me salió como una seda, pero sin haber conseguido dar solidez a la construcción del total de la pieza. Resultado, una repugnancia que dudo de poder vencer. La facilidad de los diálogos, el style coulant que detestaba Baudelaire, y que yo también detesto por exudarlo con la misma fluidez. Creo que me decidiré a tirarlo al lixo [basura]" (Ida, p. 96).

Probablemente, ese fue el final de estos aventurados proyectos teatrales, que tampoco acabaron del todo ahí, porque poco más tarde -finales de 1958- resurge la tentación. A raíz de la aventura del Small World (2), piensa en una nueva obra teatral por encontrar en aquella historia un tema suyo: el símbolo de una familia (Véase Ida, pp. 127-129). En esas mismas páginas, da cuenta de un nuevo proyecto, esta vez una comedia que llevaría por título "El legado".

(1) Para más detalles sobre la evolución del proyecto, véase Ida, pp. 91-92, 93, 94, 95 y 96.

(2) Globo aerostático salido de Tenerife el 12 de diciembre de 1958, perdido durante unos días, ocupó las páginas de la prensa por aquel entonces.

No hay más alusiones a todos estos proyectos teatrales, que cabe pensar quedaron truncados por la realización de esos otros títulos que ocuparon a la escritora en los años sucesivos.

Algo similar, pero con un final feliz, pues llegaron a ver la luz, sucedió a una serie de brotes o gérmenes novelísticos que alcanzaron a cobrar forma en unas cuantas páginas recientemente publicadas en el volumen Novelas antes de tiempo (1).

Es éste un libro chaceliano que testimonia la honda lejanía en que se gestan sus criaturas, la lenta incubación mental que padecen y el proceso de escritura a que son sometidas, desvelado y explicado por la autora.

Cuenta Rosa Chacel que en Roma, durante el invierno del 25 al 26, mientras elaboraba y construía Estación. Ida y vuelta, a veces su tiempo era "raptado y disipado por derroteros ajenos a la obra [...] . Esas veces yo permanecía en mi rincón, con la carpeta sobre las rodillas [...], de brazos cruzados... Después de dos, tres o cuatro horas, a la pregunta '¿Has trabajado...?' contestaba: 'No, he estado haciendo novelas americanas.'" (Novelas, pp. 16-17) Ese título -Novelas americanas-, en principio pensado para designar el conjunto de estos relatos, encierra otra de las claves referidas a la famosa década: "Su americanismo es lo que queda por explicar.

(1) Dos de ellos -Margarita (Zurzidora) y El Pastor- habían aparecido aquí con anterioridad, en sendas revistas literarias: El Urogallo y Nueva Estafeta, respectivamente (véase bibliografía). Tertulia en el Bar Himeto y El que tiene la llave habían aparecido en México y Buenos Aires, como ya indiqué.

En 1925 yo no había cruzado el charco: era la América que llegaba hasta nosotros la que dejaba sus gérmenes bien asentados en rincones cordiales profundísimos [...] los cuadernos de Nick Carter como la visión de un horizonte fatalmente sugestivo" (Novelas, p. 17).

Aquellas imágenes -que invadieron el campo visual-mental de Rosa Chacel sin conseguir desviarla del trabajo que la ocupaba- fueron "acogidas, albergadas en zonas laterales, donde se las veía subsistir y no se las abandonaba, se les llevaba lo necesario para su alimento y se las veía crecer, se miraba [...], se contemplaba el posible encanto de sus formas, la incalculable riqueza de sus noticias o secretos futuros..." (Novelas, p. 16).

Así, permanecieron en estado larvario unos treinta años, pues hasta bien entrada la década de los cincuenta, Rosa Chacel no volvió a sentirse asaltada por ellas. En La sinrazón hay un interesante análisis de la novela policial que sirve para explicar el diseño parcial de la novela pero que, al mismo tiempo, revelaría la progresiva implantación de esta modalidad novelística en el quehacer chaceliano:

"... La soterrada adolescencia, que patalea bajo la disciplinada madurez, destellaba, de vez en cuando, sus emisiones de inspiración. Chispazos, pero no momentáneos, sino durables como focos en los que se confundían las luminarias más potentes. Memoria y proyecto delineaban esquemas basados muchas veces en sucesos, en casos, avatares personales o, también, en sugerencias que brotaban de otras obras, como si el presente pugnase por dilatarse en lo temporal" (Novelas, p. 18).

Interesa la parte final de esta cita, esa conjugación de memo-

ria y proyecto, y esa procedencia múltiple -sucesos, avatares personales, otras obras- que la autora explicita y el lector puede comprobar. Lo que las Novelas tienen de fantasías misteriosas, míticoespeculativas, remiten de inmediato a la nocturnidad de la infancia chaceliana, con puntos de contacto tan concretos como el sueño del "ángel de sangre" (Amanecer, 48-50) y el motivo del ángel en el relato "El que tiene la llave"; o la conjunción de eros científico y pasión humana -también en este mismo texto- aprendida en los relatos de Julio Verne. Con La sinrazón y, en mayor medida, con Ícada, Neveda, Diada, comparten las Novelas un mismo clima o atmósfera: lo sobrenatural, la exploración del misterio, la incursión en "lo prohibido", el constituirse en campo de experimentación de preocupaciones metafísicas, como en "Yo soy Bot", donde ensaya algunas ideas desprendidas de sus meditaciones agustianas. En ocasiones, las relaciones de intertextualidad se hacen más próximas, como las que se dan entre la proyectada novela "Margarita (Zurcidora)" y el relato Chinina Migone.

El elemento que unifica a estas "ideaciones" o "figuraciones" es su común pertenencia a la categoría de "lo fantástico", categoría en la cual está "permitido incluir todo lo dudoso [...] si aspira y se atiene a la verdad poética" (Novelas, p. 13)

No pensó, ni por un momento, Rosa Chacel en desarrollar los consabidos temas de "lo portentoso", "lo científico" y "lo extraterrestre" (1), sino que se propuso introducir una cierta novedad en

(1) Los motivos de rechazar tales temas podemos especular que se deben a factores diversos. En primer lugar, el propósito de rehuir los tópicos que una excesiva comercialización y abaratamiento del género habían generado. En segundo lugar, su convicción de que "lo raro", "lo extraño" están muy alejados de la unicidad

el género:

"... novelar el misterio de una persona que se traslucía en el acontecer cotidiano y hacía suponer que llevaba en sí, como su almendra, la condensación esencial que podía extractarse en un momento" (Novelas, p. 15).

Es, en realidad, la fórmula aplicada en La sinrazón: huir de lo inaudito, de lo extraordinario, y localizar en el secreto de la persona -Véase "l'uomo qualunque"-, en el milagro de la individualidad, la máxima irradiación de misterio (1). El objetivo era, pues, novelar, "dar extensión de proceso temporal a ciertos momentos de ciertas personas" (Novelas, p. 15).

A la hora de realizarlo le faltaba a Rosa Chacel un nuevo escollo que sortear: el psicologismo. Existía el peligro de acabar haciendo novelas psicológicas y para evitarlo se propuso construir "un mundo de giros concéntricos en torno al núcleo que contiene la posibilidad del momento milagroso" (Novelas, p. 15). Habrá abundancia de datos y aconteceres llenos de psicologismo pero quedarán reducidos a una estricta función informativa, pues el misterio sería

- "el milagro resultante de una fórmula personal" - que ella persigue. También el darse perfecta cuenta de que sus lagunas o carencias formativas le impedían manejar con habilidad y soltura la terminología científica "que tanto acentúa el hechizo estelar" de estos relatos.

- (1) Al analizar La sinrazón, hablo de las ideas de Ortega patentes en la concepción de esta novela. No sería arriesgado atribuir al magisterio orteguiano este propósito, pues en sus Ideas sobre la novela, había escrito: "La vida es precisamente cotidiana. No es más allá de ella, en lo extraordinario, donde la novela rinde su gracia específica, sino más acá, en la maravilla de la hora simple y sin leyenda" (p. 196).

llevado por la persona como su secreto: "Todo el transcurso de los aconteceres humanos tendrá como único móvil ese imperar del impulso secreto, como único quehacer el hacer imperar, el imponer, por cualquier medio, en la realidad, en el ámbito de lo vital, el momento concebido como una vida entrañada en la propia vida".

Al echar al mundo estas criaturas antes de "haber cumplido el debido tiempo en la placenta" (Novelas, p. 10), Rosa Chacel intenta subsanar el déficit acompañándolas de una introducción referida al punto de partida y a las ideas que la movieron a proyectar cada novela. A continuación se nos da el texto propiamente dicho y a él le sigue una nueva explicación de la autora dedicada a perfilar la hipotética continuación de la obra, tal y como la había concebido en su mente.

Es un material precioso para acercarse al "taller del novelista" y ver cómo opera Rosa Chacel con sus criaturas; interesa, sobre todo, al estudioso de la obra chaceliana, que puede así penetrar en esa zona en sombra donde brotan las visiones y ver o entrever el lento germinar de la idea. Sin embargo, no siempre se consigue transmitir lo que las novelas iban a ser, pues la exposición-explicación exige un lenguaje realista, lógico, desentrañador del misterio, muy alejado de la poeticidad en que la autora quisiera preservarlas.

En la primera novela, Suma (El que tiene la llave), se proponía Rosa Chacel novelar la idea de la vida como unión y la idea de

la muerte como separación, inspirándose en ciertas novedades científicas divulgadas, en los años 50, por el cine. Fue, quizás, la más elaborada (pensada) de todas y sus huellas se transparentan en La sinrazón, como veremos.

Tertulia en el Bar Himeto (La fundación de Eudoxia) es una historia que pretende confrontar los caracteres -las personas que encarnan las distintas ideas o valores- que confluyen en un espacio y dialogan sobre la utopía de Gregorio Varda, un griego exiliado en la Argentina. Un ser minúsculo, de apariencia desvalida pero de enorme riqueza espiritual -contrastada con la riqueza material de los comerciantes- que sueña con fundar una ciudad perfecta, donde los recuerdos de su infancia helénica se amalgamen en piedra con un recto uso del dinero y del valor del oro. Esa utopía se llamará Eudoxia: la ciudad de la buena opinión, del bien ser; la ciudad erigida sobre un ideal de belleza y perfección.

Margarita (Zurzidora) es la novela que alcanzó un mayor desarrollo, en parte porque no presentaba los problemas técnicos de las otras (1) (novelar ideas a través de imágenes; vastas lecturas de obras científicas o de temas más áridos, según los casos), pues es un monólogo interior -técnica con la cual Rosa Chacel está bien familiarizada desde Estación. Ida y vuelta-, en el que lo más impor-

(1) Una vez que Rosa Chacel se planteaba proseguir las novelas interrumpidas, escribió en sus Diarios: "la Margarita es lo que más me tienta, por lo fácil, pero también por eso me da miedo que se quede en facilidad. Tengo que conseguir una estructura interior muy sólida para recubrirla de facilidad poética. También temo que si la convierto en una meditatio mortis resulte de un pesimismo desolador y no quiero vomitar mi desolación sobre el mundo" (Vuelta, 186).

tante es salvarlo de la banalidad y cargarlo de sentido y de drama. La protagonista es, en realidad, Chinina Migone, que en el primer relato moría y aquí se nos presenta en su lenta agonía: una mujer que triunfó primero y fracasó después, refugiada en el monótono y neutro trabajo de la aguja -de ahí el subtítulo "zurzidora"-, revive en su mente el pasado real y el imaginado, los hechos de su vida y las aspiraciones frustradas de su deseo. El motivo que la vincula con Chinina es la juventud entregada al canto, y de ahí que este personaje aparezca cantando el aria de Margarita en la prisión. De ahí, también, el nombre de la protagonista.

El Pastor es la más antigua de estas novelas embrionarias, pues "al aparecer, allá por el veintitantos, la traducción de la novela del árabe andaluz Abentofail, prologada por Menéndez Pelayo, El filósofo autodidacta, mi entusiasmo se expresó en la decisión: 'Yo repetiré algún día esta novela; yo la traeré a nuestro tiempo y a nuestro mundo'." (Novelas, 197). Ese fue el punto de partida inicial, pero en su desarrollo, la obra se fue nutriendo con Heidegger -una frase suya, "el hombre es el pastor del ser", sirvió de título a la novela-, Nietzsche (1) y Rilke (2). El protagonista de Abentofail

-
- (1) "Me puse a leer La cultura de los griegos, de Nietzsche, ¡qué maravilla, qué perfección, qué fuerza de visión! Tal vez me conviene para El Pastor una gran inmersión en Nietzsche, porque la cosa, tal como está concebida, tiene que ser algo delirante, y lo que llevo hecho es muy sensato. Ahí está la gran dificultad; mi sensatez incurable me impide realizar la cosa desenfundada que concibo, y resulta que si no logro darle la estructura caótica no es lo que pretende ser" (Vuelta, p. 112).
- (2) Muy curioso que para esta novela que ofrece un paralelismo indiscutible con Barrio de Maravillas (léase lo que sigue más arriba) recurra Rosa Chacel a tres autores que tienen importante cabida allí (Véase cap. VII de esta tesis).

busca el alma y el protagonista de Rosa Chacel -un filósofo que vive en la majada, en el Guadarrama- busca su origen remontándose -mediante la Memoria y la Voluntad- hasta el momento mismo de su gestación, hasta el chispazo inicial, alumbramiento de la materia viva, íntima consistencia del ser.

Yo soy Bot y Parecerá un día cierran el volumen engarzando con el fragmento inicial, pues constituyen nuevos intentos de ficción científica, mucho menos logrados, de unas pocas páginas. Yo soy Bot interesa, sobre todo, por constituir una nueva aproximación al tema del suicidio, que retorna en Estación y La sinrazón.

Dos motivos actuaron en la decisión final de Rosa Chacel para acabar (comentar) estas novelas y darlas a la imprenta. Uno, el imperativo económico: el hecho de que, por primera vez, un libro suyo le proporcionara, por anticipado, una cierta cantidad de dinero(1). Otro, "la pugna que se debatía en ellas, con la fuerza onírica que se llama creación [...] y es puro sueño" (Vuelta, 398).

El valor de Novelas antes de tiempo radica, a su vez, en otros dos factores: el constituirse en reflexión sobre la propia escritura y el ofrecernos una imagen de la "obra truncada" que subyace tras las obras logradas, rescatando unas cuantas sendas, antes perdidas, de la novelística chaceliana.

(1) Lo comenta, con enorme asco, en las pp. 368-371, 372, 377, 383 y 398 de Vuelta. El hecho le planteó un problema de conciencia mucho más grave que los problemas materiales que, en principio, solucionaba.

I.19. DESDE MADRID

Establecida en Madrid desde 1973, durante una década alterna su residencia madrileña con estancias en Río de Janeiro, menos frecuentes después de 1977, fecha en que fallece su esposo el pintor Timoteo Pérez Rubio, pero continuadas hasta 1984, año en que su hijo Carlos se traslada también a la capital. El factor que possibilitó este cambio fue la concesión de una beca de creación por la Fundación March para finalizar Barrio de Maravillas.

Desde Madrid, la figura de Rosa Chacel fue cobrando una creciente fama y popularidad, hasta el punto de encontrar su nombre en distintas actividades y acontecimientos de carácter literario o intelectual. Participa en debates y presentaciones de libros, pronuncia conferencias, firma manifiestos (1), interviene en homenajes (2),

-
- (1) Sorprendentemente, su firma aparece en un manifiesto firmado por 105 intelectuales, artistas y profesionales pidiendo el voto para las listas socialistas (Véase la edición de El País correspondiente al 23 de octubre de 1982.)
- (2) A Octavio Paz (México, agosto de 1984), a Juan Gil-Albert (septiembre de 1984) y a Angel Crespo (mayo, 1985), entre los más recientes. Los trabajos de Rosa Chacel para tales actos no han sido aún publicados y yo dispongo de ellos por habérmelos cedido la autora.

colabora en exposiciones colectivas (1), es miembro del jurado de distintos premios (2), aparece con frecuencia en la pantalla televisiva e incluso una novela suya -Memorias de Leticia Valle- fue llevada al cine (3).

En estos últimos años, su colaboración en diarios y revistas (4) no ha sido nada despreciable, sobre todo si consideramos que en el espacio de una década dio a la imprenta ocho volúmenes; no todos, por supuesto, de reciente creación pero sí tres -o tres y medio, pues los comentarios a las Novelas antes de tiempo fueron escritos entonces- de ellos.

En pocos años, y gracias a la recuperación del espacio vital y literario propios, Rosa Chacel ha dejado de ser una extraña para convertirse en una figura conocida y respetada en nuestro panorama literario. Significativo es que la publicación de sus recientes

-
- (1) La organizada por la Fundación Banco Exterior de España, en mayo de 1985, y titulada "Otros abanicos", en la cual diversos escritores -Barral, Benet, Cela, Espriu, García Hortelano, Gil de Biedma, entre otros- glosan abanicos pintados por diversos artistas. El texto de Rosa Chacel -"Lo impintable"- acompaña los abanicos ilustrados por Antonio Beneyto, José Manuel Broto, Carmen Calvo y Marta Cárdenas.
 - (2) Participó como tal en dos ediciones del Festival de Teatro de Sitges y, desde su fundación, en el Premio Príncipe de Asturias de las Letras.
 - (3) En 1980, por Porlan, pero Rosa Chacel desaprueba la versión realizada. Una enfermedad le impidió seguir los trabajos realizados, que al final le depararon una sorpresa desagradable, porque José Miguel Ullán se permitió comentarios de un inequívoco tono grosero.
 - (4) Intentó satisfacer la petición de colaborar con asiduidad en El País y La Vanguardia, en cuyas páginas efectivamente aparecieron algunos escritos suyos, pero pronto descartó esta actividad. Nada más paralizador en el quehacer chaceliano que el tener conciencia de una labor hecha por motivos económicos. Distinta fue su colaboración con revistas -no sólo literarias-, más prolongada y estable, sin ese carácter de inmediatez ni el rigor en las fechas de entrega. Véase bibliografía final.

obras no haya pasado desapercibida y obtuviera el correspondiente eco y repercusión en las páginas culturales de los medios comunicativos y revistas especializadas. La escritora sigue aún perpleja ante el reciente y tardío éxito, que continúa careciendo de un reconocimiento académico y oficial (1).

La primera de las obras inéditas publicadas en la última década fue Barrio de Maravillas (1976) -analizada en el capítulo VII-, a la que siguió una recopilación de los poemas que habían sufrido la prohibición (2) de la autora durante un largo tiempo: Versos prohibidos o poemas escritos en los años treinta y cuarenta, algunos publicados, como sabemos, en distintas revistas (3).

Las razones para impedir su existencia pública son las mismas que impulsaron a Rosa Chacel a abandonar la escultura: su decantación clásica, alejada por completo de los rumbos poéticos vigentes: "... en cierto modo reaccioné contra el clasicismo de mis versos.

-
- (1) Es cierto que su obra ha ocupado a escritores y críticos, pero todavía necesita de estudios más exhaustivos y rigurosos. Continuamente ha quedado finalista en diversos premios literarios, pero su extensa y prolija labor sólo ha sido merecedora de uno: el Premio de la Crítica, en 1977, por su novela Barrio de Maravillas.
- (2) "Séame perdonada esta palabra o, mejor dicho, séame tolerado el uso que hago de ella porque, la verdad, es un uso poco decente y fuera, completamente fuera, de mis costumbres: fuera de mis gustos, por tanto, fuera de mi moral, y sin embargo, en esta ocasión en que califico enfáticamente a mis versos de morales es en la que me permito esgrimir una palabra con fines impuros" (R.CHACEL: Preliminar a Versos prohibidos, ed. cit., p.11)
- (3) Además de los publicados en La Gaceta Literaria y Parábola, otros tres -"Encrucijada", "La ventana que da sobre la muerte" y "Fruto de las ruinas"- habían aparecido en Sur; "La Ausente", en la revista Alfar. (Véase bibliografía)

Comprendí que el rigor de la forma me encadenaba y que, como no quería -ni podía- romper su cadena, lo más sensato era suspender mis versos: suspender su fluencia y prohibir su publicación..."

(Versos, p. 21)

No es el ámbito poético el más adecuado para proyectar en él eso que Rosa Chacel llama su "fórmula personal":

"... no eran o no cabían o no iban en la corriente de mis contemporáneos. Los poetas de la generación del 27, los imperecederos que me eran tan próximos, tenían una flexibilidad, una capacidad de experimentación, de novedad, en el mejor sentido de la palabra, que era lo que todos y yo más que ninguno, anhelábamos. Entonces reflexioné sobre eso que encontraba inexpresado, mi fórmula personal" (Versos, p. 23)

Como fácilmente puede deducirse, no es un libro homogéneo cual en su día lo fue A la orilla de un pozo, pues en el volumen se reúnen piezas correspondientes a diversos momentos y experiencias poéticas. A las ya comentadas "Epístolas morales y piadosas", les siguen unos cuantos poemas que la autora califica de "inevitables": surgidos al azar de una imagen, escritos ante un paisaje -"La ventana que da sobre la muerte" y "Belleza en Nueva York", por ejemplo- o desprendidos de algunas de sus otras obras. Tal es el caso del poema "A Teresa" o "Mariposa nocturna" y "La culpa", que remiten ambos a La sinrazón, como ya se verá. Otros tres -"Apolo", "Reina Artemisa" y "Narciso"- constituyen nuevas incursiones chacelianas en las sendas del mito clásico y quedan dos o tres más poemas sueltos, de difícil adscripción. Hay después una nueva en-

trega de "sonetos de circunstancias" (1), en la línea de la primera y, por últimos, otra sección que incluye una serie de odas, algunas inacabadas. La más destacable es la "Oda a la alegría", su mejor canto de angustia por el retorno, tras la ausencia del ser amado:

"Y temer, ¡oh terror!, que llegue al fin un día
en que, al oír tu nombre, pregunte: ¿De quién hablan?..."

Además de las Novelas antes de tiempo, Rosa Chacel concluye y da a la imprenta el libro Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín, culminación de un proyecto ideado años atrás, pues el 27 de diciembre de 1958, escribía en los Diarios.

"... estos días atrás estuve pensando hacer algo con las cosas de Timo, pero me gustaría hacerlo en secreto y eso va a ser difícil. Tendría que conseguir fotos de sus primeras cosas, para hacer un poco el historial de sus conatos de evolución: todo ello mezclado a cosas biográficas. En fin, algo podría hacer: lo intentaré, si la vida es posible" (Ida, p. 126)

(1) "No tengo nada que decir de los sonetos de circunstancias: son muchos, algunos, homenajes de amistad; otros, sustitutos de regalos muy indicados en ciertas ocasiones: un ramo de flores, si es bueno, suele ser caro; un soneto, no" (R.CHACEL: Versos, p. 23).

Venciendo escrúpulos (1) y dificultades, alcanzó el objetivo en un plazo de tiempo relativamente breve.

Rosa Chacel evita la apología y la elegía; de vez en cuando, una nota melancólica y nostálgica -contenida, eso sí-, inevitable al contemplar la marea del tiempo, el flujo y reflujo de una historia que en gran medida es también la suya propia. Al final, la palabra sola -sin paisaje, sin datos, sin pormenores- recordando el silencio: "el ir entrando -durante un tiempo que no es posible precisar- en la zona oscura que, desde niño, presentía" (Timoteo, p. 78).

Lo que se propone en este libro es dar noticia -"fidedigna y detallada" (p. 56)- de una vida y de una obra, estrechamente conectadas, en indisoluble reciprocidad. El contenido se ciñe a lo que ella testimonió, excluyendo la infancia y adolescencia de Pérez Rubio porque la autora no fue testigo presencial y por otro motivo que también explica:

"Es lo más frecuente empezar a relatar una infancia con todos los pormenores familiares, con los primeros rasgos del carácter que se

(1) "... Lo absurdo es que yo haya accedido a hacer una cosa así. Siempre me han resultado incomprensibles -y, en cierto modo, repugnantes- los que se han puesto a escribir poemas sobre sus muertos. Nunca pude comprenderlo. La frialdad, la serenidad que hay que tener al ponerse a hacer un poema, me parece incompatible con un verdadero dolor. ¿Por qué accedí a hacer la biografía de Timo? Por cosas absolutamente, químicamente impuras. Incluso las que atañen a su gloria, etc., esto no podría comprenderlo nadie; sólo yo, que le he visto morir..." (Vuelta, 409). La validez del libro, sin embargo, queda ampliamente expuesta en el artículo de Calvo Seraller (El País Libros, Año III, Nº 69, 15-II-1981, p. 3), quien resalta el imprescindible aporte de Rosa Chacel para la justa comprensión de la pintura de Pérez Rubio.

manifiestan tanteando, haciendo por ser lo que va a acabar siendo. Relatos de este género sólo son sugerentes cuando están delineados por un testigo presencial -hijos o hermanos- o cuando se trata de vidas accidentadas por dramas familiares o por desmanes del protagonista o actos geniales de precocidad infrecuente" (p.11).

Por ello, el relato se abre en 1915, fecha en que ambos ingresaron en la Escuela de San Fernando y sigue, sin apenas alteraciones, una estricta ordenación cronológica. El punto de vista adoptado es el habitual en el quehacer literario de Rosa Chacel: tomar como centro la persona y darnos, con ella, su paisaje, su circunstancia; diseñar la figura entre "un inmenso paisaje circunstancial" (p. 68).

Al principio, la distancia existente permite valorar paso a paso la aparición de la persona en un mundo, "con sus tanteos parvulares, con sus riesgos y su modo personal de entrar en el combate" (p.11). Después, la proximidad e intimidad alcanzadas cambian el punto de vista: "ya no es la distancia del que está en frente, sino la conjunción de las vivencias en la que todo hecho, presente o pasado, y toda tendencia o conato de futuro surgen en la mente como primera persona" (p.11).

Por ello, el sostenido esfuerzo de Rosa Chacel por desaparecer de esta biografía que no le pertenece pero que en absoluto le es ajena, por desechar todo cuanto corresponde a sus vivencias personales y no a las del biografiado. El propósito lo consigue la autora allí donde es posible alcanzarlo (1); a veces, su ánimo des-

(1) En algunos momentos es casi imposible, porque las vivencias fueron las mismas y las experiencias tenían carácter de empresa común; por ejemplo, todo lo relativo al periodo auroral, de búsqueda y germinación, o la etapa europea, auténtica tarea gene-

fallece por parecerle casi imposible lo que se propone: dar cuenta "de una vida tan unida e identificada con otra que no hay medio de delinearla sola, siendo también imposible exponer las dos, en toda su extensión, en su complejidad, en su continua... división o separación de tiempo... División y separación patentes como hechos materiales y completamente inexistentes -podría decir fantasmales o translúcidos-, porque el fondo de tales hechos, sus causas, intenciones y motivaciones eran tan unánimes que más vale decir eran una sola, una misma" (p.56).

La proximidad alcanzada no le impide a Rosa Chacel analizar con objetividad la trayectoria pictórica de Pérez Rubio ni tampoco, a la hora de explicar los factores que la condicionaron o la impidieron llegar a ser, señalar la parte de responsabilidad -o culpa- que en esta historia le corresponde a ella. Ya antes, en otros textos, había la autora señalado cómo el relativo ocio de que disfrutó para hacer su obra había sido pagado con una buena dosis de sacrificio o renuncia de su marido a la tarea creativa, entregándose éste a trabajos ajenos a la pintura o realizando cuadros "de encargo": 473 retratos para personalidades pertenecientes a los más diversos ámbitos y de muy distintas procedencias.

Hay relato -verídico y fidedigno- en estas páginas escritas con el rigor y la calidad a que Rosa Chacel nos tiene acostumbrados. Hay, asimismo, mucho de memoria personal. Y, sobre todo, se nos da

racional, según hemos visto. Pero cuando no se da esa convergencia -el periodo de la Guerra Civil, por ejemplo, cuando Timoteo tenía una responsabilidad bien concreta, que los mantenía alejados-; es decir, cuando no hay justificación objetiva, Rosa Chacel sabe recluirse y desempeñar la función que se adjudica para sí: ser cronista y testimoniadora de una vida y de una obra.

aquí la razón de ser de una vida y de una obra, pues al finalizar la lectura hemos accedido a los diversos ámbitos que jalonaron la historia personal y artística de Timoteo Pérez Rubio.

El texto chaceliano se completa con un apéndice documental (1) y la reproducción de diecisiete láminas -especialmente, los "retratos del jardín" que titulan el volumen-, así como numerosas fotografías repartidas a lo largo de las páginas para ilustrar la biografía, el perfil humano y artístico de T. Pérez Rubio.

Poco después -1981- nos entregaba Rosa Chacel un nuevo volumen: Los títulos. En él reunía la autora unos cuantos textos de características distintas -procedentes de conferencias pronunciadas por ella o publicados con anterioridad en periódicos y revistas- y fechados en épocas distantes. La edición corrió a cargo de Clara Janés, quien no supo o no pudo fechar los trabajos. Sus innumerables "ilocalizables" se reducen, en realidad, a dos o tres artículos. Algunos datan de los años cuarenta y habían aparecido en Sur, como sabemos; otros, publicados en La vanguardia, son de 1978. También reciente es el ya citado "Surrealismo y Futurismo" aparecido en El Urogallo y el dedicado a Juan Gil-Albert (Sevilla, Calle del Aire, 1977). La pieza que sirve para dar nombre al volumen,

(1) En primer lugar, los relacionados con su actuación en la defensa, protección y evacuación del Tesoro Artístico Nacional, durante la Guerra Civil, acompañados de abundantes fotografías y testimonios gráficos. Después el catálogo de la exposición de las obras de Pérez Rubio celebrada en 1974. Le siguen textos de Ballesteros de Martos sobre "los paisajistas del Paular": el grupo de los pensionados en el Monasterio del Paular al que perteneció Timoteo. Finalmente, la página necrológica publicada por el diario El País.

"Los títulos", es un original ensayo -leído como conferencia en el Ateneo madrileño- en donde glosa algo tan chaceliano como "el poder sugestivo del título, que precede al conocimiento del libro" (p. 1). Rosa Chacel vuelve a autores que ya antes había abordado. Los títulos analizados son Juventud, egolatría (Baroja), Lo prohibido (Galdós), Amor y pedagogía (Unamuno), El árbol de la ciencia (Baroja) y Misericordia (Galdós).

No es un libro de ensayo como Saturnal o La confesión, pero en Los títulos se recoge y recupera un material precioso -yo destacaría los artículos de temas literarios: reseñas de obras, evocaciones, despedidas y homenajes a los escritores amigos- que completa y complementa el otro quehacer de Rosa Chacel.

La otra entrega reciente (1982) la constituyen los dos volúmenes que reúnen los varios cuadernos donde Rosa Chacel fue escribiendo su Diario a lo largo de casi cuarenta años (1): Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta.

En un breve preliminar, la autora explica los motivos que la han decidido a publicarlo en vida: "Toma uno la decisión de hacerlo, sin estar seguro de saber lo que hay allá dentro. En realidad, teniendo una idea de lo que puede y lo que no puede haber; por esto

(1) La primera hoja -"Posada de la sangre"- fue escrita en Burdeos (18-IV-1940), antes de abandonar Europa. Las últimas abarcan el año 1980. Hubo un gran lapsus (hasta 1952), pero después el diario continúa con una regularidad alterada sólo por acontecimientos extra-ordinarios (viajes, muerte de T. Pérez Rubio, son algunos de ellos).

surge la duda sobre la conveniencia o inconveniencia de ejecutarlo. Los que cuentan en su haber con grandes aventuras o hechos arriesgados, pensarán que tal vez resulten indiscretos o escandalosos; otros, en cambio, tendrán la aprensión de que el lector puede aburrirse con un fárrago de menudencias, carentes del encanto arrebatador que provocan las vidas de acción... Este segundo caso es en el que se encuentra el presente volumen" (Ida, p. 7)

Cuando aparecieron, escribí una reseña (1) de la que me sirvo a continuación, transcribiéndola sin alteraciones aunque añadiéndole unas cuantas notas aclaratorias para las cuales aquí sí hay espacio.

Silente, deshabitado, hueco..., el diario se abre con la fragilidad de todo proyecto todavía alejado de la esfera de lo volitivo. Se duda, se desconfía de él, se le abandona. Se desconoce aún cuál será su articulación, cuál el modo, la vibración que deben corresponderle (2).

Hay reflexiones de profunda sorpresa por parte de la Rosa Chacel novelista al enfrentarse ahora a la novedad y ambigüedad del

(1) Publicada en Cuadernos Hispanoamericanos, 399, 1983, pp. 145-147.

(2) Numerosos factores explican estas vacilaciones iniciales. En primer lugar, la duda, la desconfianza respecto a la autenticidad del diario -como género- por el inevitable desajuste entre la hora de la emoción y la hora de la escritura: "Las emociones se producen, generalmente, en momentos inoportunos..." (Ida, p. 18). Son notables los esfuerzos de Rosa Chacel por separar el diario de los escritos que la ocupan. Y sin embargo, no es arriesgado suponer que la regularidad y continuidad que progresivamente van alcanzando estas páginas se debe, en gran parte, a ese otro diario -ficticio- que la escritora elabora entonces: el de Santiago Hernández en La sinrazón.

género recién estrenado. Se confrontan las distancias, se pulsán 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, de caudal hondo, sumergido... Silenciado unas veces por el ruido de lo otro, otras ahogado por las restricciones impuestas por la propia autora (1).

Aún así, aún a pesar de esos silencios (omisiones, interrupciones, deserciones, olvidos, imposibilidades insalvables), el diario va creciendo y dibujando unos trazos acordes a los de la obra de Rosa Chacel (2). Ya en las páginas iniciales la autora glosa toda la extensión de la palabra que le da nombre: Alcancía. El título, casi ya una declaración estética: la belleza como imagen de la verdad en su presencia perdurable (3). Porque a lo largo de todas estas páginas se han ido depositando sustancias que al germinar cuajaron en un mosaico complejo, rico, imprescindiblemente chaceliano.

-
- (1) A Rosa Chacel no le importa confesar la deliberada prohibición que se autoimpone desde el principio: ciertos temas no tendrán cabida allí. Su concepción centripeta del diario, y también su ética personal, le impiden reflejar aquí hechos o sucesos que impliquen en demasía al prójimo. Por idénticos motivos, tampoco lo íntimo o personal tiene cabida en estas páginas: "Me limitaré de ahora en adelante, a las cosas -temas o sucesos- de orden intelectual" (Vuelta, p.102); lecturas, pensamientos, actividades, proyectos...
- (2) Esta afirmación ha quedado suficientemente probada a lo largo de las páginas que llevo escritas.
- (3) "He enarbolado la palabra alcancía con cierto sentido de conjuro. Mi confianza es ciega -de omnividente- en el poder de la belleza, y la palabra alcancía es armonía pura. En el sur de España se la oye con frecuencia; en Castilla, se emplea más comúnmente hucha [...] . Yo sentí en esta palabra radiante, alcancía, algo así como la integridad de la cancela ante un huerto... Y algo de eso hay: me dicen -los que saben- que en su origen existe una palabra, Kanz, que significa tesoro escondido" (Ida, p. 7 y 9).

En este mosaico destaca como uno de los componentes fundamentales el conjunto de notas, reflexiones e indagaciones sobre el diario en cuanto género literario. Se habla de la falsedad intrínseca al mismo (1), de la dificultad de la autenticidad por el desajuste entre la hora de la emoción y la hora de la escritura, de la imposibilidad de hacer uno su propio diario sin hacer al mismo tiempo el de los demás. Rosa Chacel confiesa su aversión inicial a este género que exige una escritura que ceda a los dictados de la casualidad y una absoluta desnudez que excluye los modos y procesos de esa literatura pura que ella crea. "¿Cómo escribir sobre cosas que no se han meditado, que caen en chaparrón sobre las que estábamos meditando y nos tuercen el rumbo, nos vuelven del revés o nos dejan en blanco?" (*Ida*, p.89) Se atiende también a las formas y contenidos del diario que se está haciendo: Rosa Chacel medita sobre la imposibilidad de hacer del suyo un confidente íntimo, analiza las causas de las omisiones y, convencida ya de la eficacia de estos cuadernos, decide convertirlos en depositarios de temas o sucesos de orden intelectual, de lo más marcadamente concomitante a su obra.

Así, por ejemplo, se registran las abundantes lecturas de la autora -junto con las opiniones que aquéllas desencadenan-, el lento despertar y germinar de proyectos largamente fecundados, los

(1) Falsedad porque oculta la auténtica intención que subyace a la escritura: "Esta absoluta desnudez, este llamar a las cosas por su nombre, que se emplea en los escritos íntimos, no voy a decir que sea impura, pero siempre tiene algo de collar de colmillos..., ostentación: "He aquí los tigres que maté"... En cambio, en una novela, las cosas quedan purificadas, casi santificadas por el acto creador" (*Ida*, p. 49).

avances y retrocesos (modificaciones, relecturas, rigurosidad de juicios, nuevos planteamientos) de una obra -la suya- hecha a golpes de intelecto, voluntad y memoria. Porque a través de estas páginas asistimos íntegramente al proceso creador de una autora que se esfuerza por llevar hasta su última consecuencia, en el terreno de la literatura -en el otro, en el vital, el proyecto había sido violentamente truncado- una obra siempre fiel a la escuela orteguiana de "la famosa década", sostenida, en medio de la indiferencia u hostilidad generales, por la creencia en la fórmula y por la voluntad de sostenella sin enmendalla.

Es quizás la radiografía interna de La sinrazón, de los ensayos -Saturnal y La confesión-, de los relatos, de Barrio de Maravillas, de la autobiografía Desde el amanecer, la biografía de su marido, Timoteo Pérez Rubio, y de esas Novelas antes de tiempo, el legado más valioso de estas páginas. También, el recuento de la dramática lucha por su existencia pública, de su espinoso caminar por las sendas de la literatura española y -ya al final- la inquietud y preocupación derivadas de la nueva circunstancia originada tras un éxito que a ella le sigue pareciendo demasiado fácil. Rosa Chacel reclama repetidas veces la necesidad de que, desde fuera -el lector, la crítica- corrobore su adhesión a la autora señalando el peso específico de su obra, probando su valor -irreemplazable- en el panorama del pensamiento y la literatura española contemporáneas.

El diario se desvincula de la obra (1), sí -a Rosa Chacel le

(1) Cuando Rosa Chacel escribe en el Diario es síntoma de que no está trabajando en otras cosas. Anotaciones como la siguiente son bastante frecuentes: "Cuando me paso los días escribiendo en este cuaderno, quiere decir que estoy incapacitada para hacer otra cosa" (Ida, p. 142).

resulta imposible anotar "las cosas valiosas" por temor a que, así apuntadas, se marchiten; prefiere conservarlas en la memoria o en la oscuridad del olvido, ámbitos donde todo se conserva vivo e intacto, germinal... (1)-, pero para cubrir esos silenciosos espacios de la interioridad donde aquélla se incubaba.

Y aunque también la autora se propone alejarlo de la vida íntima, frenando su incursión en los "terrenos prohibidos", a través de estas páginas nos llega el clamor de una conciencia (2): los registros de variadísimos estados de ánimo, ideas, pensamientos, figuraciones... Y, tal como corresponde a este género absolutamente interior, subterráneo, abismático, no falta tampoco la cuidada plasmación del mundo onírico. El diario se convierte así en reducto último, en recipiente -ALCANCIA- de la atormentada dialéctica entre vida y obra.

(1) "... el depósito de horas, pensamientos, anhelos que tuvimos la necesidad de entalear en cuadernos. No me retracto, debilidad fue. Fue precaución, porque es más grande dejar la millonada de tiempo germinando a sus anchas en el humus sagrado de la memoria, con la seguridad de que nada se pierde, aunque luego -un luego incalculable- haya que ir a la recherche... Cuando traducen "En busca", me falta el re : la faena consiste en rebuscar con esfuerzo -con ahínco-, como en un acto amoroso de ilusoria potencia copulativa, que no es como el partear socrático -acción de uno sobre otro-, sino tensión, concentración del deseo hasta lo que, siendo propio, deslumbra como hallazgo, late como promesa, responde y deleita como contacto! Todo esto es lo que se encuentra -si se busca y rebusca- cuando no se ha ahorrado, cuando hay que entrar en la sima y escarbar" (Ida, pp. 8-9).

(2) Son estremecedoras las páginas en las cuales el Diario se torna en refugio, en recodo último donde proyectar el dolor: "Ya el hecho de coger este cuaderno indica que el ánimo es desastroso" (Ida, p. 64). "Me esfuerzo en acumular aquí estos aullidos deficientes, inútiles, para dar una idea medianamente exacta de mi verdad, y sin embargo temo que se pierdan; siento que están amenazados de destrucción si yo desaparezco de pronto" (Vuelta, p. 61).

No se busque aquí escabrosidades ni suculencias de ningún tipo (1). Queda registrada, sí, la biografía civil de Rosa Chacel y, con ella, nombres y hechos conocidos de todos, pero aparecen anotados con precisa medida, sin escándalo; igual los pertenecientes a amigos que a enemigos. El diario se abre en el París de 1942 y sus páginas abarcan los casi cuarenta años de un exilio repartido entre Argentina, Brasil y Nueva York. Dos viajes fugaces a España y Francia y, después, el asentamiento en Madrid. Está presente el exilio, pero despojado de la tónica al uso: ya Rosa Chacel nos había entregado en La sinrazón su personal visión depaysée del exilio. Ello no excluye esporádicas meditaciones sobre "el tema de España" (2): su destino histórico, sus gentes, su pensamiento, la condición de sus intelectuales. Tal vez sea desde estos breves pasajes desde donde nos llega el más dolorido clamor de una vida incapaz de entrar en el momento histórico, siempre debatiéndose en un imposible de espacio y tiempo por su fidelidad y adhesión al otro.

(1) Vale la pena transcribir el indignado comentario que escribió al descubrir ciertas intenciones: "Lo que no me gustó nada es lo que se columbra alrededor de Bruguera. No les da la gana de lanzar la novela, las novelas [Novelas antes de tiempo], antes de los diarios; eso les hace la boca agua, porque suponen que serán suficientemente escabrosos. No hay medio de convencerles de que no lo son. Yo creo que en el fondo no les importa que lo sean porque creen saber -y puede que aciertan- que el público reaccionará igual que ellos. Unos diarios de Rosa Chacel los precipitará a comprar lo que esperan encontrar sabrosísimo" (Vuelta, 386). La culpa, obviamente, ni es de la escritora ni del público, sino de los productos salpimentados que otros autores acostumbran a servirnos.

(2) Buen ejemplo éste de la imposibilidad de atenerse a los propósitos previos, pues en 1963, había escrito Rosa Chacel: "Me había propuesto no hablar de España en estos cuadernos y va resultando imposible" (Ida, p. 348).

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

Desde Madrid nos llegó también Acrópolis (1983), segundo volumen de la trilogía que Rosa Chacel sigue escribiendo en la actualidad y que, al parecer, está ya a punto de concluir.

A pesar de las dificultades y reveses bien conocidos, pues obtuvieron quizás una excesiva acogida en la prensa- surgidos a última hora, y solucionados al fin de forma satisfactoria, Rosa Chacel sigue labrando una obra que no debería seguir ignorada al trazar el cauce de nuestra novela del siglo XX.

II.- PRIMEROS RELATOS

II.1. PRESENTACIÓN

Los relatos fueron una modalidad narrativa cultivada preferentemente por los prosistas de la generación (1), aunque muchos poetas -Alberti, Cernuda, Guillén, Salinas, Lorca, entre otros- hicieron también esporádicas incursiones en este género. Rosa Chacel publicó dos de ellos -China Migone y Juego de las dos esquinas- en la Revista de Occidente, en enero de 1928 y febrero de 1929, respectivamente.

Ambos relatos importan, fundamentalmente, por un doble motivo: por una parte, preludian la maestría que Rosa Chacel alcanzará en el posterior cultivo del género; por otra, estos textos anticipan ya los rasgos más destacados de la singular prosa chaceliana.

(1) Aproximadamente un centenar de relatos aparecieron en las páginas de la Revista de Occidente, y tampoco faltaron en otras publicaciones de la generación. Las características del relato permitían su inclusión en las revistas literarias, de manera que este tipo de trabajos sirvió para que inicialmente se dieran a conocer muchos de los novelistas jóvenes. Es modalidad que requeriría un estudio específico, por cuanto en ella apuntan los rasgos más destacados de las nuevas tendencias narrativas.

Dado que la brevedad de estos textos lo permite, en el análisis de Chinina Migone abordo simultáneamente los aspectos sintáctico, verbal y semántico, mostrando los mecanismos que operan en la escritura y definen su textualidad.

Habiendo estudiado en el primer relato el modo de proceder, en Juego de las dos esquinas no me interesa tanto destacar los aspectos formales como los núcleo embrionarios de personajes, temas y motivos que tendrán su desarrollo en obras posteriores de la autora, mostrando así esa singular característica del quehacer literario de Rosa Chacel que es la intertextualidad o la íntima relación existente entre sus distintos trabajos.

II.2. CHININA MIGONE (1)

"Recuerdo..."

La palabra inaugural del relato -"recuerdo"- indica ya, por sí misma, quién nos está hablando, a qué distancia, desde qué perspectiva y según qué modo de discurso. Si desmembramos la palabra "recuerdo" atendiendo al doble nivel de su articulación -léxico (semántico) y morfológico- y analizamos lo que se desprende o deriva de cada uno de esos dos cauces -es decir, del yo, ahora, recuerdo-, comprobaremos cómo desde este enunciado inicial se nos están dando las coordenadas sobre las que se articula y en torno a las cuales gravita el desarrollo posterior del relato.

(1) El título proviene de un anuncio que Rosa Chacel leía a diario en las páginas de la prensa italiana: la loción Chinina-Migone "per la cura dei capelli, barba, baffi, ciglia..." En él lo interesante era el grabado que servía de ilustración: un matrimonio fin de siglo y su hija que representaba la generación siguiente.

Comencemos con el primero de los niveles mencionados, el semántico. Dentro del texto, "recordar", "recuerdo", significa tanto "rememoración" como "recuento". "Rememoración" porque se acude a la memoria (1) y se la configura como una realidad partícipe más del presente que del pasado: un acto creativo, el cual se justifica proponiendo el pasado como propia perspectiva y proyectando sobre él los componentes no resueltos, los restos de imágenes que en otro tiempo significaron, impulsaron, movieron. "Recuento", porque el narrador a la vez se cuenta y nos cuenta una historia, la suya, dispuesta linealmente desde el punto de vista cronológico y en la que los diversos hechos se hilvanan con transparentes, sutiles hebras de causalidad. Desde el presente, el narrador se vuelve hacia el pasado no para recuperarlo, pues nunca había sido perdido, sino para entenderlo, para comprenderlo, en su progresiva transfiguración hacia un presente que se vive como mutilado, vacío, agónico. Es la situación presente -conciencia de una pérdida y de una ausencia- la que motiva y obliga este recordar, este presentar la historia a través de las proyecciones en su propia conciencia.

Dije al principio que desde esta palabra inaugural, recuerdo, se indicaba ya el modo del discurso. El recuerdo, arraigado en la memoria (2), discurre en imágenes, escenas, visiones... que destacan como unidades sensoriales de luz, de color, de ambiente, de

-
- (1) Así, ya en este primer texto nos encontramos con una constante en la narrativa chaceliana: la retrospectiva analítica, perspectiva que se repite en Estación, Leticia y La sinrazón.
- (2) La dialéctica de la memoria y el recuerdo se estudia en el capítulo dedicado a Barrio de Maravillas.

temperatura, de olor, de tono..., densamente condensadas, sin principio ni fin en sí mismas.

El carácter impresionista del recuerdo (1) explica y justifica, casi diríamos exige, no sólo unos determinados procedimientos expresivos, sino también una determinada organización -estructuración del texto-. Antes de abordar estos dos últimos aspectos, conviene hablar de la perspectiva desde la que se nos cuenta la historia, pues el punto de vista, la situación en que se coloca el narrador con respecto a su historia, es aspecto fundamental y preliminar para la comprensión de cualquier obra narrativa. Esa perspectiva nos viene dada desde el nivel morfológico de la palabra inaugural "recuerdo"; es decir, YO, primera persona (2).

-
- (1) Al hablar del carácter impresionista del recuerdo me refiero, principalmente, a la perspectiva subjetivista, a esa primacía del objeto en mí, antes que del objeto en sí, tal como lo explica Bousoño: "Como en esta época subjetivista la verdadera realidad del objeto es, precisamente, la impresión que tal objeto me produce y esa impresión se ofrece como cambiante, cambiante será el objeto en cuanto a lo que más importa de él, con lo que el matiz cobrará un máximo de significación y de aprecio, al ser el matiz lo único que puede diferenciar la actualidad (considerada como esencial) de la cosa de la realidad que ésta antes poseía. Dicho de otro modo acaso más claro: al confundirse el objeto con la mudadiza impresión que tal objeto nos deja en el ánimo, el ser del objeto en cuanto a su más interesante equivalencia, la impresión, se modifica, con lo que el matiz, que es el encargado de señalarnos la distancia entre esta impresión de ahora y todas las demás, se convierte en esencial. De ahí la relevancia del matiz de todas clases en el impresionismo: sobre todo, el matiz cromático, pero también el auditivo, el olfativo, el táctil, el sentimental o emocional, etc., y de ahí también la tendencia impresionista a sorprender el objeto en plena transición, simbolizada en aquellas realidades (...) que acusan y patetizan ante todo su carácter de intermedias (crepúsculos, ensueños y en general las cosas que son de suyo borrosas e indefinidas, pues lo indefinido pone de relieve de un modo gráfico la falta, en efecto, de definición que tiene a priori todo objeto que cambia)." (Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1976 (6ª ed.), vol. I, p. 147).
- (2) "Perspectivismo absoluto" llama Andrés Amorós a la narración construida desde la primera persona. (Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra, 1976, p. 99).

Ahora bien, esta primera persona se perfila como compleja al ser susceptible de un desdoblamiento: por un lado, el YO corresponde al narrador pero, al mismo tiempo, a uno de los tres personajes protagónicos. La complejidad deriva de la confluencia en una misma persona del mundo contado y de aquél en el que se cuenta. Esta confluencia comporta una serie de consecuencias con relación al tiempo: el presente del narrador se proyecta en el recuerdo a través de un presente -el del personaje actuante- desaparecido. (Superposición o supervivencia de dos tiempos bien diferenciados entre sí, pero, sin embargo, convergentes).

Hay otro aspecto relacionado con la elección de la primera persona, aspecto que, por otra parte, entronca con lo comentado sobre el carácter impresionista del recuerdo. Me refiero al subjetivismo. Todo lo externo (objetos, acontecimientos, personajes...) nos llega filtrado a través de una sensibilidad única, inintercambiable, que le confiere un color, un tono, una atmósfera, una intención... Hay un sometimiento de lo objetivo externo a las sensaciones y emociones subjetivas. De ahí la gran profusión de matices psicológicos, sugestivos, imaginísticos, alusivos o presuntivos (1).

(1) Al hablar de la aportación que supuso la lectura de las obras freudianas en la búsqueda de nuevas tendencias narrativas, me referí a la novela psicológica que, además de inaugurar ámbitos desconocidos, cambiaba la perspectiva anterior. Lejos de eliminar lo humano, los jóvenes novelistas proclamaron el valor poético de la subjetividad; tarea del novelista será la creación e invención de un mundo autónomo, independiente de la realidad objetiva, rechazando la mera transcripción mimética de lo circundante. Así, uno de los teóricos de la joven literatura, Fernando Vela, escribió: "La subjetividad es un órgano de captación insustituible, porque lo que del mundo ve uno, no lo ve otro, y si, cegándonos a nuestra visión peculiarísima y original, adoptamos la vulgar y corriente, o la del otro, mutilamos el mundo, dejamos en los limbos de lo desconocido aquella parte de la realidad para la cual estamos perfec-

De ahí, también, la plasticidad de la prosa de Rosa Chacel.

De Chinina Migone se ha dicho (1) que "es un logro de profundidad psicológica, de encanto estilístico y de belleza plástica." Porque el propio texto lo requiere y lo permite, analizaré simultáneamente los aspectos sintáctico y semántico, dejando para después el estudio del aspecto verbal (2). El relato, ejemplo de concisión y exactitud, es sin embargo tremendamente complejo y denso,

tamente adecuados. La subjetividad nos sirve precisamente para aprehender la más estricta objetividad. Ser sujeto quiere decir estar abierto a la objetividad." ("El futuro imperfecto", Madrid, PEN colección 6, 1934). Benjamín JARNES expresó también la necesidad de la "visión subjetiva" en la realización de la obra literaria: "... el creador sincero se desgarrá silenciosamente la carne para hundir la mirada en sus entrañas y hallar dentro el reflejo del mundo circundante." (Ejercicios, ed. cit., p. 60). Esa visión subjetiva no es más que el trabajo de estilización (depuración, desrealización) que debe ejecutar el novelista, creador e inventor, antes que cronista o historiador. Quede para éstos el reproducir fielmente los hechos, y para aquél el suministrarles un acento, un tono, un enfoque personal: "Creo en la sola realidad que inventa el novelista, tan lejana de la reproducida por el historiador. Realidad que no la produce un suceso -capaz de coincidir con el suceso del cronista- sino el timbre y el tono peculiares con que la voz de cada suceso habla al lector (JARNES: Ibidem, p. 78). No se trata de excluir lo objetivo -la realidad circundante- sino de refractarlo, de tamizarlo a través del yo. "... en sus novelas estará todo el color de la vida, su materia y su fruto; pero "pasado", armoniado, medido y repartido por el canon del arte. La barahunda quedará fuera, pintoresca, fuerte, violenta, multiforme; dentro la forma, el eco y el matiz. Todo equilibrado y depurado por la presencia del escritor, que pondrá orden y rigor, gendarme y dios a la vez en el desenfreno y el tumulto." (J. DIAZ FERNANDEZ, El Sol, 12-I-1930, p. 2).

(1) LOPEZ CAMPILLO, E., Opus cit., p. 177.

(2) Para el análisis que sigue, utilicé el esquema trazado por Todorov, quien distingue "tres aspectos de la narración, llamados: verbal, sintáctico y semántico, resultante respectivamente de un análisis retórico, narrativo o temático." (Literatura y significación, Barcelona, Planeta, 1971, p. 16).

por lo que prefiero dividir su estudio en estos dos apartados en función de una mayor claridad.

Chinina Migone se estructura en una serie de unidades narrativas fácilmente distinguibles por contener cada una de ellas una o más secuencias combinadas entre sí de diversos modos. Al margen del aspecto semántico, que por sí solo podría servir para delimitar las distintas unidades narrativas, la transición de unas a otras viene marcada en el texto por una serie de adverbios, conjunciones o locuciones temporales: "Después...", "Cuando por fin...", "Un año o dos pasaron...", "El día decisivo...". El ritmo narrativo -elemento muy importante en este relato, quizás por su brevedad e intensidad- funciona igualmente como elemento indicativo de las transiciones de una unidad a otra. Con frecuencia, cada transición conlleva una variación en el modo narrativo y ésta se traduce en un cambio de ritmo: aceleración, ruptura, disminución, porque muy raras veces se produce una fluencia continua.

Comenté más arriba que el narrador relata una historia dispuesta linealmente desde el punto de vista cronológico y en la que los diversos hechos se hilvanan con sutiles hebras de causalidad. Quedaba así establecida una doble relación entre las distintas unidades narrativas: una temporal (de sucesión) y otra lógica (de causalidad). A estas dos hay que agregar una relación espacial de contraste.

Avanzando un poco más en esta especie de disección del texto, llegamos al plano de las secuencias narrativas. Por "secuencia" entiende Todorov "una serie coherente y acabada de acontecimientos."(1)

(1) Op. cit., p. 17.

En el relato de los acontecimientos que componen Chinina Migone hay narraciones panorámicas -es decir, síntesis o resúmenes-, pero son las escenas las que predominan destacadamente. Esta abundancia de escenas -que supone la ausencia de "explicaciones" por parte del narrador junto con la acentuación de las "presencias" o la presentación directa- es una primera prueba de la correspondencia entre los aspectos sintáctico y semántico, por ser esta técnica narrativa la más adecuada para el tratamiento de los matices psicológicos, sensuales o subjetivos que caracterizan el relato.

Lo dicho sirve para dejar trazados los rasgos generales del "aspecto sintáctico". Es ahora posible proseguir el análisis con el estudio individualizado de las distintas unidades narrativas. Antes, sin embargo, hablaré brevemente del aspecto semántico.

López Campillo (1) ha resumido así la trama del relato: "...en el cuento de Rosa Chacel Chinina Migone se plantea el problema de Chinina, casada (con el narrador), y madre de una hija. La fuerza vital de Chinina se expresaba, antes de casarse, por el canto. Al casarse con ella, su marido se lo hace abandonar, la hace callar. Ella da entonces la vida a una hija, quien, por su parte, conseguirá escapar a sus padres encerrándose en el silencio y encontrará en el cine mudo (estamos en 1927-1928) su elemento, y en la moda nueva su expresión corporal. Chinina muere, minada por esta separación de las generaciones, y el padre queda desgarrado, frente a su hija, entre el rencor y la ternura."

(1) Op. cit., pp. 116-117.

Este es, en efecto, el argumento del relato. Sin embargo, el tema es sin duda más complejo, pues no se reduce a un nivel puramente anecdótico. Por el contrario, está planteado y desarrollado a través de un juego de planos y elementos interrelacionados entre sí de diversos modos, dando lugar incluso al planteamiento de otros temas -secundarios con respecto al principal- o subtemas.

Chinina Migone muestra el conflicto habido entre dos generaciones enfrentadas y confrontadas entre sí durante una época histórica determinada. Tal conflicto será tratado como un proceso de ruptura. Puede decirse que el relato traslada a los planos vital, existencial y estético las divergencias irreductibles entre "lo viejo" y "lo nuevo", entre los ejes 1900 y 1920 (1).

Conviene recalcar el término "proceso", pues se muestra el desarrollo, la sucesión evolutiva, así como la diversidad de planos y elementos. Comprobemos la manera en que todo ello se va entretejiendo a lo largo de distintas unidades narrativas.

(1) El sentido de estos términos quedó sugerido al hablar de cómo los jóvenes escritores vivían aquellos momentos como un tiempo auroral, genesiaco. La conciencia de estar culminando la honda crisis iniciada en los últimos años del siglo XIX y, a la vez, la incertidumbre, lo desconocido del porvenir, generaron el malestar propio de las situaciones reconocidas como trasitorias. La idea de transición es una de las claves de la época, síntoma de la actitud psicológica que Renato Poggioli denomina "agonismo" (Véase p. 79 y s.s.). La postguerra de 1918 fue una devastadora explosión del caudal filosófico amasado durante la etapa anterior, al que se unían las múltiples invenciones técnicas y mecánicas. La crisis, ideológica y vital, fue intensísima. En palabras de Ortega, por primera vez el hombre asistía a su propia mutación: cambiaba y sabía que cambiaba. El relato de Rosa Chacel muestra el radicalismo de la antagonía o ruptura generacional propia de aquella hora. Es significativo que en Barrio de Maravillas, escrita a considerable distancia temporal, la dialéctica generacional no presente ya esta dicotomía tan acentuada.

La primera de ellas se abre con la palabra ya tan comentada en este trabajo: "recuerdo". Se trata de una evocación con abundancia de elementos descriptivos que confieren a la escena un cierto estatismo. Esta se centra en torno a una imagen sugestiva, poderosa, capaz de hacer sentir la fascinación de la evocación antes de que ésta haya sido completada:

"... no vi más que un círculo silencioso rodeando al piano, negro lago donde Chinina, cisne, navegaba." (1)

Es un procedimiento que se propone implicar al lector: primero, la visión fascinante y aún oscura del ámbito en que se nos introduce, después la gradual interpretación y comprensión del mismo. Transportado a un ambiente y a un tiempo en principio desconocidos, el lector -en la misma medida que el narrador-, mediante la disposición de una red de elementos significativos (crípticos) -imágenes, metáforas, símbolos...- de enorme poder sugeridor y alusivo, se va poco a poco apropiando de ellos. Tal apropiación constituye un proceso paralelo al que realiza el narrador al proyectar su yo sobre lo circundante, una proyección que recoge lentos y minúsculos movimientos de conciencia y fija el nacimiento de una emoción. Desde las primeras líneas, se advierte el peculiar modo en que se nos va a ir introduciendo y haciendo avanzar por el relato. Rosa

(1) Manejo el texto reproducido en el volumen que incluye Estación. Ida y vuelta, ed. cit., pp.151-160.

Chacel opera mediante un sistema de alusiones (1) -creado por el manejo de esos elementos crípticos mencionados-, que genera una tensión narrativa cuya intensidad prevalece hasta las líneas finales del relato. Importan los vacíos que se crean, los huecos generados por esa serie de indicios y de símbolos que completan la significación. El drama interior, desde la primera página, se concentra en objetos metafóricos.

En esta primera unidad hay dos secuencias: una situacional (plasmación de una atmósfera, de un ámbito concreto) centrada en torno a la imagen de Chinina; otra, más dinámica, de carácter narrativo. En la primera importan las sensaciones evocadas; en la segunda, los sentimientos.

Dentro del mundo sensorial destaca lo auditivo: si la imagen de Chinina en medio del salón centra plásticamente la escena, la "nota musical" -uno de los rasgos que definen el personaje femenino y el mundo que ella encarna o simboliza- invade el ambiente:

"...No era lo que se veía, sino algo difundido allí que se respiraba. El "aria" que escapaba de sus labios sobre todas las cabezas. El "aria"

(1) Esta técnica verbal responde, por supuesto, a una concepción del mundo. Desde la estética vanguardista persistía el concepto de dos realidades distintas y separadas: una, objetiva o "real"; otra, poética (Véase L.A. GEIST: Opus cit., p. 93 y s.s.) Para operar en ésta era necesario huir de la mimesis: "Urgía repristinar la forma y esto atacaba directamente al sistema narrativo. Todas las menudencias sintácticas que reclamaban ser renovadas empezaron por ser excluidas, se arrumbaron preposiciones y adverbios, se simplificó la articulación lógica, procediendo, en lo posible, por alusión; yendo en línea de aire. A veces, en ráfaga, esto es, metáfora." (CHACEL: "Respuesta a Ortega", Opus cit., p. 99).

que secaba las bocas, que doblaba los cuellos de las mujeres al ser expirada por ella en su canto. El límpido clima musical que creara el prelude era entonces oprimido, sacudido por el soplo de aquel "aria". Se sentía a través de las notas, como en la voz del órgano el lento henchirse de su pulmón, que su garganta sorbía nuestra atmósfera hasta asfixiarnos, y después, cuando volvía de ella, llegaba ardiendo de allí donde se estaba fraguando la tormenta." (pp. 151-152)

La cita ilustra ese poder alusivo del que hablé, expresado en este ejemplo a través del "aria". Esta manera de operar no es gratuita; por el contrario, se corresponde con el tema que empieza también ahora a perfilarse. Hay, pues, una adecuación entre los aspectos sintáctico y semántico; la forma elegida es ésta porque así conviene a la representación del tema. Se nos muestra el nacimiento de una emoción amorosa a la vez que sus elementos y móviles: el impulso anhelante -ardor y tensión- hacia el hermético, misterioso objeto que se intenta poseer:

"Todo ardía y temblaba; pero ¿quién como yo por aquel "aria" llegó a sentir tan violentas contracciones barométricas? ¡Ser hilo, algo leve que ella arrastrase y envolviese! ¡Ser lámina donde su suave honda rebotase!" (p. 152)

El amor, tanto por la naturaleza del sentimiento en sí como por las características de la persona amada, Chinina, es otra de las dicotomías que ilustran el conflicto generacional. En esta primera unidad narrativa queda definido el mundo de Chinina, símbolo de una generación, la de los padres, que, al confrontarse posteriormente con la de la hija -"lo joven" "lo nuevo"- resulta caduca, anacrónica. Veámoslo.

La identidad de Chinina se define en base a su relación con los objetos (1). Todo cuanto Chinina encarna queda expresado a través de ciertos objetos y del ambiente en que se encuentra. Las siguientes citas, en donde subrayo los elementos más significativos, muestran cómo los objetos y el espacio expresan con particular intensidad lo apenas nombrado directamente. Tras la lectura, no hay duda sobre el tipo de sensibilidad ni sobre el mundo significado.

"... no vi más que un círculo silencioso rodeando al piano, negro lago donde Chinina, cisne, navegaba." (P. 151)

"El "aria" que escapaba de sus labios..." (p.151)

"Pasaba a veces, húmeda esperanza, un ligero olor de lágrimas; lo borraba un suspiro, tolvana que se riza sobre nuestras frentes. Los ojos y las luces abrasados huían a esconderse en la umbría de los cortinones." (p. 152)

La imagen de la cita primera y la identidad que establece -Chinina-Cisne-, es la más reveladora, pues de inmediato evoca en el lector plurivalentes resonancias. Ya ha sido ampliamente glosada la palabra "cisne" en la literatura modernista (2) y sabemos de

(1) Esto también es aplicable a la hija. En un punto del relato, el narrador-padre, dice: "... cuanto más contacto con las cosas tenía, más denso se hacía su silencio" (p. 155). Recuérdese la nueva valoración del objeto por parte de los vanguardistas, comentada al analizar los poemas de Rosa Chacel publicados en La Gaceta Literaria.

(2) "... el cisne, ese alado aristócrata de la zoología modernista. La palabra "cisne" en un poema, ¿no significa algo más que una hermosa ave que flota tranquilamente en el estanque? Recuérdense algunas de las evocaciones que forman el aura de esta palabra: Leda y Júpiter, el caballero Lohengrin (el de Echenbach tanto como el de Wagner), la constelación, los poetas que han usado este símbolo: Garcilaso, Góngora, Quevedo, Mallarmé, Darío,

la sobrealimentación literaria de la Rosa Chacel niña. Las referencias continúan en las citas siguientes hasta concluir en esa otra palabra -"umbría"-, asimismo de inequívocas resonancias.

A objetos y ambiente se suma la propia presencia de Chinina, tal como nos llega a través de la sensibilidad/subjetividad del narrador.

"Ella, emisora, temblaba aún sobre su tallo. Vibración de copa finísima que sólo siente quien la tiene en la mano. !Me esperaba! El vals brotó oportuno para encubrir nuestro impensado abrazo." (p. 152)

"Yo la veía semioculta como la luna entre los cedros." (p. 153)

"su ser ligero..." (p. 153)

"frágil como nunca..." (p. 154)

La significación de los elementos a los que Chinina queda asociada es inequívoca, y no creo sea necesario detenerse a explicarla. Estamos casi ante una "quintaesencia" de la figura femenina, estilizada y espiritualizada hasta el punto de llamarla -nótese el cultismo- "¡Anima mía!". (p. 152)

La siguiente unidad narrativa abarca dos años del período cronológico relatado, en una mezcla de presentación diegética y mimé-

González Martínez, y en la música Wagner, Saint-Saëns, Tschai-kowsky, Sibelius. Piénsese también en los atributos simbólicos del cisne: pureza, sensualidad, melodía, el poeta, la interrogación implícita en la forma de su cuello" (E.GARCIA GIRON: "La azul sonrisa (disquisición sobre la adjetivación modernista)" en El Modernismo (ed. de Lili Litwak, Madrid, Taurus, 1975, p. 123).

tica de los hechos; es decir, combinando el resumen narrativo con la transcripción directa de escenas y diálogos. El primer modo trasluce la peculiar visión individual del narrador y perpetúa ese tono alusivo y premonitorio presente desde el inicio del relato:

"Nada más infranqueable que la línea en que sus labios se apretaban. Yo vi que no era de allí de donde podría volver a escaparse un leve soplo de lo que contenían. Pero algo pug-
naba dentro por forzarlos, algo interiormente impulsado, algo ya desplazado que tenía que difundirse fatalmente pródigo." (p. 153)

La presentación mimética incluye la transcripción de una escena reproduciendo directamente algunas de las voces -pocas- de los personajes allí presentes. De la escena destaca una imagen que remite a las greguerías ramonianas:

"Antes que yo llegó mi grito, "!Chinina!", y los tres pajarracos saltaron, revolotearon espantados. Chinina, en cambio, junto al piano, quieta con él, como dos niños asustados: él con la boca abierta y ella cerrada." (p.153)

Si, en el aspecto semántico, la unidad anterior trata del nacimiento de una emoción amorosa, en esta nueva unidad se continúa describiendo la naturaleza de esa pasión y avanzando así un paso más en el desarrollo de la historia. Del impulso o atracción inicial se pasa ahora a la fusión por absorción, con la pérdida de una de las dos identidades: la de Chinina.

"... Tan absorbida. tan descuajada de su ser se sentía. que, defendiéndose, escondía su frente entre mi barba." (p. 152-153)

"... yo la sacaba de sus límites para darle mi espacio..." (p. 153)

La siguiente cita muestra la calidad de esa pasión, ofreciendo un notable ejemplo de graduación intensiva referida a la dirección del impulso amoroso:

"Mi pasión cohibida se petrificaba en aquella actitud. Asomarme a ella, absorbo en absorberla. Custodiar, inmovilizar su ser ligero, hacerla pender de mí como la casa del cielo, por su humo, lo que yo más de ella quería era lo que yo sujetaba. Mi mirada se enlazaba a la suya aprisionándola, arrancando de todo lo circundante las mínimas divergencias que me mermasen su posesión." (p. 153)

La extinción de Chinina en el ámbito del marido (narrador) al eliminarse el elemento mediante el cual expresaba su fuerza vital, el canto (1), se completa con el aislamiento y la supresión de todo contacto proveniente del mundo exterior.

"Ni después cuando la tuve conmigo encontré nunca bastante fuerte muralla de insociabilidad para esconderla." (p. 153)

Este aislamiento del mundo externo genera la creación de un espacio hermético, impenetrable, que sólo será abierto ante el

(1) "... Mi voz como una mano dura había cerrado su boca en el momento en que subía a ella la frase sagrada..." (p. 154)

nacimiento de la hija. Con ello, en lugar de escindirse en dos espacios diferenciados -la hija compartirá el de los padres- cuando posteriormente el conflicto se desarrolle, éste se proyectará bajo un mismo espacio, aumentando así la tensión narrativa.

El tiempo -existencial, no cronológico; es decir, la vicencia del tiempo- es, sin embargo, otro de los elementos mediante el cual se expresa el conflicto generacional. El tiempo de los padres se define por su inmovilidad: es un tiempo estático, adinámico, invariable:

"La vi así tanto tiempo. Un año o dos pasaron en eso." (p. 153)

"y pasó insensible en ese juego de mirar a una y mirar a otra diez años." (p. 154)

Si el tiempo se caracteriza por su fluidez, por su pasar moldeando formas o grabando huellas, es éste el suyo un no-tiempo:

"el tiempo sin tiempo de nuestra mirada." (p. 154)

Los aspectos que estoy comentando se continen en la tercera unidad narrativa, cuyo inicio viene marcado por un adverbio temporal ("después") y por un brusco cambio rítmico: de la tensión surgida en la última escena se pasa a una distensión, y esta distensión -no ocurre nada significativo que afecte al conflicto de la historia, siendo el único elemento narrativo el jugueteo trivial y anecdótico en que se sumen y consumen los personajes por espacio de diez años- se aprovecha para perfilar uno de los subtemas conte-

nidos en Chinina Migone: el sentimiento de la maternidad y de la paternidad vivido aquí como "anhelo creador de perduración.":

"Después, qué combate en Chinina, qué convalecencia la suya de aquella lucha. Frágil como nunca, temblaba de miedo de perder su secreto, y de impaciencia. Sólo se vio calmada al dar la vida a nuestra hijita. Aquel definitivo desprendimiento la fortificó al dejar en sus manos lo que escapaba de ella."
(p. 154)

Me detengo brevemente en este punto porque el tema, que aquí sólo se apunta de manera concisa, va a configurarse como una de las constantes temáticas de la obra de Rosa Chacel, pues será abordado en dos ensayos, La confesión y Saturnál (1), y en una novela, La Sinrazón.

En La confesión, Rosa Chacel atribuye el "anhelo creador de perduración" como específico sentimiento de paternidad (ver pp.142 y 143, especialmente), mientras que el sentimiento de maternidad queda definido de la siguiente manera:

"Mi conclusión es que, siendo el amor amor y nada más, en todos los casos, la forma maternal tiene la particularidad de ir en sentido inverso de todas las otras formas. Todo amor -dije entonces- tiende hacia algo que no se posee, se origina por un impulso, elección o deseo, y sólo llega a culminar en la unión. El amor maternal brota ante algo que se posee, con una posesión más efectiva que ninguna otra pasabile. La unión ocurre con anterioridad a todo impulso o sentimiento y sin posible elección: es obvio que lo que brota de la unión fatalmente va hacia la desunión." (Saturnál, p. 185).

(1) Por otra parte, cabe recordar que Saturnál arranca del breve ensayo publicado en forma de artículo por la Revista de Occidente en 1931 "Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor." Chinina Migone fue publicado por la revista en 1928. La proximidad de fecha es relevante y muestra, en este ejemplo concreto, una de las constantes de la producción de la autora: la fusión de su obra ensayística y novelística.

El silencio heredado directamente por la hija (1) es el elemento que brota de la unión inicial, pero pronto se advierte la diferente naturaleza y calidad del mismo. Esta diferencia expresa de nuevo el conflicto generacional. El silencio es signo que funciona a un doble nivel: por un lado, es vínculo, unión; por otro, obstáculo, alejamiento, desunión:

"Que esta fuera la más directa herencia de nuestra hija era lo único que nos abrumaba. Porque en Chinina el silencio era como oscuro abrigo donde su ameno y risueño cuerpo se envolvía. Chinina, que era toda notas, se contenía en su silencio como en el vidrio el aroma. Pero los dos temblábamos por nuestra hija viéndola prescindir de su palabra." (pp. 154-155)

Constatado el principio de desunión, se inicia ahora un desdoblamiento, una bifurcación, y se precipita el ritmo narrativo a la vez que se incrementa la tensión textual. Si hasta aquí se había plasmado unilateralmente un único plano vital -el de los padres- surge y se desarrolla ahora uno nuevo que pronto va a percibirse como antagónico, opuesto, conflictivo. Utilizando los mismos elementos que habían servido para definir el mundo de Chinina, se conforma ahora una realidad distinta correspondiente a una nueva sen-

(1) A partir de ahora va a empezar a desvelarse el sentido de algunos elementos (imágenes, alusiones, símbolos...) que permanecían oscuros, al ir completándose el sistema de correspondencias que se dan en el texto. Así, cuando el narrador dice que el silencio es la más directa herencia de su hija, cobra total significación uno de los más herméticos pasajes anteriores: "... Chinina, en cambio, junto al piano, quieta con él, como dos niños acusados: él con la boca abierta y ella cerrada. ¡Tanto...! Nada más infranqueable que la línea en que sus labios se apretaban. Yo vi que no era de allí de donde podría volver a escaparse un leve soplo de lo que contenían." (p. 153)

sibilidad: la de la hija y la de la joven generación que ella simboliza. Aparecida la dualidad, la narración avanza mediante la disposición simétrica de un sistema de contrastes y antagonías.

Así, si en Chinina el silencio era una imposición, en la hija será opción; antes que elemento represivo, como ocurría en la madre, será elemento de liberación, vehículo que le permite expresarse y auto-afirmarse. Verbalmente, esa adaptación se expresa con una imagen inaquívoca:

"La interrogábamos continuamente, para convencernos de que aún sonaba su voz. Y ella nos contestaba asomándose desde su silencio, donde la veíamos transcurrir como un pez en su medio. Lo que nunca pudimos imaginar es que fuera de ella pudiese haber algo donde encontrarse continuado su elemento. Creíamos que era preciso distraerla: pero ella atraía; concentraba todo, y cuanto más contacto con las cosas tenía, más denso se hacía su silencio, poblado de algo, sin duda, de lo que ella se alimentaba." (p. 155)

Se abre ahora otro de esos pasajes herméticos, misteriosos, semánticamente impreciso, cargado de alusiones e indicios. Hay una continuidad léxica (verbal) manifiesta en el uso de palabras tomadas del ámbito acuático, funcionando a modo de signos de indicio:

"Su alma, irremediablemente, se iba haciendo sombra, o, más bien, luz dentro de la sombra. Nuestra ciudad, al mismo tiempo, se llenaba de aquellos pálidos acuarios (...). Cuando la sacábamos de su mundo al nuestro, después de una pesca tenaz, la encontrábamos inadaptada y la soltábamos otra vez, por no verla deshacerse con nuestro contacto." (p.156)

Mediante un complejo juego metafórico e imaginístico, se disponen los varios elementos portadores de una carga de significación.

Sólo al final del proceso la nueva realidad que está siendo sugerida será revelada abiertamente, será nombrada. En este punto, se produce una intensificación semántica al poderse conceptualizar lo que hasta ahora era pura sensación, es decir, impresión proveniente del mundo sensorial.

Así, el silencio de la hija es un elemento conflictivo porque simboliza el cine mudo aparecido en aquellos años. Cuando el narrador escribe "Su alma, irremediablemente, se iba haciendo sombra, o, más bien luz dentro de la sombra" (p. 156) está aludiendo a una de las características esenciales del cine, su constituir un sistema de conocimiento: "el contemplar se ofrece a la visión, se deja estar pasivo, con la puerta abierta, porque, en la oscuridad, las visiones son iluminaciones." (1). De igual modo, llamar a las salas de exhibición "pálidos acuarios" y decir de ellas que eran "como agujeros de la vida" (p. 156) es expresar metafóricamente otro de los rasgos del nuevo arte.

Antes de proseguir el análisis del relato, interesa detenerse un momento para mostrar, de nuevo, la interrelación existente entre los diversos aspectos (niveles) del texto. He comentado el modo alusivo en que avanza la narración, logrado mediante la disposición de una serie de signos de indicio. Tal procedimiento es lo que Carlos Bousoño denomina "arte de la sugrencia", consistente en "insinuar veladamente algo, algo que permanece en la sombra, sin directo enunciado." Continúa el citado autor diciendo que este recurso tiene "extraordinaria importancia en el arte cinematográfico. Si el cine quiere expresar, por ejemplo, que un buque ha naufragado, nos mos-

(1) CHACEL, R.: Saturnal, p. 121.

trará únicamente, quizá, las aguas del océano con algunos restos del barco o con manchones oleaginosos. El paso del tiempo quedará indicado acaso por el desprendimiento de unas hojas de calendario, si se trata de meses o de días, o por el movimiento de las manecillas de un reloj, si se trata de horas, etc." (1) Una primera conclusión sobre la prosa de Rosa Chacel puede establecerse ahora: la profunda correspondencia entre los distintos aspectos (sintáctico, semántico y verbal) del texto narrativo.

Cualquiera que recuerde las vivas polémicas en torno a la condición o no condición artística del "nuevo arte", o del "arte joven" como solía llamársele, comprenderá el choque frontal que para la "sensibilidad" tradicional supuso la aparición del cine. La sensación de desajuste, de desplazamiento, se expresa perfectamente en el relato:

"Se escapaba al silencio y allí jugaba y se nos escabullía, terreno inaccesible a la vigilancia. Era como un jardín donde la buscábamos y nos perdíamos en sus encrucijadas; pero, al encontrarla, todo desaparecía, para que no pudiésemos saber de dónde venía, por qué caminos había correteado." (pp. 155-156)

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

(1) Opus cit., pp. 165 y 167 respectivamente. El mismo autor explica más adelante la poetización resultante del uso de este procedimiento por la intensidad significativa que conlleva y por los efectos de sorpresa que produce.

"La barraca atraía con su alegre órgano, y era tentador entrar a ver el nuevo invento. La ciencia moderna tenía allí su guarida de hechicera." (p. 156)

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

"Cuando, por fin, la vimos aparecer en la pantalla sentimos que sólo dejando nuestras vidas podríamos seguirla." (p. 156)

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

"Durante años miramos el tiempo, sabiendo que en determinado momento se arrojaría en su corriente y no nos quedaría más que la clemencia de los dioses." (p. 156)

"Todo cambiaba con demasiada velocidad para nuestra atención." (p. 158)

El tiempo, en su dimensión vital o existencial, aparece como irreductible a una unidad; su dualidad marca el distanciamiento, la fragmentación:

"... había volado su alma con todo su dinamismo a aquel espectro que se proyectaba por encima de nosotros, lejos, fuera de nuestro tiempo aunque veíamos su principio." (p. 157)

Si hubo un intento inicial de aproximación, de acoplamiento al nuevo ritmo, pronto se advierte la imposibilidad de unificar ambos planos: en el proceso iniciado, una de las dos partes queda relegada, separada:

"... me faltaba guía, no me servía nada toda la ciencia topográfica que había delimitado una laguna y ciertos círculos, con sus ángeles guardianes y sus letreros indicadores; fácil camino hacia las sombras en el que al avanzar se las va hallando menos temibles, purgadas, esterilizadas, dispuestas a hacernos sitio en el gran banco del pasado, a incluirnos en él con cortés acogida [...] . Con terminante crueldad se nos aislaba, se nos incomunicaba con gesto definitivo." (p. 157)

Constatada la irreversibilidad del proceso, sólo la reclusión, la concentración en el propio ámbito aparece como posible. "Nos refugiamos en el recordar, deteniéndonos en nuestras consonancias, deleitándonos en nuestro recinto..." (p. 158). En ésta y otras frases parecidas se está expresando la actuación de una generación que decidió no incorporarse al nuevo ritmo marcado por el devenir histórico. Una generación que se recluyó en su pasado caduco, almidonado, rancio.

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

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

"Pasaron las más increíbles, las más disformes fisonomías de años, como jamás quisiéramos haberlas visto. Nuestros ojos se mancharon de su tragedia indeleblemente, para que no olvidemos jamás nuestra culpabilidad de

testigos. De tal modo nuestras almas fueron turbadas por ellas que rehusaban después todo naciente optimismo, temían que cesase el vértigo y fuera preciso enfrentar su recuerdo. Y así fue. El turbión empezó a remansarse en cauces definidos, y el descenso de la temperatura produjo un brusco deshojarse de todo. Se hicieron visibles todos los esqueletos, y aún sobre estos mismos se precipitaron los podadores. Fue una feroz manía de cortar, de rematar lo muerto, como dudando de la eficacia de la Definitiva. Hasta lo viviente comenzó a expandirse con mesura." (pp. 158-159)

Se retoma la trayectoria del relato para continuar ahondando en el conflicto generacional, haciéndolo ahora desde su dimensión estética, dimensión igualmente válida para mostrar esa ruptura, esa línea sin solución de continuidad :

"... ella parecía haber rebuscado en nuestra estética y haber aglomerado en el ramo infor-
mulable de su mímica las genialidades de su
elección. A veces creíamos llegar a descifrar
equivalencias con las que esperábamos
llegar a componer una clave, pero todo cam-
biaba con demasiada velocidad para nuestra
atención." (p. 158)

Nótese en la siguiente cita los rasgos más destacados de aque-
lla época: el desprecio por los valores acreditados como "genuina-
mente femeninos", la irrupción o impacto de las modas cinematográ-
ficas en la vida cotidiana, el deportismo, el desarrollo de las
grandes aglomeraciones urbanas -las "luces de la ciudad"-, etc.

"En el parco vocabulario de nuestra hija la
palabra forma perdió su plural. Ante su es-
pejo fue recortando hasta dejar en un puro
esquema su indumento, y hubiera recortado
toda sinuosidad de su cuerpo como exceso
inadaptable a la forma preconcebida. De la

pantalla empezó a huir el paisaje; las perspectivas quedaron encerradas en los duros trazados urbanos. Sentimos algo, como el terror de la guillotina, cuando supimos que ya nunca la nueva estética consentiría que ondease en el fondo de un film la blanca caballera de Vesubio." (p. 159)

En Saturnal explica Rosa Chacel los cambios en la moda, en el gusto, impuestos por la nueva generación joven: "Aquel momento atroz en que se incubaba la nueva forma era un período larvario. Había que borrar la línea de fin de siglo, que duró toda la primera década de éste. Las monstruosas camisas tubulares servían para acostumbrar el cuerpo a perder la huella del corsé: el cuerpo de las madres que lo habían llevado y el de las hijas, que tendían a copiar la línea querida y admirada en los primeros años. Pero aquello pasó pronto y al fin prevaleció la única forma intachable: la forma del cuerpo humano, tal como es." (p. 107).

La alusión a la moda de la época -esta estética a lo "garçon"-, es un detalle que no debe pasarse por alto, pues en el léxico chaceliano, "moda" quiere decir "modo de ser temporal" (1). Un escritor de la generación, César Arconada, se vale de la metáfora del pelo corto para referirse a los nuevos rumbos estéticos; concretamente, a la trayectoria de la poesía moderna, que se ha cortado las melenas románticas:

"Poesía recortada. Poesía a lo garçon. Poesía ágil, movible, juvenil. Bien. Bien. Poesía pura, poesía moderna. Poesía limpia, clara, aséptica. Bien.
Naturalmente, la poesía tenía que desprenderse de aquellas greñas -odas de quinientos versos- que llegaban hasta la cintura. Hoy, la poesía homérica es tan absurda como el pelo magdalénico. (Y un soneto es tan absurdo como catorce tirabuzones orlando un ros-

(1) Véase Saturnal, p. 269.

tro de muchacha.) Siglo XX. Cabeza despejada. [...] Porque la estética del pelo a lo garçon -en las cabezas como en las poesías- es ya tan firme, tan consustancial a nosotros, a nuestra época, que no admite reparos, que no admite oposición, la poesía debe ser así. Y lo demás son rancias." (1)

Una imagen similar reaparecerá en Barrio de Maravillas -véase al final del capítulo VII, el motivo de las "estéticas"-, para expresar asimismo esa dicotomía o ruptura generacional.

Retornando a Chinina Migone, concluye el ciclo expositivo del conflicto, en cuyo desarrollo se ha pasado del plano ético al estético. Con la marcha de la hija, sobreviene la muerte de Chinina, símbolo de la liquidación definitiva -en el plano material, físico- de un mundo que hacía tiempo había estado siendo minado, abatido.

El conflicto generacional alcanza su más alto nivel expresivo al proyectarse sobre el máximo plano antagónico: el de la dicotomía Vida-Muerte. Y la escena final es principio, es una escena iniciática como lo es toda muerte o todo nacimiento.

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

EL ASPECTO VERBAL

He destacado en las páginas precedentes la profunda y compleja correspondencia entre los aspectos verbal, sintáctico y semántico, señalando cómo determinadas técnicas o procedimientos narrativos eran ya en sí mismos portadores de significación. Comenté también el carácter impresionista del recuerdo, la visión subjetiva, los matices psicológicos..., elementos que confieren a la prosa de Rosa Chacel un cierto sensualismo, una gran plasticidad.

En un relato de estas características el adjetivo es, tal vez, el elemento más activo. Lejos de ser un elemento añadido al sustantivo para determinar y matizar mejor la cosa expresada, el adjetivo recupera un valor casi absoluto, configurando -junto con el sustantivo al que se vincula- la realidad subjetiva del yo-narrador. Destacan, evidentemente, los que expresan cualidades de tipo sensorial, especialmente cromáticas y táctiles.

Entre los primeros, resulta curioso comprobar cómo sólo aparecen adjetivos sinónimos de cada uno de los polos del espectro cromático: blanco y negro. Si recordamos lo dicho sobre el juego imaginístico y metafórico referido al mundo cinematográfico -luz y sombra-, el empleo exclusivo de estos únicos colores se ajusta con precisión al aspecto semántico del texto.

La dicotomía luz-sombra volveremos a encontrarla en obras posteriores de Rosa Chacel, configurando un campo narrativo bien definido: mediante ella se simbolizan otras dicotomías claves y constantes en el pensamiento de la autora: consciente-subconsciente, realidad-irrealidad (realidad objetiva-realidad subjetiva), vida-muerte, razón-pasión, etc.

El adjetivo deviene así elemento significativo. Cito los siguientes ejemplos por su orden de aparición en el texto. Interesa resaltar la progresiva gradación en cuanto a su valor semántico, así como la correspondencia simétrica con que se distribuyen:

- "...negro lago..." (p. 151)
- "...pecheras blancas..." (p. 152)
- "...oscura mata de pelo..." (p. 154)
- "...fosca copa arbórea..." (p. 154)
- "...clara flor..." (p. 154)
- "...nuestras estancias oscuras..." (p. 155)
- "...pálidos acuarios..." (p. 156)

Es frecuente la adjetivación bivalente mediante la cual se nos muestra simultáneamente un aspecto concreto o material, yuxtapuesto a una cualidad moral, una impresión, un aspecto abstracto del sustantivo:

- "...violentas contracciones barométricas..." (p. 152)
- "...ameno y risueño cuerpo..." (p. 152)
- "...urgente tarea nocturna..." (p. 155)
- "...dulces, disecadas flores de pretérito..." (p. 156)
- "...caprichoso remate irregular..." (p. 158)
- "...las más increíbles, las más disformes fisonomías..." (p. 158)
- "...duros trazados urbanos..." (p. 159)

No menos abundantes resultan los adjetivos insertos en figuras retóricas como la metonimia, la sinécdoque, la sinestesia o la hipálage, al servicio siempre de la expresión de estados emocionales,

del trazado de los movimientos de una conciencia:

"A veces se cortaba la cinta, y un momento de silencio ciego era como una irrupción de la muerte." (p. 158)

"Pero qué suave lo dejó escapar; con su voz entornada, su cabeza inclinada, tapón de su cuello, cómo por la rendija se escapó al final..." (p. 152)

"Pasaba a veces, húmeda esperanza, un ligero olor de lágrimas, lo borraba un suspiro, tolvana que se riza sobre nuestras frentes." (p. 152)

"Seguros de que tampoco padecía precoces inquietudes de muchacha, nos aterraba sentir que el verdadero carácter de sus vacilaciones era el de la fría meditación de un sabio." (p. 155)

Con frecuencia todas esas sensaciones (visuales, auditivas, táctiles, olfativas...) e impresiones están captadas en forma de imagen. A menudo -se ha visto al analizar las distintas unidades narrativas-, una imagen sintetiza y condensa una secuencia narrativa, fijándola, "visualizándola" poderosamente. Ya he comentado en este trabajo la creencia, muy bergsoniana, que Rosa Chacel tiene en las imágenes como vehículos de conocimiento (1).

No es de extrañar, pues, que en un relato donde se recurre a la memoria para evocar y comprender el pasado haya una considerable abundancia de imágenes.

Por otra parte, el auge de la imagen y de la metáfora es rasgo distintivo de la nueva estética vanguardista (2), figuras a las

(1) "En una imagen vemos el sentido de un acto, que se nos impone pidiendo respuesta. Aunque, más bien, verlo y responder es todo uno porque al caer en nosotros no es un mero reflejo lo que produce, sino que suscita y hasta podría decir engendra en nuestro fondo un semejante suyo." (Saturnal, p. 89)

(2) "Por los mismos años todos empiezan a exaltar la imagen, no ya simple o comparativa, sino duple, triple, múltiple, de modo

que podrían añadirse el símil y la comparación, no estableciendo diferencias sustanciales entre ellos, tal como hace Bousoño (1), pues todos suponen una comparación entre dos objetos superpuestos. A ellas habría que añadir frases construídas con el adverbio "como", no todas de tipo comparativo, pues algunas sirven para expresar hipótesis contrapuestas, aproximaciones, sugerencias...

"Recuerdo que al entrar en la sala creí sentir que salía [...] como esos días de ambiente tan cargado en que..." (p. 151)

"Entonces nuestro tormento fue un complejo de rencor y de esperanza, como debe ser en los que creen que sus muertos les siguen y siguen escarbando en ella con los ojos." (p. 156)

"Como en esa escalera que tanto se sueña doblándose en perfecto zig-zag sobre ella misma y en la que cada tramo arranca del siguiente y le sirve de techo escalonado por la cara inaccesible." (p. 157)

Sin pretender establecer clasificación alguna -que habría de resultar forzosamente esquemática cuando es realizada en base a un texto

que las posibilidades de sugestión o metamorfosis de las cosas parecen ilimitadas." (DE TORRE, G.: "Imagen y metáfora en la poesía de vanguardia" en Vigencia de Rubén Darío y otras páginas, ed. cit., p. 103.) Además del artículo de G. de Torre, existen otros estudios sobre la imagen y la metáfora en la literatura vanguardista, algunos realizados por los poetas de la generación. A los citados al mencionar su aportación a la celebración del centenario de Góngora, deben añadirse los siguientes: G. DIEGO: "Temas literarios. Posibilidades creacionistas", Cervantes, Octubre de 1919, ppp. 23-28; J.L. BORGES: "Exámen de metáforas", Alfar, 40, Mayo de 1924, vol. II, pp. 385-386 y 41, junio-julio de 1924, vol. III, pp. 22-23; J.M. COSSIO: "Metáfora e imagen", Revista de Occidente, 44, 1927, T. XV, pp. 267-268. A. BLANCH (La poesía pura española, Madrid, Gredos, 1976, pp. 133-144) y A.L. GEIST (opus cit., pp. 50-61 y 93-104) se han ocupado asimismo de este aspecto. Por supuesto el uso que los prosistas de la generación hacen de la imagen y metáfora no difiera, sustancialmente, del de los poetas. Cuando analice las Ideas sobre la novela, de Ortega y Gasset y me refiera a cómo en este texto se

de nueve páginas- puede constatarse el predominio de aquellas imágenes que trasladan impresiones o cualidades abstractas a un plano material, concreto, tangible, por lo sensorial y plástico de los objetos (elementos) a que resultan asociadas o comparadas:

"Mi voz como una mano dura..." (p. 154)

"...el silencio era como oscuro abrigo..." (p.154)

"...se contenía en su silencio como en el vidrio el aroma." (p. 154)

"...allí brillaba, destacaba, como alegre expansión..." (p. 154)

"Nuestras mentes repasaron la fidelidad mutua como una superficie impecable..." (p.157)

"Custodiar, inmovilizar su ser ligero, hacerla pender de mí como la casa del cielo, por su humo." (p. 153)

"Nos refugiábamos en el recordar, deteniéndonos en nuestras consonancias, deleitándonos en nuestro recinto, del que nuestra hija emergía como caprichoso remate irregular; como ese moño arbitrario con que el arte barroco termina sus conjuntos, que es algo así como ramas arrancadas de todos los ritmos..." (p.158)

Abundan también los casos de imágenes metagógicas; es decir, la atribución a objetos inanimados de actos, cualidades o propieda-

descarta el uso de técnicas narrativas directas, sustituyéndolas por otras constructivas e imaginísticas, volveremos a encontrarlos con la imagen y la metáfora como recursos estilísticos al servicio de esas técnicas narrativas. Para llevar a cabo el propósito de "desrealización" de los objetos y para la poetización de la prosa, una abundancia de imágenes y metáforas era recomendable.

(1) (p.anterior). Op. cit., pp. 190-191.

des de objetos animados:

"Los ojos y las luces abrasados huían a esconderse en la umbría de los cortinones."
(p. 152)

"No pude contener la herida, huía de sí misma por todas sus raíces. Su cuerpo se endureció entre mis brazos, como un ramaje exhausto, definitivamente desangrado." (p. 159)

"su silencio defendía la labor de su alma como la puerta de la cabina aisla al operador."
(p. 157)

Asoman fugaces greguerías que captan un instante, un minúsculo dato óptico, dejándonos llenos de sorpresa (1):

"Los hombres disimulaban su inquietud con la seca sonrisa de sus pecheras blancas." (p.152)

"Chinina, en cambio, junto al piano, quieta con él, como dos niños acusados: él con la boca abierta y ella cerrada." (p. 153)

Mucho más eficaz desde el punto de vista poético resulta, sin duda, la imagen construída con ayuda del mito; la homologación de una vida humana con aquéllas insertas en el mito y la leyenda -es decir, la transferencia de una experiencia personal, humana, al plano cósmico-, además del elevado efecto poetizante, adquiere valor

(1) En aquellos momentos inaugurales y proclamatorios de la "nueva sensibilidad", el apetito insaciable de novedad llevaba emparejado la condena de la repetición, de toda reiteración que impidiera al espíritu creador seguir su natural fuga hacia adelante. Muy al contrario, la sorpresa, lo inesperado, el asombro ante la obra artística, se reconocía como valor estético fundamental.

de experiencia metafísica. Lejos de la tendencia general de la vanguardia hacia la destrucción del mito a través de su inserción en un contexto irónico, Rosa Chacel lo emplea como elemento simbólico, como "paradigma de todas las realidades terrestres que se le asemejan, a las cuales confiere valor." (1)

"La tristeza llegó a tener en su cara, como en la de Niobé, la expresión de cien dolores superpuestos. Cada decisión de nuestra hija la mataba una hija." (p. 159)

Evidentemente, el lector carente de una sólida cultura clásica, se sorprende, se asombra momentáneamente al no poder identificar de forma inmediata el nexo que posibilita el enlace de ambos planos: el real y el mítico. Para su comprensión se requiere un esfuerzo, una operación intelectual (2): Al lector se le obliga a realizar una labor de análisis, paciente y constante; es decir, a participar, con su inteligencia en una lectura activa, re-formuladora del texto.

(1) JESI, F.: Literatura y mito, Barcelona, Seix Barral, 1972. En Barrio de Maravillas Rosa Chacel recurre al mito para trazar uno de los bloques narrativos de la obra.

(2) En efecto, es necesario saber que Niobé -hija de Tántalo y esposa del rey tebano Anfión, de quien tuvo siete hijos y siete hijas-, orgullosa de su fecundidad, ofendió a la diosa Leto, quien se hizo vengar por sus hijos Apolo y Artemisa, los cuales mataron a los catorce vástagos de Niobé. Esta, enloquecida de dolor, lloró por ellos hasta despertar la compasión de Zeus, quien la convirtió en una columna de piedra de la que continuaron brotando las lágrimas.

A este efecto de asombro o de sorpresa -tan buscado y querido por los vanguardistas contribuye otra serie de procedimientos, fácilmente detectables en el relato de Rosa Chacel. Me refiero a todos aquellos que, de manera generalizada, Bousoño denomina "rupturas del sistema", entendiendo por sistema la "norma de relación entre dos términos, establecida por nuestro instinto de conservación o por nuestra razón o por nuestro sentido de la equidad o por 'experiencia' "; y por ruptura, el proceso producido "cuando el término A o radical, en lugar de aparecer asociado al término 'a' como normalmente ocurre dentro del sistema, se asocia a un término inesperado 'b'." (1). Sirvan los siguientes ejemplos como muestra del citado modo de proceder.

"...todo cambiaba con demasiada velocidad para nuestra atención. Veíamos la vida volcándose en la pantalla, y las imágenes caían por el chorro de luz saltando estrelladas como pompas. Nunca pudimos distinguir el juego de la lucha. A un tiempo llovían las más desgarradas muecas y las más plácidas risas." (p. 158)

"Mi mano en su cintura, me asomé a respirar su alma volátil tan cerca siempre del entreabierto escape." (p. 152)

"Sentimos algo, como el terror de la guillotina, cuando supimos que ya nunca la nueva estética consentiría que ondease en el fondo de un film la blanda caballera de Vesubio." (p. 159)

Tomando como referencia estos procedimientos y algunos otros de los que ahora hablaré, se ha hablado de "neogongorismo" a propó-

(1) Op. cit., pp. 493 y 494.

sito de la prosa vanguardista . Creo, con Andrés Amorós, que "refiriéndonos a novelas, esto nos parece una etiqueta demasiado amplia y, en definitiva, no muy útil." (1)

Es cierto que se advierte el uso de algunos rasgos estilísticos propios del estilo barroco, pero ello no autoriza a hablar, sin más, de neogongorismo para referirse al estilo de estos prosistas. Así, en Chinina Migone encontramos frecuentes rupturas del orden sintáctico (2) (notemos en el último ejemplo la falta de concor-

-
- (1) Prólogo a las Obras narrativas completas de Francisco Ayala, Madrid, Aguilar, 1969, p. 34.
- (2) En el capítulo anterior señalé la fascinación que a la Rosa Chacel niña le producía el hallazgo de la palabra en lugar insólito. Estamos, de nuevo, ante otro fenómeno característico de la estética generacional, pero que no cabe adscribirlo unilateralmente a la vigencia gongorina. En efecto, en cuanto a la sintaxis, se tiende a romper con la lógica gramatical, atendiendo preferentemente al orden natural en que las secuencias se suceden en el pensamiento. Las aportaciones del surrealismo (libre asociación de ideas, escritura automática, irracionalismo...) van a ser utilizadas por muchos de estos prosistas cuya filiación estética a esta escuela no se oculta: Espina, Chacel, Ayala, Domenchina, Jarnés. Este último dirá: "Entre frase y frase, dar alguna vez un ágil salto, aunque la cadena lógica sufra un peligro de quebrarse. Bueno es burlar alguna vez al implacable centinela que nos lanza su alerta, invitándonos a rastrear por el foso. Brota el pensamiento como un proyectil: no es preciso señalar todos los puntos del trayecto. Más nos interesa el certero impacto." (Ejercicios, ed. cit., pp. 12-13). Por supuesto, esta manera es más visible en los monólogos interiores, técnica frecuente en aquellas primeras novelas y que aparece también en Estación. El fin era dotar a la nueva literatura de una dificultad -la tan execrada "ininteligibilidad" de que tanto se ha hablado- que requiriera la participación del lector. Para ello se emplean dos procedimientos: uno tendente a la simplificación, y otro, a la complicación. En el primero se advierte la inclinación a la rapidez y a la concentración -es lo que Jarnés llama "garbo y donaire del nuevo estilo": "... el prosista actual es más nervioso y sabe romper a tiempo el compás. Domina -o le dominan- el contrapunto y la fuga" (Feria del libro, ed. cit., p. 172). También, el empleo de imágenes asintácticas -estética cubista- o de la elipsis conceptual: "Nuestro mundo está lleno de sugerencias cinematográficas; nuestro lenguaje, de alusiones.", proclamó F. AYALA ("El escritor y el cine", en Los ensayos. Teoría y crítica literaria, Madrid, Aguilar, 1972, p. 449). En el

dancia producida por esa dislocación):

"Ni después cuando la tuve conmigo encontré nunca bastante fuerte muralla de insociabilidad para esconderla." (p. 153)

"Lo que más de ella quería escapar era lo que yo sujetaba." (p. 153)

"Y pasó insensible en ese juego de mirar a una y otra diez años." (p. 154)

Fórmulas "no A, sí B":

"...eran como agujeros en la vida, no la mansión de las ánimas, dulces, disecadas flores del pretérito, sino al hervidero de las imágenes..." (p. 156)

Juegos fónicos:

"abosorto en absorberla" (p. 153)

"ventana que ventiló" (p. 154).

"el tiempo sin tiempo" (p. 154)

Cultismos: "umbria", "fosca", "límpido", "mesura"... (1)

Tríadas de adjetivos: "temibles, purgadas, esterilizadas sombras"

segundo, una preferencia por los periodos complejos en los que la idea sólo avanza mediante una proliferación de incisivos -recordemos a Proust-; hay una complacencia en multiplicar esos paréntesis, esas pausas y esas rupturas que dan a la prosa un nuevo ritmo interno más conceptual. Aunque no mediante el impacto o la sorpresa, este segundo procedimiento sirve igual que el anterior para captar la atención del lector, puesto que éste va quedando encerrado en esa lentitud ("morosidad"), con que avanza la secuencia novelesca. En la obra de Rosa Chacel se advierte el predominio de esta segunda manera de proceder: son frecuentes los párrafos extensos, concéntricos, encadenando ideas distintas generadas a partir del ritmo interno de la escritura misma. A veces, incluso, por resonancias puramente fonéticas.

Primer relato importante de la joven escritora, cuya factura -estructural y estilística- perduró en las siguientes obras. Es producto de una época y de una estética, que debe tenerse presente a la hora de enjuiciarlo literariamente.

(1) (p. anterior) No son frecuentes en la prosa chaceliana. Aquí debemos entenderlos como tributo de una hora. Sirven también para caracterizar, desde este nivel léxico, al personaje Chínina y su mundo finisecular.

II.3. JUEGO DE LAS DOS ESQUINAS

Dada la identidad formal que este relato mantiene con el anterior, no realizaré aquí un análisis pormenorizado del mismo, sino que me limitaré a señalar los temas y motivos que preludian la posterior obra narrativa de Rosa Chacel.

En primer lugar, nos encontramos con dos personajes cuyos rasgos constituyen una de las constantes más singulares en la obra chaceliana: las niñas protagonistas -Cecilia y Chon- cuyas sombras reaparecen en Memorias de Leticia Valle o Barrio de Maravillas, configurando un sugestivo mundo infantil, muy a menudo trasunto del que la autora nos ofrece en su autobiografía Desde el amanecer. (1)

Dos personajes solitarios, dos niñas-islas (2), con un mundo

(1) Recuérdese que Cecilia era el tercero de los cuatro nombres con que bautizaron a Rosa Chacel.

(2) Recuérdese que al hablar de Saturnal mencioné la tesis chaceliana referida al desplazamiento que, en nuestra época, había sufrido una serie de valores. Entre ellos, la nueva atención prestada a la infancia. El personaje del niño -la mirada infantil-, la poética del niño que teorizó Breton en los Manifiestos surrealistas, es muy frecuente en la literatura de la época.

interior rico en fantasías y ensoñaciones, dudas y reflexiones, juegos, afectividad, sensibilidad... Todo ello trascurriendo completamente al margen de otras vidas u otros mundos tan próximos pero a la vez tan distantes de los suyos.

Si en Chinina Migone la actitud antagónica se expresaba en la temática del conflicto generacional, aquí se proyecta en una dimensión más amplia: no es fácil concebir mayor antagonismo que el existente entre el mundo de los niños y el de los adultos. De las diversas circunstancias en que se refleja este motivo, entresaco un párrafo correspondiente a una escena nupcial. La incompreensión de Cecilia ante lo que ocurre a su alrededor marca el distanciamiento entre ambos mundos y determina su auto-exclusión, su rechazo:

"En la iglesia todo iba desenvolviéndose naturalmente hasta que, terminado el acto, todos empezaron a llorar. Lloraban y se abrazaban unos a otros. Entonces Cecilia se sintió sola y pequeña como nunca. Se puso de puntillas para alcanzar a comprender aquel llanto y no alcanzó. Otra vez el irritante misterio henchía la atmósfera en una zona que empezaba a un metro cincuenta del suelo y las cabezas de los mayores se comunicaban en aquel elemento caldeado." (1)

Ahora bien, si por un lado es posible detectar la vigencia de los valores estéticos generacionales en el tratamiento del tema, por otro hay que remitirse a la propia experiencia personal de Rosa Chacel, recordando lo dicho sobre la infancia de la novelista, presidida por una nota fundamental: la soledad.

(1) También para este relato manejo el texto incluido en el volumen de Estación. Ida y vuelta, ed. cit., pp. 127-147.

"... mi infancia fue de absoluta soledad. No tenía amigas, no tenía primos, ni parientes [...]. Nunca me he sentido ahogada por la soledad. Siempre la viví como algo positivo. Para mí ha sido una herramienta de trabajo."(1)

Este sentimiento es común a muchos otros personajes chacelianos -no sólo a las niñas-, protagonistas de intensos ejercicios introspectivos, siempre lanzados a la búsqueda del yo, en permanente diálogo con ellos mismos. Como ejemplo, baste nombrar al protagonista de Estación. Ida y vuelta, estudiado en el capítulo siguiente.

De lo hasta aquí dicho, no debe deducirse erróneamente que Rosa Chacel mitifica la infancia. No, al menos, la idea que habitualmente se tiene de la niñez como impotencia o debilidad. Muy al contrario, conbibe unos personajes de enorme potencia interior, en situaciones que van del misterioso de lo evidente a lo profético, del horror de lo aparentemente simple al vértigo de lo desconocido, de la poesía a la crueldad.(2) Veamos cómo es ese mundo, empezando con el análisis del escenario donde se sitúa a una de las protagonistas. Tengamos en cuenta que el espacio físico, dentro de la obra chaceliana, es muy a menudo elemento con capacidad para las repercusiones vitales, receptáculo donde tienen cabida las proyecciones anímicas de los personajes:

(1) De una entrevista publicada en Camp de l'Arpa, núm. 74. Abril 1980. p. 72.

(2) La conjunción dolor-voluptuosidad es tema que desde el Romanticismo pasa a los poetas postrománticos y simbolistas. Mario Praz lo ha estudiado en Novalis, Flaubert, Baudelaire y Poe. Yo me ocupo, con mayor amplitud al analizar Barrio de Maravillas, novela en que la adolescente Elena presenta síntomas de haber consumido una buena dosis de literatura decadente.

"En medio del estanque había un pato blanco en un nido de juncos, y le salía del pico una pluma de agua que se doblaba arriba y le llovía en la pechuga. En aquella plaza el sol no hacía escala y los árboles eran oscuros para que destacase entre ellos el pato blanco, como es debidamente oscura la noche para que flote en su oscuridad la blanca luna." (p. 127)

Encontramos de nuevo el binomio luz-sombra, tan significativo y recurrente dentro de la obra chaceliana. En Juego de las dos esquinas el motivo se repite en los pasajes claves del relato, expresando el dilema entre el Bien y el Mal, la dialéctica entre luz y tinieblas. Rosa Chacel penetra en el espacio mental de estas niñas, poblado de sueños, imaginaciones visionarias, anhelos de experiencias místicas, dudas, convulsiones..., siempre moviéndose en una misma línea indagatoria: aquélla que aborda los minúsculos repliegues de la conciencia, el abismático problema del existir. Ya desde las primeras líneas encontramos a Cecilia sumida en estas cavilaciones:

"Aquel sueño era el triunfo de la nada. Cecilia lo padecía desde un día que llegó a la plaza y encontró muerto el surtidor del pato; sus pisadas sonaron como sobre un cristal al arañar el quieto y duro silencio. Sintió por primera vez su indecible presencia sin existencia y la hizo frente dándole vida al agua con su mano. Obrera de la eternidad se endic-saba en su trabajo ejemplar. Al poner a prueba su constancia probaba la constancia suma." (p. 128)

Cecilia es el personaje más enigmático e inquietante. Preocupada por el problema de la volutnad -por comprobar el alcance de su propia potencia espiritual- la ejercita, y pone a prueba en cuantos

elementos -objetos y sujetos- se le ofrecen en torno:

"... Clavada con su voluntad al brocal del estanque llenaba y volcaba su mano veinte veces, cincuenta, ciento, ciento cincuenta veces. Al sujetar su voluntad a aquel ejercicio le parecía sujetar su vida a la eternidad." (p. 128)

Todo queda acotado por esa potentísima voluntad y así, cuando ve pasar fugazmente a Chon por la plaza, enseguida la incorpora a su juego mental. Notemos de nuevo la recurrencia al binomio antagónico para describir la aparición de la amiga:

"Cecilia recibió en prenda de la suya una imborrable imagen y siguió mirándola en su mente. Repasó los más mínimos detalles apenas observados: su vestido blanco, sus zapatitos negros y dos lazos, negros también..." (p. 128)

Operando con el sistema alusivo y premonitorio ya explicado al estudiar Chinina Migone, se empieza ahora a perfilar uno de los núcleos temáticos claves del relato. Así transcurre el proceso mental de Cecilia:

"... Pensó en quién la habría despedido al salir de casa y quién le habría atado aquellos lazos negros. En aquellos lazos había tal crueldad. Iba engalanada con ellos como esos niños que sus madres se encantan viéndoles robar miradas. Puestos allí, desoladoramente negros, tenía un atractivo asesino en su coquetería sin belleza. Cecilia sentía que una corriente de su espíritu resbalaba fatalmente hacia aquellos lazos, pero siguiéndoles con su imaginación no podía adivinar su paradero íntimo." (p. 129)

Vale la pena detenerse en este aspecto porque la dualidad jánica de la personalidad de Cecilia se reproducirá en otro personaje chaceliano: Santiago, protagonista de La sinrazón. En su indagación sobre la condición humana, Rosa Chacel no excluye el descenso al subsuelo -a ese territorio donde se funden y confunden realidad y fantasía, vigilia y sueño, diurnidad y nocturnidad- para mostrarnos las fuerzas del Mal, desde allí actuando sobre la voluntad del Hombre. Dios solo no basta para explicar la conducta humana, hay que contar también con el demonio. Por supuesto, en La sinrazón el tema está desarrollado mucho más minuciosa y prolijamente que aquí. En el relato se condensa en una serie de imágenes visionarias, asociaciones libres de la mente, sueños..., mientras que allí es abordado desde las estructuras racionalistas del pensamiento lógico. Sigamos un poco más el desarrollo del relato:

"Entonces su voluntad nacía y moría, dejando la huella de su vida en el aire. El muñeco tenía raya en medio y dos mechoncitos de pelo en las sienas. Para Cecilia esta forma, la escotadura de una V, había tenido siempre el significado Diablo. Cuernos o cejas, o simplemente el compás abierto sobre la mesa, le parecían receptáculo adecuado para insertarse con la punta aguda de la divinidad." (pp.129-130)

Cecilia proyectará sobre Chon todos aquellos pensamientos que la asaltan, sometiéndola por completo a su voluntad: empezará cambiándole el nombre por el de Sión, desvelándose al final del relato las consecuencias de ese cambio. Las alusiones bíblicas son frecuentes en el relato porque se plantea aquí otro de los grandes temas de la obra chaceliana: el de la duda religiosa. En la escena de la

iglesia, encontramos uno de los mejores ejemplos de la estética surrealista aplicada a la prosa: asociaciones libres de la mente, despliegue imaginístico, juegos metafóricos, alguna greguería fugaz...

"...Estaba la iglesia a su albedrío como la escuela para los que no van a comer: sin ceremonia ni maestro. Podían acercarse a las vitrinas donde se encierra el secreto de la enseñanza. Fueron curioseando una por una. Lección de las vírgenes Bárbara y Lucía. Corselete almenado y castillo: tan fuerte debía ser que escribía con palma en vez de pluma. Ojos sonando como dos monedas en el platillo de una ciega, pidiendo miradas para la que condenaron a no ver, porque sus ojos tenían la seducción de la santidad. Urna horizontal: lección del sueño del bello durmiente que espera el beso vivificador. Una vela se inclina y se consume por no alcanzar. En un rincón, lucecitas temblorosas debatiéndose, queriendo escaparse de su llama a la sombra. Las ánimas, con fuego hasta la cintura, se lamentaban como niños que no quieren bañarse." (pp. 138-139)

El complejo mundo interior de estas niñas tan atípicas se justifica desde la concepción chaceliana de la infancia como estadio fundamental del conocimiento, al ser receptáculo de vivencias sustanciales y perdurables. Los fantasmas -fantasías- que las habitan, fecundando esta cadena de juegos mentales, los encontraremos después en los procesos interiores de otros protagonistas adultos. Ello nos lleva a recordar otro de los temas de Rosa Chacel: el de las percepciones infantiles -fundamentalmente sensoriales- conformando un modo de conocimiento no racional, un no saber o un saber sin razonar. Algo de ello veremos en Estación. Ida y vuelta, pero será en La sinrazón donde el tema encontrará su más amplio desarrollo.

Junto al problema religioso, encontramos el tema de la muerte, abordado desde diversas perspectivas en el conjunto de la obra chaceliana. (En Estación. Ida y vuelta, por ejemplo, el protagonista se plantea el suicidio, problema sólo resuelto en La sinrazón). En Juego de las dos esquinas se encuentra encubierto en el anhelo de experiencias místicas padecido por Chon, en su afán de consumación y exaltación espiritual que la arrastra fatalmente a la tragedia final, no sin antes recorrer las distintas gradaciones del anhelo, creando "innumerables naturalezas de sensibilidad determinada", probando y comprobando, sufriendo, implorando, perseverando, dudando... Leyendo este pasaje es inevitable el asociarlo a aquellos otros pertenecientes a Desde el amanecer, donde Rosa Chacel relata sus propias experiencias religiosas. Así, descenso a los infiernos e impulso transcendente conformando un modo heterodoxo de vivir la religiosidad:

"En el desván jugaron al purgatorio. Del mármol de la cómoda para arriba era el cielo; el juego era gritar abajo hasta ser transportado arriba, y Chon era el transbordador. Quería quedarse fuera para ver el cuadro alejándose y ladeando la cabeza como un pintor de historia. La materia dócil se dejaba agrupar a su antojo. Simas negras a los lados de la cómoda, brillos de latas vacías y la crin de un sofá destripado como densa nube de humo alrededor. Arriba, nada más el cono de la luz. Pero allí itodoi El paraíso y el bien sumo. Chon miraba desde lo oscuro el foco como un cuerpo de luz y también como una mirada que no la miraba a ella, que dejaba caer sobre el mármol desierto su chorro vivo, donde circulaban chispas, pensamientos. El tormento de las ánimas que se movían al pie de la cómoda era lo oscuro, horrible al tacto como el mismo fuego. La gloria, ingresar en la mirada que hace olvidar el paroxismo de horror."(p. 140)

Rosa Chacel plantea en este relato el conflicto esencial del ser humano, de la conciencia agitada y convulsionada por la pugna de dos fuerzas contrarias -el Bien y el Mal-, siempre actuando en su intimidad. No existe una clara división entre ambas: la Chon malfélica y la Cecilia beatífica -en la escena de la iglesia a ésta se la equipara a la Virgen: "lleva, como tú, tirabuzones negros sobre la capa blanca de Pirineo", le dice Chon- constituyen una misma unidad: "perfecta confusión de tiempo y espacio. Ocupaban la una el hueco de la otra..." (p. 143)

Aún debo comentar otro tema -importantísimo en Memorias de Leticia Valle y La sinrazón- surgido al final del relato: el sentimiento de culpabilidad. Rosa Chacel piensa que existe un sentimiento de culpa innato en el hombre, que no responde a un esquema educativo previo, sino que se percibe a través de la intuición. "Es un sentimiento, una realidad", nos dice (1). Cecilia, en la desoladora escena final, no puede reprimir el sentimiento de culpa al evocar, y enfrentarse con, el recuerdo de Chon:

"Su mano, culpable, se escondía aterrada para no dejar más en nada su huella, porque su culpa se hacía patente en cada recuerdo. Ella no había sabido adorar en silencio la pura quietud de Chon cuando la vio cruzar sola por la plaza. Cuando la belleza no la hacía sentir más que la dura punzada del escrúpulo, ella había modificado su nombre, haciéndola cargar en secreto con aquella lisonja que nunca se había atrevido a usar." (pp. 146-147)

De ahí, la remisión a la Nada, experiencia eminentemente religiosa -paralela a la experiencia de oscuridad propia de los místicos- pero que, en la obra de Rosa Chacel, entronca con la filosofía

(1) De la entrevista publicada en el n. 74 de Camp de l'Arpa. Abril 1980.

existencialista.

"Cecilia borró la nube de vaho de su llanto que empañaba el cristal, y la fábrica perfiló sus formas cúbicas como recién delineadas. Las cajas vacías y la garita mostraron sus almas limpias, y a su vista Cecilia se sintió rebosar de ella misma, como Dios ante la pura Nada." (p. 147)

II.4. CONCLUSIONES

Al ir analizando los relatos y destacando los resortes y recursos que entretejen el texto narrativo, he ido estableciendo una serie de afirmaciones que ahora pueden sintetizarse en dos conclusiones generales.

La primera de ellas se refiere al "valor de época" que caracteriza a ambos relatos, especialmente a Chinina Migone. La expresión, sin embargo, puede resultar equívoca o confusa, por lo que conviene explicarla. No la uso para conferirles un valor circunstancial o temporal, circunscrito a los cánones estéticos de un movimiento determinado. Los relatos sobrepasan el valor de testimonio o documento de un determinado modo literario de proceder, y permanecen por la elevada calidad de ese modo, de esa escritura que tiende hacia la exactitud, hacia la perfección. Y recordemos que para Rosa Chacel "perfección de forma" -junto a acierto, justeza, seriedad y belleza literarias- equivale, no a preciosismo, sino a la penetración del misterio.

Por eso, a pesar de la abundancia de alusiones e imágenes, o

del poder sugeridor y simbólico de algunos elementos, nada queda desligado, nada resulta oscuro o hermético, confluyendo todos los elementos en un único proceso. De ahí, la absoluta interrelación entre los aspectos sintáctico, semántico y verbal. En el primero de ellos recordemos la estructuración de las distintas unidades narrativas en base a una triple relación: temporal (de sucesión), causal (lógica) y espacial (de contraste); la elección de la primera persona o perspectivismo absoluto y el predominio de escenas o de los grandes planos al modo cinematográfico.

En cuanto al aspecto verbal, destaco el uso del adjetivo con valor absoluto, sustantivo, convirtiéndose en elemento significativo junto a la adjetivación bivalente; la frecuencia de imágenes; las "rupturas del sistema" y los recursos "neogongoristas". En definitiva, modalidades o procedimientos narrativos perfectamente encuadrables dentro de la nueva estética generacional. Con lo que los elementos puramente formales se corresponden con el núcleo temático: el conflicto generacional o el antipatasismo como variante de esa actitud antagónica que caracterizó al movimiento vanguardista. Sin olvidar el dinamismo físico y mecánico o modernolatría, también presentes: culto a los deportes y a los avances técnico-culturales, en este caso, el cine.

La segunda conclusión se refiere a la continuidad de la obra chaceliana y su convergencia en una indisoluble unidad, hasta el punto de poder considerar relatos, novelas, ensayos y autobiografías como fragmentos o aspectos de una sola obra, desde donde se abordan y penetran los múltiples problemas que agitan la conciencia y la existencia del hombre: los del conocimiento -autoconocimiento-, los de la voluntad y sus potencias, los de la realidad y la apariencia, los de la religión, los de la razón..., problemas profundos, intemporales, vigentes siempre.

III. ESTACIÓN. IDA Y VUELTA

III.1. INTRODUCCION

Escrita entre 1925 y 1926 (1) -período incluido en la etapa romana de Rosa Chacel-, el primer capítulo de la novela aparece en el número 47 de la Revista de Occidente, en mayo de 1927. Allí se anunciaba como obra de próxima publicación por la editorial anexa a la Revista, en su colección "Nova Novorum". Ya sabemos de la breve duración que tuvo este proyecto -de otros pormenores, también- y lo cierto es que el texto íntegro de Estación. Ida y vuelta no ve la luz hasta 1930, fecha en que la Editorial Ulises -a cargo de Julio Gómez de la Serna- la incluyó en su colección "Valores Actuales", colección de signo y características similares a las de la empresa orteguiana.

Aquella primera edición llevaba un prólogo -esquema autobiográfico-, al final del cual se leen estas breves líneas de presentación

(1) En aquel invierno del 25 al 26, Rosa Chacel escribía en el estudio romano de "Timo", "con una carpeta sobre las rodillas, con tinta verde en mi estilográfica y cuartillas de octavo", al tiempo que él pintaba el famoso "Retrato" que sigue reproduciéndose en muchas contraportadas de sus obras. (Véase Timo-teo, p. 32)

"Este libro es el trabajo de mis dos últimos años de Roma y fue mi pasaporte de regreso al intentar recuperar aquí un puesto. Me valió, como casi todas mis cosas, más de lo que esperaba; seguramente, más de lo que vale. Aunque no coincide con casi ningún hecho de mi vida, le considero autobiográfico, y aunque él empieza a vivir ahora, es el reflejo de una realidad mía ya lejana. Pero en mí, la impaciencia y la paciencia viven haciéndose mutuas concesiones impuestas por la lentitud de mi acción, que no encuentro medio de vencer." (1)

Al escribir 1927 y "Nova Novorum" doy dos claves para la interpretación y comprensión de esta obra "de juventud, de inocencia y de destierro", como la califica la propia autora (2).

Libro "desafortunadamente orteguiano", con él creía Rosa Chacel "haber inaugurado la novela que anunciaba Ortega, y hoy día veo que no coincide enteramente con lo que en aquella fecha creía Ortega que debía ser la novela. Con lo que coincide es con el alma española, aventurada en la doctrina de Ortega, con la juventud de mi generación, que intentaba una moral y una estética distintas de las anteriores" (3).

Ya veremos cómo encarna Rosa Chacel en su personaje algunos temas capitales del pensamiento orteguiano, pues en Estación, el núcleo en torno al cual se organiza la acción y en el que converge toda reflexión lo constituye el proceso mental desarrollado por el

(1) Reproducido en las pp. 19-22 de la primera reedición española, ya citada en este trabajo. En ella me baso para el estudio y análisis que desarrollo a continuación.

(2) Véase la "Noticia" (pp. 7-18) que precede a la edición citada.

(3) "Respuesta a Ortega", opus cit., pp. 107-108.

protagonista; un protagonista que, inmerso en su circunstancia, trata de salvarse salvando lo que en dicha circunstancia considera como verdadero y digno de continuidad. Esta es la conclusión a la que llega tras un largo proceso -mental y vital-, traumático y conflictivo, centrado en el desarrollo o crecimiento de la idea.

Entendemos ahora mejor esa calificación de "libro desafortadamente orteguiano" que Rosa Chacel aplica a su novela. En el prólogo a una edición de sus obras fechada en 1932, escribió Ortega:

"Yo soy yo y mi circunstancia. Esta expresión que aparece en mi primer libro y que condensa en el último volumen mi pensamiento filosófico, no significa sólo la doctrina que mi obra expone y propone, sino que mi obra es un caso ejecutivo de la misma doctrina" (1)

(1) En O.C., IV, ed. cit., p. 347. Julián Marías llama la atención sobre un breve apartado "con un titulillo secundario", "Geometría sentimental", incluido en el ensayo "Vitalidad, alma, espíritu", perteneciente al volumen V de El espectador y publicado en 1924. Este fragmento, según Marías, "tiene un antecedente en la obra de Ortega: la descripción del bosque con que se inicia la Meditación preliminar de las Meditaciones del Quijote." Pero hay diferencias considerables entre uno y otro texto; la principal, la variación en el "género literario": "no basta con la descripción [...]; hace falta la narración, la introducción de personajes vivos, que hacen algo, por algo y para algo, en una circunstancia concreta. [...] Es uno de los momentos en que Ortega pone en marcha la razón vital como razón narrativa. [...] No se entiende plenamente una situación vital más que contando una historia, lo cual supone la introducción de "personajes", es decir, alguien concreto que vive en una circunstancia también concreta. La "dramatización" de este pasaje es la forma teóricamente adecuada de "vivificación" de la doctrina. En este par de páginas aparece en su verdadero rigor lo que es circunstancia. Porque ésta no queda suficientemente definida por su referencia a un yo; si así fuera, el esquema orteguiano sería equivalente al inerte "centro y periferia". Mi vida es un diálogo dinámico entre yo y circunstancia, en una tensión hecha de proyectos, facilidades y dificultades. La circunstancia se convierte en mundo cuando proyecto sobre ella mis proyectos..." (J.MARIAS: Ortega, II. Las trayectorias, ed. cit., p. 145 y s.s.).

Rosa Chacel, habiendo conocido y asumido el pensamiento de Ortega, se dispone en su novela a llevarlo a la práctica -"ejecutarlo"-, transformándolo en móvil de su personaje, encarnándolo en él:

"...aquella breve frase de Ortega era la médula de algo, era un algo que se podía poner a vivir en alguien y que daría como producto una nueva conciencia, una nueva persona" (1).

Lo que la autora hace con el pensamiento de Ortega es algo de sentido idéntico a lo que, años más tarde -1938-, hará Sartre en La Náusea con la filosofía Heideggeriana: crear un personaje que vive su idea, que se siente invadido, poseído por ella, transformando todos sus pensamientos en hechos vitales, reales (2).

Como ocurre con otras obras de la autora, el título de la novela no es un epígrafe abstracto sino símbolo o elemento alusivo de los contenidos que encierra. Pero a la vez responde a una pauta generacional, pues los vanguardistas gustaron del tópico usado como

(1) "Respuesta a Ortega", ed. cit., p. 105.

(2) Esta valoración se la oí a Rosa Chacel en el primer encuentro (1980) que con ella mantuve, y ahora, al haber sido publicados sus diarios, la encuentro formulada en los siguientes términos: "Cuando leí La Náusea me pareció encontrarle una semejanza extraordinaria con Estación. Ida y vuelta, y es evidente que tiene grandes puntos de contacto. La Náusea es a la filosofía de Heidegger lo que Estación. Ida y vuelta es a la filosofía de Ortega. Esto, en cuanto al propósito fundamental; luego, el sistema seguido es sumamente semejante: un hombre -un intelectual- que monologa durante todo el tiempo y que, después de demostrar su torpeza en la vida, decide escribir un libro." (Ida, 188).

título, hábito que la autora enjuició de la siguiente manera: "Esta innovación era una de las que estaban de moda y consistía o producía un modo especial de avanzar recordando" (1).

El título de la obra nos remite de inmediato a la idea del viaje, motivo tan profundamente ligado al propio género novelístico (2). El tópico consiste en incluir uno de los esquemas prototípicos de la novela: el del héroe que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo, emprendiendo para ello un viaje -búsqueda- no exento de dificultades y peligros diversos. Sólo que ahora se produce un avance por mutación; subsiste el tradicional viaje por el espacio, pero a éste se le suma un viaje a través del tiempo, de la memoria, de la interioridad. No se narra la historia de un hombre sino que se noveliza el transcurrir -de ahí la importancia de la dimensión temporal- de sus pensamientos.

Tras lo dicho, casi resulta innecesario explicitar que la narración nos viene dada desde la primera persona. Si el espacio de la novela es el de las secuencias interiores del protagonista, lo más pertinente es que todo ese material se estructure desde la perspectiva de máxima subjetividad, desde el "yo":

"El "yo" está en entredicho, pero es falso pudor suplantar el pronombre por el nombre.

(1) "Memoria de Corpus Barga" en Nueva Estafeta, 14, Enero de 1980, p. 55.

(2) Véase M. BAQUERO GOYANES: Estructura de la novela actual; Barcelona, Planeta, 1975, pp. 32-35 y Proceso de la novela actual, Madrid, Rialp, 1963, pp. 132-145.

Que alguien haya dicho de sí mismo: 'El pobre Jean-Jacques', repugna. Es pordiosear la compasión ajena, aviniéndose a ser Jean-Jacques, es decir, lo que esto representa para los otros y cambiarlo por la riqueza, por la intensidad sugeridora que nadie puede darnos" (p. 94).

Ahora bien, esta primera persona no se agota en las simples líneas demarcativas del personajes protagónico; por el contrario, adquiere una complejidad máxima al desempeñar las diversas funciones presentes en el texto novelesco.

Así, en un primer momento advertimos cómo el "yo" es a la vez sujeto y objeto de la enunciación (o sujeto de la enunciación y del enunciado, como dice Todorov). Sujeto, porque es esa primera persona la que analiza, piensa, describe y escribe sobre determinados hechos, vivencias, pensamientos, sensaciones...; en definitiva, el narrador del discurso. Es asimismo objeto de la enunciación porque toma su propia vida -su circunstancia- como materia de reflexión para, a lo largo de este proceso mental, transformarla, "proyectarla" en una obra literaria.

Por ello, en algunos momentos advertimos un claro desdoblamiento del yo, apareciendo una segunda y tercera personas que pertenecen, sin embargo, a un mismo sujeto empírico: el yo protagónico:

"Yo vivía en aquel puerto y tendría mil nombres. El que figuraba en el libro del hotel, el que me había puesto la chica del bar a fuerza de verme. Todos me veían pasar y sabían dónde estaba él; aquél que ellos nombraban andaba por el muelle. Pero yo... Yo entonces iba fatigosamente detrás de mí mismo; iba queriendo alcanzarme, llamándome, no tú, sino yo." (p. 99)

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

"¿Fue en la reconstrucción sólo o fue en la tarde del hecho? ¡Cómo lo he perdido! Pero no pudo ser en la realidad. ¿Cómo iba yo a haber ido detrás de aquel modo? Y, sin embargo, ¿por qué me vi después? Me veía, no sé desde donde, ir detrás de ellos, conversando con ellos..." (p. 90)

La complejidad de la estructura pronominal de Estación proviene, asimismo, de la variedad de interrelaciones establecidas entre los dos planos (niveles) conjugados en la obra: la historia de la novela y la historia en la novela. Tales relaciones fluctúan entre el paralelismo, la superposición, la alternancia, la convergencia..., dando lugar a un complicado juego de espejos.

El análisis del "yo" como sujeto de la enunciación queda encuadrado en el plano de la historia de la novela: es el narrador, productor de un discurso sobre la novela dentro del propio texto narrativo.

El "yo" objeto de la enunciación corresponde al plano de la historia en la novela. Es el protagonista, pero no sólo un protagonista que actúa dentro del espacio ficticio, sino que a veces aparece como "sujeto pensante", autónomo y a la vez convergente con el narrador, pues ambos pertenecen -son- a esa única primera persona. Los dos quedan fundidos y confundidos en la estructura global de Estación, y de ahí la imposibilidad de disgregar drásticamente ambos planos. Ahora bien, para el estudio o análisis de la obra, la distinción entre los dos niveles facilita la claridad expositiva permitiendo, al mismo tiempo, explorar de manera independiente lo que Estación. Ida y vuelta contiene de aprendizaje de una vocación, de un modo de novelar.

Tras este apartado prosigo el análisis de la novela completando el estudio del protagonista desde su plano externo -el yo objeto de la enunciación-; es decir, confrontado con su circunstancia.

Después analizo los aspectos formales -estructura, trama, técnicas y recursos narrativos-, tratando de valorar el grado en que Estación se ajusta o desajusta a los planteamientos teóricos que Ortega expuso en sus Ideas sobre la novela. por ello dedico unas cuantas páginas al estudio del citado ensayo.

No hay un apartado específico para el aspecto verbal o los rasgos estilísticos de la novela. La extensión de la obra impide realizar un estudio simultáneo de los aspectos verbal y semántico, como hice con Chinina Migone. Por ello, las notas referentes al estilo se incluyen, algo desordenadamente, al abordar otras cuestiones. Por

otra parte, lo dicho sobre el relato es igualmente válido para la novela.

Las conclusiones se avanzan a medida que van surgiendo como resultado del análisis, y al final las más destacadas se sumarizan en un apartado independiente.

Un último punto incluye las valoraciones que la crítica ha hecho de esta novela chaceliana.

III.2. HISTORIA DE LA NOVELA: EL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN

IMAGEN DEL NOVELISTA

En las novelas de corte realista, la imagen del narrador como creador -es decir, del novelista- no suele aparecer explicitada como tal figura dentro de la obra, no suele aparecer en escena, sino que, por el contrario, se proyecta indirectamente a través de uno o de varios personajes. A menudo se trata de una imagen fugitiva, encubierta, difícilmente perfilable. A lo sumo, podemos acercarnos a ella en ese lugar que Todorov denomina "nivel apreciativo" del texto. (1)

Este postulado o premisa perderá parte de su fuerza, hasta el punto de no poder ser considerada como tal, después de la transformación experimentada por el género durante la segunda década del

(1) "La descripción de cada parte de la historia lleva consigo su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa. Esta apreciación, digámoslo desde ahora, no forma parte de nuestra experiencia individual de lectores ni de la del autor real; es inherente al libro y no se podría captar correctamente la estructura de éste sin tenerla en cuenta." (Literatura y significación, ed. cit., p. 109).

siglo XX. Los novelistas innovadores - Huxley, Joyce, Gide...(1)- abogan por la introducción del novelista en la novela quedando así justificada la presencia de la historia narradora dentro de la historia narrada. La época, marcada por el signo de la experimentación, de la búsqueda de nuevos modos narrativos, así lo reclamaba.

En este sentido, Estación. Ida y vuelta entronca plenamente con la línea trazada por aquellos novelistas innovadores: el narrador no sólo cuenta la historia que está en la novela sino también la historia de la novela misma, integrándose así la figura del narrador en la estructura de significaciones formada por la obra. Tal procedimiento -modo de proceder- se explica, al mismo tiempo, por una nueva concepción del novelista: la imagen mítica del escritor, proveniente de la tradición decimonónica (2) queda sustituida por una

(1) Claro que, al hablar de este aspecto, no debería ignorarse a nuestro Unamuno, pero como decía Rosa Chacel -véase apartado dedicado a La Confesión- los escritores de la generación no prestaron tanta atención al Unamuno novelista como al ensayista o al genio poético, también al hombre que se erguía en conciencia pública de un momento histórico. Así, César ARCONADA veía en Unamuno un gran temperamento -"una fuerza potencial, una virginidad de naturaleza que por sí sola tiene valor"- que conjugaba de manera singular tres rasgos destacados: romanticismo, cristianismo e iberismo (en La Gaceta Literaria, 78, 1930, vol. II, p. 90). CORPUS BARGA, cuando evoca su encuentro parisino con Unamuno, elogia en él su tarea de articulista, ese permanente monólogo exterior que ocupó parte de su vida y su obra (Véase Crónicas literarias, ed. cit., p. 169). JARNES destaca la dimensión agónica del pensamiento unamuniano, de donde nace la riqueza dinámica, la complejidad y el patetismo de toda su poesía. Las páginas de este "gran poeta de la intimidad profunda" servirán como "pauta para modelar, a sangre y fuego, espíritus" (en el Homenaje que La Gaceta Literaria le dedicó en el N^o 78, 1930, vol. II, p. 93). Pedro SALINAS, en la misma ocasión, definió a Unamuno con los vocablos "bulla, bullir, hervir, fe, fervor, fervido", y José BERGAMUN glosó ese grito -"cristiano, de agonía, de verdadera lucha espiritual"- unamuniano de "Dios, Patria y Ley!". Podría multiplicar los ejemplos, pero no es éste lugar adecuado para desarrollar tan amplio tema.

(2) "Los grandes mitos del XIX conservan aún todo el vigor: el gran novelista, el genio es una especie de monstruo inconsciente,

nueva imagen en donde no se advierte ya la antinomia entre creación y conciencia. El novelista reflexiona sobre su obra desde la obra misma mostrando el proceso de creación en su totalidad.

El máximo exponente de este clima o actitud se encuentra, claro está, en las propias novelas. No deja de ser significativo que Ayala llamase "esquemas" a las narraciones incluidas en El boxeador y un angel (1929), aludiendo con ello a la condición de proyecto, de punto de partida, de algo inconcluso; ni que el narrador-protagonista de Estación. Ida y vuelta escriba al final de la obra "Algo ha terminado. Ahora puedo decir principio"; ni tampoco que en el Libro de Esther -todo él una obra en gestación, una novela al servicio de otra novela posible- Jarnés incluyera un capítulo titulado "Incertidumbre" (1).

Este experimentalismo que traducen las novelas de la época, mostrándonos al novelista en su taller, refleja la conciencia artística de los escritores a la vez que apunta a la tendencia narrativa que ha dado en llamarse "meta-novela". El novelista no es un elemento pasivo -ni transcribe cronísticamente la realidad, ni se abandona a la inspiración-, sino activo: con plena conciencia de su trabajo, de su labor de construcción:

irresponsable y fatal del que parten unos "mensajes" que sólo al lector es dado descifrar [...]. Tal actitud revela una metafísica: las páginas escritas revelan la existencia de cierta fuerza superior que las ha dictado." (A. ROBBE-GRILLET: Por una nueva novela, Barcelona, Seix Barral, 1965).

- (1) Es este uno de los puntos vinculantes entre los vanguardistas y algunos de los más destacados novelistas contemporáneos: la reflexión crítica sobre la obra dentro de la obra misma, la inclusión de la novela posible dentro del texto narrativo, el desdoblamiento de los personajes, etc. se encuentran en obras de Cortázar, Sábato, los Goytisolo... Analizando la vocación experimentalista propia del arte y la literatura contemporáneos, Xavier Rubert de Ventós explica su motivación en la creencia "en que las experiencias con formas, con colores o con palabras, llevan al

"...la obra empieza a realizarse verdaderamente cuando ha terminado ese primer instante intuitivo y comienzan los ensayos de construcción que han de servirnos para llevar a cabo la obra" (1).

Así, Jarnés definirá la literatura como "arte de construir", labor de ingeniería del pensamiento. De extrema dificultad, de suma trascendencia humana, de indudable eficacia social (2). "Trabajo de inteligencia" será expresión habitual de estos escritores para referirse a su labor.

La mutación ocurrida en la imagen del narrador conlleva otra en la imagen del lector (3): me refiero a la concepción del "lector activo" formulada por los novelistas de vanguardia. Si la novela se entendió como un modo de conocimiento, tarea del novelista será el aumentar el espacio intelectual del lector. Para que esto fuera posible había que huir de lo trillado -de tópicos y motivos secularmente repetidos- y exponer al lector ante un texto difícil.(4)

al descubrimiento de facetas inéditas de la realidad, de aspectos de la misma que sólo una nueva pregunta formal revela." (Teoría de la sensibilidad, Barcelona, Península, 1969).

- (1) CHABAS, J., "Las vueltas inútiles", Revista de Occidente, 44, 1927, T.XV, p. 205.
- (2) "Ella (la literatura), como todo arte, sólo puede ser fruto de estos tres factores: vocación, disciplina y genialidad en uno u otro grado -no confundirla con el talento que puede juzgarlo todo, que puede hacer magníficas imitaciones de todo pero es incapaz de crear nada." (Feria del libro, ed.cit., pp. 19 y 20).
- (3) "La imagen del narrador no es una imagen solitaria", nos dice Todorov: "en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada de la que podría llamarse la 'imagen del lector'." (Literatura y significación, ed. cit. p. 110)
- (4) En tal planteamiento radica la impopularidad del arte nuevo, que Ortega analiza en La deshumanización del arte, obra que empezó

"No solamente el cine, sino casi todo el arte moderno ha exigido de pronto, para su total comprensión y goce, a individuos y públicos, un esfuerzo, una postura violenta. Primero, de la atención; después, de la inteligencia y, por último, de la conciencia entera, nada tiene de extraño que los débiles del entusiasmo y de la voluntad se hayan negado a hacer este esfuerzo, y que aun los más firmes transparenten de vez en cuando alguna protesta" (1).

Se exigía del lector un esfuerzo, una postura violenta: de la atención, de la inteligencia y de la conciencia entera (2). Se rechazaba la obra fácil, es decir, la obra incapaz de sacudir al lector, de convulsionarlo, de hacerle reaccionar, de exponerle a parcelas desconocidas del pensamiento; la obra que repite complacientemente los lugares comunes de todos conocidos, que nos mantiene en el mismo lugar.

"Hay que buscar el libro fosco, el autor hueraño que sólo se va entregando por parcelas, que se resiste como una virgen montaraz [...] debemos huir del libro que se entrega a la primera acometida [...]. Desechar totalmente aquel libro que no logre añadir a nuestra estatura un codo; acoger solícitos aquél que pueda alazarnos sobre nuestro propio nivel."
(3)

a aparecer en los folletones de El Sol a partir de 1923, y que analiza los rasgos más destacados de los recientes movimientos artísticos.

- (1) ESPINA, A., "Reflexiones sobre cinematografía", opus cit., p.17
- (2) "...la estética del porvenir habrá de tener, tal vez, un rigor matemático, el suficiente para alcanzar la comprensión de todo el álgebra superior, esencial, que hay en el nuevo arte. Álgebra de las metáforas -como dijo Ortega y Gasset- y aún más: álgebra de la intención." (J. CHABAS: "Las vueltas inútiles" ed. cit. p. 214)
- (3) JARNES, B.; Feria del libro, ed. cit., pp. 13-14.

La obra difícil, avivadora de conciencias, ha de ser la única posible, la obra de la época (1). Es este otro de los motivos que conectan a los vanguardistas con los novelistas contemporáneos. Si pensamos en Cortázar y en su distinción entre "lector-hembra" y "lector-macho" -al primero le interesa la solución de una lectura pasiva; el segundo prefiere realizar ese texto en la lectura- es decir, entre el lector de la tradicional novela cerrada y el nuevo lector de la "obra abierta"; o en ciertas formulaciones de Juan Goytisolo, veremos las conexiones y coincidencias que alcanzan, incluso, la manera de entender la novela como género y su función. Simultáneamente, la novela exigirá al lector el conocimiento de su secuencia novelesca (trama, aventura, asunto, tema...) y el juicio -o su contrucción, su elaboración- sobre esas mismas secuencias. Al nivel de la ficción se superpone el del pensamiento; o la ficción se postula como idea, o la idea como figura.

Esta aguda conciencia de la tarea creadora explica la VOLUNTAD DE FORMA, siempre actuante en el novelista. El poder jerarquizador y estructurador de la forma someterá y vencerá las imperfecciones y deficiencias de la materia que va a ser transformada en sustancia

(1) Todo esto se encontraba ya esbozado en Ideas sobre la novela y de allí fue ampliado y llevado a la práctica por los novelistas del grupo. En esa obra, Ortega, al analizar los personajes creados por Dostoievsky señala como particularidad distintiva el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector: "...El lector se ve forzado a reconstruir entre vacilaciones y correcciones, temeroso siempre de haber errado, el perfil definitivo de estas mudables cristuras." (J. ORTEGA Y GASSET: Obras completas, III, ed. cit., p. 402)

estética. Nótese el elevado índice de frecuencia con que aparecen términos procedentes del campo semántico de la arquitectura, por ejemplo, al referirse a este aspecto de la producción novelística.

Para Juan Chabás, la obra empieza a germinar verdaderamente con los "ensayos de construcción que han de servirnos para llevarla a cabo." (1)

Para Jarnés, la prosa ha de ser, ante todo, "una rica, una costosa arquitectura" (2). El tema es "nada o casi nada" ya que sólo "con la forma empieza a vivir la intención". El novelista será, pues, un "agudo geómetra que aspira a trenzar en la red de su presa las precisas coordenadas." (3)

Antonio Espina, al analizar Superrealismo de Azorín, destaca como condición de la novela su cualidad de pre-novela (Ha escrito la novela de la gestación -imaginista- de la novela): la "estructuración neoformativa" de "formas que marchan paso a paso desde el limbo difuso en que nacieron hasta el punto de materialización concreta." (4)

Para Rosa Chacel, no hay distancia entre idea y forma, reduciéndose así el margen de "lo inefable":

"Perfección, acierto, justeza, seriedad y belleza literarias son calidades o, más bien, categorías que se funden en una calidad cuya excelencia y exquisitez, cuyo gusto delicioso, cuyo aroma o gama de colores consisten en ser imperceptibles. La perfección de forma a

(1) "Las vueltas inútiles", Opus cit., p. 205.

(2) Feria del libro, ed. cit., p. 172.

(3) Ejercicios, ed. cit., pp. 39, 24 y 87 respectivamente.

(4) "Azorín: Superrealismo, pre novela". Revista de Occidente, 82, 1930, T.XXVIII, p. 135.

que aludo es lo más lejano del preciosismo, es, simplemente, la penetración del misterio. Quiero decir que es un fenómeno que consiste en encontrarnos con la idea, como si nos la hubiésemos tragado sin sentir, como si la idea estuviese ya en nosotros mientras la palabra que nos la ha dado sutilmente, humildemente, calla o reposa en su haber cumplido."

(1)

(1) La confesión, ed. cit., p. 57

GENEALOGÍA DE LA CREACION

El proceso se inicia con una reflexión sobre la naturaleza del acto creador, reflexión expresada mediante términos pertenecientes al campo de la patología médica: "fiebre". "flaquezas", "termómetro", "tubo digestivo", "temblor", "delirio", "contagio"... Con ello, el lector construye una primera imagen del novelista como sujeto desgarrado, patético, que se vuelca hacia la escritura motivado por una necesidad oscura y obsesiva, por ideas que ejercen su presión acechándolo, acorralándolo y, finalmente, poseyéndolo.

"Nunca había sentido una fiebre que cuajase en algo tan sólido como ésta. Otras veces me había dado cuenta de que sus imágenes se desprendían de mí, de que eran centrífugas. Pero en éstas se quedaban a dos pasos, como una realidad independiente; me cercaban, me rodeaban y yo chocaba con ellas. ¡Eran de una dureza!" (p. 87)

Esas ideas que emergen hasta la conciencia del novelista reclamando ser transfiguradas en materia literaria brotan en forma de visiones en las zonas oscuras del subconsciente, en el mundo de las pesadillas nocturnas, fundiendo y confundiendo la realidad y el ensueño:

"¿Dónde lo tendría guardado que lo saqué con aquella brillantez? ¡Brillantez...! No, era áspero; no tenía ni un punto pulido por la luz, sino un claroscuro violento. Lo blanco era lo que yo ponía. Mi creación se desmoronaba apretándose contra lo negro impenetrable." (pp. 88-89)

Vale la pena detenerse en este punto. Al analizar Chinina Migone destacué el valor simbólico de la antagonía luz-sombra y su repercusión dentro del conjunto de la obra chaceliana. En Estación. Ida y vuelta hay un desarrollo lúcido y penetrante de este binomio aplicado a la génesis de la creación. La extensión del pasaje en donde se ilustra este proceso hace imposible su reproducción literal, por lo que haré una sinopsis del mismo.

En un momento dado el autor sueña una escena muy concreta que adquiere valor premonitorio cuando más tarde se repite en el plano real (el imaginario dentro del orbe novelístico). Este paralelismo entre el acontecimiento "real" y el acontecimiento onírico genera un conflicto, siempre dentro del espacio mental del narrador -sujeto pensante-, insoluble cuando se intenta reconstruir la escena e incorporarla al plano de la creación. A la confusión de las fronteras entre sueño y vigilia se suman las de la creación, alcanzándose así una situación límite en la que "la palabra reflexión adquiere sentido de espejismo, de proyección ilusoria en una realidad negra y vacía." (p. 91). Reproduzco breves párrafos para mostrar las distintas secuencias del proceso:

"Me lo fui reconstruyendo detalle por detalle. Con insistencia, con intransigencia. Lo hacía, lo borraba. No; así no; más bien así." (p. 89)

"¿Fue en la reconstrucción sólo o fue en la tarde del hecho? ¡Cómo lo he perdido! Pero no pudo ser en la realidad." (p. 90)

"Esto no pudo pasar. Yo lo creé de la profunda impresión que me dejó la transmutación de aquel hombre (...) Fue después cuando lo prolongué con todas las variantes posibles." (p. 99)

Es probable que la doctrina psicoanalítica -con tanta vigencia en aquellos años- haya servido para el planteamiento de este problema teórico (1), que no parece totalmente resuelto. Ya dentro de la tradición literaria hay que recordar a dos novelistas por quienes Rosa Chacel siente profunda admiración: Dostoievsky -lo nocturno, el subsuelo- y Unamuno -Niebla, o la narración como sueño de su creador- y, por supuesto, la estética surrealista de la época.

Sin embargo, si recordamos lo dicho sobre la infancia de la escritora, este pasaje de Estación. Ida y vuelta nos remite a otros pertenecientes a Desde el amanecer, en donde la autora se refiere a menudo al mundo de los sueños y las pesadillas nocturnas, verdadera constante de su "actividad mental" infantil.

(1) Sabida es la importancia que el psicoanálisis concede a los sueños como imágenes de una realidad transfigurada. Jung, por su parte, equipara las investigaciones literarias con las investigaciones oníricas y Lacan, las estructuras del inconsciente a las estructuras del lenguaje.

LA CREACION COMO ORDENACION DEL MUNDO INTERIOR.

Al servir como vehículo de expresión de una interioridad, la obra creada -la escritura- adquiere un poder catártico:

"Todos los aprensivos creemos en esta varita mágica, sentimos que el termómetro es la sanguijuela que chupa la fiebre, y que al llenar su tubo digestivo se lleva el exceso que podría matarnos." (p. 87)

A la consideración de la obra de arte como expresión de un mundo personal se suma la concepción de la obra como ordenación de ese mundo -o de otros mundos posibles-, ordenación que implica la existencia previa de un desorden, de un caos, de un conflicto:

"Yo estaba perdido y me buscaba como se buscan para encender en un cuarto oscuro los dos hilos de un cable. Aquella penumbra se aclaraba en la conjunción de mi conciencia vacilante y mi yo." (pp. 99-100)

En esa situación extrema, al sentirse incapaz de comprender todas las afirmaciones que le asaltan, el sujeto siente la necesidad -pronto transformada en voluntad consciente- de ordenar su mundo, su circunstancia, proyectándola sobre su propio espacio mental: el pensamiento es el ámbito elegido para estudiar de qué manera la realidad se le aparece, cuál es su relación con ella.

"Tiene ahora para mí la 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 probarlo." (p.85)

Concebido así el proceso, la obra sirve como plataforma de ensayo, como laboratorio de la vida; el novelista siente que el potencial de su pensamiento da para más de una vida "Podría hacer cincuenta esquemas de mi vida: proyectos, maquettes..." (p.85) y medita sobre el máximo de facetas posibles en su naturaleza. Después, es el llevarlo a la práctica, es el vivir:

"Hay que resolverlo, hay que enfocar el total y ser capaz de llevarlo a cabo; de irrealizarlo!, lograr una construcción sólida con todas las reglas del arte, donde puedan encerrarse las reglas íntimas, las normas in-formulables." (p.85)

A esta conclusión (la creación como respuesta a una necesidad subjetiva) se llega no sin considerar los problemas concernientes a las relaciones entre pensamiento y vida. El equilibrio entre ambos es lo deseable, pero la dificultad de su alcance interrumpe, en ocasiones, el ritmo de una normal fluencia hacia la obra creada:

"Esto ya no es estilizable; debo guardar mis decisiones, no manosearlas, para que no llegue jamás la vida a teñirse de este frío vidriado literario, ni la obra a desequilibrarse por irreprimibles latidos de vida." (p. 112)

Es clara la afirmación del vitalismo orteguiano (1) y el con-

(1) En el ensayo titulado "Cultura y Vida" escribe Ortega: "Para nosotros la vieja discordia está resuleta desde luego; no entendemos cómo puede hablarse de una vida humana a quien se ha amputado el órgano de la verdad, el pensamiento, ni de una verdad que para existir necesita previamente desalojar la fluencia vital." (En O.C., vol.III, ed. cit., p. 163)

siguiente rechazo del racionalismo y relativismo intransigentes cuando el novelista dice:

"[mis ideas] se me ahogan si bucean mucho tiempo en lo literario; necesitan continuamente airearse en lo real. Más bien reconfortarse. Es desfallecimiento lo que padecen, necesidad de alimento." (p. 114)

Al responder a una necesidad del sujeto, la obra queda desligada de vínculos o subordinaciones externas, pero no por ello exenta de otros peligros. Encontramos ahora, trasladado al plano de la creación literaria, otro de los problemas planteados por Ortega: el derivado de la irreductible dualidad que presenta el fenómeno del pensamiento:

"Tiene, pues, el fenómeno del pensamiento, doble haz: por un lado nace como necesidad vital del individuo y está regido por la ley de la utilidad subjetiva; por otro lado consiste precisamente en una adecuación a las cosas y le impera la ley objetiva de la verdad." (1)

Así, en más de una ocasión a lo largo de su discurso, el novelista se sobresalta ante los riesgos de la creación del solitario, cuestionándose la validez y el alcance de los elementos autobiográficos en sí mismos, al margen del valor estético que, como ingredientes de la obra novelística, indudablemente poseen. En definitiva, se reflexiona sobre la repercusión del subjetivismo en literatura, pero desde un punto de vista literario, estético, no moral o ético:

(1). "Cultura y vida", opus cit., p. 165.

"Esto es otro punto importante y de gran partido. El solitario tiene siempre su creación expuesta a chocar con la realidad o a palidecer ante ella de pura envidia, y tiene además que sufrir el juicio de los que han velado mientras él soñaba. Esto, por supuesto, sin el menor carácter de cargo de conciencia. Con ese otro de conmoción, de perturbación psicológica, simplemente de poder o no poder sufrirlo." (p. 103)

Este planteamiento que se hace el novelista -el uso de la propia vida con fines artísticos- resulta especialmente relevante dada la importancia de los elementos autobiográficos en el conjunto de la obra chaceliana. No resultaría difícil rastrear los elementos pertenecientes al yo empírico del autor que aparecen en Estación, a partir de ciertos textos -prólogos, ensayos, memorias, diarios...- Rosa Chacel explicitó una vez ese autobiografismo:

"...Timoteo ya no llevaba su pana parda, sino un abrigo -empezaba el otoño- marrón, con cierto corte de levita -el que mucho más tarde dibujó en la portada de mi libro Estación. Ida y vuelta, porque la silueta romántica le caracterizaba -de tanto como duró el abrigo- y con ella representaba el protagonista que era yo pero era él." (Timoteo, p.26)

Y, en efecto, la identidad es fácil de reconocer: desde ese viaje a Europa del protagonista que articula buena parte de la novela hasta motivos y detalles menos significativos: el tranvía cómplice de las escapadas juveniles, la meditación al recordar el monumento a Daoiz y Velarde -registrada en Desde el amanecer-, etc. Sin embargo, dado que tales elementos aparecen transmutados, transfigurados al estar sometidos al proceso de organización y construcción que opera en todo texto narrativo, es más pertinente estudiarlos

dentro de ese marco, concediéndoles, por consiguiente, el mismo tratamiento dado a los otros componentes de la obra.

Al plantearse la tarea de creación como la ordenación del caos interior, se ha de partir del propio "yo": "Una raicilla que apuntando en mí mismo divergió de mi centro afectivo bastará para animar mi creación literaria." (p. 98). Ahora bien, independientemente del contenido autobiográfico, el novelista deberá tener siempre en cuenta que se trata de presentar la conciencia de un personaje creado, y no la suya propia; no ha de olvidar "en qué cuello conserva la cabeza." (p. 98). Por ello, lo creará a partir de sus "viveversas". De los elementos coincidentes, eliminará todos aquellos no sustanciales que, de ser incluídos en la obra, podrían favorecer la confusión: "Mi protagonista no tendrá mi cuarto, mi ventana ni mi mesa. De esto no hay por qué hablar a nadie." (p. 99). El protagonista tendrá también opiniones propias (independientes) respecto a los múltiples hechos o pensamientos que puedan suscitarse. Sólo proyectará en él lo esencial de su "yo", lo que le importa probar (ensayar) de su propia vida: "La enfermedad incurable de mi egoísmo" (p. 101), "la violenta conmoción de un temperamento duro al ser bruscamente doblado sobre sí mismo" (p. 105), "la idea del suicidio" (p. 111)...

El planteamiento es drástico:

"Será de esos hombres que pueden tener una permanente manifestación de "su yo". Fluctuará "mi yo" movedizo alrededor del suyo firme. Pero llegaré a precisar, respecto a él, mi debida situación y distancia. Encerraré su yo y el mío en respectivas copas cristalinas, desde donde se vean sin mezclarse. Y saltaré de una a otra, colectando lo más escogido del yo y del él." (p. 99)

Habrá, pues, un desdoblamiento, una fragmentaci3n del yo -la primera persona como objeto de la enunciaci3n- y se crear  una tercera persona; él. Esta objetivaci3n del yo es posible gracias al aprendizaje de la mirada adquirido con el cine, cuyas aportaciones para el desarrollo de ciertas técnicas novelísticas -con las que surge la literatura objetiva- son obvias. Más adelante veremos c3mo este planteamiento te3rico del novelista se lleva al plano de la ficci3n, y c3mo se resuelve.

COMPONENTES DE LA OBRA

Llegamos así a abordar otro de los aspectos claves relativos a la creación literaria: el de los componentes que la constituyen. Como resultante de la ordenación de un mundo interior, la obra estará formada por aquellos elementos pertenecientes al caos pre-existente del que surge: ideas, sensaciones, imágenes, recuerdos, sentimientos, sueños... El novelista, al mismo tiempo que plantea abiertamente los problemas relativos a la creación, exhibe los materiales con que la obra está siendo elaborada:

"Tengo ilusión por Treport. Estoy seguro de que trabajaré allí. Está aislado. Pero mejor. Tengo ya demasiadas sensaciones." (p.79)

"¡Cuánto tiempo había estado acumulando materiales para aquella pesadilla! Tenía ideas, impresiones indigestas de varios meses, cosas que había ido almacenando." (p. 88)

Para esta exploración del yo -en sus múltiples facetas y relaciones- el novelista se apoya en dos tipos de materiales bien diferenciados: por un lado, en las ideas, pertenecientes a la esfera diruna, al mundo de la razón; por otro, son reivindicados como fuente de conocimiento (1) toda una serie de elementos pertenecientes al ámbito de lo puramente subjetivo, emocional: sensaciones, impresiones, sueños, sentimientos, intuiciones, visiones... Se niega la supremacía de la razón -determinadas zonas de la realidad vital

(1) Porque van a ser elementos integrantes de la obra de arte y ésta va a configurarse como instrumento útil para el análisis y la comprensión del yo y de lo otro.

no pueden ser aprehendidas mediante los esquemas abstractos propios del pensamiento lógico- y se reivindica un conocimiento de tipo emocional. No se trata de perpetuar la vieja polémica entre racionalismo y subjetivismo: se rechaza la escisión entre razón y emoción, y se aspira a la fusión de ambas potencias, -complementarias, antes que antagónicas o excluyentes- en una unidad integral.

Es éste otro de los ejes capitales de la obra de Rosa Chacel, en donde razón y sentimientos pugnan por romper la fragmentación existente entre ambos para alcanzar la unidad. Puesto que "la razón se alimenta de los sentidos", debe intentarse un equilibrio dialéctico entre ambos. En Estación, . Ida y vuelta es posible seguir detalladamente el desarrollo de tal relación.

Todo el caudal de emociones y sensaciones correspondientes a experiencias y vivencias personales del pasado reaparece en el recuerdo, pero en un recuerdo que, en este primer momento de la aparición, resulta impreciso, borroso, desdibujado, suscitando tan sólo confusas perspectivas. Se hace necesaria una operación de búsqueda consciente -introspección psicológica- para rescatar los restos del pasado refugiados en la memoria. Sin embargo, "en la memoria no queda más que la sombra de esas cosas que escapan al foco de la consciencia, y al intentar buscarlas se pierde uno en el vértigo del perro que se busca el rabo." (p. 68).

El recuerdo y la memoria no siempre colaboran y, a veces, su ayuda resulta estéril. Por ello, se valoran las posibilidades de un desplazamiento físico, de un viaje, mediante el cual sea posible un distanciamiento, una objetivación: "... a mí, por lo menos, me es utilísimo dar un repaso de cuando en cuando, distante de la emoción inevitable en el momento de acción." (p.71). Al romperse

la unidad espacial sobre la que se proyectaban los dos tiempos en conflicto -pasado y presente- éstos se disocian mostrando con claridad sus límites, sus demarcaciones. La perspectiva ya no resulta tan confusa y el recuerdo se torna instrumento útil, fecundo para la tarea introspectiva:

"Nunca hubiese llegado a aclarar nada de eso si no hubiera pasado estos días en Rouen.
¡Qué evocación! ¡Qué evocación de mí mismo!"

Las asociaciones se multiplican y brotan en las circunstancias menos esperadas, siempre relacionándose con algo que ha sucedido, con seres humanos, con ideas abstratas. Son los recuerdos "desalmados" que brotan "en esos días en que se echa uno a la calle, dejándose el alma en la percha." (p. 96)

En ocasiones, el recuerdo provocado por estas asociaciones imprevistas presenta rasgos proustianos:

"...puede que fuera mi primer hallazgo aquella toquilla agujereada, mordida y empapada de barro. Entonces me pareció que su tragedia estaba en que era como una red rota; una red hambrienta que ya nunca volvería a llenar su bolsa. Pero no era esto; la toquilla estaba en el fondo del puerto sucio y frío; su tragedia era que no volvería a enrollarse en el calorcillo de un cuello. (1). No sé qué habría en ella mío; una prenda tan de vieja hacía absurda toda evocación. Sin embargo, yo sentía haber hundido mi cara en ella, haber respirado por sus agujerillos un olor de deliciosa intimidad." (p. 100)

(1) Una imagen parecida -el collar- la encontramos en La sinrazón, con idéntico sentido.

La importancia de este pasaje justifica en parte la extensión de la cita. Se plasma aquí -en el plano literario- lo dicho sobre el conocimiento irracional derivado de la experiencia sensible: el protagonista "no sabe" -este "no saber" no es más que un "saber sin razonar", un conocimiento desasistido de la razón- no puede explicar los mecanismos por los cuales un objeto, de determinadas características reales, materiales, provoca una identificación tan íntima, llegando a pensar en el absurdo. Sin embargo, siente esa intimidad, la respira, y lo que se desprende de ese sentir es una clarificación luminosa. El párrafo remite a algunos otros de Ortega donde el filósofo reflexiona sobre los objetos y nuestra experiencia de ellos, sobre cómo a través de ellos percibimos la realidad (subjetiva y objetiva). (1)

Al apoyarse en los objetos, el recuerdo adquiere parte de su materialidad, de su plasticidad ("Ahora lo veo como una expresión, lo veo plástico como nunca"), transmutándose en imágenes y visiones. Ya he comentado al analizar Chinina Migone el poder (conocimiento) derivado de ambas figuras.

El recuerdo así arraigado en las imágenes, fijado a ellas, es el punto de partida hacia el presente; un presente que se desarrolla en un espacio mental, desde el cual va a ser proyectado ("echado a rodar") hacia el futuro.

(1) "Cada objeto goza, por tanto, de una especie de doble existencia. Por una parte es una estructura de cualidades reales que podemos percibir; por otra es una estructura de valores que sólo se presentan a nuestra capacidad de estimar." (El tema de nuestro tiempo, en O.C. vol. III, ed. cit., p. 180). "Las cosas reales son cuerpos, es decir, algo impenetrable, que responde violentamente a toda agresión. Parece como si desde el centro de cada una naciera una fuerza que se dilata en el sentido de las tres dimensiones hasta encontrar lo que llega del centro de otra cosa y venir con ella a un compromiso." (El Espectador, II, en O.C., vol. II, ed. cit., p. 183).

"Teniendo aquel punto tan firmemente recordado, puede desde él echar a rodar hacia éste, tangible, mi memoria, que rodará creciendo en curva progresiva, generadora, y cuando haya rodado el justo espacio se adaptará infaliblemente a la medida justa." (p. 95)

Así configurada, la memoria deviene "potencia del alma" (p. 96) y como tal es capaz de percibir los "engarces", las "correspondencias" entre el mundo exterior -sensorial- y el interior -mental-.

"...En esa situación, nuestra registradora de recuerdos, al menor contacto suelta su ticket y nos obliga a leer la cifra carente de sentido; la cifra que obedeció en otro tiempo a un proceso mental, que tuvo su razón de ser." (p. 96)

Es la situación propicia para la germinación de la idea.

El protagonista reflexiona ampliamente sobre el proceso que conduce al descubrimiento de la idea, mostrando su sistema de irrigación mental. Así, nos dice:

"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." (p.92)

Habla de "sensación de la nada", "anonadamiento", "emoción pura"..., comparando el movimiento o desplazamiento mental producido por el transcurrir o discurrir del pensamiento con el producido, en el plano físico, por el tren. De nuevo, el motivo del viaje, que actúa a modo de "leit motif" en el conjunto de la obra. La cita muestra la manera en que las ideas ocurren y concurren, el do-

ble nivel sobre el que actúan, las asociaciones que establecen, etc.:

"Estas ideas del tren son entretenidas, se suceden con facilidad al ir ojeando las ventanillas. Pero, al mismo tiempo, otras de más densidad se van almacenando en el secreto de lo informulado. Y se unen a sus parejas, en el orden, atacándolas -las secretas a las otras-, anidando en ellas, en su pequeñez de infusorios, y alterándoles el color y la temperatura. Por eso, al encontrarlas después, es el querer sacar lo que le suena dentro, sin descubrir en su apariencia exterior el resquicio por donde pudo meterse." (p.93)

Pronto surgen los "engarces", las "correspondencias" produciéndose una violenta conmoción sensorial: "Entonces fue el recordar lo nunca visto, lo nunca sentido, con su sabor inconfundible. El recordar sin idea de pretérito; el acertar con lo anhelado, como si una súbita inspiración, saliendo de mi centro más neto, me hiriese inesperadamente." (p. 94)

El novelista se complace en detenerse a describir ese momento de plenitud en que se encuentra totalmente poseído por la idea:

"¡Cómo la vi...! Ni para pensarlo cabe un orden. ¡Cómo me vi, visto por ella! ¡Cómo la sentí a ella y a su sentimiento, deteniéndose al mismo tiempo a sentir el mío! Encontrarla fue encontrarme. De aquel momento he ido haciéndome mi universo. Esta vida nueva, tan llena, lo está sólo de su esencia. Aquello fue la creación, después vino la contemplación, la adoración y el rito, para recordar, para que no se trague nada el impío olvido."

El encuentro con la idea produce una clarificación, al quedar definitivamente rescatadas aquellas sensaciones caídas en "profun-

dos recintos raras veces abordables" -"ella es el recuerdo vivo", se nos dice-; es decir, conceptualizadas. Ahora será posible decidir, actuar. Y lo que el sujeto decide y concluye es que sólo la creación literaria puede dar sentido a su vida, puede ordenar su mundo:

"Me es preciso sentirlo así para seguir viviendo. O no creer más en mi brutalidad ciega, o dominar las mil facetas, las cien mil sorpresas de lo fatal. Sólo en esto hay satisfacción profunda, idominar su matemática! El futuro, así, adquiere un interés de apetecible, de sustanciosa transcendencia, y se puede seguir rumiando el inagotable retoñecer del pasado." (p. 98)

Tan extenso y denso proceso mental -el novelista ha tenido que ahondar en los complejos mecanismos de su pensamiento- ha sido necesario para probar(se) la importancia de incluir las ideas dentro de la obra:

"Para la perfecta visión de ciertos temperamentos es preciso que la idea les penetre, deshaciéndose en ellos en mil refracciones que manden a todos los puntos límpidos haces de su imagen." (p. 103)

LA CONSTRUCCIONES DE LA OBRA: DIVERSOS POSIBLES.

Culminado el proceso mental, se lanza abiertamente a ensayar las múltiples posibilidades existentes para la creación de su obra, partiendo de esta norma: "compaginar, armonizar, logrando la máxima tensión de actividad intelectual." (p. 85).

A partir de ahora se intensifica el sistema de alternancias entre el plano de la historia de la novela -voz del yo narrador- y el de la historia en la novela -yo protagónico-, pues aquél evoca o transcribe directamente fragmentos o episodios de su vida que le sirven como punto de partida para su creación. Este material queda sometido, claro, a la acción del pensamiento y, por tanto, transfigurado sin insertarse directamente en la obra. Tal manera de proceder se ilustra con toda claridad al abordar los temas del suicidio (1) o de la soledad. No es posible analizar aquí con un cierto detalle, el desarrollo del proceso pero sí puedo exponer su parte final (conclusión), en donde se muestran las diferencias o divergencias entre el creador y el personaje creado:

"La imposibilidad de suicidio en mi protagonista no será más que ese mirar atrás, ese probarse su suicidio, llenándole del encanto de su imagen. Mi protagonista se conmoverá ante la imagen de su suicidio. Se enamorará de ella, se la llevará al subir al tranvía para hacerla perdurable en su memoria. La irá contemplando todo el trayecto, adornada,

(1) Rosa Chacel siempre ha sentido "una piedad cercana a la admiración" por la figura del suicida, figura que en su obra aparecerá como "penumbra de la vida, como tentación y como valentía suprema..." (Timoteo, p. 21). En Memorias de Leticia Valle encontramos a un personaje cuya vida acaba en suicidio pero es el Damián de La sinrazón el que sirve para desarrollar y explorar esa voluntad de muerte.

abrillantada con las lágrimas de los cristales y las suyas. Se le interrumpirá la acción por extasiarse ante la idea. A mí, en cambio, es siempre una acción súbita, inesperada, lo que me hace dejar incompleta la anterior." (p. 113)

"¡Deseo y hartura! Sentirse morir de soledad, de necesidad, aniquilarse en consumir el propio jugo. ¡Absorber, trasegar otra esencia en nosotros, robusteciendo, corroborando nuestro ser ¡Delicia incomparable! [...] Mi protagonista resistirá su soledad, rumiando sus sensaciones atragantadas..." (p. 114)

Debatida la naturaleza y condición del protagonista, aborda el problema de la disposición de los elementos componentes de la trama (se tratará de un conflicto amoroso), y el de las técnicas adecuadas. Se valoran las posibilidades del teatro para la construcción de la escena en que estalla el conflicto:

"¿Cómo conseguir en el teatro la conmoción de nuestro personaje al ser volcado en otro ambiente? Yo no consentiré nunca que mi personaje se escamotee en los intervalos escénicos. Haré que caiga en las cosas y ante el espectador sea sorprendido por ellas." (p. 108)

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

"En el cine conseguiría inmediatamente el reverso de la escena. Pero a partir del silencio su altercado es difícilmente cinematizable." (p. 108)

Resulta especialmente interesante esta reflexión sobre las posibilidades del arte cinematográfico. La plasticidad de sus valo-

res y elementos permite "conseguir la infiltración subjetiva, suave y velozmente, disparando a un tiempo cien flechas de sutiles sugerencias." (p. 108). A este poder de sugestión hay que añadir el distanciamiento, la objetividad conseguida a través del lente de la cámara. Así, al imaginar una típica escena lacrimógena, el objetivo de la cámara permitiría sortear los escollos sentimentalistas impidiendo la fácil indentificación del espectador.

"No sé si dar a mi protagonista un par de lágrimas, pendientes de sus pestañas. Toda actriz cinematográfica sabe usar esta joya. Pero yo preferiría ponérselas al objetivo, querría envolver toda la imagen en un velo acuoso de tembloroso brillo turbio para que el espectador viera a través de él como a través de un abstracto enternecimiento." (p. 109)

Llega incluso a plantearse un final feliz, a lo Harold Lloyd, incorporando una escena de Safety at last: la novia esperando en la azotea, rescatándolo con su abrazo. En toda esta escena se reconoce esa leve ironía deshumanizada con que algunos novelsitas vanguardistas abrdaron los temas más susceptibles del tratamiento típico tópico.

Aquí es necesario abrir una breve digresión para explicar el sentido de todo esto.

"El arte nuevo es un arte artístico", afirma Ortega en La deshumanización del arte, tras haber opuesto "lo artístico" a "lo humano", y haber incluido en esta última categoría "Los amores, odios, penas, alegrías de los personajes". Ortega condena la presencia del

elemento humano en la obra artística porque impide la justa percepción del componente estético -"las formas propiamente artísticas, las irrealidades, las fantasías"- . Por consiguiente, censura la identificación emotiva del público o lector con el objeto artístico por fundamentarse en una perspectiva falsa: la que permite operar con el elemento humano -antiartístico- y no con el estético -el esencial en la obra de arte-:

"... quien en la obra de arte busca el conmoverse con los destinos de Juan y María o de Tristán e Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte."
(1)

"...la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte: en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida. Si se le invita a soltar esta presa y a detener la atención sobre la obra misma de arte, dirá que no ve en ella nada, porque, en efecto, no ve en ella cosas humanas, sino sólo transparencias artísticas, puras virtualidades." (2)

Consecuentemente, explica la popularidad de las formas artísticas del siglo XIX en base a su no ser "arte" y sí "extractos de vida". Por ello, consciente de la imposibilidad de un arte puro, proclama la tendencia a la purificación como el inexcusable imperativo de trabajo que la época impone a la generación joven. Tal tendencia es la famosa "deshumanización", objeto de más interpretaciones desafortunadas que afortunadas. Por ello me parece necesario

(1) ORTEGA Y GASSET, J., O.C., vol. III, ed. cit., p. 358.

(2) ORTEGA Y GASSET, J., Ibíd., p. 359.

detenerme brevemente en este punto. En su ensayo Ortega afirmaba que una misma realidad es susceptible de diversificación en función de la perspectiva en que nos situemos con respecto a ella. Así, de un mismo hecho objetivo (verificable) pueden resultar diversos equivalentes según el particular punto de vista adoptado, según la mayor o menor distancia espiritual (emotiva) en que nos encontremos con respecto al hecho común:

"Los grados de proximidad equivalen a grados de participación sentimental en los hechos; los grados de alejamiento, por el contrario, significan grados de liberación en que objetivamos el suceso real, convirtiéndolo en puro tema de contemplación." (1)

En los extremos de esos diversos aspectos de la realidad que corresponden a los varios puntos de vista se encuentran la realidad "vivida" y la realidad "contemplada", siendo aquélla el fundamento donde se apoyan y del que derivan todas las otras posibilidades:

"...en la escala de las realidad corresponde a la realidad vivida una peculiar primacía que nos obliga a considerarla como "la" realidad por excelencia. En vez de realidad vivida, podríamos decir realidad humana. [...] el punto de vista humano es aquel en que "vivimos" las situaciones, las personas, las cosas. Y, viceversa, son humanas todas las realidades [...] cuando ofrecen el aspecto bajo el cual suelen ser vividas." (2)

(1) ORTEGA Y GASSET, J.; Ibídem, p. 362.

(2) ORTEGA Y GASSET, J.; Ibídem, p. 363º

La realidad "vivida" se alcanza mediante una operación simple: aproximación y participación emotiva en el hecho. Por el contrario, para situarse en la perspectiva que permita "contemplar" la realidad es necesario prescindir de todo lo humano y realizar una operación de tipo analítico. El arte del siglo XIX, al centrarse en torno a un "núcleo de realidad vivida" se limitó a ser "reflejo de la vida", "naturaleza vista a través de un temperamento", "representación de lo humano", etc. En el arte joven sucede lo contrario: lejos de orientarse hacia la realidad, va en contra de ella; lejos de reflejarla, la deforma, la deshumaniza. "En su fuga de lo humano no le importa tanto el término ad quem, la famosa heteróclita a la que llega, como el término a quo, el aspecto humano que destruye." (1) Esta operación deshumanizadora -que no consiste tan sólo en eliminar los elementos humanos del objeto artístico- destruye la antigua convivencia posible entre el espectador y el producto artístico ("con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia"), obligando a desarrollar ("improvisar") una "forma de trato" específica y exclusivamente estética, en la que las emociones y pasiones quedan relegadas a planos secundarios, y en donde la inteligencia conforma el núcleo medular:

"El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección." (2)

"El placer estético tiene que ser un placer inteligente." (3)

(1) ORTEGA Y GASSET, J.; Ibídem, p. 366.

(2) ORTEGA Y GASSET, J.; Ibídem, p. 369.

(3) ORTEGA Y GASSET, J.; Ibídem, p. 369.

Así pues, "deshumanizar" significa eliminar lo personal, sentimental, patético, anecdótico, histórico..., para mantener al lector/espectador en una cierta distancia espiritual con respecto a la obra artística, impidiendo toda identificación emotiva y favoreciendo, en cambio, la actitud objetiva y analítica. Las vivencias emotivas de la obra nada tienen que ver con el placer estético, que debe derivar de la inteligencia.

Obviamente, si la aspiración se centraba en "una literatura que abarcase los más patéticos sentimientos", ni la mueca irónica, ni el convencionalismo de un final feliz resultan satisfactorios:

"Yo no concibo qué otra cosa pueden hacer, al día siguiente de la reconciliación más que levantarse y él, como todo marido, al afeitarse con su Gillet, arreglarla la nuca. Pero del encanto que puede haber en esto no quisiera hablar.

Hay asuntos ventilables, y otros de tan volátil esencia, que es preciso sellarlos para que no trasciendan. Allí donde se descubre un resquicio se infiltran y lo llenan todo de un denso olor de realidad." (p.116)

Al negarse la validez de esa realidad externa, cotidiana, sólo otra (interna, mental) aparece como alternativa para ese ejercicio de autoconocimiento, de proyección y búsqueda que el sujeto perdido y extrañado -el héroe o protagonista- necesita realizar: "El puede también intentar apresar el extracto de su pasado. Pesarle, medirle, llenarse del sentido de su dimensión." (pp. 116-117).

Estas reflexiones finales, apretadas, rápidas, importan porque en ellas advertimos cómo el narrador ha ido enmudeciendo y cediendo

paso al autor real (empírico) de la obra, Rosa Chacel.

No puede hablarse de que la novela resulte inconclusa, a pesar de la confesada incapacidad de rematar satisfactoriamente la historia, pues no es este aspecto -el argumento, la trama- donde reside el valor del libro.

En Estación. Ida y vuelta encontramos la confesión -y ya sabemos del elevado significado que esta palabra tiene en la obra de Rosa Chacel- de esa novelista novel que en los años veinte se disponía a ensayar nuevas vías en el camino hacia la novela moderna. Confesión porque la perspectiva desde la que se nos presenta permite -al lector, al estudioso de la literatura- penetrar en la interioridad del texto, instalarse en ese hueco desde donde se ve la sección del cono (recorro a una imagen de la propia obra) y apreciar los complicados mecanismos mediante los cuales se va avanzando. Tanto los triunfantes como los fallidos, pues en la novela no se oculta nada y todo se exhibe abiertamente.

El valor de la obra reside en lo que contiene de aprendizaje, de formación de una novelista. Una novelista que en esta "opera prima" no alcanza el nivel pretendido -situado en un punto muy elevado-, sin que por ello la labor resulte estéril. Como bien dice el personaje-novelista, era necesario este primer paso, "Este ensayo, esta comprobación de sí mismo, y, además, hacer balance, desembarazarme de las viajeas existencias y emprender una nueva, no sé cual; una que parta de aquí." (p. 117)

Era necesario para que después, veinte años más tarde, fuera posible escribir La sinrazón, síntesis y cumbre de toda la obra

-novelística y filosófica- chaceliana. Estación. Ida y vuelta quedó ahí, permaneció, pero germinó. Juzgada desde hoy, estremece la exactitud premonitoria del párrafo final:

"La existencia de un hombre sin destino debe brotar por generación espontánea, como flora invisiblemente fecunda. Toda mi esperanza aguarda el misterioso germinar del nada, del sustancioso fruto hueco, el cero, total de mi balance. Tesoro que no abr^uma con su peso, sino, al contrario, incita con su prurito ascendente.

Algo ha terminado; ahora puedo decir:
¡principio!"

III.3. EL PROTAGONISTA, SUJETO PENSANTE Y EXISTENTE.

En las notas introductorias había hablado del protagonista de Estación. Ida y vuelta como de un personaje en el que pensamiento y vida corren paralela e indisolublemente. Uno de esos cauces permite alcanzar el estrato fenoménico del personaje, adentrarse en esa zona donde brotan y germinan las ideas, más allá de la apariencia, más allá de la epidermis de los hechos. El otro cauce lo muestra inmerso en su circunstancia externa, debatiéndose en ella, tratando de salvarse salvando lo que, en dicha circunstancia, considera como verdadero y digno de continuidad.

Cuál sea dicha circunstancia, no importa demasiado (se incluye en la trama o argumento de la obra). Lo destacable es la creación de un personaje novelesco con densidad vital y complejidad intelectual suficientes para arrastrar al lector hacia su universo singular, comunicándole lo más profundo de su tejido íntimo. Un personaje que se plantea la tarea del conocimiento en su amplitud máxima: indagación en el "yo" (autoconocimiento) relaciones entre el yo y lo(s) otro (s) (la circunstancia), voluntad intelectual

(vocación artística, la obra de creación). A esta tarea del conocer, se une la del existir, la del vivir: la vida como proyecto, la obligación de elegir, la conformación de un destino... Y ambas tareas se plantean como necesidad, a la vez que como imperativo. De ahí que hable del protagonista como sujeto pensante y existente.

En la construcción de su primer héroe novelesco, Rosa Chacel no olvidará a un pariente lejano de nuestra literatura, conjugando así tradición e innovación:

"...no quisimos nunca destruir en dos patadas [...] para construir un mundo nuevo: tratamos de ver el viejo con la novedad de nuestra mirada y, fiando en ella, emprendimos las andanzas del YO. El Yo andante y sus quiméricas caballerías era un residuo de esencial tradición: lo que de la vieja repudiábamos, lo que huíamos como la proximidad de un leproso eran los Lázaros de Tormes, los Rinconetes que habían extendido su piojina sobre la prosa la vida..." (1)

El modelo era, por supuesto, el de nuestro héroe nacional, pero era necesario eliminar el "superficial y tópico quijotismo" si se pretendía alcanzar el "terreno de la verdad nutritiva". El camino elegido fue el de "la eficiencia del sentido que se delata en las formas". Aquellos que condenaron los jugueteos estetizantes de los jóvenes escritores olvidaron la fraternidad indisoluble entre estética y ética (2). En aquel propósito -suscitar formas e

(1) CHACEL, R., "Sendas perdidas...", opus cit., p. 23.

(2) Juan Carlos Mainer interpretó muy bien el trasfondo moral que subyacía bajo aquella aparente algarabía o juego: "Detrás de la fascinación ante las cataratas de objetos industriales -automóviles, saxofones, dancings, ciudades gigantescas, masas sin rumbo, deportes dislocados-, ¿no hubo una constatación de la loca

imágenes que dieran cabida a un tono nuevo- vino a sumarse otro modelo digno de tenerse en cuenta: el yo juanramoniano que dialoga a lomos de Platero. Este héroe que tan hondamente concordaba con aquel otro se recortaba sobre él desdibujando "los negros del tremendismo, las estridencias de la "espagnolade", las cenizas de la penitencia..."

La soledad del yo juanramoniano es la que adopta Rosa Chacel para ese personaje suyo lanzado a la búsqueda de su identidad en un dilatado y conflictivo proceso mental. Lejos de toda "deshumanización", tenemos ante nosotros un personaje -alma- que reflexiona sobre la soledad, la muerte, la creación, la realidad..., mostrando su lado más hiriente, más descarnado. Y este personaje es, ante todo, conciencia y voluntad. Veamos algunas de estas ideas claves.

Un primer tema, de inconfundible raíz existencialista, sería el de la búsqueda de un destino propio y la afirmación de ese destino; es decir, la voluntad de ser, la consideración de la vida como proyecto, de la existencia creándose a sí misma como proyección. Esta voluntad de ser, de crear una forma de vida, se apunta muy tempranamente, cuando el protagonista adolescente afirma:

carrera inflacionista que abocó a la crisis financiera de 1929?. Detrás de la búsqueda de unidad -geometría exacta del poema o del cuadro, precisión del lenguaje- por encima de los epifenómenos dispares, ¿no se oyó la pregunta epistemológica que se plantearon filósofos como Edmund Husserl y Ludwig Wittgenstein? Detrás de la disolución de la novela clásica -realista - y su reemplazo por un relato densamente poetizado y profundamente introspectivo, ¿no hallamos la disgregación de lo consciente que Freud inició muchos años antes, la potenciación de lo intuitivo sustentada por Bergson, o, en una visión más amplia, la anulación de la personalidad ante el mundo del capitalismo de organización y agresión que instrumentalizó -con las masas de obreros parados y de pequeño-burgueses desclasados- el fenómeno universal de los fascismo?" (La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975, n. 211).

"La vida no es eso, la vida -la nuestra- no tenemos que aprenderla de nadie; nos la inventaremos nosotros." (p. 34)

Más adelante encontramos esta idea desarrollada con mayor detalle. Al concluirse que toda posición -los existencialistas hablan de situación- es relación del individuo con el medio, se decide no amoldarse o adaptarse al medio, sino traspasarlo, penetrarlo imprimiéndole la propia huella:

"...hay quien prefiere que el medio se le adapte como un guante, hay quien le concibe como la carcoma a su madera: no para acomodarse en él, sino para cruzarle; no para labrarse un hueco amplio donde enroscarse y echarse a dormir, sino para trazarse un camino estrecho que sea la huella exacta de su forma. Claro que en ese entablillamiento, del que no se puede salir más que a fuerza de gastarlo y gastar en él la vida, no hay comodidad, no hay descanso." (pp. 50-51)

Esta imagen (1) plasma literariamente esa idea clave en el pensamiento orteguiano: la tarea de vivir entendida como la reabsorción de la circunstancia en el destino concreto del hombre:

"...el proceso vital no consiste sólo en una adaptación del cuerpo a su medio, sino también en la adaptación del medio a su cuerpo." (2)

(1) En otra ocasión la usó Rosa Chacel para definir su sistema personal, tanto en el plano vital como intelectual: "...tanto en los hechos de la vida como en el trabajo, mi sistema mental procede en forma de tornillo; por esto puede parecer que doy muchas vueltas, pero siempre yendo hacia el centro" ("Sendas perdidas...", opus cit., p. 19).

(2) Meditaciones del Quijote, ed. cit., p. 30.

De ahí esa brusca afirmación de libertad que sigue, ese rechazo de cualquier imposición externa, norma, esquema o solución heredada. La vida es un ir-haciéndose: antes que una posición, un camino:

"¡Un camino! Mejor que toda posición. Un camino es lo único deseable. Un camino largo, sin montañas limitadoras. Un camino custodiado por árboles que se den las manos para que no se escape por entre ellos, porque cuesta mucho trazarle. Un camino que seguir todos los días. Ahora comprendo lo que me ha traído a él, lo que me ha hecho elegirle entre las posiciones." (p. 51)

La elección de ese camino debe realizarse desde ese "contorno inexorable" que es la circunstancia propia. La vida no puede plantearse desde esquemas abstractos, porque cada individuo es prisionero de una circunstancia determinada:

"...yo no me veo, no puedo verme, más que penetrado de mis circunstancias; me busco entre ellas y no me encuentro. Tengo mi destino, que yo prefiero llamar camino. Por él iré con todas mis circunstancias y con todas nuestras consecuencias. Eso, las consecuencias, serán la realización de mi Destino." (p. 56)

Esa circunstancia en la que todo sujeto está inmerso, equivale a la formulación de una realidad subjetiva, individual, distante de la realidad externa, objetiva. El protagonista se debate en la búsqueda de esa realidad "suya", no coincidente con el concepto que de la Realidad tienen otras personas próximas a él:

"Incurro en el realismo de todos, y de Alfonso, sobre todos. Con la agravante de un egoísmo implacable; porque repugnándome tanto la idea de sumergirme yo en su realidad, no puedo menos de querer difundir en todos la mía." (p. 82)

Este es otro de los motivos que conforman su carácter problemático, desencadenando el conflicto de la obra; un conflicto traducido en la conciencia de la fragmentación, del distanciamiento, de la soledad... Pero lo que el protagonista se propone no es tan sólo la compenetración con su realidad externa (su circunstancia), sino la ampliación de sus márgenes, de sus limitaciones, proyectándola en su interioridad, en esa zona fantasmal y caótica en donde la "realidad" cede ante la presión de la "irrealidad" (la fantasía, el sueño, el pensamiento):

"...esas ondas abarcan distancias que no caben en su realidad. En su realidad cabe la distancia que hay de aquí a Chicago. Pero no la que hay de un momento a otro, ni la que hay de la realidad a la irrealidad. ¡Esa es la que a mí me obsesiona!" (p. 83)

"El hombre rinde el máximo de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo." (1) La asunción de este pensamiento orteguiano por parte del personaje de Estación. Ida y vuelta es lo que motiva esa "fría revisión", esa meditación alrededor de sí mismo y de su circunstancia que constituye el núcleo de la obra.

(1) ORTEGA Y GASSET, J.: Opus cir., p. 25.

A esto me refería en la introducción cuando afirmaba que Rosa Chacel toma un pensamiento de Ortega y lo transforma en móvil de su personaje.

III.4. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA NOVELA DE IDEAS
Y LAS IDEAS EN LA NOVELA.

El estudio del protagonista ha servido, en buena parte, para mostrar los mecanismos, el engranaje mediante el cual las ideas se articulan en el texto narrativo. La proyección de ese personaje protagónico sobre el doble plano de la acción (1) y de la actuación justifica estructuralmente la inclusión de las ideas (pensamiento), junto a sentimientos y acontecimientos (hechos), pues aquéllas son parte sustancial del personaje.

Ahora bien, estas ideas así presentadas no conforman un discurso filosófico, no se presentan dentro de un sistema de pensamiento construido formalmente, sino que sur-

(1) Conviene aclarar que este término se toma en su acepción orteguiana: "...acción es la vida entera de nuestra conciencia cuando está ocupada en la transformación de la realidad. En la vida contemplativa parece más bien que el individuo absorbe ésta dentro de sí, la desrealiza, permítaseme el término, convirtiéndola en imagen e idea. En la vida de acción, por el contrario, como no intentamos reflejar la realidad, sino alterarla, hemos de entrar nosotros en ella y quedamos absorbidos en su poder, entregados a sus violentos influjos. Una vez presa del vórtice de lo real, somos constreñidos de bueno o mal grado, a movilizar todas nuestras energías." (El Espectador, I, ed. cit., p. 90).

gen como manifestaciones mentales de ese sujeto pensante y existente, de ese ser integral que actúa con la plenitud de sus facultades intelectivas y emotivas. Su disposición en la novela no sigue ningún esquema, ninguna ordenación: se ciñe a su transcurso por la mente del personaje. Caóticas, incompletas a veces, las ideas aparecen y desaparecen al encarnarse en un personaje que no pretende hablarnos de filosofía, sino vivirla.

Ya he mostrado cómo la "idea de la circunstancia" era transformada en móvil del personaje novelesco. Hay que remitirse de nuevo a otro núcleo central de la filosofía orteguiana para completar esta explicación. Me refiero a su concepción del pensamiento (actividad mental) como función vital (1), equiparable a cualquier otra función biológica del ser humano:

"...el pensamiento no es la función de un órgano, sino la faena exasperada de un ser que se siente perdido en el mundo y aspira a orientarse. Si la vida no fuese en su

(1) Idea formulada en El tema de nuestro tiempo y cuyo desarrollo conduce a uno de los pilares de la filosofía orteguiana: la razón vital. Julián Marías ha explicado el alcance de ello, desentrañando el error de ciertas interpretaciones. Ni racionalismo ni relativismo porque ambos van contra la razón, al no ponerla en su lugar. "Hay que ir más allá de ambas posiciones a una tercera que las englobe y trascienda positivamente. Hay que preguntarse qué es la razón y cuál es su función propia, en la vida." Y Ortega afirma que "el tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad. La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital" (O.C., III, p.179). No se trata de aplicar la razón a la vida, sino de mirarla desde dentro, descubriendo en ella la razón. Ortega, invirtiendo la corriente del irracionalismo contemporáneo -de Kierkegaard a Unamuno-, mostrará la razón de la vida, la intrínseca pertenencia de la una a la otra. (Véase J.Marías: Opus cit., vol.II, pp. 171-179).

raíz un encontrarse extraviado en un contorno cuyas vías desconoce y donde no sabe cómo ha caído ni cómo podrá salir, el pensamiento no existiría y la máquina intelectual del hombre, o no habría llegado a desarrollarse, o yacería atrofiada en los desvanes del organismo [...]. Es pues, el pensamiento, el único ensayo de dominio sobre la vida que puedo y necesito hacer." (1)

Entendido de este modo, el pensamiento ya no puede quedar circunscrito a la esfera intelectual. Su dimensión, proyección o función vital, "tiene derecho a ser considerada dramatis personae" (2) incorporándose como tal a un texto novelesco. De ahí que en Estación. Ida y vuelta se novele no la historia de un hombre sino el curso de sus pensamientos.

Con ello no se nos está dando un esqueleto meramente conceptual de la realidad. No se demuestra nada, sino que se muestra a un personaje inmerso en su circunstancia, debatiendo los problemas íntimos de su existencia. El componente filosófico o metafísico queda así disuelto en el carácter o la atmósfera general de la obra. En Estación. Ida y vuelta se nos da una visión o interpretación del mundo, una significación, pero no a partir de las ideas expresadas en la obra. Estas, al encarnarse en el personaje, ya no pertenecen al autor real, pues quedan sujetas a otras circunstancias, a otros hechos, a otras pasiones, no necesariamente coincidentes con los del autor empírico, aunque su origen fuera inicialmente ese. Estamos en un orbe novelesco, ficticio, en el que los personajes creados no siempre se someten por completo a los designios del creador, sino que a veces se independizan. En este sentido, la siguiente cita -tan unamuniana- es reveladora:

(1) Del Prólogo a una edición de sus obras fechada en 1932, en O.C., vol. VI, ed. cit., pp. 351-352.

(2) CHACEL, R.: "Respuesta a Ortega", Op. cit., p. 103.

"Hay veces en que mis personajes se independizan, sorprendiéndome con derivaciones inevitables, y otras que me exigen, por haber venido a parar a tal punto, cosas que quisiera reservarme." (p. 116)

En la novelística chaceliana, Estación. Ida y vuelta queda como manifestación patente de la influencia de Ortega en la literatura de la autora. Fue "fruta del tiempo" y fue moda -si se acepta la definición que del término nos dio Rosa Chacel-, pero perduró.

Para completar este aspecto a otro nivel, es necesario revisar las ideas orteguianas sobre la novela.