

# 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](http://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](http://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](http://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<sup>o</sup>-B<sup>o</sup>  
*Antonio Vilanova*

Tesis doctoral dirigida por:

Dr. D. ANTONIO VILANOVA

ANA RODRIGUEZ FERNANDEZ

Abril, 1986

#### 2.4. LA "REFERENCIA CULTURAL"

Poco que decir queda ya sobre este punto, tras el análisis anterior, pues también el mito y el símbolo pueden considerarse como "códigos culturales", aunque sus características y funciones específicas me decidieron a dedicarles un apartado propio.

La más amplia de dichas referencias culturales es la Oda III de Fray Luis. Sin embargo, con función análoga encontramos otras, aunque mucho más dispersas y esporádicas. Su procedencia es muy diversa: de la lírica popular española a Federico García Lorca. Unas veces se trata de unos versos, otras de un título de una obra, de un personaje, etc. El modo en que surgen en la novela, manifiesta esa asimilación vital de la cultura, que ya he comentado: yo creo que fluyen espontáneamente en la mente de la autora, como parte del material depositado en su fondo personal.

Así, por empezar con los más fugaces, el motivo de las trenzas de Isabel y la pregunta "¿para quién te peinas?" remite a la lírica popular medieval; hablar de la escultura de Ariadna en términos de "hija del aire", a la Semíramis de Calderón; y llamar a las comadres del barrio "urbanas, aunque campesinas maritornes",

a Cervantes. Zola aparece en uno de los monólogos de Manolo: "Yo no, yo no definiendo, yo acuso. 'J'acuse' a los que..." (p.224).

ASimismo, Valle-Inclán: "... En torno al resplandor de la hoguera se había forjado la leyenda..." (p. 210)

Estos son también casos de intertextualidad, pero los más destacados son aquellos otros que ocupan espacios textuales más amplios (aunque sin llegar al extremo de la oda luisiana), en torno a los cuales se trenza una descripción, como el siguiente:

"... mayo no achicharraba todavía: sacaba de la tierra la legión de los lirios. Ale-teaban entre sus espadas -tan sensible al aire la levedad de sus pétalos- y extendía su color violáceo al borde de todos los caminos..." (p. 251)

¿Quién no reconoce como punto referencial de este párrafo la imagen lorquiana de "La casada infiel": "En el aire se batían/ las espadas de los lirios"? Por otra parte, ¿cómo no recordar a Machado en la monotonía de la luz que cae sobre los cuadernos y tinteros del COLEGIO DE SEÑORITAS? (p. 57) Es este mismo poeta el evocado en el siguiente ejemplo:

"... Ojos admirables han quedado evocados en los rostros que nadie puede olvidar por que nos han mirado. Estamos ante ellos y nos miran. Nos parecen admirables no porque los vemos, sino porque nos parece que nos ven -esto ya lo ha dicho alguien-." (1) (p. 233)

---

(1) Efectivamente, lo había dicho don Antonio Machado en dos de sus proverbios: "El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve "; "... los ojos en que te miras / son ojos porque te ven." (A. MACHADO: Poesías Completas, Madrid, ES-pasa-Calpe, 1971 (13ª ed.) pp. 197 y 202)



Un caso similar de intervención del autor para recalcar esta intertextualidad, aunque la referencia aludida no se reproduzca en el texto, es el citado a continuación. Obviamente, Rosa Chacel parece referirse a la "Canción al nacimiento de la hija del Marqués de Alcañices", también de Fray Luis, aprovechando la identidad situacional de ambos textos. en Barrio de Maravillas, el nacimiento de Ariadna, hija del Maestro:

"Este hecho no sería digno de ser consignado si no fuera porque algún otro semejante -idéntico, podría decir, si nos atememos a lo que un mero hecho pueda tener de sentido-, si no fuera porque algún otro semejante fue consignado, fue inmortalizado por una voz magistral y, por haberlo sido tan magistralmente, quedó asentado en la tradición. Así, pues, este hecho entra, válido de su consistencia propia, en el concierto ibérico, señalado solamente por su filiación solar, fuera de serie." (p.55)

Un caso ejemplar de fusión de varias referencias culturales con la historia y el mito, aparece hacia las últimas páginas, en uno de estos pasajes que he llamado "procesos". Se trata de una recapitulación del papel de la mujer en la historia, que parte de la situación presente (tiempo del enunciado): la declaración de guerra de Alemania a Rusia.

"... Los años no han hecho parar a las agujas, que se besuquean como palomas, pico con pico... Secularmente, la mujer sin máquinas abrigó cuerpos -valdría la pena calcular las vueltas de las agujas finísimas que cubrieron con calzas las piernas masculinas para ir a luchar con el turco o con el indio americano, los estupendos muslos de los italianos renacentistas con envolturas multicolores,

las tristes calzas de Don Quijote, y las de "El conde don Peranzules, el de las calzas azules"... Millones de calzas tejieron las calceteras con agujas finísimas y luego, cuando las máquinas acapararon la producción de medias calzas o calcetas -quedando en medias y calcetines, cambio de género en el diminutivo-, ya no se unió a la imagen de la calcetera la de la hilandera, siguió sola la tricoteuse, laborando con su comadre o su vecina -vecinas es el título de las que quedan próximas, morando en el hogar- No habría tricoteadoras entre las hetairas de Safo (1), allí se hilaba la plural teoría denominada Música... Se hilaba también en la pastoral Judea y el telar tramaba hilos tensos." (pp. 271-272)

La aparición de lo intertextual predomina en los pasajes dedicados a la formación estética e intelectual de las adolescentes, y su procedencia desborda el campo literario extendiéndose al musical y al plástico. Ya analizaré todo esto, pero ahora al menos mencionar algunos elementos: las audiciones de Caruso y Anselmi (pp. 174-176), "la exhuberancia dramática de Verdi" (p.205), o la wagneriana Tannhäuser, Obertura. (p.248) (2). Junto a la mú-

---

(1) Para la valoración que de la obra de Safo realiza Rosa Chacel, véase Saturnal, pp. 45-47.

(2) Según Mario Praz, el tema parte del poema de Keats Belle Dame sans merci, "un poema que en el misterio mágico y doloroso que expresa (el tema es evidentemente el de Tannhäuser) contiene en embrión todo el mundo de los prerrafaelistas y de los simbolistas". Es el motivo del "Eterno Femenino vestido de Hado que, como en un triunfo petrarquesco lleva encadenados a su carro héroes de todos los tiempos y de todos los países". (El mundo... Opus cit., p. 219)  
Casi innecesario, por otra parte, señalar la conexión nietzscheana de cuento tenga que ver con la música de Wagner. Una alusión al desfase de incluso la pieza Tannhäuser, y en general de toda la música alemana del romanticismo, se encuentra en Más allá del Bien y del Mal, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (7ª edición), p. 200.

sica, la pintura: el ya mencionado grabado de La Melancolía(1), dos visitas al Museo del Prado, las ilustraciones de una edición de la Divina Comedia (2), el descubrimiento de la arquitectura de Gaudí o de los grabados prerrafaelistas de Dante Gabriel Rossetti o Burne-Jones (3). Asimismo, la inmortal pareja shakespeariana a

- 
- (1) El motivo de la Melancolía vuelve a aparecer en las páginas 116 y 117 de Barrio de Maravillas, y ya me he referido a él en este trabajo, aunque allí a propósito de otras cuestiones. Si se recuerda el texto (o se relee) enseguida destaca una serie de elementos indicativos de su filiación estética: palidez, Pierrot, la luna, los gastos, los grabados del Blanco y Negro... Inútil pretender localizar una referencia concreta, pues, como muy bien indica Mario Praz (Opus cit., pp. 48 y 49 especialmente), "sería imposible agotar las citas de ejemplos y testimonios de escritores románticos y decadentes sobre la unión inseparable de lo bello y lo triste, sobre este tipo de belleza suprema que es la belleza maldita." Quizás Baudelaire ("La mélancolie, toujours inséparable du sentiment de beau") esté más presente en Rosa Chacel que Keats, Chateaubriand o Hugo, pero no me interesa tanto señalar fuentes como explicitar uno de los temas fundamentales de la autora: el pathos de lo bello; la dialéctica entre Belleza y Dolor ( Véase el personaje de Elena, en la última sección de este capítulo. Sobre el mismo tema, véase asimismo Timoteo, p. 73).
- (2) Repetidas veces aflora el verso de Dante "l'amor che muove il sole e l'altre stelle", cuyo sentido glosa ampliamente Rosa Chacel en Saturnal, p. 224 y ss.
- (3) De nuevo recurro a la fundamental obra de Mario Praz, pues me interesa ahora glosar todas estas referencias que van a ser componentes medulares de la estética que abrazará la adolescente Elena, y, por consiguiente, datos sustanciales para entender la obra de Rosa Chacel. "... En Rossetti hallamos una preferencia marcada por lo que es triste y cruel; su Edad Media es una leyenda de sangre; al lado de sus Beatas Beatrices figuran hechiceras criaturas maléficas. Su Sister Helen, en la balada homónima, es una mujer cruel y fatal que destruye al hombre cuyo destino está en su poder. (También Sidonia von Bork, la protagonista de la arcaizante y terrorífica novela homónima del eclesiástico alemán Wilhelm Meinhold (1847), que Rossetti admiraba e hizo admirar a los prerrafaelistas, es una mujer cruel y fatal que embruja por venganza a la familia de los duques de Pomerania haciéndoles estériles con un encantamiento). Y la concepción medieval del "martirio de amor", ilustrada como está en sonetos como los de Willowood, llega muy cerca de la algofilia. El tipo de belleza adorado por Rossetti es la belleza dolorosa, exquisitamente romántica; un halo espectral parece irradiar de sus figuras, como en torno a ciertos episodios de su vida, el primero de ellos, el de su matrimonio, que parece sacado de los cuentos de Poe." (Opus cit., p. 232)

propósito de una discusión sobre el amor (p. 219), el Juan José, de Dicenta (pp. 225-226) (1), la Herodiade, de Mallarmé (pp. 251-252) (2), o las novelas de Felipe Trigo (p. 287) (3), por señalar alguna referencia procedente de la literatura.

- 
- (1) Hay en esta referencia un pequeño lapsus cronológico por parte de Rosa Chacel. El Juan José de Dicenta se estrenó el 25 de octubre de 1895, y por tanto, en buena lógica, no puede venir a formar parte del presente de la historia que, como dije, abarca los tres años anteriores a la Primera Guerra Mundial. De todos modos, tal vez esta anacronía no haya sido involuntaria, pues la referencia a esta obra se articula dentro de esa dialéctica 1900-1920. Es posible que a la autora le interesase insertar el motivo de este drama en cuanto que daba pie a un nuevo diálogo polémico entre "lo viejo" y "lo nuevo". Para una documentación completa de la obra de Dicenta, véase la edición crítica de Jaime Mas en la editorial Cátedra ("letras Hispánicas, 157"), Madrid, 1982. En Desde el amanecer (p.292) explica Rosa Chacel su gusto por ciertas obras de tema obrerista.
- (2) La primera referencia a este motivo la di en el apartado 3.2.3. de este capítulo. De él se ocupa también Mario Praz, estudioso que rastrea la interpretación que de él hacen Wilde, Flaubert, Laforgue y Moreau (capítulo V de la obra citada). Sin embargo, sólo importa la reelaboración realizada por Mallarmé, "la más significativa, no sólo como arte sino también como interpretación psicológica." "La Herodías de Mallarmé, como la Salambó de Flaubert, es una histérica que se diluye en hierática indolencia; también ella, mortificándose en la espera de 'une chose inconnue' se imagina errante en el silencio de sus vastas habitaciones o estática en un rincón 'tenant dans ses mains sa jambe gauche repliée, la bouche entr'ouverte, le menton baissé, l'oeil fixe', atormentada por 'obsessions d'autant plus fortes qu'elles étaient vagues'; También ella es devota de la luna y dirige sus discursos como una hermana a la gélida esfera sideral que Salambó había adorado e invocado como Madre; también Herodías, en resumen, es como Salambó 'un astre humain' ('Nourrice, suis-je belle? -Un astre, en vérité'; 'ma pudeur grelottante d'étoile')." (Opus cit., p. 320)
- (3) Puede resultar sorprendente ver citado a Felipe Trigo al final de esta nómina de escritores exquisitos y decadentes, si no se aclara el contexto en que aparece. Se trata de un momento en que se habla de la educación de las adolescentes (la conversación la sostienen Manolo y Dña. Laura), comparándose el clima de ascetismo pacato dominante en España con el erotismo que dimanan las floraciones primaverales llegadas del Norte de Europa. Esta idea había sido expuesta por Rosa Chacel en un ensayo aparecido en la Revista de Occidente. Revisando más

Así, el escenario novelesco se puebla con una oleada de vida y de cultura, sin que por ello pueda hablarse de una fría o calculada reconstrucción. Aquí las referencias culturales se allegan en cuanto tejido vivo y sirven porque contriubyen a la resurrección y poetización de un tiempo que dejó de ser.

---

tarde aquel artículo primero escribe: "El drama del amor en España no consistía en que la mujer española fuese la menos sensual de Europa, sino en que la humanidad española vivía sin hacer uso de sus sentidos [...]. En la crisis que en aquel momento se iniciaba no entraba en juego solamente la moral y el sexo: había un enredo de nociones que dimanaba perplejidad. Lo sexual y lo sensual, lo erótico y lo amoroso, más exactamente, como médula y semilla de poderes, el amor." ("Volviendo al punto de partida", opus cit., p. 216). "En medio del páramo español" dice Manolo, "empieza a haber, asoma en la literatura que leen todos un explorador de la selva. La selva de los sentidos, más exactamente, la selva del sexo, Felipe Trigo ". Esta valoración coincide con la que de la obra de este autor hacían, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna o Rafael Cansinos Assens. Decía el primero de ellos en 1909: "Trigo es el resurrector de la carne. La labor que cumplen sus novelas no es literaria en absoluto, sino darwiniana, anticlerical, nietzscheana, liberadora." Y el segundo, en La nueva literatura, afirma: "Puede decirse que en nuestro renacimiento literario Felipe Trigo simbolizó el más completo frenesí báquico de todos los resurgimientos, el dionisiaco frenesí en que todas las formas que tienen una simetría para el acooplamiento se estremecen festivas o ávidas de nutrirse." (Tomo los anteriores datos de la obra de Gonzalo Sobejano Nietzsche en España, ed. cit., p. 228)

---

## VII.4. EL MICROCOSMOS NARRATIVO

---

### 4.1. INTRODUCCION

En realidad, de lo que se trata en este apartado es de los personajes. Al estudiar el tema del tiempo mencioné cómo éstos estaban fuertemente enraizados en lo temporal, hasta el punto de poderse hablar de Barrio de Maravillas como de una novela del tiempo. Asimismo, hablé de su pluralidad aspectual y de sus faces. De éstas distinguí entre la objetiva (dimensión de la cronología histórica) y la subjetiva (dimensión existencial). La dialéctica personajes - tiempo histórico es la tratada en el primer punto de este apartado. El segundo lo dedico al estudio de la casa -ya hablé de su carácter de personaje dramático-, espacio aglutinador de las figuras principales, y del barrio, escenario colectivo, plataforma de acción de esos tipos de la "vieja vecindad". Un apartado específico lo ocupan los objetos: presencias mudas, sí, pero también valiosos signos de la época. Por último, la dimensión existencial del tiempo, "el estilo existencialista de vivir la lucha de las ideas o el drama de las intenciones con su complejidad de

decisiones y fracasos" (1) se aborda en el apartado final, donde asimismo se estudia el juego de relaciones entablado entre estos personajes. Por eso, para destacar los contrastes, los agrupo generacionalmente. Tal disposición me permite abordar, desde este aspecto, la dinámica, tensión, entre los ejes 1900-1920, que a menudo veo reflejarse en Barrio de Maravillas,

---

(1) SOBEJANO, G., Novela española de nuestro tiempo, Madrid, Editorial Prensa Española, 1975, p. 234.

#### 4.2. PROYECCION HISTORICA DE LOS PERSONAJES

Comenzaré con un fragmento de Barrio de Maravillas: el que sigue a la primera reflexión que sobre este tiempo histórico aparece en la obra. Es la voz del narrador-autor la que nos habla:

"...¿Es esto una escapada? Si lo fuera, no costaría tanto trabajo, tanto esfuerzo, tanto buceo en lo más auténtico... ¿de quién?... El fondo buceado o excavado con el tesón del minero ¿es sólo el fondo personal, el que un nombre y un rango social delimitan?... ¿No es la verdad total, no es el acervo de salud incorruptible de un pueblo?" (p. 62)

Lo que se plantea es la proyección o validez universal del yo (el sujeto singular), el grado de verdad (exactitud) alcanzada en las reflexiones que parten de ese "fondo personal" (pensamiento, conciencia) y siguen gravitando en torno a él. Porque en esta obra no se nos entrega una narración o crónica del tiempo histórico: la Historia no tiene un tratamiento independiente como realidad autónoma; su perfil se nos da tamizado por unas conciencias, unas vidas. Ante todo, lo que se nos da son unas circunstancias vitales: unos modos de vivir la historia, de pensarla o con-



tenplarla. En este sentido, más que de Historia hay que hablar de Historicidad. Si por aquélla se entiende el recuento del curso objetivo de hechos transcurridos en el tiempo, por éste debe entenderse la forma estructural subjetiva en que se experimentan los hechos históricos.

Por eso se sobrepasa el estricto dato del suceso político deteniéndose, ante todo, en la estructura moral e intelectual de una época (1): la transcurrida entre los años de mil ochocientos setenta y tantos y mil novecientos catorce. Los tres años anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial corresponden al presente del tiempo del enunciado y son los más detenidamente escudriñados por personajes de la segunda generación: Manolo y el padre de Elena, especialmente. El otro eje tiene como punto gravitarorio la fecha de 1898; es el tiempo del Maestro. Empezaré analizando este último.

---

(1) A fin de evitar equívocos o ambigüedades, citaré unas líneas en donde Rosa Chacel habla de su personal concepto -que para ella es sentimiento- de patria, sólo homologable en su importancia al de "los padres", y ambos igualmente en entredicho hoy en día, aplastados por el peso de sus culpas: "Es una conducta personal, con sus caprichos, extravagancias o aciertos; es una lengua que arrastra coplas o refranes, leyendas o hechos que se dan por verdaderos y que lo son igualmente -tal vez más- si son legendarios; ciertos tipos físicos, con sus movimientos genuinos, sus bailes, sus ritmos y melodías, ciertos olores y preceptos morales -uno estas dos categorías porque son las que más pueden resplandecer o entenebrecer la luz- cierta vegetación o aridez. Y Todo esto sentido de un modo radical, como nuestra propia lejanía a donde apenas alcanza el último pelo subterráneo de nuestro ser y, sin embargo, tan inmediato y presente en nuestra verdad viva, y tan punzante como un acto de contrición. No sé si con todo esto logro señalar lo que me propongo: algo que no es visión, sino conocimiento ciego: evidencia ciega, si no es demasiada paradoja." (Desde el amanecer, p. 297)

La primera de las referencias al tiempo histórico versa sobre el clima anterior al Desastre. La armonía del Maestro se contrapuntea con las discordias de entonces. Cabe destacar la novedad del lenguaje, muy alejado de los tópicos al uso, así como su continuidad o contigüidad con el tono general del bloque narrativo en que se inserta. Nótese la presencia de algunos términos ya comentados ampliamente al estudiar la carga simbólica del pasaje, especialmente la imagen del navegante, o la del piélagos, tan helénicas ambas:

"... el maestro era ciertas noches distraído de su trabajo por otros temas ajenos a toda armonía. Dejaba su estudio y acudía a algún sótano en el que retumbaban los trompetazos de la discordia: profusas y restallantes las clásicas interjecciones. España estaba afectada por un mar de fondo; no sólo la península, sino también las tierras de ultramar. Las tierras, cuando el mar de fondo se rebulle en el agua, el buen navegante pasa deslizándose, y si alcanza la costa sereno, indiferente, cree haber triunfado. Cuando el piélagos terrestre se agita en sus raíces, cuando se oyen sus convulsiones profundas, sus gemidos, sus maldiciones, sus amenazas... ¿Es posible henchir la vela con el arte del viento que no yerra, que siempre llega al puerto...?" (p. 62)

Poco más se dirá sobre el tema. Apenas unas breves referencias, aunque de signo muy distinto. Muerto el maestro, no hay un nuevo registro humano de este tiempo (1); sus ecos o huellas son

---

(1) Muy acertado, pienso, desde el punto de vista novelesco, hacer coincidir la muerte del Maestro con la fatídica fecha histórica. Dice Julián Marías: "... Para todos estos hombres, el 'desastre nacional' era algo que acontecía en sus vidas, dentro de ellas, que venía a insertarse en sus trayectorias, casi cumplidas en un caso., lanzadas por lo menos en los demás. Para unos eran la confirmación de lo que había previsto, para otros un brusco despertar." (Ortega, I., ed. cit. p.65)

captados únicamente en las transformaciones externas que desencadenó: "una visita más reverenciabile -más fúnebremente reverenciabile- llegó para todos: llegó el año noventa y ocho" (p. 70) y con él, "una marejada que volvía a España -artistas y viajeros de todos géneros". Sólo la presencia de "unos cestillos de paja finísima, tejidos por manos indígenas en las remotas islas" atestiguan silenciosamente aquel retorno (1).

Después, casi cien páginas hasta el asesinato de Canalejas: el presente histórico sacudiendo aquellas vidas ("De pronto, arrebatado por los gritos callejeros, bajaba al portal y subía con el extraordinario. Acudían todos al comedor y su padre leía la noticia, a su suegra principalmente. El diálogo se mantenía entre él y doña Eulalia." (p. 152), sus hilos enroscándose o transcurriendo en paralelo: la muerte del político se hace coincidir con la de Magdalena y ambas se comentan entre la vieja vecindad reunida en torno a la persona afectada, doña Laura. (Véase las pp. 154-156). Destaca la reflexión de Elena -perplejidad aún- sobre las diferencias entre ambos sucesos: ese ir recorriendo simultáneamente sus contornos, confrontándolos y contrastándolos en progresión gradual.

---

(1) "En 1898 caen de las manos españolas los últimos restos del viejo Imperio, y se hunden en los mares lejanos los frágiles barcos de España cargados de heroísmo individual. Ya no hay para España una sombra del antiguo dominio; ya no hay, para los españoles confiados, islas del mar Caribe prometedoras de pesos de oro, arrulladoras con aire de danzón que ritman la hamaca con el abanico... No hay una Cuba blanca donde la dulzura de la esposa criolla y las zalemas del criado negro hagan soñar un señorío... No hay tampoco Filipinas remotas donde verse transportado en palanquín y sentirse superior a unos hombres de piel amarilla... Y el desdeñado país sin tradiciones, insolente de juventud, había sepultado nuestros barcos y nuestros marinos con el último sueño de imperio." (FRANCO, D., España como preocupación, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 287)

Se empieza por la imagen primera en acudir a la mente, todavía puramente situacional:

"... Magdalena, bellísima, muerta en su cama, rodeada de amor... ¡Qué diferente! Qué diferente del suceso..., un señor muerto a tiros, en medio de la calle. Un señor como todos los señores, ni feo ni guapo, ni viejo ni joven, con unos bigotillos de sortijilla, tirado en un charco de sangre en medio de la acera..." (p. 154)

El discurrir del pensamiento se acopla al ritmo secuencial del suceso y la especulación de la adolescente se adentra en el ámbito interior, todavía espacial, pero ya humano (escenario y gentes del duelo) hasta alcanzar el último reducto: el nombre, el hombre. De la reflexión sobre la forma de la palabra, Canalejas -la familiaridad del diminutivo, pero la carencia de la carga afectiva en éste: "el diminutivo levemente, tiernamente despectivo, que se aplica a las cosas o bichos o menudencias... co-sejas, bichejos"- y la familiaridad del nombre, Don José, se pasa a pensar en lo encerrado en esta forma: su materia, lo que ésta designa: el hombre, "esclavo de la idea, víctima de la idea". ES el perfil humano de la Historia, "lo humanamente próximo", lo que aúna sucesos distantes. De ahí el tono general ensayístico del breve párrafo que discurre sobre la dialéctica ideas-hombres. Me detengo en el análisis detallado de estas reflexiones (surgidas en la mente de Elena, pero relatadas por el narrador) porque marcan un punto de ruptura en la evolución de la adolescente, inaugurándose entonces la "nueva visión" o tendencia voluntaria hacia la madurez.

"... Todo esto quedaba lejos o parecía quedar lejos, pero estaba en todas partes, alcanzaba a todos. Había que salir de los juegos -amores, predilecciones, contemplaciones- y llegar a la mayoría de edad. Ser mayor significaba, en cierto modo, un alejamiento, algo así como salir del cascarón... dejar la placenta, el clima carnal, sangriento, caluroso, vital, onírico, omnipotente, infinito... Hacer dejación del placer ingrave, la soledad y tomar en cuenta... todo lo otro, lo ajeno, lo ignorado, lo inconcebible, lo que sólo se presiente cuando llega de lejos su aullido, su alarido, su rugido. Todo esto, nada más como una infinita perplejidad en la mente de Elena..." (p. 156)

Sin embargo, queda lejos aún el tiempo de las adolescentes y este presente histórico viene dado, sobre todo, en las conciencias de los personajes de la segunda generación: el padre de Elena, doña Laura y Manolo.

Figuras profundamente enraizadas en la historia, las veremos debatirse en ella, naufragar en o remontar su corriente, pero conservando siempre el signo de la época como una marca indeleble. Algo de esto se ha visto al hablar de los temas del "Ser y Tiempo" y del "Tiempo y la Nada". Son estas figuras las que tejen la dimensión existencial del tiempo, las que transmiten lo humano de la Historia: su pulso o su clima, más allá o más acá del mero suceso político.

Merecería mención el pensamiento del padre acerca de la mediocridad general reinante en la burocracia política de la época (pp. 168-170) o el que discurre sobre "la sagrada Castilla" (p. 210), tan noventayochesco y al mismo tiempo tan novedoso en lo referente al lenguaje (perspectiva, tono, etc.). Sin embargo, como a la figura del padre me referiré en particular más adelante, voy a cen

trarme en los monólogos de Manolo -personaje orteguiano, como se verá-, mucho más amplios y densos en esta aproximación a España como tema y como problema.

En algún momento señalé el tono confesional de estos monólogos (los pertenecientes a los personajes de la segunda generación), la aspereza y dureza de un lenguaje que transmite la crispación de una conciencia atormentada, fustigada y forzada a la confesión. Por eso, el primer monólogo comienza con la autoacusación (pública, porque ante Manolo se encuentra un coro de oyentes y destinatarios: Montero, doña Laura, las chicas). Rosa Chacel dedicó todo un libro a hablar del sentimiento de culpabilidad como punto de arranque de las confesiones y en otras obras continuó abordando este conflicto entre vida interior y condición real. (1) Si al hablar de la obra de la autora mencioné como característica su imposibilidad de espacio y tiempo, lo mismo podría decirse de estos personajes, en irreductible conflicto con su época: anulados por ella (padre de Elena, doña Laura) o alejados, disidentes suyos (Manolo). Pero regreso al texto, que a mí me parece todo él un proceso a la España de entonces; en primer lugar, a sus hombres de acción; después, a sus intelectuales:

"Tienes que admitirlo, atravesamos un bache enorme. Aunque no sé si es optimismo creer que lo atravesamos. ¿Es que pataleamos, siquiera? Ya, ya sé que algunos pata-

---

(1) Por otra parte, en un pasaje anterior, se había perfilado el tema, tan unamuniano, de la dialéctica voluntad-ser: "... había acontecido lo intolerable, lo inadmisibile para la mente -para el ser porque se trataba de cómo es lo que es-, para el humano que es así y no quiere ser así. Y su no querer es tal que se convierte en un querer... en un creer ser de otro modo, es decir, ser, ser y no dejar de ser." (p. 208)

lean: esos pocos que frecuentas o que defiendes. Yo no, yo no defiendo, yo acuso. "J'accuse" a los que patalean con mala pata. Ya sabes que hace años que quiero repetir ese título y lo haré... Lo haría si creyera que podía servir para algo. Aunque probablemente lo haré sabiendo que no sirve... Y entonces tendré que acusarme a mí mismo. Y me acuso, empiezo por acusarme de no haberlo hecho cuando no tenía disculpas."  
(pp. 223-224)

La crítica abandona pronto el plano ético para pasar al estético. Conviene destacar este cambio de perspectiva, así como la virulencia del lenguaje al denunciar "la falta de ángel y de genio [...] que padece nuestro terruño: se nos ha encanijado... No sé qué raquitismo zambo, que escrófula vergonzante es lo que le aqueja..." Se reconocen los ecos y clamores de la época cuando se roza el tema del secular atraso de España, contrastando los productos de sus pensadores con "las cosas eficientes, arriesgadas que nos vienen del Norte" (¿Cómo no recordar aquí a Ortega?), o se refuta los argumentos de aquéllos que pretenden justificar (quitar hierro al asunto, calmar conciencias) el "estado de España" en base a unas supuestas "condiciones" -condicionantes, más bien- objetivas: "En primer lugar, la ignorancia no es tan grande porque saben leer y hay cerros de libros a peseta... ¡Saben leer! ¡Fíjate! Ahí tienes un conflicto, una llaga nacional que duele de verdad..." En este punto se inicia un proceso al escritor español de la época (ese tocar las llagas nacionales y detenerse ahí, en lo epidérmico de la condición, cediendo terreno al "lugar común"), a partir de un análisis minucioso del Juan José de Dicenta, recientemente reestrenado. El análisis es amplio, desbordándose el estricto marco del texto dramático y atendiendo a las relaciones público-

obra-autor. Estas últimas son las que merecen destacarse, pues en ellas se dan elementos para una teoría o concepción del personaje literario.

Frente a una relación superficial encaminada a facilitar una identificación lacrimógena y sentimental con el personaje, se aboga por una relación íntima: penetrar el alma del personaje, recorrerla y comprobar su extensión hasta dar con su nota más profunda, más universal, más verdadera. Según Manolo, el acierto de Dicienta consistió en haber sabido tropezar con la verdad de su personaje y convertirse en pararrayos de ella; darnos su "néctar esencial", aun ocultado en el nublado del lugar común:

"... No es que Juan José, un desdichado, una su desdicha a la de los que nacieron, como él, desposeídos. No es que con el papel en la mano clame por los que se ven privados... Clama por todos los hombres que, sin el hombre, sin la inteligencia, son esclavos." (p. 226)

Otras son las facetas abarcadas en esta reflexión sobre la literatura (gusto literario) de la época, pero imposible reseñarlas aquí todas. Tal vez sólo mencionar aquélla que me parece más claramente de signo orteguiano: la defensa de la perfección, la precisión y la intensidad como valores literarios, junto a una literatura en la que "los razonamientos convenzan en su estación..., creen una estación, un clima... Ahí está, eso que yo llamo raquitismo, escrófula, es decir, falta de aliento, falta de sentidos -falta de lógica porque los sentidos son lógicos..." (Recuérdese lo ya estudiado sobre Ortega al analizar sus Ideas sobre la novela.)



El segundo monólogo lo suscita la declaración de guerra de Alemania a Rusia: "Estamos empezando un nuevo capítulo de la historia", dice Manolo. Pero seguidamente pasa a cuestionar si se trata de un principio o de un final, y, sobre todo, se interroga sobre la naturaleza de "la cosa". Esta primera parte del monólogo es de carácter general, impersonal (el consabido absentismo inmovilista de España), pero enseguida se personaliza el discurso, centrándose en la figura del intelectual, tema o polémica muy de la época. Se tiene en cuenta la antinomia inteligencia-sables, pero la reflexión no se detiene ahí, y avanza hacia lo medular: la posición del intelectual respecto al hecho. ¿Qué es más conveniente, más útil, más verdadero: la proximidad o el alejamiento? "La proximidad arrastra impurezas (1). Las mejores cosas, las pasiones, las intimidades más verdaderas arrastran impurezas teóricas", se dice. Por eso no se deplora el alejamiento; lo que se deplora es que "con la posición más ventajosa, no hagamos..." Y la angustia sobreviene ante la certeza de que no hay nada que hacer ("¿quién puede hacerse oír? Los tanques no rebuznan, no se ponen en dos patas ante una visión resplandeciente"), de que irremisiblemente se está condenado al túnel, el cual "no es más que la imposibilidad, la impotencia humana, de día o de noche". Y sólo dos salidas: "la de la amargura -no la calle de la Amargura, ésta está dentro del túnel-, la salida amarga, la del pesimismo sistematizado, teorizado y envasado en seductores recipientes teóricos c la salida que no es salida. La del que sale desnudo de sí mismo,

---

(1) El sentido de dicha afirmación había aparecido con anterioridad en Saturnal, p. 146.

es decir que no sale: ha dejado el sí mismo allí dentro y sale [...] Lo que sale es lo eternamente encadenado. El que sale va en ello fuera de sí. Sin olvidarse, ¡eso nunca!, todo menos olvidar". El drama del intelectual radica, por una parte, en pertenecer a "la casta menos libre y más liberadora, a la casta destinada fatalmente a teorizar y envasar liberación": por otra, en ser responsable de todo lo que está pasando y va a pasar, aun deplorándolo o detestándolo, pero sin poder negarlo. Después, la reflexión se centra en el caso español. Aparece la idea geográfica como confinamiento: "es como ser ciudadanos de un jirón, de un pingajo geográfico." (1)

Merece la pena detenerse en este punto -herida abierta de difícil cicatrización- aparece también en los diarios de la autora, y no referido a un personaje de ficción, sino, por ejemplo, a Ortega y a ella misma (Véase Ida, pp. 358-359). Es esa idea del confinamiento geográfico, de la reclusión, lo que preside fatalmente el destino del intelectual español. Ello determina que los otros (la cultura francesa, en este caso) sobrevivan, se impongan, mientras que "nosotros" nos hundimos. Viene entonces el preguntarse "si lo español puede ser. Tenemos algún mal de origen que no

---

(1) La misma idea se encuentra expuesta en Unamuno: "... El, Nietzsche, era individualmente un alma de vencido, pero pertenecía a un pueblo de vencedores. Y convéncete de que logra más un alma esclava en un pueblo señor que un alma señora en un pueblo esclavo." ("La pureza del idealismo" en De esto y aquello, O.C., III., Madrid, Afrodisio Aguado, S.A., 1958, p. 247). El mismo reaparece en otros textos: "El crédito de que goza el país [...] refluye sobre cada uno de sus hijos." ("El pedestal" en Soliloquios y conversaciones, ed. cit., p. 115-. También Julián Marías, refiriéndose a la proyección internacional de Ortega, formula una tesis similar (Véase Ortega, II, ed. cit., pp. 297 y 321).

nos lleva -como a otros pueblos los suyos, que todos tienen- a errar, a producir obras deleznales, sino que nos impide existir, simplemente. Y que esto es así lo prueba que no son nuestros peores productos los que fracasan, sino los mejores [...]. Debe ser nuestra... ¿personalidad? [...] quiero decir la preponderancia de la persona que hay en nosotros. [...] la que cada español lleva dentro no es la persona elevada por el cultivo [...] sino la persona hipertrofiada por la rabia." (Ida, pp. 69-70)

Pero, volviendo nuevamente al texto, comentar un último aspecto del monólogo de Manolo, en donde el proceso se ciñe al yo revisándose la posición elegida -el magisterio vocacional- y haciéndose el correspondiente balance. Especialmente en estas páginas me parece ver dibujada la sombra de Ortega. Sabida es la posición de Ortega respecto a este punto: su condena de la generación anterior a la suya por haberle faltado "la médula de la historia": la función pedagógica sobre la generación siguiente. Manolo, por su parte, sostiene: "La cátedra no es nada si uno no la ha hecho apacientando el hato de una generación". La presencia de las chicas -el presente pujando, exigiendo, afirmando- prolonga esta reflexión, que discurre ahora por los bordes de la ética y de la moral: ¿Tiene un maestro derecho a respetar? es el interrogante.

"... No sabemos qué hay en eso que vemos como embrionario, como esquema o esqueleto... o raíz o ramaje que va a crecer: que tiene que crecer porque tiene de qué, pero no sabemos lo que pasaría si podásemos... En primer lugar, ¿quién puede creerse con poderes para podar algo?... Es más firme, más fehaciente el acto del que echa su semilla, mucho más firme que el de los que creen segar la mala hierba..."

El monólogo queda interrumpido por el ruido de lo otro (el cojo voceando las noticias) y después es la voz del narrador la que va dando cuenta de cómo los otros personajes se sitúan ante el hecho histórico: "El eco de la realidad llega e informa: unos lo entienden, otros creen entenderlo, otros lo ignoran pero lo viven..." (p. 271)

Pero, como es habitual, a la historia (la trama) se le superpone el discurso, y aparecen otros temas (el de la oscilación a que se ven sometidos los valores sociales-morales según la cotización de las diferentes épocas históricas, o el proceso a la mujer, ya comentado aquí), considerados desde esos momentos culminantes, álgidos, que llamamos crisis:

"ES en las horas culminantes, en las crisis de la historia humana, sin redundancia, en las crisis en que nos hiere lo humano de la HIstoria, cuando temblamos por ella, queríamos palpar su pulso, tocar la fiebre de su frente. Es en esas horas cuando vemos su vejez y vienen a la mente todos sus desmanes y fechorías, todas sus bellezas y sus crímenes: todo lo que quisiéramos que no hubiera sido, pero que desde su haber sido, sigue instándonos a desentrañar su por qué." (p. 272)

#### 4.3. EL ESPACIO FISICO

##### a) El Barrio y la Casa

En la introducción de este trabajo me referí brevemente al significativo nombre del barrio, microespacio vital donde transcurre la trama de la obra, y casi un personaje más, en diálogo plural con el resto de las figuras. El punto gravitatorio lo ocupa, desde luego, la casa (aunque aquí ya casi no voy a volver a referirme a ella), pero otros ángulos quedan refractados en esa luz omnipresente que penetra y recorre todas las facetas del tiempo y del espacio. También ella ilumina este otro escenario:

"El otoño avanzado ya, crepúsculo temprano: las seis y ya oscureciendo. Viento de la sierra cortante, invernal, pero en la luz una reminiscencia luminosa, una oposición a la oscuridad o, acaso, una tendencia a engalanarse con brillos eventuales, espaciados: primeras estrellas casi imperceptibles en el cielo límpido y abajo, en las calles, primeros alumbrados de comercios y portales... Luces con fisonomía propia, con carácter profesional, laboriosas, cumpliendo amarillamente sobre tabernas o pequeños talleres donde se desojan viejos zapateros: estridentes en las bombillas sin tulipa, señalando piezas de percal o satin..." (pp. 189-190)

Aunque en esta cita aparecen perfectamente amalgamados, al hablar del barrio debe diferenciarse entre el plano puramente físico o espacial y el plano humano o vital.

En el primero, además de la casa -espacio cerrado, interior-, hay otros tres puntos claves: la huevería-pollería, a la derecha de la casa, saliendo del portal; la farmacia (1), a la izquierda -esquina San Andrés-; y en la acera de enfrente, la tienda de ultramarinos. Los tres espacios aparecen en la obra como parte del paisaje escénico en que se mueven los personajes; alguno de ellos, incluso (la farmacia) indisolublemente ligado a un hilo de la trama (historia de Luis e Isabel). Entran o salen de ellos, los pasan de largo, los miran desde lejos o los exploran. Es especialmente Elena quien se interna en este nuevo espacio, buscando su contacto físico, sensorial: ese tocar la realidad para que ella nos toque según su ser. Por eso, las estampas únicas. Únicas por un doble motivo: porque tan sólo aparecen así, tan intensamente exploradas, una sola vez en la obra (las otras veces son visiones fugaces, apenas un brochazo o un relumbre) y porque de esa exploración surge una imagen única por sus cualidades sensoriales. Un ejemplo es la estampa de la pollería-huevería, presentada en una tarde de tormenta. La presencia de Felipa en la puerta fuerza el

(1) Esa farmacia sigue existiendo en la actualidad. Un testimonio de la salvación empírica -y no sólo estética- de las cosas que se realiza en Barrio de Maravillas lo encontramos en los Diarios de Rosa Chacel: "Esto de la ilustrez -empleando el remoquete que me adjudica Maya- tiene muy pocas satisfacciones, pero de pronto brota alguna. Ayer, pasando en un taxi por la calle de San Vicente, me encontré con que han limpiado los azulejos de la farmacia, que hace tiempo habían cubierto con una pintura blanca. Eso sí me da una alegría porque demuestra que han leído el libro lo suficiente para llevar a cabo algo, es decir, que puedo considerarme entre los que han hecho algo que ha dado lugar a que los otros hagan algo..." (Vuelta, p. 411)

salto desde un primer plano -el olor del barrio, el olor urbano del asfalto- a otro evocado por esta figura -el campo, el olor a tierra mojada-, para declinar -siguiendo el movimiento del personaje- en el olor interior de la tienda. Reproduzco esta última parte de la secuencia:

"... Y todo esto se puede agolpar en una mente con la claridad de una lámina iluminada, con la minuciosidad de un detallado relato, pero sólo como un olor. Todo esto no es más que un olor a la puerta, un olor que se precipita sobre la que ha salido a olerlo y, desolada, se mete adentro, al olor a piojina de las plumas, al olor de la sangre, al olor de la calderilla en el cajón, al olor del papel de estraza para los cucuruchos. Olores monótonos, seguros, cotidianos, sin memoria..." (p. 113)

Otro ejemplo destacable corresponde a la visión nocturna de la lechería, donde hallamos de nuevo el motivo de la luz, así como el elemento humano que puebla ese espacio:

"... el manto de luz o tal vez el aliento, el vaho de la lechería. Las comadres del barrio, las muchachas de servicio, todas las hembras aunadas en la camaradería de sus cocinas, todas acudiendo a participar de la blancura imprescindible, como si nadie entre los viejos y adultos, entre las amas de casa o los militares, los empleados, los obreros, los ministros... nadie pudiera pasarse sin su lactancia cotidiana. Botellas. jarros y lecheras de aluminio alineadas en el mostrador van recibiendo la justa medida. Las medidas de estaño, metal más opaco, más pesado, más estable en su forma tubular, con el asa firme para ir, de una a otra, repartiendo su contenido exacto, despachan con ligereza y las comadres van saliendo y las chicas también." (p. 190)

Nótese el animismo de las últimas frases, aunque no <sup>(son)</sup>sólo los objetos, sino también las figuras, las que transmiten un inconfundible clima epocal, una atmósfera, al Barrio. Junto a los breves refulgores de las comadres, las urbanas maritornes, vinateros u hojalateros, zapateros..., otras presencias, no menos esporádicas tal vez, pero más densas, más cargadas de resonancias poéticas. Son los faroleros, "acólitos o vicarios de la luz" (p. 61); los serenos, el bohemio... Me detengo en la figura de este último. Legendario, casi mítico en su primera aparición; sonámbulo en su nocturnidad transeúnte, acompañado de su singular secuela de notas, arrastrando consigo (evocando) un mundo extinto:

"... El bohemio, envuelto en su capa, con su sombrero blando, ligeramente haldudo, un poco ladeado, va a aparecer de un momento a otro [...] Va probablemente a tomar unas copas, cerveza o vermut, o algo más fuerte porque beben mucho: todos los poetas beben mucho, es sabido. El vino y no digamos el ron, y no digamos otra cosa que aquí, en las tabernas del barrio, no se conoce, pero que seguramente lo hay en otros sitios, el ajenjo, una especie de anís que forma en la cabeza una nube opalina... Debe de ser una especie de acuario en el que fluctúan las visiones inconcebibles, las imágenes divinas, confusas..." (p. 191)

Sería muy fácil con semejante material, tan fin de siglo, inclinarse hacia el decadentismo estetizante, pero ya he hablado de Barrio de Maravillas como de una obra que refleja la tensión entre los ejes 1900-1920. Por eso, junto a esta visión del bohemio, pura estampa o tipo representativo (1), otra tamizada por la mirada

---

(1) Empleo el término según la definición que de él nos dio Rosa Chacel: "La figura es la palabra inefable, el secreto manifies-



dura, analítica, de las chicas. Destaca el rasgo de crueldad -ese ojo biroque-, de deformación casi esperpéntica y de corrosivo humor -a lo vanguardista- con que a continuación se presenta el mismo tipo. La nueva visión, la nueva época se distancia de aquello que fenecía. Por eso, en su historia amorosa, Felisa se desprende del bohemio y se aproxima al "alemancito", otra figura epocal pero del eje 1920. Recuérdese la afluencia de intelectuales escapados de la Alemania pre-nazi o la avidez con que la nueva generación sorbía "los productos del Norte". Véase el diálogo sostenido entre las chicas (p. 206) para entender esta cita:

"... por haber roto el clima vespéral con el foco duro, inexorable, de la realidad, había hecho huir a todos los fantasmas, había eliminado toda ideal reminiscencia con un rasgo, avasallador aunque incierto, de futuro."

Antes de acabar con estas facetas externas del Barrio, unas líneas de Rosa Chacel que sintetizan el perfil real de este material que después se noveliza o poetiza: "... aquel concierto de pobretería disimulada y seria que se extendía por el Barrio de Maravillas, manteniendo lo que podríamos llamar su línea melódica, ricamente contrapunteada por el pueblo y matizada por esporádicas disonancias de bohemia."

---

to (...) es un signo, es decir, algo que se nos da en su integridad: la vemos y no hay más que hablar. Pero también puede ser un tipo, término más equívoco. Un tipo es lo que representa o tipifica una especie, y tipo es, además, lo que se muestra como aspecto; el gesto, movimiento e indumento que componen una figura vista desde fuera, observada a su paso, en una observación que no es visión-posesión." (La confesión, pp. 55-56)

Pero junto a esto, hay también en el Barrio "cantinas para los que viven con sed" (p. 196), reductos interiores ocupados por figuras tan singulares como las de "el alemancito", el padre de Felisa o el matemático del tercer piso -en la realidad, Mariano Vallejo, de cierto renombre en la época. Son reductos interiores que guardan asimismo otras figuras más secundarias (la militar y su pensión para huéspedes, las amigas de doña Eulalia...) y, sobre todo, unos objetos. Pero éstos exigen un tratamiento especial. A ellos dedico el siguiente apartado.

#### 4.3. b) Los objetos

Al hablar de la casa y sus moradas, mencioné cómo los objetos funcionaban a modo de signos o huellas de una época (1): testimonios mudos cuya forma sigue proyectando los momentos de vida que cobijó. Recuérdese la retrospectiva sobre el Maestro a partir de la talla de Ariadna o del lienzo del salón, así como los cestos de paja dando cuenta de las vidas en ultramar anteriores al Desastre.

Sabida es la función de los objetos en cualquier proceso de reconstrucción temporal, actuando como apoyaturas de la memoria o resortes del recuerdo, precisamente gracias a su tridimensionalidad, a su carga de pasado. En la literatura abundan los ejemplos. La propia Rosa Chacel se ha referido a ellos en términos de sus particulares "lares y penates":

"... En todo lo que he escrito -y en lo que escribiré, si es que llego a escribir algo más- están y estarán estos mentores mudos que me miraban desde su lugar fijo. [...] mis compañeros silenciosos me rodeaban fijos, mientras yo huía, me arriesgaba, me perdía tal vez con el empeño inquebrantable de llegar a la 'selva oscura' allí mismo, rodeada de ellos." (Amanecer, p.181)

Pero junto a esta función que podría calificarse de estructural, pues atañe al proceso de elaboración o reconstrucción de

---

(1) Ortega los llamó específicamente "huellas psíquicas de una época". Véase O.C.II, ed. cit., p. 43.

unos materiales, los objetos tienen una función o dimensión estética. Cuando analicé la estética generacional, hablé de la "orientación hacia el objeto exterior" (1) como uno de los rasgos estilísticos más destacados. Recuérdese la teoría surrealista del objeto o el "fervor de realidad guilleneano". (En un pasaje de Barrio de Maravillas se afirma: "... la tremenda, la imperiosa realidad era grata, era digna de gratitud porque era llena de gracias..." (p. 99)).

Hay en la obra de Rosa Chacel numerosos pasajes que muestran ese volverse hacia las cosas, escudriñar su ser, captar sus vibraciones, presidido por esa voluntad de nitidez y exactitud que desemboca en lo poético a la hora de restituir los datos sensoriales. Y, si bien no puede hablarse de jerarquización, sí se puede hablar de selección; es decir, los objetos representados no aparecen porque ofrezcan un mayor potencial estético que otros no representados -ya se ha hablado bastante de esto: no es suficiente la eficacia nominativa para crear poesía-. Muchos de ellos son prosaicos, cotidianos, difíciles de trasladar al ámbito artístico. Pero ya dije cómo Rosa Chacel se proponía en Barrio de Maravillas dignificar la "prosa de la vida", posarse en lo trivial, en lo que pasa inadvertido como poesía, "sin valoración literaria, sin cédula de identidad como obra de arte, pero infiltrada en la arcilla

(1) Me apoyaba entonces en las palabras de Juan Cano Ballesta: "ese 'estar abocado a las cosas' es una orientación estética esencial que merece ser tenida muy en cuenta. A mi juicio debe ser el criterio central al tratar de definir las concepciones artísticas de esta época. La prosa poética de muchos escritores se regirá hasta muchos años después por ella."  
(Opus cit., p. 20)

más tosca como linfa fresquísima de experiencia." (1) Y en esta operación ya no se recurre al mito o al símbolo, sino que la transmutación se opera única y exclusivamente a partir del lenguaje. Antes que una poesía de situación escénica hay una poesía del lenguaje patente en la tonalidad emotiva con que son revividos tales objetos: sus engarces o su inconexión. Para verlo mejor, habría de realizar aquí un análisis estilístico del texto, cosa que no hago por haber estudiado ya el aspecto verbal de la obra de Rosa Chacel en trabajos anteriores. Si su obra debe entenderse como unidad orgánica, ello afecta en primerísimo lugar, al estilo, lenguaje o escritura.

La selección es, pues, el criterio adoptado para la inclusión de determinados objetos en el texto, o para su exclusión: una selección presidida no por una supuesta jerarquía estética sino por el propósito de delinear los perfiles de una época. Más bien de dos, pues también los objetos gravitan en torno a dos ejes. Por ello no se nos presentan desde una perspectiva vertical, sino horizontal: son estos cortes transversales los que permiten relacionar los factores intelectuales o estéticos de una época, con los factores reales u objetivos. Aunque podrían citarse muchos, (algunos entrañables, como "el tranvía") me ceñiré a dos de ellos, por parecerme ambos los más representativos de cada una de las épocas: "el fonógrafo y "la cabeza de Gall". Del primero se dice:

(1) Desde el amanecer, p. 240

"Casi da miedo mirarlo tan de cerca porque, si fuese una trompeta de metal dorado, pensaría uno que no podía hacer más que itararí!... Pero con ese azul, que es el de las campanillas, da la impresión de que no es cosa fabricada, de que es una flor: la flor de la música." (p. 171)

En este fragmento, la sensibilidad modernista se percibe en la nota cromática (el azul) y en la metáfora tan cuajada de resonancias sensoriales, exploradas con mayor detenimiento en las páginas 246 y 247, donde se relata la instalación de un nuevo fonógrafo.

El otro objeto, la Cabeza de Gall (1) -Minerva de la modernidad-, simboliza el culto profesado por los nuevos tiempos, la "cosa en que los hombres de ahora se están rompiendo los cascos": la frenología. Cualquiera recordará el fervor con que en aquella época se seguían los avances y descubrimientos científico-tecnológicos, así como su reflejo -estilo, léxico, temática- en la literatura vanguardista. Se hablaba entonces de la ciencia-ficción como expresión moderna del tradicional género de lo fantástico. Todo esto se sugiere y condensa poéticamente en la descripción de este objeto. El lenguaje revela la línea apolínea (matemática y razón), que será la abrazada por Elena, en contraste con la dionisiaca (canto y pasión), tan vinculada a la figura del padre. Además, tal como se dice, se da en este objeto otra nota fundamental de los nuevos tiempos: la anonimia:

(1) Encuentro esta misma referencia en Mesonero Romanos, concretamente en el artículo titulado "El Romanticismo y los Románticos". Dice así: "... en los ratos en que menos propenso estaba a la melancolía, entreteníase en estudiar la Craneoscopia del doctor Gall, o las Meditaciones de Volney". (Escenas Matritenses, Genève, Ediciones Ferni, 1978, p. 66). Yo creo que la posible sospecha de anacronismo respecto a este elemento se desvanece con la explicación que doy del sentido que tenía para las adolescentes.

"... Es una cabeza humana, antropológicamente humana. Todos sus rasgos son los de EL HOMBRE, correctos, sin belleza ni fealdad. No esculpidos, sino moldeados en una materia blanca -porcelana, tal vez-, brillante, pulquérrima como un tazón, como los utensilios que la higiene exige immaculables. Sus rasgos anónimos componen una faz de pureza insospechada, inconcebida, como sólo un ser que viene de la absoluta pureza, del ámbito de la mente, puede tener... Y lo tiene sin poseerlo, sin ser nadie que pueda llamarlo suyo. Su pureza es ser todo, de todos. Y la faz infinitamente ajena a sí misma, asciende en sus líneas hasta un cráneo desnudo..." (pp. 193-194)

#### 4.4. EL PAISAJE HUMANO

Además de las figuras o tipos de una época, hay otros personajes que, aunque no protagónicos, tienen una cierta importancia y continuidad en la obra (bien por mantener vínculos afectivos o electivos con otros, bien por estar implicados en algún hilo de la intriga). Y, por supuesto, una fisonomía peculiar que, aunque alejada del estereotipo, completa el escenario humano de la época. Sin embargo, imposible dedicarles atención específica en este apartado, centrado básicamente en las figuras más relevantes de cada una de las tres generaciones: el Maestro, en la primera; los padres, doña Laura y Manolo, en la segunda; Elena, en la tercera. A los otros sólo me referiré ocasionalmente cuando algún tema concreto así lo exija.

A lo que sí presto atención es al juego de relaciones intergeneracionales, destacando especialmente el sostenido entre la segunda y la tercera, por ser éste el mejor ejemplo ilustrativo de esa dieléctica o tensión entre los ejes 1900-1920.



#### 4.4.1. EL MAESTRO

De la figura del Maestro ya he hablado al analizar el segundo bloque narrativo donde, en relación con su caso, estudiaba el tema del erotismo en los procesos genésicos y en los de la creación artística. Justificaba allí también aquel interludio o retrospectiva (su historia no pertenece al tiempo del enunciado) por tratarse no de un lejano antepasado (un simple parentesco familiar), sino de un personaje componente, constituyente de ese presente-futuro que es Elena (1). Y esta calidad es la que determina el destinarle un espacio protagónico en la obra frente, por ejemplo, a la figura de su esposa Eulalia: personaje vivo, del presente, pero irreconciliablemente alejado de Elena, aunque su estatuaria presencia, su oscura sombra, marque en gran medida el transcurso de las vidas de aquel segundo piso. Es significativo, en este sentido, su sobrenombre: Matrona. Psicológicamente, supone la expresión del aspecto dominante de la madre. En Desde el amanecer, el personaje real del que la Matrona Eulalia es trasunto literario, la abuela de Elena-Rosa Chacel, lleva el no menos significativo sobrenombre de "la voz". Pero vuelvo a la figura del Maestro.

---

(1) Unas palabras de Rosa Chacel pertenecientes a Desde el amanecer esclarecen todo esto: "... Podría haber empezado por decir quiénes fueron mis abuelos y lo diré, por supuesto, pero no he querido dar a esto el primer lugar porque aun teniendo importancia, como sin duda tiene, no es lo decisivo en mi historia. Claro está que heredé las fórmulas familiares, religión, moral y costumbres de mis antepasados, pero eso no informo más que el cimiento de mi sistema personal. Lo básico, claro está, eso no puedo negarlo, pero aunque básico y soterrado, su categoría es la de apoyo, no la de fórmula..." (p. 15)

Esta, aunque lejos del estereotipo, no deja de estar, como las otras, profundamente enraizada en el tiempo, testimoniando así la sensibilidad o el pensamiento de una época. Por ello, si bien los materiales empleados en la elaboración de su historia (el mito de Ariadna, la Oda III de Fray Luis, el neoplatonismo) tienen una motivación directa, surgida del texto (el tema que expresan), también tienen otra más sutil, más difuminada, por pertenecer a un espacio no estrictamente personal sino epocal. Estos materiales, esta figura, cobra mayor relieve si se examina al trasluz de la época: aquella "crisis espiritual" de fin de siglo donde pugnaban ciencia y conciencia, materialismo y misticismo, positivismo o idealismo. Sabido es cómo surgió entonces una fuerte oposición al positivismo, la cual se presentó como un nuevo misticismo apoyado en dos pilares fundamentales: a) el resurgimiento del idealismo platónico (la perfección sólo se alcanza en el ámbito de las ideas, de los conceptos abstractos) y b) una nueva concepción del materialismo (el conocimiento, la percepción es piritual arranca de los estímulos físicos proporcionados por los sentidos).

Bien, quede así esta brevísima referencia, pues no me propongo seguir con este tema. Lo que me interesa es remarcar cómo estos personajes están insertos en su época, en su circunstancia, y cómo la autora trasciende su propio límite para darnos unas figuras desde sus elementos componentes.

Sigo ahora con los personajes de la segunda generación de rasgos epocales mucho más marcados.

#### 4.4.2. LA SEGUNDA GENERACIÓN

"Ariadna fue amada por Dionisos...", se cuenta.

Algunos personajes se rescatan de los límites de su contorno real al inyectárseles el espíritu de las figuras míticas (o de algún otro elemento que trasciende, desde la literatura o el arte, el plano de la cotidianeidad para adentrarse en el ámbito de "lo bello", "lo creado"). Así, destacan las siguientes parejas:

Ariadna	-	Ariadna
Padre de Elena	-	Dionisos
Elena	-	Grecia / Helenismo
Isabel	-	"los carreños"
Antonia	-	"los marquesitos"
Piedita	-	Hero
Sra. Smith	-	Celestina

La relación es mucho más intensa en los personajes protagónicos (los cuatro primeros de esta lista, aunque no sean los únicos). En los últimos, apenas una vibración o resonancia fugaz.

Aunque mucho menos importante que el binomio Apolo-Dioniso, es necesario detenerse en esta primera pareja mítica Ariadna-Dioniso, trasunto poético de dos personajes de la obra: los padres de Elena. El motivo remite directamente a Nietzsche. Como se sabe, Dioniso fue el heterónimo predilecto -el más reiterado, al menos- del filósofo alemán y de él se sirvió al enviar la última carta

-apenas un grito- que escribió a Cósima Wagner -a quien llama Ariadna- desde aquel turbulento enero de 1889 (1).

Es en el aforismo 295 de Más allá del Bien y del Mal donde Nietzsche se autopresenta como "el último discípulo e iniciado del Dios Dioniso", fingiendo un diálogo en donde la divinidad revela al filósofo sus amores por Ariadna. (2)

La pareja mítica estaba destinada a engrosar una de las obras irrealizadas de Nietzsche, "los diálogos de Naxos", algunos de cuyos fragmentos han sido rescatados para el lector español por Andrés Sánchez Pascual. (3)

Otro texto nietzscheano donde vuelve a aparecer es el ya mencionado "Klage der Ariadne".

Hasta aquí los datos, y ahora la interpretación. El motivo de Ariadna sirve para desarrollar el tema de la soledad (conocido es el abandono de Ariadna en el relato mítico), de especiales resonancias en nuestra literatura. El "pathos" de la soledad como componente esencial del proceso genésico (creación) es patente en la figura del Maestro; no en vano, su composición llevará por nombre el de Ariadna. (4) La soledad es también la nota destacada en el presente del personaje Ariadna, distanciada por igual de esposo, hija y demás figuras: apenas una sombra enmudecida que muy raras veces recobra su pasado fulgor.

---

(1) El texto queda recogido en la edición española que del Epistolario de Nietzsche realizó Eduardo Subirats, Barcelona, Editorial Labor, 1974, p. 174.

(2) Opus cit., p. 255

(3) Véase Crepúsculo de los ídolos, Madrid, Alianza Editorial, 1982, (6ª ed.), p. 98

(4) "La soledad es mi elemento, en ella me siento como pez en el agua, es mi mundo", dice Rosa Chacel en la entrevista citada páginas atrás.

Mayor transcendencia tiene la figura de Dioniso. Ya se sabe que en El nacimiento de la tragedia, Nietzsche recurre al binomio Dioniso-Apolo para expresar los dos instintos o impulsos estéticos básicos que operan en la creación artística helénica; dos potencias artísticas que brotan de la misma Naturaleza, sin mediación del artista. En realidad, toda la atmósfera de esta obra está presente en Barrio de Maravillas (recuérdese el análisis del pasaje del Maestro y el tema de la creación), pero están presentes así, como atmósfera, como clima, aunque de vez en cuando aparezcan convergencias bien concretas. Por ejemplo, el impulso que para la composición del Maestro supuso la colaboración de Dioniso (padre de Elena), poeta joven entonces, presenta analogías con el análisis nietzscheano de la evolución de la música apolínea al incorporársele el elemento dionisiaco. Pero ahora, lo que más interesa es ver qué rasgos del "espíritu dionisiaco" entran a formar parte del personaje chaceliano.

En Nietzsche, Dioniso encarna el poder sobre el devenir; es el ser que ha aprendido a extraer fuerza del fluir incontenible; lo más aproximado a lo esencial dionisiaco, el espanto y el éxtasis, lo expresa Nietzsche mediante la metáfora de la embriaguez: frente a la medida, ley suprema de lo apolíneo, lo dionisiaco es la desmesura, el olvido de sí: "El éxtasis del estado dionisiaco, con su liquidación de las barreras y límites habituales de la existencia contiene, en efecto, mientras dura, un elemento letárgico, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar

en la consciencia, es sentida en cuanto tal como náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados." (1)

La cita nos retrotrae con coincidencia sorprendente a cuanto señalé de este personaje al analizar el tema del Tiempo y la Nada. En efecto, en la figura del padre de Elena, lo dionisiaco -pasión, arrebató, impulso ciego, violencia, abismo- encarna su juventud, el tiempo de la imposición:

"Entonces no se pensaba en demostración: uno era tan superior, ciego, iluminado, imbécil, infalible..., joven, simplemente. Uno no pensaba en demostrar, quería imponer. Imponer, ¡qué escándalo! ¿No?... Pues sí, eso es lo que uno quería." (p.171)

En este personaje, tal vez más que en ningún otro, se plasma el tema de "el ser y la voluntad", entendida ésta como principio de vida. A sus monólogos ya me referí en parte al hablar de "el ser y el tiempo"; <sup>allí,</sup> glosaba brevemente uno de ellos, en donde el personaje se centraba en la revisión de su trayectoria vital, de los modos de ser en el tiempo. Todo el pensamiento discurre sobre la dinámica que se establece entre ser, querer y poder. Frente a una juventud (el tiempo de la imposición, lo dionisiaco) que transcurrió impulsada por una dialéctica positiva entre querer y poder, un pasado marcado por el no poder. Me detengo en este punto antes de pasar al análisis de un presente que únicamente es "un saber que no será lo que nunca tuvo más ser que ese no poder ser".

---

(1) El nacimiento de la tragedia, Madrid, Alianza Editorial, 1981, (6ª ed.), p. 78. El subrayado es mío.

Ya Kafka en su Metamorfosis había fijado la imagen literaria de la impotencia. Por eso, cuando al referirse a aquel no poder ser se habla de que "falló el apoyo y pasó el tiempo y siguió patas arriba en un baldosín y ni siquiera le pisaron al pasar. Y pasó la noche patas arriba y pataleando..." (p. 238) el lector tiene datos suficientes para recrear aquel modo de ser/estar.

La dialéctica entre ser y voluntad, su indisolubilidad -sin querer no hay ser, y viceversa- define el presente del personaje. Hay en él una palabra clave: "cesantía". La cesantía es su modo actual, pura condición civil o laboral (el empleado burocrático que pierde o gana su empleo según el rumor y el humor de los tiempos), pero también anímica, existencial. Porque a este presente se llegó por la cesación de la voluntad. Hay otra palabra clave, también muy de la época -inevitable aquí el eco de otro personaje literario: la abulia vital de un Andrés Hurtado, por ejemplo-, que cubre este presente: "desgana". "También mi padre la improvisaría (la lección), si tuviera ganas, pero no las tiene porque todo (o casi todo) le es indiferente", dice Elena en la página 95.

Si se establece la cadena de las correspondencias (Gana/Apetito = Voluntad - ser, por una parte; Desgana / Inapetito = No voluntad, no ser, por otra), la antinomia pasado-presente surge en toda su redondez. Por eso, la escala siguiente en este proceso de disolución del yo -no ser- es abrazar la Nada. Recuérdese el tema de "el tiempo y la nada": "El que se asocia con ella -asociación falaz- es débil y digno de pertenecerle. Se reviste de su nombre, porque un nombre es lo único que tiene, y propaga aridez. Propaga el odio..." Por eso, se nos dice del padre de Ele-

na (y lo vemos en su actuación):

"... no seguía de guardia, no se había modificado, se había anulado, se había retraído, entretenido en minúsculos quehaceres, con los que disimulaba, tanto como ostentaba, su cesantía, su amargura, agresiva a veces, como quien está cargado de razón y no quiere dar razones de su misantropía..."  
(p. 152)

En fin, parece bastante clara la conexión entre este personaje y "el último hombre" que nos presenta Nietzsche en el prólogo de Así habló Zaratustra: el hombre moderno ahogado por el Nihilismo, el hombre que, habiendo perdido todo idealismo, toda fuerza para trascenderse a sí mismo, no se atreve a nada, no realiza ya proyectos; el hombre que, históricamente sobresaturado del juego, produce lástima. Es el nihilista pasivo, descreído, absolutamente consumida y extinguida en él la potencia creadora del ser humano; el hombre que, en el fondo, no hace otra cosa sino vegetar, aunque disponga de una cultura muy amplia; que ya no se asume a sí mismo como tarea o como destino.

Sin embargo, no es éste el único aspecto que revela lo muy presente que en Rosa Chacel deben de haber estado los escritos de Nietzsche a la hora de la reelaboración literaria de esta figura. De manera general he señalado como característica de los personajes de la novela el estar enraizados en un tiempo, en una época, y ser expresión suya. En el caso de la figura del padre, la filiación es tal, que podría hablarse de él como de un auténtico producto de su época. Del conflicto que con ella mantiene (mantuvo, más bien), del rechazo de aquella "moral social" o estado de opinión, nace su desarraigo actual: pesimismo, apatía,



escepticismo, nihilismo (1). Un desarraigo que estalla prácticamente en todos los ámbitos: el moral, el político, el económico-laboral, el vital, el afectivo... Sobresale el pasaje en el cual el personaje contrasta la figura de Téllez con el clima generalizado de la burocracia política española de la época:

"... No participó jamás en los chistes -generalmente verdes y verde lechuga- que son el ambiente de oficina, el ambiente de Negociado de Primera Enseñanza. Ambiente en el que se refocilan muchos, algunos diputados y algunos catedráticos [...] en esta época sin sentido... En esta época en que con llevar una camisa flamante y un par de habanos en el bolsillo ya se es un caballero..." (p. 169)

Asimismo, aquellos otros que muestran su desarraigo respecto a otros ámbitos más próximos como el vecinal (en realidad, el rechazo de otros modos de ser: el de Manolo, p. 219, o el del padre de Felisa, p. 170) o el familiar.

Sólo otro personaje, doña Laura, expresa con similar dureza ese repudio de lo vulgar, de lo arrellanado en el lugar común: ("son las menegildas las que lo abaratan todo", dice el padre)

---

(1) He intentado rehuir en lo posible el empleo de esta palabra por el uso y abuso que de ella se ha hecho y, sobre todo, por su deficiente interpretación. Me refiero a esa idea tan extendida y vulgarizada que nos presenta a un Nietzsche apolo-gista del nihilismo. Ortega, que leyó bien al filósofo alemán, recomienda no mostrarse desagradecido para con él: "... Nietzsche nos fue necesario... Nietzsche nos hizo orgullosos. Ha habido un instante en España -ivergüenza da decirlo!- en que no hubo otra tabla donde salvarse del naufragio cultural, del torrente de achabacanamiento que anega la nación un día y otro, que el Orgullo. Gracias a él pudieron algunos mozos inmunizarse frente a la omnívoda epidemia que saturaba el aire nacional..." ("El sobrehombre" (1908) en O.C., I, ed. cit., pp. 91-92).

ese alzarse contra el estado de opinión generalizado, prefiriendo la parálisis, la autoexclusión, a la inclusión sumisa de aquellos que acatan la norma.

Quizás el rasgo que homogeneiza a los personajes de la segunda generación sea la actitud nietzscheana de constituirse en disecionadores y desertores de la moral social o pública. El antagonismo entre moral de señores y moral de esclavos (o su equivalente, la contraposición entre espíritu libre y espíritu gregario) lo trata Nietzsche preferentemente en Más allá del Bien y del Mal y en Genealogía de la moral, obras ambas donde este tema es analizado en profundidad y de manera más o menos sistemática. Sin embargo, aparece disperso igualmente en aforismos pertenecientes a otras obras. Así, el aforismo 9 de Aurora habla de las relaciones entre moral y costumbre, y el 25, titulado "las costumbres y la belleza", dice:

"No debemos pasar en silencio un argumento en favor de las costumbres: es que en aquél que se somete completamente a ellas, de todo corazón y desde el principio, los órganos de ataque y de defensa, físicos y espirituales, se atrofian, lo cual permite a ese individuo volverse más bello..." (1)

"La costumbre, enemiga de los sentidos" es frase que se dice en Barrio de Maravillas. Ecos de frases como "la moral es hoy en Europa moral de animal de rebaño (2) o "Y digámoslo de nuevo.-

(1) Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1981, p. 22

(2) Humano, demasiado humano, ed. cit., p. 263.

Opiniones públicas, perezas privadas" aparecen en los diálogos o monólogos de estos personajes. Pero ya he dicho que la presencia de las lecturas de Nietzsche en Rosa Chacel no siempre puede demostrarse por el cotejo puntual de textos (estos personajes no son voceros de nada, más que de ellos mismos), porque la huella de un autor, de una obra, de una corriente filosófica, aparece asimilada y amalgamada, componiendo el fondo personal de la autora.

Claro que, en estos temas, Rosa Chacel no se aleja tanto de otros maestros españoles: Unamuno y Ortega. Don Miguel escribió mucho contra la "mentecatez" generalizada, contra la vulgaridad: "¡Pero este vulgo que tengo que padecer! ¡Este vulgo al que la prensa le ha hecho creer que está informado y enterado de todo! ¡Este vulgo mimado y adulado a diario!" (1) En otro lugar escribió: "La mediocridad y la rutina mentales me duelen hasta físicamente." (2)

Ortega también se lamentó a menudo del mediopelismo ambiental: "... son los tópicos recibidos y ambientes, son las fórmulas de uso monstrenco que flotan en el aire público y que se van depositando sobre el haz de nuestra personalidad como una costra de opiniones muertas y sin dinamismo." (3)

---

(1) UNAMUNO, M. de; Soliloquios y conversaciones, ed. cit., p. 127

(2) UNAMUNO, M. de; "Leyendo a Flaubert" en Contra esto y aquello, ed. cit.

(3) ORTEGA Y GASSET, J.; "Vieja y nueva política", O.C.I., ed. cit. p. 269.

La oposición moral social -moral privada ("en cuanto la gente no se comporta como todos los demás, como el montón, ya es un caso de algo insultante"), salta en la discusión de la página 218, sostenida entre el padre de Elena y doña Eulalia. El sujeto de la discusión es Manolo y su supuesto egoísmo. La posición del padre, defensa de la moral privada frente a cualquier código moral establecido, conduce a un abogar por la verdad individual como condición necesaria y perfectamente lícita: "él tiene derecho a decir que le ha matado, si es verdad que le ha matado"; "Eso, nadie más que él lo sabe." Por ese mismo motivo, rechaza las acusaciones de misantropía dirigidas contra él: "Misántropo es un dicterio que lanza la plebeyez de la gente civilizada contra el que no se adapta a su plebeyez, contra el que se ha atrevido a rechazar -a dar una patada en el culo a tres o cuatro." (p. 221) No entiende él la misantropía de este modo. Porque frente a ésta, así entendida por el vulgo, habla de "un punto de vista misántropo, que es desde donde se divisa no lo que sobresale, no; lo que se hunde, lo que se entierra con más orgullo que lo que se eleva..."

Aquí, la palabra clave es orgullo: encastillamiento que rechaza la mediocridad:

"... lo que quieren todos es que uno se eche al ruedo y demuestre..., pero no, no quieren que demuestre que no puede; quieren que sea uno más de los que pueden un poco, malejamente, lo suficiente para ser uno más y nunca uno mejor..." (p.171)

En Desde el amanecer, Rosa Chacel perfila la figura de su padre en los siguientes términos:

"... Si alguien le hablaba de pretender un empleo brillante o visitar a cualquier ministro o personaje o tener de ordinario relaciones sociales que pudieran alguna vez servirle de ayuda, contestaba infaliblemente: -Yo no puedo hacer una cosa así. ¿Quién soy yo para pretender eso? Yo soy un Don Nadie. Sería ingenuo creer que esto fuera extrema modestia: todo lo contrario, era extremada soberbia. Era reconocerse en su desnudez y dar el Don al Nadie que era. Darle ese primer grado de nobleza o señorío y encastillarse en él, afincarse en ser Nadie, pero Don Nadie. Es decir, que ese Nadie era el nombre propio de su personalidad, el nombre a que respondía con adhesión absoluta, con el que circulaba por su mundo. Un mundo al que se escapaba incluso de nosotras con la dama de sus pensamientos, su continua aventura. Esa fue la única novia que se echó mi padre, con la única que nos traicionó a mi madre, a mí y a España, con Doña Nada." (p. 330)

Otro caso similar de repudio de la moral social es el de doña Laura, aunque en ella el orgullo o encastillamiento quedan domeñados por el miedo. Pero esta nota, el miedo, al impedir o frenar una automarginación tan radical como la del personaje anterior, crea un conflicto de signo muy distinto, pues lo que se cuestiona o debate es la autenticidad del yo.

La primera reflexión sobre el conflicto entre estos dos sistemas de valores en pugna aparece con motivo de la inclusión de Isabel en el círculo de las relaciones afectivas, desbordando el marco estrictamente académico (la relación profesora-alumna). Laura rechaza los prejuicios comunes, los temores de las madres ante el contagio o mancha que pueda sufrir la honra de sus hijas, pero al mismo tiempo, teme que esos temores perjudiquen la fama del colegio. La reflexión gira entonces en torno al "temor por

la prole", nacido de su responsabilidad para con Piedita (hermana menor, casi una hija), para declinar al fin en un análisis del miedo o del temor entendidos como constantes del comportamiento humano. Lo que se revisa es, ante todo, el caso propio, el miedo instalado en el fondo del yo, el miedo a su propio fondo; "O será que tengo miedo de mí misma, que tengo miedo de repartir lo que llevo dentro y que ello, de por sí, se desarrolle, se vuelva contra mí y me dé miedo." (p. 75)

Aunque su historia se ciña al vínculo con el clan (relaciones materno-filiales con su hermana Piedita; relaciones de camaradería con su hermano Manolo), y los monólogos queden frecuentemente restringidos a ese plano, se observa también en doña Laura ese conflicto entre el proyecto vital y la realidad impuesta:

"¡Qué no habremos abolido los librepensadores que somos nosotros, nuestra familia..., destructores arrasadores, libérrimos. ¿Qué mierda de códigos no derribaríamos? ¿Qué ligaduras podrían imponérsenos?" (p. 109)

El sentimiento de culpabilidad surge tras la comprobación de haber sacrificado los ideales más queridos al "vulgar bien parecer", por miedo al naufragio en el tiempo. El patetismo de esta figura destaca especialmente en el monólogo donde analiza el destino actual de Piedita (pp. 160-167): un asentimiento a la riqueza, un "huir de la pobreza para instalarse en la miseria", en la masa vociferante. Se revisan los dos pasados en paralelo -el de Piedita, un no ser; el suyo... "Yo corría el albur saltándome todas las restricciones porque, claro está, mi ambición intelectual me daba derecho a todo. Yo me tomaba todos los derechos y ella no."

(p. 164)-, y el presente clama escandalosamente ("Estoy probando, gustando, experimentando la vergüenza por primera vez en mi vida") ante las insalvables distancias entre el maridaje Piedita-Sr. Smith y la antagonía Laura-Sra. Smith. Porque estas últimas son dos figuras antitéticas. El snobismo de la Sra. Smith, su cursilería, su cultura de salón, de dorados decorados escénicos ("la carroza del amor", por ejemplo), su trivialidad, su farsa, su inautenticidad... son también duramente atacadas, aunque quizás no en términos tan rudos como los aplicados a su propio caso: una inautenticidad de distinto signo, pero que encierra una claudicación:

"... Yo me veo a mí misma degradada, rebajada a este comadreo, avasallada por toda esta humanidad que le cae a uno encima, sin remisión, sin atenuante... considerando, contemplando las heces, escarbando, quitándoles la cobertura decente hasta ver claro y decir, son eso, deyecciones -mierda es palabra demasiado decente-, son detritus, son algo peor: son mentira." (p. 166)

Quizás la nota común a estos personajes de la segunda generación sea esa imposibilidad de ser (más bien de haber sido, pues arranca de su pasado), con derivaciones específicas en cada uno de los casos. Pero no hay grandes diferencias entre las figuras del padre, doña Laura o Manolo en cuanto a la naturaleza y origen del conflicto. En otros, no hay tal conflicto porque hubo sometimiento, pero igualmente se advierte esa imposibilidad de ser.

Es el caso de la madre de Elena. De ella nos dice el padre: "¡Ella podía haberse impuesto! ¿Por qué no se impuso?... Desfallecimientos, con un poder demostrable..., demostrado." Esta figura apenas aparece en la obra, precisamente por eso, por esa abdicación de la voluntad, por su sumisión filial. Tan sólo cuando la situación permite la asistencia a teatros o conciertos vemos a Ariadna recuperar fugaces destellos de cuanto antes había sido: "una resurrección o una invocación mágica, una repetición de los datos materiales..." (p. 204). Pero el presente es un inenarrable letargo, una repetición rutinaria y mecánica, nacida del cansancio:

"... Mi madre repite la lección por cansancio. ida tantas lecciones al cabo del día que una más...!" (p. 95)

"Elena se siente mucho más vieja que su madre, mucho más cargada de experiencia porque la que Ariadna pueda haber tenido, la que pueda haber experimentado, no está en pie, insomne, como la de Elena..." (p. 151)

La última cita invita a analizar ya las relaciones entre una y otra generación, pero antes de abordar este tema y hablar de las figuras adolescentes, cerraré este punto con una breve referencia a Antonia, madre de Isabel.

Personaje exento de los conflictos que torturan a los otros -una mentalidad mucho más simple, que tiene como premisa la confianza indiscriminada, fruto de la ignorancia-, pero no menos marginal; más bien, marginado, dejado de lado por aquellos que se rigen por los códigos morales al uso.



El espacio geográfico que ocupa, la tronera, último reducto de la casa, revela esa nota suya fundamental: el ocultamiento. Los "marquesitos" de porcelana hechos añicos (su historia), silenciados en el fondo de un baúl. En este personaje moldea Rosa Chacel la figura de la sirvienta seducida por el señorito: "La sirvienta está a mano, pronta para un barrido como para un fregado, se la puede utilizar en todos los bajos menesteres y el señorito que la utiliza sabe, siente que es un bajo menester el que le impone. La desprecia antes, en y después del acto a que ella se presta." (1)

Así habla la autora sobre estos casos, tan frecuentes en la literatura y la vida de la época (2). Sin embargo, en Barrio de Maravillas la historia de Antonia se salva del fango de su vulgaridad, del tratamiento superficial que le habían prestado los escritores españoles -incapaces de adentrarse en su hondura, detenidos por el "emporcamiento" de la materia-, superponiendo a la turbia historia carnal, la esencia de este personaje: la voluntad. "El rayo detenido por la voluntad, persistente en el propósito" (3) es lo que deslumbra a Elena cuando Antonia le cuenta o confiesa su secreto, lo que se impone por encima de cualquier otra cosa, aun a pesar de que el relato (la que lo cuenta es Antonia) se tiña de "la voz popular". Y es este rasgo el que dignifica al per-

---

(1) CHACEL, R., La Confesión, pp. 163-164.

(2) El tema vuelve a documentarlo de modo espléndido Mario Praz en el capítulo tercero de la obra tantas veces citada en este trabajo.

(3) "...Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo." (NIETZSCHE, F., El nacimiento de la tragedia, ed. cit., p. 145)

sonaje aparentemente insignificante. Es patente el cariño con que lo trata Rosa Chacel, en marcado contraste con la dureza empleada para enjuiciar el nihilismo o entreguismo (entendiendo ambos como modalidades de un mismo fenómeno: la anulación de la voluntad) de otros.

Hay unas páginas en La confesión donde Rosa Chacel medita sobre el tratamiento literario prestado a estos casos de sirvientas seducidas por señoritos. Frente al molde español, la autora reivindica los de Goethe (1) o Tolstoi, tal vez tenidos en cuenta al elaborar este suyo:

"...Podemos encontrar en el subsuelo del drama sublime una torpe historia de atropello, seducción -corrupción, más bien, porque en lo de las joyas no es Afrodita quien manda, sino la vanidad y la ambición-, crimen doble o triple, madre, hijo, hermano... Sí, es una turbia historia, elevada a la más alta categoría. Goethe la inserta en el tronco de una tradición secular, la recubre de esplendor poético y la remata en el cielo. No se puede llegar a más. También Tolstoi diseña la escala de Resurrección sobre el cañamazo de una historia semejante.

---

(1) De igual pareceres otro novelista generacional, Corpus Barga. Véase su artículo "Apuntes a Goethe" -y específicamente el fragmento subtítulo "la Vulpina Virgen"- en Crónicas literarias, ed. cit., pp. 367-368.

#### 4.4.3. LAS ADOLESCENTES

Las figuras de las adolescentes presentan dos etapas o estadios bien diferenciados. Una primera corresponde a una fase de despuntamiento o despertar del yo, de carácter más marcadamente infantil y en las que predominan los juegos y correteos, todavía muy de la mano de los adultos, a quienes las chicas observan, analizan, abrazan o rechazan. Es todavía la edad de la perplejidad, que despierta esos desvelos nocturnos o soliloquios en los cuales aparece como constante el tema de la autognosis o conocimiento del yo. Esta búsqueda incesante del yo, en el caso de Isabel, se ejemplifica, en parte, con el motivo de "los carreños" (1). Al encontrarse con aquellas figuras y una primera identidad de tipo aparential, física -después de este encuentro Isabel persistirá en sus trenzas-, decide ahondar en esta búsqueda, pero rechazando lo superficial y decantándose hacia lo esencial, lo duradero (en oposición a Piedita y su disfraz):

---

(1) En fecha reciente, Pedro Gimferrer ha dedicado una página periodística a este pintor de nuestro barroco tardío: "Los lienzos de Carreño son, desde luego, inequívocos. Hay severidad, sin duda, pero también hay lujo y recreo; cierto porte de majestad altiva no falta nunca, pero en esta acompasada disciplina se traslucen pasiones; la espiritualidad retraída sorprende porque va acompañada -en las miradas, en los labios, en el gesto- de algo que no puede sino calificarse de sensualidad; en unas figuras puede haber decrepitud vulnerable y poderío contenido en otras, pero muchas de ellas son de una singular belleza, inquietante por resultar a un tiempo desahadamente ascética y a todas luces carnal." ("Del barroco tardío", El País, 27-II-86)

"... estaba segura de encontrar no un disfraz, [...] sino una cosa con la que poder vestirse todos los días [...]. Ir vestida de ella misma, ser ella, Isabel, como nunca lo había sido..." (p. 124)

Se trata de un incesante interrogarse y reflexionar sobre las relaciones entre el yo y lo otro, afrontando la experiencia cotidiana, mirándola, sopesándola.

Después, hay una eclosión, narrativamente centrada en el episodio de las muertes de Canalejas y Magdalena: como si esa proximidad de la muerte hiciera saltar algún resorte que empujara o precipitara a las chicas, hundiéndolas en la vida. Nótese el dinamismo (abundancia de verbos de movimiento y acción) con que se expresa el inicio de este cambio, así como las figuras y categorías contrapuestas:

"... Ser mayor significaba, en cierto modo, un alejamiento, algo así como salir del cascarón... dejar la placenta, el clima carnal, sangriento, caluroso, vital, onírico, omnipotente, infinito,,, Hacer dejación del placer ingrave, la soledad, y tomar en cuenta... todo lo otro, lo ajeno, lo ignorado, lo inconcebible, lo que sólo se presiente cuando llega de lejos su aullido, su alarido, su rugido." (p.156)

Es el inicio de la segunda etapa, que he llamado "tendencia voluntaria hacia la madurez", donde se buscan fundamentalmente componentes intelectuales y estéticos, donde las relaciones interpersonales desbordan el estricto marco del círculo familiar y vecinal, abriéndose al amor, a la amistad o a la ciudad.

Hasta aquí las grandes líneas del espacio humano que pueblan

estas figuras adolescentes. A partir de ahora centraré el análisis en el estudio de Elena, personaje en el que Rosa Chacel se autorretrata como artista adolescente.

En esta primera etapa, que ocupa más o menos los dos primeros bloques narrativos de la obra, de Elena se nos dan algunas notas o rasgos de su carácter, sus "datos componentes" (aquel pasado de donde ella proviene), y, especialmente, las fases de su crecimiento espiritual, la progresiva conquista de la conciencia en esos continuos monólogos que tienen como tema y como problema el de la autognosis.

Antes de que Elena aparezca en escena, es Isabel quien la evoca y transmite al lector sus juicios u opiniones sobre la amiga. En esta rápida rememoración, Elena, vista desde la admiración de Isabel, resulta un personaje agigantado, sobrepasando con distancia la talla de las chicas de su edad en inclinaciones, formación o afectos. "¿De qué tengo yo edad, doña Laura?", pregunta en una ocasión. La propia Elena se encargará más tarde de autodesmitificarse a los ojos de Isabel, yo creo que sin conseguirlo demasiado (lo que sí consigue es realizar los rasgos o cualidades de su amiga, tan distintos pero tan complementarios), pues el lector al verla actuar capta enseguida su potencial fabulador (ejemplificado en la intriga de "los carreños"), su incesante actividad (Véase el despliegue de planes y preparativos en el episodio del Carnaval, por ejemplo), su caudal cultural, insólito pero posible por el autodidactismo y el clima donde se gesta.

En la primera visita al Museo se traza el hondo cauce de los vínculos existentes entre Elena y su padre, que van más allá del puro lazo sanguíneo, carnal (Ariadna madre), adentrándose en un clima, en un ámbito que es el de "antes, si puede ser antes": la historia de Ariadna, la del Maestro (creación, belleza, eros, ideal, etc.):

"Elena sigue cantando y rodeando a Ariadna, su padre deja de mirar el retrato del rey o del caballo y lanza a Elena una mirada indefinible... Una mirada burlona y al mismo tiempo enternecida, una mirada de connivencia, de secretos, de afirmaciones de cosas repetidas... Elena responde con otra igual, pero evasiva: -Déjame seguir, ya hablaremos de esto..." (p. 36)

Conviene detenerse ahora en las características de esta relación entre Elena y los padres. En modo alguno esquemática o maní-quea, no es ni de absoluta negación, ni de afirmación incondicional. Hay una conjunción -comunión- de elementos que adquieren categoría de fórmula; pero, al mismo tiempo, la mirada crítica conduce al rechazo de otros. Rosa Chacel, en Desde el amanecer, explica la relación paterno-filial en los siguientes términos:

"Lo que cuenta es el triángulo que se forma al decidirse la estructura de nuestra propia humanidad porque un hombre y una mujer nos han sido dados en el principio y nos pertenecen. Más que nosotros a ellos porque nosotros -los hijos- somos lo que ellos nos dieron. lo que ya ni ellos ni nadie puede quitarnos. Hasta podríamos decir que somos lo que les hemos quitado y seguimos quitándoles al alejarnos en la vida: ellos no nos quitan -aunque nos dejen la vida-. Para que nos quitasen tendría que deshacerse el nudo que somos. Por esto mira mos sus vidas -las de estos dos que forman

con nosotros el triángulo- de un modo diferente: no las miramos, las experimentamos -hasta cuando las reprobamos -como un tanteo ciego de nuestro posible ser, que queríamos o no queríamos ser porque sabemos lo que es serlo." (p. 296)

Es éste otro de los temas de más clara filiación nietzscheana: el sostenimiento o afirmación de una ley filogenética fundamental que marca la trayectoria de todo individuo. Nietzsche expresó en varias ocasiones un sentimiento raramente profundo de vinculación de su ser a los antepasados; el linaje familiar era, ante todo, inserción acogedora en una tradición indestructible y suponía el acceso a las "fuerzas morales"; una concepción del hombre como un complejo de funcionalismos heredados y de instintos coexistentes. (Recuérdese la cita ya reproducida en este trabajo donde Rosa Chacel habla de la presencia del bagaje familiar en su personalidad). Por citar un ejemplo muy próximo al texto de Rosa Chacel que acabo de reproducir líneas arriba, copio a continuación el siguiente aforismo de Nietzsche:

"La ruta de los antepasados. Es necesario que alguien perfeccione en sí mismo el talento en que su padre o su abuelo han empleado su esfuerzo, en lugar de ponerse a su vez a hacer algo nuevo; de lo contrario, se priva de la posibilidad de llegar a la perfección en cualquier materia que sea. Por eso dice el proverbio, '¿Por qué ruta debes cabalgar? Por la de tus antepasados'." (1)

El enraizamiento, la pertenencia a una tradición familiar,

---

(1) Humano, demasiado humano, Ed. cit., p. 282.

tangible y aprehensible de modo real en el continuo de las generaciones, es creencia tan activa en Rosa Chacel que la lleva a afirmar en Desde el amanecer que la vida del individuo no comienza con el nacimiento físico sino que está ya en la lejanía familiar de donde se proviene (1).

Claro que la dialéctica de esta filiación no está exenta de tensiones. Dice Nietzsche que "las disonancias no resueltas en las relaciones de carácter y de conformación espiritual de los padres continúan resonando en la naturaleza del niño y originan su historia pasional interna." (2)

Y en otro pasaje de la citada obra de Rosa Chacel, prosigue ésta su recuento:

"... Mi padre era inaguantable, violento, disparatado; tal como yo era: reconociéndole también ciertos valores, que también me reconocía a mí misma. De modo que seguir las huellas de mi padre era para mí lo fácil..." (3)

Por eso, respecto al de los padres, este camino propio es, ante todo, un camino de rectificación; no un simple ser como los padres sino un ser como ella creía que debían y podían ser. "...era concebir algo que no es, sobre lo que es; es decir, llevar lo que es hasta ser más..." (3) Así, tanto Isabel como Elena se distancian de las madres respectivas en aquello que juzgan negativo: la excesiva confianza, en Antonia; la debilidad de carácter, en Ariadna..

---

(1) Humano, demasiado humano, Ed. cit., p. 223

(2) Ibídem, p. 41

(3) Ibídem, p. 112



Hay bastantes episodios que muestran la dialéctica de estas relaciones. Destaca uno que me parece relevante porque además nos pone automáticamente en relación con un tema que en Chinina Migone se había abordado en profundidad. Frente al espíritu de lo femenino representado por la madre -fragilidad, sometimiento, llantos-, Elena impone como nota fundamental de la condición femenina la defensa del principio de vida, por encima de cualquier avance libresco o de comentarios despectivos y abyectos (Véase el "episodio del ratón", en la página 129).

No es cuestión de seguir enumerando ejemplos (otros saldrán, especialmente en lo referente a la formación estética) porque la mayoría conducen a un rasgo o nota fundamental. Al hablar de los padres señalé la abdicación de la voluntad, que paraliza el presente del padre o explica el sometimiento dócil en el caso de la madre. La rectificación frente a esos modos de ser, por encima incluso de concomitancias tan significativas como el mismo rechazo de la plebeyez ambiental que se observa en el padre(1), es esa "tendencia voluntaria hacia la madurez". Tendencia por la idea del movimiento oponiéndose al estancamiento o paralización (inacción) de los padres, pero ante todo por la imagen de trayecto o camino recorrido a impulsos de la voluntad. Recuérdense lo ya comentado sobre la voluntad como vórtice y fuente de la existencia: el deslumbramiento de Elena ante la historia de Antonia, la visión del rayo detenido por la voluntad. Otro dato que ejemplifica esta conducta o modo de ser es el de la conciencia insomne de Elena: ese

---

(1) Elena dice: "La gente es tan chabacana que de todas las cosas más grandes hace como recetas de cocina" (p. 117)

especular sobre el tiempo, adelantarse a él, vencer su incertidumbre, sus pausas, arriesgando e improvisando antes que esperando o repitiendo. Sobre este tema no voy a extenderme más porque entronca en parte con el análisis que del héroe realizo al estudiar La sinrazón, donde uno de los temas claves es éste de la voluntad. Sólo apuntar que Rosa Chacel considera el año 1927 -el año simbolizador de la generación suya- como el año del triunfo sobre la negación (Timoteo, p. 44).

Es esa conciencia insomne, en continua exploración de sí misma y de lo otro, centinela alerta que sorprende los movimientos secretos del pensamiento, la que sostiene un discurso cuyo resultado, al mismo tiempo que una meditación profunda de los temas esenciales de la vida humana, diseña una meditación sobre el fenómeno artístico. Casi casi, un nuevo retrato del artista adolescente.

La misma actitud que ante los cuadros del museo mantiene Elena ante todo cuanto la rodea: personas, objetos, sucesos. Una actitud que no se conforma únicamente con mirarlos, sino que aspira a vivirlos: a "echarse a vivir por ellos". Ella misma habla de su acercamiento a las cosas, de su proximidad y contacto con ellas, como de un sustancioso maná que va nutriéndola y modulándola. Todo el episodio del Carnaval preludia ese "sentir es saber" -concebir la percepción sensorial como forma o fase del conocimiento- que continuamente vamos a verlo puesto en práctica por Elena.

Lo aprehendido mediante la mirada o el tacto es previo a la palabra. En otra parte ya me refería a lo decisivo que en el destino de Rosa Chacel resultó el aprendizaje de la mirada y el pro-

ceso a que el padre la sometió hasta forzarla a hablar. Así, desde un principio, Rosa Chacel daba crédito tan sólo a aquellas palabras que se presentaban reales, como cuerpos sólidos; que fueran "visibles". Y Elena afirma: "La palabra es lo que yo veo". Recuerdese la cita de "la Melancolía", ya comentada en este trabajo. Elena ve en las cosas lo que ha leído. Por eso, Melancolía es lo blanco, la luna, Pierrot, los gatos nocturnos de los grabados del Blanco y Negro. Obviamente, no se puede desligar todo esto de las consecuencias que, en el aspecto verbal -estilo- de la escritura chaceliana tiene tal experiencia. Pero ya en otro lugar hablé de ello.

Rosa Chacel ha hablado extensamente de la sobrealimentación literaria que había paladeado en su niñez, de cómo aquellos elementos o vivencias germinales anteriores a la edad lógica dan un sentido, crean una determinada tendencia. Páginas atrás, al estudiar la presencia y función del código cultural en Barrio de Maravillas destacué la asimilación vital del legado cultural. Elena adolescente persiste en esa continua literaturización de la vida: ver en las cosas lo que ha leído es un modo de transgredir la realidad, de explicarla sin limitarla. Por eso, al evocar el Carnaval, afirma:

"... toda esa belleza hay que haberla leído, hay que haberla vivido antes de poder vivirla, como si la conociera uno desde los tres años, desde que nació, como si fuera una cosa que no se ha aprendido. Porque yo no sé cuándo la he aprendido: la he leído antes de saber leer. No es que me haga ilusiones de perspicacia, pero siempre me ha sucedido ver en las cosas más de lo que hay. Veo una lámina en un libro, una figura en cierta actitud, una cabeza con un gesto en la boca o en la mirada y ya sé toda la historia."  
(pp. 119-120)

E insiste: "No soy capaz de pensar diferente de lo que he leído" (p. 189)

Elena es todavía perplejidad, pero apuntan ya en esta primera fase rasgos que más tarde cobrarán relieve definitivo. Hay un pasaje donde se plantea la necesidad de elegir, y allí revisa el proceso que le condujo a optar por la escultura frente a la pintura. Aquí se advierten ya embriones, destellos de temas que se han visto anteriormente al referirse a la figura del Maestro y hablar del proceso creador: la exaltación de la forma: "a mí me interesa una sola cosa: los cuerpos", dice Elena. El Maestro había optado por la música: para Platón -también para Nietzsche-, la más perfecta de todas las artes. A la perfección aspira Elena: "esa emoción, ese arrebató que me produce la perfección -la vista o la imaginada." La perfección es como una cúspide: "en la cúspide es donde ocurre la confusión, donde las cosas se confunden en la dicha de haber llegado". Elena todavía tantea, todavía no entiende (aunque siente) este drama: la vocación, trance que se afrenta en la pubertad y que ante todo es una llamada. "Pero en la nebulosa, en la maraña, en el zarzal de la perplejidad, la voz manda obrar." Todo el pasaje mantiene un paralelismo temático con el del Maestro, recurriendo a una simbología similar para expresar este culto a la belleza formal. La belleza entendida como sinónimo de perfección "en la excelencia de la forma está la verdad del sentimiento"; "la belleza es la imagen de la verdad en su presencia perdurable". El camino hacia la belleza sigue siendo, como

para Platón, el camino del eros. Por eso la elección se plantea aquí, en la pubertad o primavera genésica, cuando el eros, nacido con la vida, brota y clama. Y entonces el trance, el arrebató, la emoción, el incorporarse a... De nuevo las referencias a la mística (1) para expresar la confusión del laberinto:

"... El trance consiste en la decisión para el acto porque la imagen seductora está velada, no es como el amor o el amorío que una mirada inflama. Es, por el contrario, una mirada en la oscuridad de la propia conciencia, una mirada que busca en la sombra la forma de voz." (p. 138)

Sólo otra cita relevante antes de pasar a desarrollar este punto:

"... las dos cosas, las dos fases de la voz parecen unirse en la posibilidad. El hecho de abarcarlas, de apropiárselas, logra, en la mente de Elena, la identidad presentida... Más que presentida, forzada, realizada, vivida como un amor, como un contacto. La cosa deseada está en ella, es ella -porque no necesita decir es suya. La posesión es penetración, es fusión; es una propiedad que tiene la delicia de poder ser olvidada, de poder ser entregada a una existencia azarosa, como la de la propia vida." (p. 141)

En primer lugar hay que hablar de este culto a la belleza formal que tantos esteticismos consideran requisito primero de cualquier clasicismo.

---

(1) En Saturnal explica Rosa Chacel la pérdida del valor religioso en la poesía mística así como la vigencia de su caudal poético (pp. 221-222 y 229)

Es significativo que Rosa Chacel haya escogido, para el personaje en quien se autoretrata como artista adolescente el nombre de Elena. Este nombre contiene en sí el ser de aquélla que a los diez años profesó en Apolo (1). Helenismo (forma, logos y mito), sí, pero frente al espíritu dionisiaco que encarnaba el padre, Elena encarna "lo apolíneo": serenidad, impassibilidad, límite, forma. Elena tiene "una mente de claridad lunar" (p. 151). El orden, la claridad, el culto a la forma (las líneas, las distinciones netas), el horror a lo sobrecargado (la pintura no le interesa a Elena porque no le gustan "los trajes, los terciopelos", p. 137) son cualidades profundas del genio helénico. En el desplazamiento del ideal estético de la naturaleza al hombre, Grecia antepone a la arquitectura otras artes: la poesía, la música, la pintura, pero sobre todo la escultura. En una época que todavía no ha concebido la irreconciliable oposición entre alma y cuerpo, la es-

---

(1) Es cierto que en la literatura finisecular Elena fue otra re-encarnación del tipo de mujer fatal, ya comentado al hablar de Herodiade: la Elena de Moreau, de Samain, de D'Annunzio, de Pascoli (Véase Mario Praz, Opus cit., p. 220 y ss.) Sin embargo, a pesar de la sobredosis de literatura decadentista que hay en el personaje de Rosa Chacel, esta vinculación no me parece acertada. Su simbolismo debe interpretarse a la luz de la mitología griega, debido a otras connotaciones mucho más decisivas como es la de la estética apolínea y su "fantástico desbordamiento de vida": dice Nietzsche: "a cualquier lugar que mirasen tropezaban con la risa de Elena, imagen ideal de su existencia, flotante en una dulce sensualidad." (El nacimiento de la tragedia, Ed. cit., p.52). Hay una curiosa línea evolutiva en la nominación de los personajes novelescos de Rosa Chacel. En su primera novela, Estación. Ida y vuelta, al estructurarse en base al monólogo interior del protagonista, quedaban suprimidos los nombres de aquellos otros que habitaban su mundo porque en la intimidad de la conciencia no se requieren apelativos. En Teresa, es obvio, los nombres le venían impuestos a la autora por la necesidad del rigor histórico. En Memorias de Leticia Valle ya es claramente ostensible el valor simbólico de los nombres de los personajes, simbolismo que hace eclosión en Barrio de Maravillas.

tatuaria, debido a su representación ideal y animada del cuerpo humano, es la más apropiada de todas las artes plásticas para satisfacer el espíritu de la época. En el siglo V el punto de vista ha cambiado: el cuerpo desnudo no puede tener otro adorno que no sea la libertad y la ligereza de actitud y gesto, la exactitud de las proporciones, la justeza de los relieves. Es ahí donde se busca la belleza. La escultura es, ante todo, simetría y canon; la perfección de las formas del cuerpo resume o simboliza al ideal entero.

Imposible seguir con este tema sin hacer una breve pausa para revisar la procedencia de la estética apolínea. Y hay que volver de nuevo a Nietzsche y El nacimiento de la tragedia.

Si lo dionisiaco se expresaba mediante la metáfora de la embriaguez, la metáfora del sueño sirve para expresar la esencia apolínea (1). Apolo es el dios de todas las fuerzas figurativas: el Vaticinador, el Resplandeciente, el dios de la luz. Su ojo es solar: es una divinidad bañada en la solemnidad de la bella apariencia y de ahí su mesurada limitación, su sabio sosiego (véanse pp. 41-43). Atributos destacados del arte apolíneo son la plasticidad y la causalidad lógica (p. 47). Son el escultor y el poeta épico quienes en las manifestaciones artísticas del pueblo helénico encarnan el genio apolíneo (p. 68); en la tragedia ática, este genio apolíneo aflora en los diálogos y "ofrece un aspecto sencillo, transparente, bello" (p. 88); precisión y claridad son las cualidades apolíneas por excelencia y la meta de este arte será la superación del sufrimiento del individuo "mediante la glorificación

---

(1) La importancia del sueño en la actividad mental/intelectual de Rosa Chacel está explicada preferentemente en Desde el amanecer. Por otra parte, lo onírico es componente esencial en sus relatos.

luminosa de la eternidad de la apariencia." (p. 137)

A pesar de lo escueto del recuento, lo dicho me parece suficiente para ver la proximidad entre el análisis nietzscheano y los valores estéticos que Rosa Chacel pondera y suscribe personalmente. Muchos son los pasajes donde ella habla de los valores estéticos que profesa: justeza, rigor, claridad, simetría, exactitud, no ostentación... En Barrio de Maravillas los hemos visto ensalzados y llevados a la práctica, cuajar en la forma o estructura de la obra. En Desde el amanecer, explica las fuentes, los orígenes de su formación artística: el descubrimiento de la escultura griega, de lo apolíneo. Resumo algunos párrafos de lo allí contenido:

El descubrimiento de la escultura griega significó la vía de acceso a lo que puede ser, a lo penetrable y vivible, al mundo tal como se anhelaba y concebía. La escultura griega quería decir: así es y nada más que así puede ser. La visión de Apolo, que presidió y presidirá su vida todo lo que dure, afirma la autora, fue como la adquisición de todo el saber: pensar desde Apolo era como mirar desde la cumbre y ver todos los albures del hombre - la armonía de su espíritu, el tropel de su barbarie-. Y comprenderlo todo. Por eso, aquel primer encuentro tuvo el carácter de un rapto místico. Hay un fragmento que sí voy a reproducir entero:

"...En mi emoción ante la escultura griega predominaba, además, un sentimiento de facilidad, de comodidad por afinidad. La forma así, tal como la veía en ella, no tenía secreto para mí. No tenía el intrín-gulis de una técnica a la que no se sabe cómo dar acceso, que era lo que me pasaba



con la pintura. La escultura era la forma puesta ahí y yo podía dar vueltas a su alrededor, coger el barro y hacer con mis manos lo que veían mis ojos, con tanta seguridad como si sólo con verlo ya estuviese hecho y no me quedase más que recorrer con las manos amorosamente la forma vista. este razonamiento no lo pensaba, lo sentía en las manos como un voto de obediencia." (p.215)

Ya he hablado de la importancia de la mirada y del tacto en la formación de Rosa Chacel, de cómo para ella sentir es saber. Platón habló de "lo sensible como reflejo de lo inteligible". Para los griegos, la perfección anatómica y orgánica del cuerpo humano era trasunto de la perfección del espíritu. Los sentidos no eran por sí mismos creadores de conjuntos, no sabían más que ponerse al servicio del espíritu, pero a ellos se les concedió gran importancia en los procesos de formación: en lugar de dirigirse directamente al alma, la educación pretendía llegar a ella a través de los sentidos; reemplazaba la disciplina abstracta por una atmósfera de canon, de armonía y de belleza. Esta preponderancia de la forma exigía una extremada sutileza en los sentidos, una prodigiosa matización en la sensación. En Barrio de Maravillas esta filiación a la estética apolínea desborda la figura de Elena y se extiende al texto, al tejido de la obra. En la primera parte del capítulo, al analizar la estructura, hablé de complejidad, de calidad marmórea, y con ello quise expresar esa amalgama entre todos los estratos, esas profundas correspondencias de los elementos de la composición en sus tres aspectos: el sintáctico, el semántico y el verbal. La extensión de esta obra impide realizar en ella un estudio minucioso de dichas correspondencias, pero al menos

señalaré brevemente algunos rasgos del aspecto verbal (estilo) que reflejan los postulados estéticos de Rosa Chacel.

Ya he hablado de las cualidades sensoriales de su escritura (especialmente destacables en aquellos pasajes donde las relaciones yo-lo otro, objetos-tiempo, cuajan en impresiones y reminiscencias), de la voluntad de precisión formal que desemboca en el rigor semántico, en un permanente esfuerzo por sacar a la palabra "del fango del uso" (p. 253), un trabajarla, ahondar en ella, probar su poder: su capacidad de arrastrar consigo a otras palabras (los dos primeros ejemplos que siguen ilustran cómo el texto progresa por imantación entre las palabras), encadenándolas en párrafos, en amplias comparaciones que demoran el ritmo, pero que se orientan hacia la exactitud y la belleza:

"... mañas, ardidés de la araña, ahorros de la hormiga, rapiñas de la comadreja..." (p. 47)

"... La tremenda, la imperiosa realidad era grata, era digna de gratitud porque era llena de gracias..." (p. 99)

"... con el sudor que convierte la almohada en algo fangoso de donde trasciende el olor a lana mojada -como una oveja bajo la lluvia, como una imposición de las cosas materiales, en su pasividad." (p. 139)

"... Y todo ello, en su duplicidad engañosa, excitante y esquiva, ostentosa, esplendente y soterrada, callada, pudorosa..." (p. 129)

"... Caen, se estrellan en las losas o resbalan como si fueran elásticos, describen curvas, breves parábolas blancas que se destacan en el suelo mojado como collares." (p. 112)

Así, son frecuentes las definiciones de palabras para darnos su sentido directo, en un permanente esfuerzo por alcanzar el máximo grado de propiedad semántica. Nótese la relevancia de las palabras definidas, generalmente conceptos claves del discurso:

"... las provincias, cada pequeño grupo o clan -aquí, clan no es vínculo de la sangre, sino convención social, económica, jerárquica-" (p. 210)

"... es decir, un propósito -la acción de una voluntad, como un motor en marcha que no avanza-, un propósito fijo..." (p. 206)

"... Su vida, el flujo de su sangre queda en suspenso, mientras el torrente de su voluntad -"Voluntad es sólo lo que dice sí o no"- se..." (p. 100)

Otras veces, las palabras definidas son adjetivos (1) e incluso adverbios, pero que el desgaste del uso los ha alejado de sus raíces etimológicas:

"... Pero si alguien se angustia por un problema que le es de importancia vital -no que sea de mucha importancia, sino que sea el problema de su vida-, y de pronto, inmediatamente, es decir, en forma inmediata al momento al que el problema se ha hecho para él claro como una ecuación..." (p. 67)

"... acompañando a la luz el olor gracioso, aunque sombrío o melancólico -gracioso por lo nuevo, melancólico por lo invernal e intensamente aromático del apio..." (p. 50)

---

(1) Ya he hablado de cómo el adjetivo chaceliano deviene elemento de significación absoluta, plena, sustantiva. Véase el estudio de Chinina Migone.

En ocasiones, la fascinación que produce una palabra usada con una acepción insólita:

"... una molestia no es una distracción egoísta, lo que tiene de diversión -incursión en la fijación dolorosa de algo diverso-..." (p. 106)

Esta vocación de exactitud determina el uso de vocablos extranjeros, no por snobismo, sino por esa voluntad de precisión. A ellos se recurre cuando el término castellano no resulta ajustado al fenómeno que nombra, cuando resulta insuficiente o, simplemente, cuando en nuestro caudal léxico no existe. Son los casos de los términos "aubépine" (p. 79) y "revenant" (p. 221).

Bien, hasta aquí estas breves muestras.

Retorno a la figura de Elena. Aunque en Barrio de Maravillas sólo haya una referencia al tema de la escultura griega a "lo apolíneo", a Elena la vemos aplicar aquellos valores estéticos a los decisivos y sucesivos encuentros con otras formas artísticas. Recuérdese la admiración ante "la cabeza de Gall" (apartado 4.3.2.) o el pensamiento que suscita la contemplación de los grabados que ilustran una edición de la Divina Comedia:

"... ¡Almas!... Un libro que no habla más que de almas y ¿qué ha hecho el dibujante? ... Cuerpos, cuerpos. Yo no sé muy bien lo que pasa aquí dentro, leí en una historia de la literatura un resumen de media página y algo más que me explicó mi padre. Saqué en consecuencia que Dante había querido reflejar en su libro el dolor, el tormento de las almas culpables..." (p. 172)

Todo el discurso versa sobre esta dualidad alma-cuerpo que remite a la teoría platónica de las formas, ya revisada en este trabajo (1). Dice Elena:

"... El cuerpo humano en el dolor tiene su forma o, más bien, la forma sublime de la belleza, el cuerpo en su ser, en su modo de ser, el modo en que se ha inscrito, esa palabra que es el cuerpo, esa armonía, esa plenitud de mundo que el alma, el yo, el sujeto, el quien, el cada uno lleva como un Atlante glorioso, doloroso... Esa forma, en el dolor, es la forma del dolor, sin dejar de ser la forma de la belleza."

La conjunción dolor-belleza reaparece poco más adelante en relación con una audición de Caruso (pp. 174-176). El impacto que produce en la mente de Elena desencadena nuevas reflexiones sobre la naturaleza de la percepción sensorial, y de nuevo la infalibilidad, la armonía de los sentidos como lo único capaz de aunar los contrarios más absolutos -vida y muerte, por ejemplo-.

---

(1) A pesar de la pluralidad de referencias, es fácil ver el vértice donde todas coinciden. No voy a reincidir en el tema de eros, sino mostrar el análisis que hace Nietzsche del concepto platónico de belleza, contraponiéndolo al de Schopenhauer, quien "en la belleza ve negado el instinto de procreación". Y sigue más adelante: "Por fortuna también le contradice un filósofo. Nada menos que una autoridad como la del divino Platón sostiene una tesis distinta: la de que toda belleza incita a la procreación, -la de que lo propium de su efecto consiste precisamente en eso, desde lo más sensual a lo más espiritual... [...] La filosofía a modo de Platón habría que definirla más bien como una competición erótica, como un perfeccionamiento e interiorización de la vieja gimnástica agonal y de sus presupuestos... ¿Qué fue lo que acabó brotando de esa erótica filosófica de Platón? Una nueva forma artística del agón griego, de la dialéctica." (Crepúsculo de los ídolos, Ed. cit., p. 100-101)

En todo el recorrido estético de Elena se percibe esa búsqueda de la mismidad esencial por encima de las diferencias externas. En los grabados de los prerrafaelistas se presenta otra variante de la estética del dolor (pp. 232-233).

Hay en Barrio de Maravillas datos suficientes para trazar el itinerario del aprendizaje de la artista adolescente. Examinarlos en detalle resultaría excesivo y, por otra parte, importa más lo que los dos conjuntos en que se agrupan estos elementos expresan. Uno de estos ejes, se acaba de ver: el helenismo o lo apolíneo que recordemos se opone a lo dionisiaco encarnado por el padre. Lo apolíneo es Elena, lo que va a venir, y apunta a la década de los 20. Cuando estudié la estética vanguardista, hablé de la voluntad de forma, de la clara conciencia artística, de la desconfianza hacia la inspiración, entre otras características de la nueva sensibilidad artística. Ya se verá cómo despunta al final de la obra.

Hay oposición a los padres (1), pero la relación no se decan-

---

(1) Tal vez el pasaje que expresa con mayor contundencia esta irreconciliabilidad con la estética de los padres sea el siguiente: "... me revientan los caprichos de Goya y los enanos de Velázquez... Porque, vamos a ver, ¿qué se saca con pintar El Bobo de Coria? Dejarlo ahí para un buen rato, para que sepamos que las gentes de aquel entonces se entretenían mirando esa podre, esos ojos en descomposición... Lo de ahora es muy diferente: en estas cosas que parecen feas hay una belleza... Una belleza que no se ve, aunque se escriba o se pinte..." (p. 212) Este destierro de lo caricaturesco, lo prosaico, lo cómico, lo grotesco, es la posición de Rosa Chacel no sólo frente a una generación, sino frente a España: "En mi padre estaba ese morbo de la ironía, de la guasa destructora con que se curaban en salud todos nuestros escritores del siglo XIX -todos nuestros escritores más bien-. La guasa, la parodia que está en el corazón de nuestro pensamiento como un gusano, como un mal que tiene el poder de sublimarse, que se encarama hasta el genio y lo recubre como un líquen. (nuestro genio, nuestro genio por excelencia, ¿no alcanzó su cumbre en la parodia?) Yo odiaba la parodia y la guasa, pero claro está, como no podía oponerme a ello teóricamente, lo suprimía, no le daba crédito y basta." (Desde el amanecer, p. 51)

ta exclusivamente hacia este plano, porque hay también asentimiento. El otro eje en la formación estética de Elena-Rosa Chacel lo constituye el del año 1900, entendiéndose el cruce de aquellas corrientes artístico-literarias que nutrieron la sensibilidad finisecular: decadentismo, simbolismo, impresionismo...

Todo el clima familiar tuvo para ella la categoría de "esquema cultural", de proyecto o "semillero de vida literaria". De ahí lo de "estética vivida". Las representaciones de ópera en la casa de los padres, los grabados del Blanco y Negro o de la Ilustración Iberoamericana, los muebles, los objetos..., fueron para Rosa Chacel elección primera que arraigó decisivamente en su mente. Elena irá sumando a estos primeros encuentros otros no menos significativos: exposiciones de grabados pre-rrafaelistas, Caruso y Anselmi, recitales de poetas, la arquitectura de Gaudí..., y trazando un maridaje excepcional entre geometría y vida, ciencia y amor, belleza y piedad... Porque a estos elementos se les unen otros: la cabeza de Gall, la ciudad, el cine, la noche, Wagner, Felipe Trigo... Es significativo que se recurra a la imagen del camino para expresar este recorrido de la conciencia, este proceso de crecimiento intelectual, porque en Estación. Ida y vuelta había aparecido el motivo de "el viaje" para dar cuenta de otro proceso vital, interior.

Las páginas finales expresan esa dualidad o tensión entre los ejes mencionados con otra pareja de términos de no menor valor simbólico:

"Las noches, cada vez más cortas entre los dos crepúsculos que iban reduciéndolas, de-

jaban cada vez más espacio al desierto diurno, la ociosidad... No era posible escapar, valía más afrontarlo, entregarse yendo hacia el corazón de lo ígneo, refugiándose en la luz de Apolo..." (p. 258)

Resurgen los símbolos ya conocidos (llama, fuego, luz, noche...) en este despertar de eros que es como "un eco", "un voto", "unas nupcias indisolubles..."

"... La fuerza de aquellas imágenes..., no, criaturas, formas dotadas de... formas que eran la forma de la vida o tal vez eran la vida misma y por eso su poder no era un hechizo. Era como un pacto exigido porque había un entendimiento con ellas. Mirarlas hasta ver..., hasta no ver que eran volúmenes de yeso..., hasta no ver el yeso y sí sólo las formas, como si los ojos se cerrasen y sólo se oyera lo que ellas mandaban, la obediencia que exigían, compensando con, gratificando con un placer místico..., una respuesta, un eco corroborador que se alzaba en el fondo, en el último fondo..." (p. 259)

Es la aceptación decidida de un camino. Por eso la necesidad de cortarse, dentro de la cabeza, cuanto estorba el movimiento.

La "indisolubilidad de aquellas nupcias" llega hasta aquí, hasta estas páginas finales de Barrio de Maravillas, que entroncan con el primer relato de Rosa Chacel: la hija de Chinina cortándose los cabellos, adoptando el silencio, cubriéndose con ropas de corte recto. Allí, la tensión 1900-1920 se polarizaba en las figuras de la madre y la hija, así como en sus mundos respec-



tivos: canto frente a cine mudo. En Barrio de Maravillas la amplitud de esta tensión es muy otra (la hemos visto espejearse en el plano estético, ético, intelectual, afectivo) y múltiples sus elementos: Schubert-Wagner, bohemio-alemancito, lo dionisiaco-lo apolíneo, ópera-cine...

La dinámica de la tensión también es otra. Aquí ya no hay la radicalidad del planteamiento del primer escrito. Esto se ve en la asunción dialéctica de ambos ejes, en ese maridaje singular, pero también en un mínimo detalle que a mí me parece un guiño divertido. Recuérdese lo dicho respecto al rechazo de lo deforme y grotesco, la oposición de Rosa Chacel a aquella inclinación hacia las formas paródicas o irónicas de nuestros escritores. Y sin embargo, en Barrio de Maravillas consiente en "descender" a este nivel. Concesión amable, pero guiño divertido porque en el fondo del motivo de las "estéticas" se encierra una clave de singular importancia. Saltan a la vista cuáles son los dos términos contraídos. Pero antes que chiste fácil o condescendencia al gusto vulgar, este motivo es juego con palabras (ya he hablado del espíritu lúdico de los vanguardistas; de su experimentación con el lenguaje, también), que pone de relieve eso: la estética de aquellas mujeres chicas.

Pero ellas todavía no lo saben:

"No llegaron a saberlo por más que pensaron mientras fue cayendo la tarde. Pasaron mucho tiempo en silencio, pero no bastante tiempo, no bastantes años, no los suficientes para saber algo. Cuando ya no se veía más que la estatua con su actitud violenta, con su mano en alto, como el que quiere arrancarse los pelos, se volvieron a casa."  
(FINAL)

Todo este final es un abrazar aquel principio, una proyección de lo actual sobre un horizonte jamás oscurecido, que se extiende a lo lejos, a lo largo del camino recorrido.

---

VIII. ACROPOLIS

---

---

### VIII.1. PRESENTACION

---

La fase letárgica es una constante en el proceso creador de Rosa Chacel. Muchas de sus obras, tras el alumbramiento inicial, atraviesan una etapa de ocultamiento -germinación- durante la cual las criaturas recién vislumbradas permanecen cobijadas en la memoria personal, "en un orbe de su propia sustancia" -como la autora dijo una vez-, donde encuentran el complemento seguro.

Acrópolis, su última novela, nos llega también aquejada de intermitencias y de una larga interrupción, finalmente borrada por una continuación "atentada de impaciencia".

Pero, tal vez por tratarse de una obra cuyo paisaje y figuras habían cristalizado previamente en Barrrio de Maravillas, Acrópolis no tuvo un proceso de gestación tan dilatado como el habitual en otras obras de Rosa Chacel. Sí sufrió, en cambio, la mutación del título inicial, hecho frecuente en la obra de una autora para quien los títulos no son epígrafes abs-

tractos o indiferentes, sino símbolos, imágenes que proyectan su luz sobre el contenido del libro.

Una vez finalizado Barrio de Maravillas, Rosa Chacel emprende de inmediato su continuación:

"...Compruebo ahora, revisando papeles, que a fines del 75 ya había yo mandado a la Fundación Stenta y dos páginas de Escuela de Platón, segundo volumen de la trilogía. No encuentro acuse de recibo del resto, pero seguramente mandé copia de todo lo que hice y el caso es que llegué a hacer hasta la página 221... Ahí están desde hace dos años, olvidadas como un recuerdo que se tiene a raya." (Timoteo, p.78)

Inicialmente, la composición de la novela no le creará grandes dificultades, pues el diseño había quedado asentado en el volumen que le precede. Y en cuanto al plan, también éste se había gestado en aquella honda lejanía de donde provienen tantas criaturas chacelianas.

Sin embargo, otros hechos incidirán en el proceso de elaboración de Acrópolis y la novela quedará suspendida durante un largo tiempo. La muerte de Timo, la tarea de escribir su biografía y la revisión de los Diarios propios para darlos a la imprenta, son los factores que causaron la interrupción de la novela durante cuatro o cinco años, con las consiguientes modificaciones.

Al reemprender la escritura del libro, la autora hubo de resolver dificultades imprevistas: algunas de menor importancia, como el desajuste en las referencias cronológicas (1) o la pérdida de una página perteneciente al manuscrito primero; otras, más duras, por atentar contra el plan original:

"Cuesta trabajo desechar unas páginas bien escritas; cuando las modificaciones se hacen in mente, se hacen ellas solas y quedan hechas, una idea desbanca a otra y no hay nada que hacer. Sin embargo, en este libro ha ocurrido algo que me resulta tristísimo y dramático: se ha producido en el plan una transformación bastante importante."  
(Vuelta, p.387)

TRas exponer en qué consiste dicha modificación sustancial (2), Rosa Chacel explica por qué le resulta difícil prescindir de tal pasaje:

"Todo esto estaba construido detalladamente, como yo acostumbro, con puntos y comas, co-

- 
- (1) En septiembre de 1980, cuando Rosa Chacel reemprende, de forma continuada, la escritura de Acrópolis, escribe en los Diarios: "Intenté leer el libro de Sender para obtener datos de los tiempos nefandos, y no lo pude aguantar porque -además la letra es imposible para mi vista- tendría que leerlo con lupa y sería demasiado esfuerzo. En vista de esto he pensado que el único superviviente con una memoria colosal es Juancito Gil-Albert y, como ahora hay esos días azules en los que la rebaja de los trenes es enorme, he decidido irme un día a charlar con Juan y poner de pie todo el pasado..."(Vuelta, p.434) El viaje, en efecto, lo llevó a cabo, pero los resultados no fueron tan positivos como Rosa Chacel había esperado. (Véase Vuelta, p.436)
- (2) En cualquier caso, no es seguro que tal pasaje quede definitivamente arrinconado, pues en el tercer volumen -hoy en proceso de elaboración- Rosa Chacel piensa incorporar cosas que, por diversas causas, quedaron fuera de Acrópolis.

mo para mantenerlo en la cabeza durante años, y lo grave, lo gravísimo es que con todo detalle se lo conté a Timo y le pareció magnífico, esperaba que lo realizara tal como se lo había contado... A esto no puedo añadir nada... Pero modificarlo me es dolorosísimo, me parece faltar a una promesa. (Vuelta, p. 387)

Significativo es el cambio de título que experimenta la novela. En un primer momento -años 20-, la continuación de Barrio de Maravilllas iba a llamarse Ciencias Naturales, aludiendo con ello a un punto clave del espacio que habitan estos jóvenes, en torno al cual van brotando y germinando los nuevos acontecimientos. Es Manolo quien, ya en la novela, glosa y realza el sentido de aquellas piedras: "Aquí pasa algo, apunta una rougeole que indica la madurez pero también la comezón de algo que le da color... Los álamos, tan puros y tranquilos, ignorando la ciudad, como si no la temiesen: mirándose en el Canalillo. Aunque tan cerca del Museo bien sólido. Ladrillo, mucho ladrillo de pertinacia secular. Este museo y este arroyo enjaulado se complementan. El arroyo se deja ver como lo que es -regato de agua, árboles temblones, cielo azul, canalizado-, naturaleza que el museo prolonga, mantiene en imagen; lo que no es canalizable, ¿son imágenes?, ¿son máscaras?, ¿son momias?... Son los gestos fieros que no fueron copiados por un ojo que los vio en su momento de fiereza: son máscaras, arrancadas con conocimiento racional y conservadas lejos de su momento dramático".(1)

---

(1) CHACEL, R.; Acrópolis, Barcelona, Seix Barral, 1984, p.220. En adelante, los textos pertenecientes a esta novela aparecerán consignados con el número de página a pie de cita.

Después, la novela iba a llamarse Escuela de Platón, refiriéndose con ello no sólo al fresco "Escuela de Atenas" -expuesto en las salas del Museo del Prado y en torno al cual debaten "las chicas" (pp. 48-49)-, sino también a todo cuanto la pieza significaba como clima o aura ideal para aquellas almas que iniciaban entonces sus "nupcias" con la vida.

El título definitivo, Acrópolis, es de más directa significación, y su simbolismo fácilmente descifrable para quien conozca la juventud de aquella generación. Acrópolis o la colina sagrada, cumbre de aquel "paisaje de juventud y trabajo" (1), de "aquellos jardines de estudiantiles chopos y calientes adelfas" (2): los chopos del Canalillo, allá en los Altos del Hipódromo, un paisaje también cantado por Juan Ramón Jiménez en las espléndidas prosas de La colina de los chopos: "Esta colina de los Altos del Hipódromo es la Acrópolis de los que está por hacer..." (p. 222) Es decir, la futura Residencia de Estudiantes (3). "Como sello de sus publicaciones utilizaba la Residencia de Estudiantes una reproducción hecha por el dibujante Marco de un bellissimo fragmento de una escultura ateniense del primer cuarto del siglo V, descubierta en 1887 y conservada en el Museo de la Acrópolis. Es la cabeza de un joven que peina el krobylos, tocado heroico de Maratón y de Platea, y

---

(1) ALBERTI, R.; "Imagen primera y sucesiva de Federico García Lorca" en Prosas, ed. cit., p.92.

(2) ALBERTI, R.; "Retornos de un poeta asesinado" en Retornos de lo vivo lejano, Poesía (1924-1967), ed.cit.p.953.

(3) En la página 34 de esta tesis ya me he referido a "ese breve paisaje en la llanura a dos pasos de la vida urbana".



que es conocida vulgarmente con el nombre de atleta rubio, a causa de los restos de ocre amarillo que aún conserva en los cabellos. Al residente don Ricardo de Orueta debíamos la familiaridad de esta figura, así como la del Doncel de Sigüenza, sobre el que escribió tan bellas páginas. Reproducciones de las dos esculturas de jóvenes: el sereno atleta ateniense y el romántico guerrero de Sigüenza, abundaban en las habitaciones residenciales". (1)

También las páginas de la novela contienen referencias a todos estos símbolos y emblemas.

Contamos con pocas más referencias a la génesis de Acrópolis porque los Diarios de Rosa Chacel acaban en 1980, y la continuación de la novela se lleva a cabo en los tres años subsiguientes. Resueltas las dificultades señaladas, un último peligro le quedaba a la escritora por sortear:

"Mi trabajo no anda mal. Tengo que tener cuidado con la facilidad, es a lo que nunca me incliné; pero ahora la prisa, el terror al tiempo que pasa, el cálculo continuo, ¡obsevivo!, del que pueda quedarme, me lleva a trabajar a destajo y no, no puede ser; tengo que parar, tengo que recobrar mi andadura habitual, aunque me quede a mitad de camino". (Vuelta, p. 436)

---

(1) Alberto Jiménez Fraud, en Poesía, 18-19, otoño-invierno de 1983, p. 89.

---

VIII.2. DE BARRRIO DE MARAVILLAS A ACROPOLIS

---

En el segundo volumen de la proyectada trilogía prosigue Rosa Chacel la exploración del mundo novelesco inaugurado en Barrio de Maravillas. Si esta obra se configuraba como una entidad autónoma, de Acrópolis no podemos, sin más, afirmar lo mismo.

Es cierto que la novela puede leerse de forma independiente y que en el propio texto se incluyen, a modo de síntesis, los datos necesarios para el seguimiento de ciertos casos o procesos -en especial los referidos a los adultos (Antonia, pp. 157-166, o el Maestro, pp. 168-170, por ejemplo), cuya historia ocupa lugar preeminente en el primer volumen-. Sin embargo, leer Acrópolis prescindiendo de Barrio de Maravillas, aunque posible, no me parece recomendable. Ello supondría la amputación de claves imprescindibles para la comprensión de la novela.

Sin duda alguna, Acrópolis es culminación del ascenso iniciado en Barrio de Maravillas, culminación de los diversos pro-

cesos vitales, amorosos, vocacionales... de unas figuras entregadas a un complejo y plural juego de relaciones de donde va emergiendo, recordándose y recreándose, el paisaje humano habitado por aquella generación -la de la autora-, aquel "sistema que el amor presidía", como de los poetas del 27 dijo en su día Dámaso Alonso, cuyas palabras se citan al frente de Acrópolis.

Porque se viene de tan honda lejanía, se mantiene la fidelidad íntegra al "viejo patrón", fidelidad que no es mecánica aplicación de una fórmula para la elección de los materiales y la manera de operar con ellos, sino adhesión: permanencia en una posición, una perspectiva, un modo de entender la novela -el espacio de la ficción- como cauce al que afluyen los tiempos excluidos de la cronología y a la vez aquellos otros firmemente enraizados en ella, donde las figuras contrapuntean un mosaico de vocés y de memoria, donde la literatura se abre a la Historia y a la Vida.

Retorna el clima, el tono inconfundible de Barrio de Maravillas, pero más denso ahora el texto, más condensado el despliegue entre lo lírico y lo dramático, la fusión de lo narrativo con una visión de las figuras y aconteceres como imágenes o símbolos que dibujan un universo estético a partir de un mundo interior (re)presentado poéticamente. En la segunda parte de Acrópolis encontramos una de las cumbres, en riqueza y plenitud conceptual, de la narrativa chaceliana.

Muy brevemente me referiré a las semejanzas y desemejanzas que se dan entre ambas novelas atendiendo, por un lado, al plano formal y, por otro, al paisaje humano.

Si al analizar Barrio de Maravillas he hablado de la alternancia como figura narrativa que desborda el nivel estilístico propiamente dicho y abarca la estructura de la obra -alternancia de voces narrativas, de tiempos y espacios, de figuras y aconteceres que van configurando este monumento de memoria personal que Rosa Chacel erige a su época-, en Acrópolis sucede otro tanto.

En lo referente a la perspectiva, tal alternancia fluctúa entre el diálogo escénico -más abundante aquí que en la anterior novela- y el soliloquio -recuento, unas veces; especulación, ensimismamiento o contemplación, otras-.

Sobre el arte del diálogo discuten "los muchachos" en una importante secuencia de la novela: la excursión a Toledo y la reunión con el profesor Lago. Allí brota la discusión -el diálogo- sobre Dostoievsky y Platón:

" -Y también -dice Lago- diálogos como éste, que es hablar por hablar, sin hablar de lo que nos habíamos propuesto.  
-Estos son los buenos -dice Ira-. En los de Platón, aunque lo digan a veces, no se nota que se hubieran propuesto hablar de algo. Siempre parece que hablan como si no pudieran hablar de otra cosa.... El caso es hablar y lo grave, lo horrible, lo malo es no hablar... no atreverse a hablar".(p.193)

La dialéctica entre diálogo y acción afecta, en especial, a la trayectoria de los chicos, más comprometidos en la lucha social.

Las reflexiones silenciosas, directas, sin designación, sin más que presencias, son el otro plano por el que discurre la novela: "el soliloquio interior es un ejercicio, una gimnasia dialéctica que proyecta en la mente sus secuencias eslabonadas, sus teoremas que ni preguntan ni responden: se muestran, no pierden el tiempo en las breves afirmaciones". (p. 275)

Apenas se encuentra ya aquella peculiar modalidad de tercera persona o voz del narrador que obsevábamos en Barrio de Maravillas. En parte, el texto no lo requiere, pues las dos funciones desempeñadas por esa tercera persona prácticamente han desaparecido. La primera posibilitaba la apertura de la novela a otros tiempos y figuras que no conformaban el presente de la historia. En Acrópolis apenas hay retrospectivas; sólo una, muy inmediata, referida a la famosa "Gripe Española", cuyo recuento se confía a Manolo -figura que ahora se yergue en una especie de conciencia colectiva-, intercalándose en el relato escenificaciones o representaciones de los hechos. Más adelante, esta tercera persona narrativa reaparece para introducir nuevos ámbitos, nuevas formas de vida (pp. 205-7, 230-4, 239-241...).

Otra función que en Barrio de Maravillas asumía la voz del narrador era el proporcionar las claves necesarias para la interpretación del texto, descifrando en gran medida los resortes o mecanismos de la creación. Y así, con idéntica función reaparece en las páginas iniciales de Acrópolis:

"... Hay quien duría, simplemente, "el hombre va al café"... Hay quien no haría más que mentar el café, entre otras cosas y, con eso, lo suscitaría en la mente del lector, dejaría que éste se adentrase en el ámbito aludido y viviese su café, retoñeciese -primavera- las huellas de su experiencia. Sí, tal vez sea eso lo más honesto. Pero modestia y honestidad se retraen a veces ante la presión de lo superabundante y, sobre todo, ante la pugna de un propósito de exactitud". (p. 10)

¿Cómo no reconocer, agazapados tras la objetividad de esa tercera persona, los planteamientos de la autora? O también en este otro párrafo:

"Se puede, naturalmente, relatar, rapporter lo vivido. Volver atrás no es posible -ni deseable-, ningún ser vivo vuelve atrás en su ser vivo. Sólo el hombre puede relatar, repetir la presencia espectral del pasado en su delectoso, lato desarrollo que no queda consignado en el diccionario". (p. 22)

La voz del narrador-autor desaparece tras este umbral o preliminar y aunque en Acrópolis el lector encuentra otras claves novelísticas (1), éstas se encuentran interpoladas en los monólogos de los personajes.

Y aparece en Acrópolis una novedad: el Diario de Elena.

---

(1) Así, por ejemplo, en las pp. 40-41, se alude al modo de la exposición: rehuir el fácil relato de los hechos banales y optar por "LO MÁS DIFÍCIL", que no consiste en explicar sino en demostrar y evidenciar. Unas palabras de doña Laura definen, igualmente, el quehacer chaceliano: "... y ahí está lo de la tarea, lo de la empresa: mirarlo todo bien

En las primeras páginas (32-33), Elena le cuenta a Isabel su proyecto de escribir un diario, mostrando hacia este tipo de escritos íntimos la misma desconfianza y reticencias señaladas ya en este trabajo al hablar de Alcancía. Más tarde, volverá Elena a reflexionar sobre su olvidado propósito: "Un diario, es decir, un secreto entonces, habría sido un recuento o más bien un esquema o proyecto de mis ambiciones, de mis pasajeros -nunca frívolos- deseos: pasiones es lo justo. Ahí está la banalidad o inutilidad de un diario". (p. 259) Y sin embargo, hay dos secuencias en Acrópolis que pueden tomarse como fragmentos del diario de Elena, por no tratarse de un estricte soliloquio -"devaneo nocturno" lo llama ella-, pues van dirigidos a Isabel (pp. 302-303) y Martín (pp. 289-295 y 303-307-). Tal apelación a un "tú", tácita o explícita según los casos, la precisión, la concreción de los hechos o personas señaladas, no pertenece ya al monólogo interior sino al diario íntimo.

La inclusión en Acrópolis de estos dos breves fragmentos supone establecer una continuidad estructural respecto al tercer volumen de la trilogía, integrado -según me contó Rosa Chacel- exclusivamente por los diarios de Elena. Es significativo que en Acrópolis tales secuencias aparezcan en un momento

---

-todo lo que se ama... casi todo, con algunos más y algunos menos-, mirarlo de arriba abajo... Luego dicen que es cuestión de temperamento, cerebrarlo, racional, intelectual..., porque casi nadie sabe lo que es el amor de lo racional, el regusto, el saboreo, la voluptuosidad de medir y pesar, oír, oler y, si es posible, catar..." (pp.173-4). Lo mismo cabe decir de estas otras palabras de Elena: "... mi mente, en su particular ajetreo, no trabaja con materiales exquisitos, sino con piezas exactas..." (p.294) "La ironía va en la nueva fórmula, pero yo no sé usarla con la soltura de los que la incluyen en la cosmética..." (p.260).

de alejamiento o distanciamiento, rasgo que se intensificará en el siguiente libro, dedicado a narrar la diáspora y el exilio.

Dice Rosa Chacel que Acrópolis comienza en la página 308, a la cual debía preceder una página en blanco para señalar el gran espacio temporal que separa a ésta de la anterior. Sin embargo, por un error en la impresión, tal separación -silencio o vacío- falta.

La citada página se abre con un monólogo de doña Laura -"yo, mientras tanto, pensando en otra cosa"-, que se sitúa ya casi al final de la historia o historias noveladas.

Por otra parte, una frase de la última página condensa todo cuanto se ha dicho en el libro:

"Pase lo que pase, lo que pase no será más que lo que ahora es, lo que está siendo, porque ello, en total, no es más -nunca será más- que la reyerta de dos madres a la puerta de una Iglesia".  
(p. 367)

Incluso ignorando este dato, el lector advertiría igualmente ese peculiar modo de exposición que caracteriza a otras obras de Rosa Chacel: romper la linealidad del discurso e ir distribuyendo, aquí y allá, repartidos intencionadamente, todos los elementos -el mayor número posible- del hecho; los elementos de la realidad del hecho y no el hecho escueto, llevado a cabo ya.



Guiada por un instinto que la autora califica de fatal -"es fatal porque es mi naturaleza la que lo produce" (1)-, ese sistema o modo de proceder responde a un ritmo -armonía-, a la ley de las correspondencias, cuya reglamentación o combinación debe mucho a la geometría, a la simetría. En su manera de componer, Rosa Chacel opera con volúmenes y espacios: "... yo trabajo con volúmenes. No es más que eso: una capacidad de manejar volúmenes metalmente, de distribuirlos". (2)

Y así, Tal vez más que en otras novelas, en Acrópolis -por su mayor extensión temporal y el mayor número de personajes-, encontramos extremado este modo de proceder.

Los materiales que sirven para la construcción de este "re-tablo interior" son, en gran parte, los mismos: el caudal autobiográfico, el mito y el símbolo, la referencia cultural.

Ahora bien, la presencia de estos materiales -y su función- ha sido modificada. Si en Barrio de Maravillas se presentaba una etapa de acumulación de experiencias y sensaciones que conformaban la vida de aquellas adolescentes, y por ello lo visual y lo sensible procedente del entorno -la circunstancia- tenían gran importancia en sí, en Acrópolis el proceso es ya otro.

Si recordamos el motivo de la luz, que ocupaba un gran nú-

---

(1) Declaraciones a A. PORLAN: Opus cit., p. 81.

(2) Ibídem, p. 79.

mero de páginas y mediante el cual se representaban diversos ámbitos, advertiremos esta modificación. En Acrópolis dicho motivo reaparece en dos o tres ocasiones, reduciéndose a algunas pinceladas: lo mínimo e imprescindible para establecer la necesaria continuidad:

"... Tranquila, ingenua o desnuda, la luz se prodigaba en el jardín. Su integridad olvidaba el iris: sobre el verde alumbraba el verde, sobre el estanque el azul".  
(p. 43)

"... la luz del final de la tarde es lo suficientemente íntima para hablar de lo que se teme hablar..." (p. 218)

El mito tampoco tiene en Acrópolis la importante función que tenía en Barrio de Maravillas. Aquí, las apariciones de los motivos míticos son fugaces: imágenes, alusiones, contraposiciones o comparaciones. Así, a Elena se la llamará Minerva; el pie de Octavio, "por su blancura, el arco de su planta y el orden dimensional de sus dedos podría ser el pie de un efebo, de un Adonis, de un Narciso..." (p.187); el Museo de Ciencias Naturales, "¿de qué musa es morada? Creo que tendrán que compartirlo Clío y Urania porque las dos tienen como acólito -más bien vicario- al Tiempo: las dos trabajan aquí dentro" (p.221); los que nacieron con el siglo "lo encontraban muy viejo, y no porque ellos se sintieran niños, muy al contrario, se sentían adultos, capaces de llevarle a cuestas, como Eneas a Anquises" (p.39).

De igual modo, se reducen las referencias culturales, que siguen cumpliendo la función de desvelarnos el pulso de una época. Predominan las artísticas sobre las literarias. Así, las meditaciones de Manolo en torno a Géricault, Gros, Delacroix y Goya (p. 76 y ss.); la cita del ensayo de Joseph Glanvill (p. 74 y ss.); la exposición madrileña de Anglada Camarassa, a su vez glosada mediante el poema rubeniano (p. 52 y ss.); la mención de los burritos de Chagall o el barcelonés Palau de la Música... La literatura desfila también por estas páginas: Heine (p. 201), Bécquer (p.272) y sobre todo Góngora (pp. 230-4). Al igual que en Barrio de Maravillas se interpolaba la Oda III de Fray Luis, en Acrópolis se interpolan versos de la gongorina Soledad Primera -entretejidos con otros de San Juan, ya citado también en la novela anterior, y de la "Epístola moral a Fabio"- para trazar -evocar poéticamente- esa cumbre que para los jóvenes de la generación de 1927 fue "del año la estación florida".

El modo de proceder con estos versos gongorinos tampoco varía: el orden de inclusión en el texto narrativo no se somete al orden poema, sino al del discurso en el cual se interpolan. Es el siguiente: v.650, v.1083, vv.88-89, v.1, vv.7-8, v.51, v.306, vv.821-823, vv.364-365, vv.7-8, vv.260-262, vv.267-270, vv.511-513, vv.562-563, vv.292-294, vv.401-402, v.453, vv.964-967, v.1026, v.591 y v.382.

Sin detenerme ya más en este aspecto, citaré un fragmento:

"... y los años se detienen como el sol al mandato del guerrero, se condensan o se subsumen en un tiempo que se puede de-

finir -sin deslindar- como si fuera del año la estación florida, la estación en que llega el forastero que es también el esperado, el prometido y, aunque no invitado huésped, no intruso: lícito asistente que, por sí mismo, se convidó a las bodas fiado en el fulgor de su presencia sabiendo ser el que ministrar podía la copa a Júpiter mejor que el garzón de Ida y que, por él -claro que en él todos subsumidos-, bueno, muchos -bueno, algunos- llenaron el altozano que con urbana suavidad, con confortables refugios, mantenía su altura de peñón en el que el forastero -el abruptamente surgido de la tierra, tanto como arribado a la playa de las cumbres- halló hospitalidad donde halló nido de Júpiter el ave... y se diseminó pronto la campaña en torno al extranjero, al genuino ascendiente, empleado en su ascenso a la roca que -menos cansado que confuso-escala... Y la campaña es séquito de nupcias que van a celebrarse: las que la Primavera ordena con decreto infalible, nupcias de la Constancia con lo Venidero. Sin vanas pompas, sin más arras que, alterada, la paz del conejuelo temeroso y la fuerza capaz de hacer que su mano toros dome, y un rubio mar de espigas inunde liberal la tierra dura... presencia germinante que se lleva consigo las miradas. No se ensalzan las viejas construcciones ni se derriban torres... "Fabio, ay dolor", ya ves que sus desnudas piedras visten piadosas yedras: que arruinas y a estragos, sabe el tiempo hacer verdes halagos..." (pp. 231-2)

En Acrópolis retorna el indeclinable trazo de Rosa Chacel,

esa su segura "calidad de página". Quizás el fragmento más sobresaliente de la novela sean estas páginas dedicadas a trazar el punto álgido en la trayectoria de aquella generación ascendente, mediante una finísima armonización de cuantos elementos se irán desplegando, sumados ahora a los versos gongorinos.

---

### VIII.3. EL PAISAJE

---

Acrópolis se inicia en ese "mundo de humo y espejos -tan cobijador, en otros tiempos, como confesonario-" (p. 345) que es el Café (1).

La imagen o la idea del Café es pórtico de Acrópolis, novela en la cual Rosa Chacel desarrolla el misterio, la intimidad, la carga emocional que esta palabra -Café- tenía en aquellos años: un clima de madriguera y refugio, donde no faltaba el aura académica:

"... Lo que el hombre encuentra en el Café es un blando hábito confortable, una seguridad cotidiana -segura porque está ahí, en un determinado lugar y no hay más que ir y entrar-, no hay más que sentarse en el rincón acostumbrado, en el diván moldeado por cuerpos que se revolvieron en él hasta acoplarse a su comodidad: no hay

---

(1) En palabras de Ortega, "las únicas facetas de sensibilidad que quedan en España son la literatura periodística y la política de café" (Θ.C.,I, ed. cit., p.106)

más que pedir el café, servido por el predilecto, el paternal o el chistoso -Fígaro o sacamuelas, con algún tic o distorsión fonética regional-, el que sabe dosificar con justeza el blanco y negro, el que sirve el coñac o el anís sin desbordar ni escatimar. Beber los acostumbrados sorbos, acompasados con el mermar de la taza, el consumirse del cigarro o el puro, el apagarse de la pipa y volver a encenderla y brotar el humo tumultuoso, bello en sus volutas próximas, envolventes y luego huidizas para disiparse, difundiéndose en el ámbito neblinoso que se repite en los espejos y crea una espaciosa cerrazón, un amplio refugio íntimo, personal y, al mismo tiempo, público... no, la palabra público no cierra las puertas. Íntimo, personal, propio y apropiador de lo ajeno". (pp. 11-12)

La cita se refiere al café frecuentado por Manolo, ámbito que gravita en torno a lo que en Barrio de Maravillas definí como el eje 1900: una tertulia presidida por algún maestro casi monologante, que prodigaba su palabra y su presencia hasta el amanecer, entre un círculo de afines y habituales. Es significativo que al final de la novela, con el paso del tiempo, Manolo deserte de ese recinto y elija como ámbito de su meditación otros espacios urbanos -la colina, las plazas, las calles- más permeables al pulso vital de aquella hora.

Junto a este reducto, aparece también el famoso café de la calle de Alcalá, la Granja del Henar, a donde acudían los jóvenes escritores y artistas de la época, inmortalizado también por Max Aub en La calle de Valverde. El lector de Acrópolis se asoma varias veces a ese ámbito (pp.235-9, p.249, pp.283-9, p.347) y presencia -debido a lo vivaz y directo de

estas escenas dialogadas- las inquietudes, afanes, dudas, proyectos, deseos, afectos, en que se debatían y revolvían los jóvenes de entonces.

En el primer volumen de la trilogía, el Barrio era el microespacio vital donde transcurría la trama de la obra, y casi un personaje más, en diálogo plural con el resto de las figuras. El punto medular lo ocupaba la casa -San Vicente, esquina San Andrés-, espacio íntimo, animado, otro dramatis persona.

"Aquel concierto de pobretería disimulada y seria que se extendía por el Barrio de Maravillas, manteniendo lo que podríamos llamar su línea melódica, ricamente contrapunteada por el pueblo y matizada de esporádicas disonancias de bohemia"(1) desaparece, casi por completo, de Acrópolis. Retorna en unas breves secuencias (pp.37-39, 41-42), pero una "necesidad expansiva o excéntrica", exploradora, un impulso "heliotrópico" hacia lo incandescente lejano desplaza a los jóvenes hacia otros territorios urbanos cargados de promesas.

Desde la vieja vecindad ya no se abarcaba el mundo o la vislumbre del mundo nuevo, metropolitano, cosmopolita, que iba emergiendo. Fuera de aquel rincón, las jóvenes "habrían visto cómo se ve aquello [...] con ojos más metropolitanos, más dueños de una visión ciudadana y no como la suya [de Elena] -y de Isabel-, suburbana, arrabalera del arrabal no periférico, sino umbilical o medular -encapsulado o entubado como el túetano-, subsuelo de Madrid sobre el que se arraigaba un Madrid arborescente. [...] eran ciudadanas de su viejo, castizo, de-



crépito barrio y, en verdad, de su esquina..." (p.64)

Y así, tras un "tiempo de baja marea" -según recuerda Rosa Chacel los años de 1919 y 1920-, la progresiva incursión en otros ámbitos: la ciudad tentacular, "el habitat urbano tan realmente natural como cualquier madriguera, topinera o cubil, que es expresión, semblanza, impronta del bicho que lo habita, que lo hace con sus uñas... La huella de esas uñas es lo que lee el grafólogo en los vericuetos de la ciudad. Los barrios están apersonados en un estilo, color olor, temperatura..."

(p. 153)

La ciudad, concebida y realizada como circunstancia de vidas humanas, se va posesionando del texto: Madrid, no como espacio inerte, sino como ámbito definido por la presencia de los personajes. Los elementos de la ciudad se disponen en un orden que es propio de cada yo, y de la situación vital de cada momento. Y así, van surgiendo los espacios a medida que la acción o los personajes los van solicitando: la Escuela de San Fernando, pronto desbordados sus recintos interiores para explorar sus alrededores: el Retiro y las Exposiciones de Pintura; el Canalillo, en los Altos del Hipódromo, a la izquierda del Museo de Ciencias Naturales, donde brotaron las primeras imágenes, donde germinaron las creaciones intelectuales, juegos o fantasías de la mente que teniendo su raigambre en vivencias infantiles, se afincarán y perdurarán a lo largo de la vida: "Aurelia Aurita... fonética auroral". (p.221)

Son muchas las páginas que en Acrópolis (1) dedica Rosa

---

(1) En las pp.64-5, 101, 136-8, 211-2, 217-9, 219-22, 239-241 y 301, sobre todo.

Chacel a la ciudad, a la moderna metrópoli, inequívoco fruto de la época, producto posterior a la primera guerra mundial y motivo muy frecuente en la literatura de la época. Interesa, especialmente, el diálogo que se entabla entre los rincones del viejo Madrid y las nuevas zonas, entre la ciudad y las vidas que cobija:

"... ¿Cómo se puede creer que se conoce?... No, no se puede creer, la ciudad tiene secretos-, lo dudoso, lo tremendo es que tal vez no los tenía, tal vez no podamos reprocharle, desconfiar, no -sí sospechar, barruntar que los secretos le broten a cada momento por los cuatro costados y que es difícil percibirlos. En ese caso seríamos los hijos, crías, productos, efectos suyos- los que mereceríamos el reproche, el ajuste de cuentas que la ciudad nos haría por no haber percibido sus preñeces múltiples, por no haber sabido, en todo momento, donde le duele". (p.240)

Las luces de la ciudad y también sus guaridas, sus madrigueras: la casa de Tina Smith, cuyos salones acogen "espíritus que se pierden de vista" (p.121); la casa de los paraguayos donde, junto a la música, brotaba la poesía -"y la poesía, volátil como el alcohol, suscitaba copas o amplios vasos fríos con alcoholes alegres" (p.257)-, y todo ello "tenía tanto de primavera auroral como de nocturno abandono, disipación..."; las transformaciones operadas en la casa de Manolo por doña Laura -"aquella elegancia campestre" (p.114)- anunciadoras de un nuevo estilo: el estilo serrano de la casa de Agata o del toledano casurión de Félix Lago, donde el vivir se remansa en un hogar "apenas amueblado, las paredes sustentadas por estantes con libros, vidrios antiguos, azulejos... y el suelo de

ladrillo, cera sobre el almazarrón y las sillas del anea sin pintar, blancas: blanca la camilla sin faldas delante de la ventana -ya puesta la mesa con platos rústicos". (p.186)

Allí acude un domingo el grupo de los muchachos y este pequeño viaje a Toledo no es en absoluto ajeno al clima de la época. Conocida es la importancia concedida a excursiones y viajes por parte de quienes podemos considerar maestros generacionales, y el interés con que instituciones vinculadas a proyectos regeneracionistas organizaron tal tipo de actividades (1). Asimismo, entre "los residentes" y sus afines existía lo que dio en llamarse "la cofradía toledana" (2).

Y si el viaje a Toledo -recuérdese el valor simbólico del motivo del viaje en la novelística chaceliana, ya desde

- 
- (1) Ya he mencionado en este trabajo cómo, en el Programa para el curso de 1926 de la Residencia de Estudiantes, se enfatizaba la rica y varia experiencia -intelectual y humana- derivada de tales actividades, "mediante el variar de impresiones, el choque de caracteres, la estrecha solidaridad de un libre y amigable convivir de maestros y alumnos".
  - (2) A ella se refieren Alberti y Moreno Villa en sus respectivas memorias. Asimismo, Ian Gibson, en la biografía de Lorca (Opus cit., pp.367-368), recoge más datos sobre el tema. Es curioso advertir ciertas coincidencias, sin que ello autorice a establecer analogías estrictas. Dichos cofrades se hospedaban en la famosa "Posada de la Sangre", nombre que, si se recuerda, reaparece en la primera página de los Diarios de Rosa Chacel, la página que pertenece a un cuaderno regalado a la escritora por Máximo José Kahn, íntimo amigo de ella y residente en Toledo (Plegadero, 21).

Estación. Ida y vuelta- marca el cambio preferencial en el grupo de los muchachos, un viraje similar se producirá en las vidas de Elena e Isabel tras su viaje a Barcelona, aunque este espacio no queda actualizado en Acrópolis, sino sólo mencionado, aludidos sus puntos descollantes. La importancia de tal experiencia la advierte Elena desde un primer momento: "¡Viajar!... era necesario viajar para saber, para saber como saben otros, siendo nosotros sin dejar de ser nosotros..." (p.65)

Asimismo, cabe mencionar otros espacios no representados o dramatizados: los espacios del tiempo (1). A menudo, en sus soliloquios íntimos, los personajes proyectan el tiempo sobre un espacio para así considerarlo como trayecto, como recorrido. Ello es especialmente visible en las meditaciones de Manolo.

---

(1) Aspecto ya familiar al lector de las novelas de Rosa Chacel. Lo señalé al analizar Estación. Ida y vuelta -marcando la filiación bergsoniana- y Memorias de Leticia Valle.

---

VIII. 4. LAS FIGURAS

---

Similares transformaciones a las vistas respecto al paisaje observamos en las figuras al pasar de Barrio de Maravillas a Acrópolis.

Los personajes de la segunda generación -padres- casi desaparecen por completo, con la excepción de Manolo y doña Laura o el desenlace final en la vida de Antonia.

Los padres de Elena aparecen en una breve secuencia que testimonia el inmovilismo de su presente: cesación y reclusión en el padre, abdicación en Ariadna. Asimismo, la "voz" de Eulalia resuena en otro momento, repitiendo la vieja cantinela.

Antonia, ese "ser para el amor" (p.166), sólo emoción, protagoniza el episodio de la famosa "Gripe Española". El trágico final de este personaje precipita el desarrollo posterior de la historia de Luis e Isabel.

Doña Laura es una figura que prácticamente desaparece del retablo de Acrópolis: se ha retraído a su dentro, como de ella nos dice Manolo, pero esa reclusión suya entre las cuatro pa-

redes de la casa no es, ni mucho menos, enajenación de lo circundante. Cuando la tragedia exterior invade su ámbito, alcanzándola, su ensimismamiento se prueba "veta de un carbúnculo esencial" (p.342). El adjetivo que se le aplica, "sibilina", desvela su carácter de augur, su cualidad de visión en profundidad:

"... Una mente excepcional, de un racionalismo acérrimo, fascinada por un hecho que escapa a toda razón, minimizando -despreciando- todo lo que conmueve al mundo -nuestro mundo ambiente-, completamente impermeable a las noticias -no incrédula-, dice que sí con la cabeza, alza los hombros, lo manda todo al diablo. No admite que se enturbie o distraiga su fijación racional achacándola a movimientos emocionales". (p.343)

Manolo es un personaje que, con respecto a Barrio de Maravillas, en Acrópolis cobra un papel más protagónico, alzándose en conciencia pública de una época. Como lo define Elena, es el maestro "que nunca dejaría de comprender, pero que está a una distancia adonde no llega la voz de los vivos". (p.205) Su intimidad es la del pensamiento -"vivo para pensar o vivo pensando" (p.345)-. De sus diálogos o soliloquios va emergiendo la imagen del Tiempo.

Piedita es personaje que desaparece de Acrópolis. No así la Sra. Smith de Barrio de Maravillas, ahora radicalmente transformada en Tina y exenta de las anteriores connotaciones negativas. El snobismo de "la mecenoide" (p.244) revierte po-

sitivamente sobre las chicas, impulsándolas a superar su condición de "señoritas de Recoletos". El internacionalismo de Tina, su cosmopolitismo bancario, se invierte -contrastándose- en el caso de su hijo, Tino, que personifica, en los años 30, otra manera de entender el internacionalismo.

No es sólo Tina quien asume el papel de guía o introducida de novedades, de puente cultural entre Madrid y Europa, sino también los personajes extranjeros.

"Mr. Gut-Gut" representa a uno de los muchos judíos llegados a España a raíz de la Primera Guerra Mundial (1).

Dentro de la misma corriente migratoria de la Europa en ruinas, encontramos a Ira y Berth, plasmación literaria de aquellas almas eslavas que con su belleza de mujeres rusas ejercieron una no desechable influencia en el ámbito del Madrid de entreguerras. En Saturnal, Rosa Chacel ha dedicado unas cuantas páginas a analizar las dimensiones del hecho: "... la mujer nórdica anunciaba algo: lo que anunciaba era su acorde -natural, irracional- con la belleza actualmente necesaria. Un acuerdo de hecho porque ella es así, tal como es; porque entra maravillosamente en la moda masculina y en la desnudez. No solamente en la falta de ropa, sino en la falta de ornamento, de ocultación, de ficción (...). Las mujeres nórdicas, cuerpos estrictos, libres de adiposidad, color armónico que no exige maquillaje, no pierden nada de su belleza con esa indumentaria" (p.196)

---

(1) En sus memorias, Rafael Cansinos-Assens da amplia cuenta de este hecho (Véase La novela de un literato, II, ed. cit., pp. 24-27). Recuérdese, asimismo, la íntima amistad habida entre Rosa Chacel y Máximo José Khan. El papel de éste no se limitaba a "importar" las novedades literarias extranjeras, sino también a difundir en Europa los produc-

Si desde estas figuras se vislumbra lo porvenir, desde la mente de Don José, el entrañable maestro de la Escuela, se veía morir el siglo anterior, que "no moría en él resignado" (p.248).

---

tos de la cultura española. Durante un tiempo Khan rese-  
ñó nuestras obras literarias en el berlinés Die Litera-  
rische Welt.



---

VIII. 5. "UN SISTEMA QUE EL AMOR PRESIDIA"

---

Acrópolis es novela encabezada por una famosa cita:

"... los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía..."

Y más abajo escribe Rosa Chacel que el párrafo de Dámaso Alonso le "pareció decisivo para la proyectada trilogía que pensaba biografar a los chicos de mi generación".

El resto de la cita de Dámaso podría igualmente servir para ilustrar un rasgo clave del núcleo juvenil: "hay algo que importa más, a lo que no puedo dar más valor que a todos los sobrios razonamientos científicos: mi propia apasionada evidencia de participante en esa amistad y ese intercambio. No, no importan esos elementos que hemos visto, que parecen tender a desintegrarnos la imagen conjunta, ni tampoco las diferencias de edad entre los miembros, que, medidas en la

más amplia latitud, llegaban a unos quince años. Cuando cierrro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las afirmaciones estéticas" (1).

"Generación de la amistad" (2) fue rótulo que sirvió para designar la pléyade de escritores jóvenes que hicieron su entrada en el escenario literario durante la década de los veinte. En ellos, la amistad, la relación cotidiana personal y artística, se convierte en el código representativo de un momento. Al margen de fisuras y rencillas -silenciadas o escritas- la amistad se presenta como una categoría específica que define toda un período.

Jorge Guillén destaca asimismo ese vínculo que presidía "aquellos ágapes de poesía y amistad: Eramos amigos, y con una comunidad de afanes y gustos que me ha hecho conocer por vía directa la unidad llamada "generación". Esta -si creemos en nuestra experiencia y no porque nos lo propongan las teorías- se anuda en comunidad vital, y no se la sistematiza desde dentro" (3). Y así, en aquellos años -la estación genesiaca- se "descubrieron gustos, preferencias, / en su raíz comunes";

---

(1) ALONSO, D.; "Una generación poética" en Poetas españoles contemporáneos, ed. cit., p.169.

(2) Así la denomina J. L. Cano en su trabajo "La generación de la amistad" (La poesía de la generación del 27, Madrid, Guadarrama, 1973, pp.11-24). Juan Manuel Rozas ha reunido en un volumen un buen número de textos que dan cuenta de esta amistad (La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos, Madrid, Alcalá, 1974).

(3) GUILLEN, j.; Prólogo a las Obras Completas de Federico García Lorca, ed. cit., p.XXIX y XXXII.

"se produce un acorde que sin atar enlaza" (1).

El clima, el "pulso vital" (2) de aquel momento es lo que Rosa Chacel nos da en Acrópolis, novela que recrea aquel "paisaje de juventud y trabajo" -Alberti-: una estación genesiaca en la que eros no sólo presidía la creación artística o intelectual, sino también las relaciones humanas, las preferencias cordiales. Al compás de aquellos años se iba formando el estilo -carácter, conductas, aficiones, diversiones, gustos- de vida que inauguraría la famosa década.

Por ello, son los jóvenes quienes protagonizan la mayoría de estas páginas, que abarcan desde el invierno del 15 al 16 (3) hasta la proclamación de la Segunda República.

Si al hablar del espacio físico observábamos un desplazamiento, un abandono del viejo barrio, igual acontece con las figuras. Hasta cierto punto, Elena pierde el protagonismo de

---

(1) GUILLEN, J.; "Unos amigos" en Aire nuestro, IV. Y otros poemas, Barcelona, Barral Editores, 1979, p. 497.

(2) Utilizo la formulación orteguiana de este concepto -"Una época es, ante todo, señores, un cierto pulso vital" en O.C., II, ed. cit., p. 512- porque también para Rosa Chacel una época es "un lugar temporal", un "mundo" o un "taller mental" que supone una culminación histórica. (Saturnal, 7-9).

(3) Incluyendo una breve retrospectiva hasta el 14, año de la Gripe Española, gripe a la que el pueblo había puesto -cuenta Cansinos-Assens- el mote de "El Soldado Desconocido" (La novela de un literato, II, ed. cit., p. 313). La importancia de esa fecha, 1914, volvió a remarcarla Rosa Chacel en el Homenaje a Octavio Paz ("Octavio Paz desde un día", inédito): "El mil novecientos catorce tiene para

la etapa anterior, que pasa ahora, en gran medida, a "los muchachos": Luis y Ramón en primerísimo lugar. Sobre ellos planea la sombra de Montero:

"... Ramón traspasaba a Luis su amistad. Habiéndole conocido era fácil rehacer su presencia, invocarle más que contar sus hechos o dichos. La ausencia -no admitida, transformada en presencia, en supuesta posibilidad de vuelta, con la patente certeza o conocimiento de la pérdida total en el tenebroso futuro-, la ausencia de Montero era un istmo o lugar de encuentro donde acudían los heterogéneos -por los años, por los sexos, por los oficios, rangos sociales, etc.- etcétera seguía siempre a cualquier calificación de Montero- aglutinaba a los que parecían distantes no siéndolo: ése era el intrínquilis".(p.34)

Son los muchachos quienes exploran los nuevos territorios y en quienes prende la llama pasional de la acción. Representan el "fenómeno universitario" emergido durante los años de la Dictadura; los estudiantes rebeldes, progresivamente politizados, que leen y discuten qué hacer. El "episodio del tranvía" (pp.178-9) -los desposeídos, los "sin traje"-, ocurrido durante la excursión dominical a Toledo, marca el despertar de la conciencia, el juramento de compromiso y solidaridad. Repetidas veces, a solas o acompañados, los vemos meditar y vivir la pleamar de la acción. Elena e Isabel se van incorporando, progresivamente, a aquel

---

mí una importancia capital, tanto que, yo que he ostentado con orgullo el haber nacido en el noventa y ocho, he constituido esa fecha del catorce en algo... un algo que es un tiempo (...). A esa época que parte del catorce yo la llamé en un libro SATURNAL".

clima. Superados los límites de la Escuela y vencidas las restricciones familiares, ambas prosiguen su trayectoria personal. En Isabel, la vocación artística, indeclinable y segura, la conduce a París. En Elena, estos años siguen siendo búsqueda y tanteo -"en eso es en lo que sigo, en una incalificable confusión" (p.269)-, iniciación en las "carrerías literarias" y, sobre todo, conciencia alerta, insomne, inmersión en "lo que pasa".

En las páginas finales, los vemos a todos reunidos en la Granja del Henar, "como un sistema que el amor presidía". Porque -dice Elena-, "pase lo que pase, prevalecerá el clima de altura -se dice altura por sugerir pureza-, el clima de la colina, un clima de amor sistemático..." (p.307)

---

VIII. 6 . EL TIEMPO, REALIDAD VITAL

---

"... el extracto de todo esto, el aroma esencial, podría decir el aliento, el vital secreto de lo que allí pasaba, de la tierra en que pasaba, de las gentes que andaban en ella, de las pasiones o ideas o procesos técnicos, o ambiciones, o ilusiones... de todo lo material, de todo lo humano entremezclado, el hilo, la cohesión, la constancia, digamos en una palabra, el alma de todo aquello era el tiempo..."

Así se expresaba Rosa Chacel (Timoteo, p.69) al referirse a la etapa de su trayectoria vital que ahora recoge en Acrópolis. Si para la escritora el tiempo es "la cualidad suprema del relato" -porque es el elemento que le confiere "el valor que sólo la poesía alcanza, el de la verdad"- no debemos sorprendernos al volver a encontrar en esta novela nuevas variaciones sobre el tiempo.

Y así, en estas figuras observamos un profundo arraigo o enraizamiento temporal. Adheridas al tiempo de los hechos -lo

que está aconteciendo en el mundo, en España, en Madrid, en ellos mismos- los vemos debatir y debatirse en el Tiempo, escudriñar su signo, aventurar su porvenir.

Para los seres con conciencia temporal, el momento presente se revela como un rico tapiz de plurales dimensiones. El futuro no es algo lejano, incierto, que no afecta al presente, sino un algo que vive ya en las esperanzas y temores, en los sueños y proyectos: una fuerza conformadora y una parte integral del presente. De modo similar, el pasado no es meramente lo acaecido en alguna fecha más o menos remota. Por consiguiente el presente no es un mero punto en la transición del pasado al futuro, sino el lazo que liga firmemente las distintas dimensiones del tiempo. Pasado, futuro y presente, vistos desde la temporalidad interior de la mente humana, son los tres cauces por donde discurre la conciencia humana del tiempo y que en su unidad o contigüidad constituyen el momento presente. Pasado, presente y porvenir son -en formulación heideggeriana- los tres éxtasis del tiempo, un tiempo que en Acrópolis se personaliza, existencializa.

Debo citar un pasaje decisivo que nos da la clave de esta concepción existencial del tiempo. No basta preguntarse por el qué; en nuestra meditación de la realidad hay que incluir el quien en que ésta consiste:

"... ¿Quién es el siglo? ¿Quién? ¿Quién?...  
Hace falta saber quién es tanto como saber qué es. Entre esas dos cuestiones está el asunto. ¿Qué es?, vamos a ver...  
es un montón de cosas que no salen del

montón mientras no haya quien las escoja con cuidado, mientras no haya quien las distinga y las adopte -las confiese como sus propios pecados-, su pecado de existir -identidad existencial reconocida, aceptada, adorada tal vez-. Y ése, sólo ése, el que es quien las distingue es, con ellas y en ellas, el siglo". (p.205)

Y el tiempo -"conciencia de lo humano, realidad vital" (Saturnal, p. 248)- se vive -padece- y se piensa. Y va brotando en estas páginas el ser de aquella hora : vibración, imagen, figura o suceso. Y el tiempo se va definiendo en sus rasgos y calidades: la permanencia o repetición paciente, las variaciones o mutabilidad, la condición germinal, la penetrabilidad, el seguro avanzar.

La consanguinidad de tiempo enlaza y reúne a personajes tan dispares entre sí como "Mr. Gut-Gut" y Tina Smith, Laura y Antonia, Manolo y el padre de Elena, Luis e Isabel, Elena y Martín, Ramón y Agata... Cada uno con una empresa, proyecto, ambición, vocación, profesión, amor, sueño, atadura, temor... Pero todos buscando, ahondando, el corazón de aquella hora. Yendo con el tiempo y naufragando con él.

"La vida es en sí misma y siempre un naufragio", escribió Ortega en 1932: "Naufragar no es ahogarse. El pobre humano, sintiendo que se sumerge en el abismo, agita los brazos para mantenerse a flote. Esa agitación de los brazos con que re-



acciona ante su propia perdición, es la cultura - un movimiento natatorio". (1)

Es Manolo -el ser que vive para pensar, pensando- quien desde su atalaya solitaria interpreta y augura, en clave simbolista, la faz de los tiempos.

Las últimas palabras que pronuncia responden a esa ley:

"... Pase lo que pase, lo que pase no será más que lo que ahora es, lo que está siendo, porque ello, en total, no es más -nunca será más- que la reyerta de dos madre a la puerta de la Iglesia...." (p.367)

---

(1) "Pidiendo un Goethe desde dentro" en O.C.,IV, ed. cit., p. 397.

---

IX. FINAL

---

"Desde el rosal verde grana de su infancia" -son palabras de Juan Ramón Jiménez-, Rosa Chacel ha estado labrando una obra que hoy nos llega como continuidad y consecuencia del vivir. La narración y poetización de lo vivido y padecido, el desplegar las facultades intelectivas y creativas sobre el tiempo atravesado, el vínculo indisoluble entre vida y obra es rasgo peculiar y esencial en el quehacer chaceliano. A lo largo de estas páginas se ha visto cómo la vida y la obra de Rosa Chacel se anudan con referencias e influjos mutuos, de enorme interés. Todas sus novelas se organizan sobre complejas reminiscencias, directas unas, encubiertas o sublimadas otras, puestas de relieve mediante un poderoso esfuerzo de autoanálisis abierto a lo poético y sometido también al tratamiento objetivo que exige la transferencia al personaje de ficción.

Si escribir es para Rosa Chacel el resultado del ser, su obra es una ofrenda -regalo o presente- de tiempo abarcado.

El aprendizaje de la palabra -aquellos ejercicios a que la sometía el padre, de rango ritual, casi sagrado- fue un aprender a mirar y a pensar, a comunicar el pensamiento, a dar palabra de algo. La niña vallisoletana aprendía a hablar el castellano con un rigor que, sobrepasando lo gramatical, adquiría un profundo sentido ético. Y así, la tarea vocacional, la escritura, la entenderá Rosa Chacel como la creación por la palabra: comprender los fenómenos a partir de la pura forma porque ésta se ajusta a la materia, porque hay armonía -correspondencia- entre la palabra y el objeto que se nombra. Una y otra vez reaparecen en la prosa de esta escritora los valores de exactitud y claridad -verdad-, auténticos soportes de su singular estilo literario.

En aquellos años vallisoletanos, en aquel "origen primero", la infancia -"sabiduría inicial, germinal, fetal... poder gigantesco en jaula enana"-, otra experiencia iniciática: el aprendizaje de la mirada; ver y entender con sólo ver, leer y descifrar el mundo..., un destino de contemplación -visión y revelación- que seguirá en rigurosa progresión, en "sucesión en escala" porque no es ajeno a la experiencia mística, al éxtasis que Rosa Chacel reconoce como condición de su mismidad.

Esta experiencia innata o vivencia anterior al conocimiento racional que permanece como visión -en el sentido bergso-

niano del término- comportará, en la obra literaria de Rosa Chacel, una estructuración en base a secuencias imaginísticas, un modo de organizar los materiales en torno a motivos que se ajustan a secuencias espaciales concretas y a instantes eslabonados o engarzados como las cuentas de un collar. Esto es ya patente en el primer escrito de la autora -el relato Chinina Migone-, y se consolida y perfecciona en Estación. Ida y vuelta, repitiéndose en las sucesivas novelas.

En esa progresión continuada que fue la infancia de Rosa Chacel, junto a las imágenes diurnas o visiones -con su poder de percepción- y a los sueños y fantasías nocturnas -con su poder de generación, creando contenidos irreales-, junto a este primer estrato de palabras e imágenes se irán asentando poco a poco otros hechos cuyas secuelas regirán la creación literaria de esta autora: el clima artístico-literario reinante en el ámbito -"madriguera"- familiar; los compañeros silenciosos o "mentores mudos" -libros, objetos, grabados, láminas, linternas mágicas, zotropos...- que funcionarán como apoyaturas de la memoria o resortes del recuerdo cuando la novelista se proponga transmutar la experiencia personal en obra literaria.

También las primeras lecturas: la Historia Sagrada, las novelas de Hugo, Scott y Dumas, la "mágica anticipación" llamada Julio Verne. Fueron diversos posibles, semillas que al germinar se reconocerán como procedentes de aquella honda lejanía.

En Barrio de Maravillas Rosa Chacel nos ha entregado el lienzo o escenario que cobijó los distintos procesos vitales, amorosos, vocacionales... de unas figuras que van coloreando el paisaje habitado por aquella "vieja vecindad" nacida con el siglo. Allí vivió la autora el final de ese mundo mágico que es la infancia y el despertar a la madurez, sentido como un silencio alerta. La adolescencia fue etapa de negaciones y afirmaciones, clausura de un mundo e inauguración de otro: la llamada vocacional, el pugilato por alcanzar el arte -la forma-, el impulso creador decantándose inicialmente hacia la escultura.

En la pubertad o primavera genésica fue el profesar en Apolo: juramento y nupcias que presidieron y presidirán la vida toda. La imagen apolínea como una ley: forma, logos y mito; serenidad, rigor, claridad, exactitud, belleza... En la prosa de Rosa Chacel -tan cuajada de impresiones y reminiscencias- la orientación apolínea, simetría y ritmo, se percibe en la amalgama o correspondencias profundas que se dan entre los diversos elementos que entran a formar parte de la composición; en el rigor semántico -un permanente esfuerzo por sacar a la palabra del "fango del uso", un trabajarla, limarla, ahondar en ella, probar su poder, su capacidad de matizar, evocar o sugerir-; en la exactitud y belleza de algunos títulos: Alcancía, Acrópolis...

Desde entonces, el clasicismo, lo clásico, ya no sólo como "origen primigenio" sino como la propia historia; los

autores clásicos como caudal o fuentes, lejanas y próximas: desde Platón a nuestro Fray Luis, desde Alonso Quijano el Bueno a don Miguel el Terrible, desde Góngora y Quevedo a Juan Ramón Jiménez y Rilke, desde San Agustín a Kierkegaard, desde Nietzsche a Ortega, desde Dostoievsky, Poe y Baudelaire a Proust, Joyce y Freud.

La obra de Rosa Chacel, como la del grupo de escritores a que ella pertenece, la Generación de 1927, aparece como consecuencia de una doble situación histórico-literaria: la española y la europea de 1920.

Cuando la autora decide abandonar la escultura, el recinto de San Fernando, será la apertura a la vida, el dejarse llevar por su palpito, lo que la arrastre a nuevos horizontes: el Canalillo, la Colina sagrada, el Museo de Ciencias Naturales, el Ateneo, la Granja del Henar, la Botillería de Pombo... Nuevos recintos, aurorales, donde se barruntaba o presagiaba lo que haría eclosión en la "famosa década". Y así es el encuentro con un grupo de escritores jóvenes en quienes predominaba una inquietud, un movimiento que oscilaba entre el magisterio de los mayores y las noticias sobre las corrientes de renovación que en Europa se conocían ya como la literatura de vanguardia. En España, esas inquietudes y búsquedas cuajan, en un primer momento, en torno al ultraísmo. En la revista Ultra colaborará la joven escritora con una breve prosa. Después, ya en Europa, se aproximará al futurismo y al surrealismo.

Pero a la vez que innovación, aquellos años fueron también continuidad: adhesión discipular, identificación o asentimiento a las rutas abiertas por los escritores que podemos considerar como guías o maestros de la generación.

Todavía como alumna de San Fernando, conoció Rosa Chacel a Valle-Inclán. Admiró en él al gran artífice de la palabra, al artesano, al depurador, al tallador infatigable cuyo quehacer literario coincidía con el ideal artístico que ella se había forjado. Valle-Inclán fue un ejemplo de riqueza y complejidad verbal, de imaginación siempre encauzada en normas de perfección y de superación.

Ramón Gómez de la Serna influyó precipitando a los jóvenes en la novedad. Ciertos temas y motivos, metáforas e imágenes, las greguerías..., ese particular fenómeno literario que dio en llamarse "ramonismo" fue un ejemplo fecundo para los jóvenes, que admiraban en Ramón su especial sensibilidad para captar la realidad y plasmarla en la obra literaria, su manera virginal de situarse ante el mundo, de mirar las cosas.

La obra de Juan Ramón Jiménez se situaba también en la línea de los "cambios preferenciales" que preludiaban la nueva época: la prosa quintaesenciada, difícil, laberíntica, cuajada de alusiones e imágenes de alta cultura; la pureza, claridad, pulcritud y elegancia verbal; el rechazo de lo sentimental y la supresión de la anécdota; el tratamiento lírico del paisaje; la conjunción de tradición y originalidad; la



imposición de "la interior manera de sentir"...

Unamuno y Ortega son otras dos sendas por las cuales discurre la obra de Rosa Chacel. Quizás sólo en María Zambrano podemos encontrar otra síntesis tan trabada, personaly creadora del pensamiento de estos dos grandes maestros a quienes Rosa Chacel llamó, en fecha crítica, "nuestro porvenir".

Fue Julián Marías quien señaló la prolongación de esa modalidad unamuniana que él denominó "novela personal" en la narrativa de Rosa Chacel. Al estudiar La sinrazón destaqué las correspondencias formales -la narración comentada; la creación de un personaje que es ante todo un agonista, un luchador, un ser escindido entre lo temporal y lo esencial; el carácter confesional y autobiográfico de las obras de ficción- así como las correspondencias temáticas -el conflicto religioso: la duda, la razón, la fe; el amor y la configuración ideal de la mujer; el suicidio; la intrahistoria-.

El conocimiento y la adhesión al pensamiento orteguiano es otro de los hechos luminosos en la trayectoria de Rosa Chacel. La "salvación de las cosas" y la apertura a "la circunstancia" propugnadas por Ortega en las Meditaciones del Quijote fueron preceptos primeros y suficientes, nociones fundamentales para iniciar el camino hacia la novela. Además de un sistema y de unas ideas estéticas, la joven escritora admiró en Ortega la brillantez de su verbo. Claridad, sencillez, exactitud... son cualidades de la escritura orteguiana que Rosa Chacel tendrá presentes a la hora de proceder con la palabra. Y Ortega le ofrecía también una filosofía que a ella se le mostraba como novelable. Y para no incurrir en

discursos filosóficos, y por tener una idea clara de que la filosofía era algo viviente, concibe un personaje que vive una idea: la razón vital.

Estación. Ida y vuelta permanece como manifestación patente de la influencia de Ortega en la literatura de Rosa Chacel. Y también como principio de algo que perduraría en largos años de trabajo.

Junto a la herencia española -"las cumbres que había alcanzado a ver"- otro caudal no menos rico se suma al equipaje con que Rosa Chacel emprenderá su andadura literaria.

Dostoievsky, "ese campeón de complejidad" a quien ella leyó con pasión en su juventud, era otro ejemplo o modelo a seguir. Más allá de un argumento novelesco -que Rosa Chacel invierte- o de un título análogo -Memorias...-, la confluencia con la obra del novelista ruso es honda y significativa: los personajes solitarios abiertos al fondo confesional, la exploración en las capas profundas de la conciencia, la incursión en los abismos o el descenso al subsuelo, el pathos del conocimiento, los arrebatos místicos y el éxtasis, el doble o la voluntad escindida, lo bello y lo sublime, el bien y el mal, las ensoñaciones y el terror, el autobiografismo...

La lectura de Joyce supuso el descubrimiento de la novela en todas sus posibilidades, descubrimiento que en la obra de Rosa Chacel se reflejará de distintos modos. En Estación. Ida y vuelta es obvia la filiación de ciertas técnicas narra-

tivas; en Barrio de Maravillas, cuanto hay en ella de "bildungsroman", la tendencia novelística que abordó la etapa del crecimiento intelectual, la adolescencia de los jóvenes artistas; y en todas ellas, títulos altamente simbólicos y la renovación del quehacer novelesco introduciendo en las novelas la poesía, la belleza, el pensamiento, el horror, la blasfemia.

Proust inauguraba otro de esos caminos posibles hacia la novela moderna y los jóvenes de la generación lo leyeron con enorme interés. Al conceder valor estético a la memoria, se operaba un profundo cambio en la concepción y percepción del tiempo a la vez que la prosa se revestía de un contenido lírico-poético. Esta poetización de la prosa, al coincidir con otros planteamientos vigentes en la literatura de la época, fortalecerá la tendencia conocida como novela lírica, con amplia representación en los trabajos de Rosa Chacel.

El periodo europeo de Rosa Chacel se salda con un balance netamente favorable: el conocimiento y meditación de la obra de Ortega, la lectura de Proust, la experiencia vital de importantes fenómenos de nuestro tiempo, la asimilación de novelas cumbres y la puesta en marcha de su obra literaria.

Y así, al regresar a Madrid, el prolongado alejamiento físico no se traduce en distancia espiritual. Rosa Chacel llegaba tarde pero con el bagaje suficiente para entender lo que ocurría en el mundo literario español e incorporarse al proyecto en marcha. Era el año de 1927.

Recobra Rosa Chacel lo que en 1922 había dejado atrás:

amigos, tertulias, revistas... La firma de la escritora empieza a propagarse en las entregas de La Gaceta Literaria y la Revista de Occidente. Empieza también entonces algo que en la trayectoria literaria de Rosa Chacel tendrá carácter de fatalidad: un imposible de lugar y tiempo que dificulta la aparición puntual de sus obras. Estación. Ida y vuelta tardó tres años en publicarse, cuando la colección a la que pertenecía había ya desaparecido; A la orilla de un pozo apareció en los turbulentos meses de 1936; Teresa quedó inédita en los talleres de Espasa-Calpe.

La prolongada ausencia de España, el peculiar modo en que Rosa Chacel va labrando su obra, los incidentes que dificultaron la publicación y difusión de sus trabajos primeros, los dramáticos acontecimientos históricos, son factores que explican el desconocimiento de una obra literaria que nacía inspirada en las corrientes más vivas y fecundas de la literatura europea y española de entreguerras.

Tras el viaje a Europa, la trayectoria vital y literaria de Rosa Chacel no diferirá de la seguida por sus compañeros de generación.

Nacía la II República y con ella un proyecto social, moral e intelectual al que la escritora asentía desde su fondo último, pero que vivió con pesimismo al no presentir para él un gran porvenir. Asistió con enorme interés a la formación y organización del Frente Popular. Eran tiempos agitados y

la firma de Rosa Chacel aparece en algunos de los manifiestos, proclamas y convocatorias que tanto proliferaron en los primeros meses de 1936.

El nombre de la escritora apareció también en la revista fundada por Pablo Neruda, Caballo Verde para la Poesía. Después, desencadenada la catástrofe, durante "el drama de España", el quehacer de Rosa Chacel muestra el pulso de aquella hora. Desde Madrid, en El Mono Azul, el poema "¡Alarma!" testimoniando un perfil cotidiano y sangriento de la ciudad que fue "capital de la gloria". Desde Valencia, la otra capital de la República, en las páginas de Hora de España.

Como tantos otros, Rosa Chacel hubo de abandonar España y poco después Europa. Empezaba un largo y penoso exilio, el silencio del lento tiempo abismado reflejándose en las páginas vacías de los Diarios de la escritora.

No fueron los primeros años tiempo de creación propiamente dicha, pero su actividad intelectual permaneció activa en una modalidad muy común en los escritores trasterrados: las colaboraciones en diarios y revistas -numerosas- y editoriales. Trabajos éstos de carácter coyuntural, sí, pero asimismo breves proyecciones o anticipaciones de lo que pronto se perfilaría en libros acabados, integrando la segunda trayectoria de la escritora: la obra de la Rosa Chacel en el exilio.

Si no de un absoluto silencio, la década de los cuaren-

ta fue un período de suspensión, un hiato en la creación novelística de Rosa Chacel, que la autora remontará con lentitud y dificultad en los años sucesivos. Los diarios, en cuyas páginas empieza a escribir con regularidad a partir de los años cincuenta, nos brindan la fisonomía de este retorno. Es significativo que el desarrollo de los cuadernos se deba, en parte, a la imposibilidad de escribir otras cosas.

Publicadas Teresa y Memorias de Leticia Valle, reunidos los relatos en dos volúmenes -Sobre el piélago y Ofrenda a una virgen loca-, la escritora acomete la tarea de volver a poner en marcha su proyecto narrativo. La lentitud del nuevo principio quedó trazada al estudiar el proceso genésico de La sinrazón. Reiniciar el oficio o tarea de novelista supuso para Rosa Chacel probar, ensayar, ver si lo dejado atrás era continuable. Fue un "volver al punto de partida", pues La sinrazón arranca de aquel otro principio que fue Estación. Ida y vuelta. Continuidad o progresión explicadas no por nostalgia o melancolía sino por fidelidad intelectual: confianza en la "vieja fórmula" y voluntad de sostenerla sin enmendarla.

Si la autora había entendido el legado de Ortega y Unamuno como nuestro porvenir espiritual, al pensamiento de ambos volverá Rosa Chacel en esta nueva novela en la cual nos brinda su personal visión depaysée del exilio. El exilio, la circunstancia histórica, la experiencia del trasterrado y su realidad conflictiva quedan noveladas en La sinrazón en las figuras de Damián y Herminia. También el caso del ago-

nista, Santiago Hernández, está en esta línea, pero su destierro es mental, espiritual; su agonía es la crisis de los valores que vive -padece- el siglo XX. Asimismo, encontramos en estas páginas algo frecuente en la producción de los intelectuales españoles exiliados: la reflexión sobre España -interpretación de nuestro destino histórico, sentido de la cultura española, indagación en el ser español-.

Tras el tiempo de silencio, debía Rosa Chacel volver a caminar hacia la novela: comprobar si lo dejado atrás era continuable. Y lo dejado atrás, entre otras cosas, era el magisterio de Ortega y Unamuno. Así, pues la realidad humana es emotiva e intelectual, concibe una novela en la que las ideas están inextricablemente mezcladas a las pasiones, un complejo universo dramático en el cual sentimientos y pasiones aparecen unidos a valores de la más alta categoría espiritual: ideas, principios morales, pensamiento religioso.

Como Unamuno, frente al realismo de escuela, Rosa Chacel postula una realidad íntima, esencial, cuyo eje es el problema de la existencia. Frente al héroe de aventuras, el agonista: un ser que vive la acción en su mente, el ámbito de mayor riesgo para el hombre; un ser escindido entre lo temporal y lo esencial que "hurga en los secretos del templo": el Bien y el Mal, la fe y la duda, la razón y la pasión, el amor y la muerte.

También como Unamuno, Rosa Chacel nos da en La sinrazón una obra que aspira a reflejar el drama del hombre contemporáneo, debatiéndose en el misterio de la existencia, explo-

rando los territorios más abismados. Así concebida, la novela necesitaba alejarse de los escuetos cauces del relato para abrirse a otros ámbitos :el ensayo, la autobiografía, el diario, la confesión, el ensimismamiento lírico, la angustia metafísica, las visiones y el sueño... aspirando a abarcar y ahondar en el misterio de la persona, del humano vivir.

En La sinrazón, obra culminante de la narrativa chaceliana, confluyen los hilos narrativos tejidos por la autora hasta entonces. Y al mismo tiempo, otros cabos se extienden, casi sin excepción, al resto de las obras: ensayos, poemas, diarios o relatos.

Y también a esos otros proyectos que he llamado "la obra truncada". Dado el dilatado proceso de gestación que sufren las criaturas chacelianas, y asimismo debido a factores extraliterarios -la necesidad de emplear un buen caudal de tiempo y talento en trabajos de mera subsistencia física, el desaliento, la condición del exilio- numerosos proyectos de creación han quedado irrealizados. Unos en mayor o menor grado que otros.

Rosa Chacel se ha referido a estos "productos vitales" aplicándoles el calificativo de una especie biológica -"los marsupiales"-, pues son ideas o figuraciones -visiones- que han surgido a raíz de otras obras ya acabadas. Así, los distintos proyectos comentados, las obras teatrales o el volumen Novelas antes de tiempo, libro que atestigua la honda



lejanía de donde provienen las obras de Rosa Chacel, la lenta incubación mental que padecen y el proceso de escritura a que son sometidas.

Tal vez no sea excesivamente aventurado afirmar que la última etapa -tan rica y fecunda- en la creación de Rosa CHacel no hubiera sido posible sin el retorno de la escritora a España. El largo y penoso exilio -con sus secuelas de embrutecimiento y corrosión, de progresiva destrucción cotidiana- quedaba atrás y Rosa Chacel iniciaba una nueva etapa.

La empresa del retorno y la recuperación de un espacio propio en nuestro panorama literario contemporáneo fue propiciada, en gran medida, por el interés y entusiasmo que Rosa Chacel despertaba entre los jóvenes escritores y críticos: Andrés Amorós, Guillermo Carnero, Rafael Conte, Angel Crespo, Pedro Gimferrer, Félix Grande, entre otros, facilitaron la obtención de ayudas o la publicación de obras inéditas en España, además de haber introducido, en los distintos medios, el nombre y la figura de Rosa Chacel.

Desde Madrid, y en pocos años, el nombre de la escritora ha dejado de ser extraño e ignorado. Hoy se la conoce y respeta, y la aparición de una obra suya no pasa ya desapercibida, sino que obtiene el correspondiente eco y repercusión en las páginas culturales de la prensa y revistas literarias.

Superando aquel imposible de espacio y tiempo, Rosa Chacel nos llega "como en su playa propia" -vuelven a ser palabras de Juan Ramón Jiménez- con una obra rica, profunda

extensa y viva. Una veintena de libros y numerosos artículos dispersos "a los cuatro vientos" es lo que la autora nos ha entregado como ofrenda, como resultado y consecuencia del vivir.

Nada más descalificable que la aplicación de adjetivos como "intelectual", "deshumanizada", "abstracta", a una literatura -la de Rosa Chacel- que nos habla del amor, de la piedad, de la culpa, de la duda, de la razón, de la moral, del arte, de la soledad, de la fe, del tiempo, de la pasión, del cine, de España, de las madres...

Una literatura nacida con el siglo, que explora e ilumina el agitado pálpito de nuestro tiempo. Una literatura que sigue innumerables sendas: desde Platón a nuestro Fray Luis, desde Alonso Quijano el Bueno a don Miguel el Terrible, desde Góngora y Quevedo a Juan Ramón y Rilke, desde San Agustín a Kierkegaard, desde Nietzsche a Ortega, desde Dostoievsky, Poe y Baudelaire a Proust, Joyce y Freud. Una literatura que desde el ensayo, la poesía o la prosa -tan ramificada y arborescente, tan plural en sus formas- brota del fondo último de la persona, transmutando la experiencia íntima en legado de validez universal.

Y una literatura que aspira a ser alimento y esperanza, porque sin ella, sin la buena literatura -nos dice Rosa Chacel en Acrópolis- "no hay nutrición posible, no hay más que anemia, esclerosis, emasculación..."

---

X. BIBLIOGRAFIAS

---

---

X.1. BIBLIOGRAFIA DE ROSA CHACEL

---

A) OBRAS PUBLICADAS

- Estación. Ida y vuelta, Madrid, Ediciones Ulises, 1930.  
Madrid, Cus Ediciones, 1974.  
Barcelona, Bruguera, 1980.
- A la orilla de un pozo, Madrid, Ediciones Héroe, 1936.  
Madrid, Pre-Textos, 1985.
- Teresa, Buenos Aires, Ediciones de Nuevo Romance.  
Madrid, Aguilar, 1963.  
Barcelona, Bruguera, 1980.  
Barcelona, Orbis-Destino, 1984.
- Memorias de Leticia Valle, Buenos Aires, Emecé, 1945.  
Barcelona, Lumen, 1971.  
Barcelona, Bruguera, 1980.  
Barcelona, Seix Barral, 1984.  
Barcelona, Lumen, 1985.
- Sobre el piélago, Buenos Aires, Imán, 1952.
- Poesía de la circunstancia. Cómo y por qué de la novela,  
Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1958.
- Ofrenda a una virgen loca, Xalapa, Universidad Veracruzana,  
1961.
- La sinrazón, Buenos Aires, Losada, 1961.  
Barcelona, Editorial Andorra, 1970.  
Bilbao, Ediciones Albia, 1977.  
Barcelona, Bruguera, 1981.

- Icada, Nevada, Diada, Barcelona, Seix Barral, 1971 y 1984.
- La confesión, Barcelona, Edhasa, 1971 y 1980.
- Saturnal, Barcelona, Seix Barral, 1972 y 1982.
- Desde el amanecer, Madrid, Revista de Occidente, 1972.  
Barcelona, Bruguera, 1981.  
Barcelona, Seix Barral, 1985.
- Barrio de Maravillas, Barcelona, Seix Barral, 1976.  
Barcelona, Bruguera, 1980.
- Versos prohibidos, Madrid, Ediciones Caballo Griego para  
la Poesía, 1978.
- Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín, Madrid, Cá-  
tedra, 1980.
- Los títulos, Barcelona, Edhasa, 1981.
- Novelas antes de tiempo, Barcelona, Bruguera, 1981.
- Alcancía. Ida, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Alcancía. Vuelta, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Acrópolis, Barcelona, Seix Barral, 1984.

B) COLABORACIONES EN REVISTAS Y DIARIOS

REVISTA DE OCCIDENTE (Primera Epoca). Madrid.

- "Estación. Ida y vuelta", 47, mayo de 1927, T.XVI, p.257.
- "Chinina Migone", 55, enero de 1928, T.XIX, pp.79-90.
- "Cocteau-Orfeo", 66, diciembre de 1928, T.XXII, pp.389-392.
- "Juego de las dos esquinas", 68, febrero de 1929, T.XXIII, pp.210-234.
- "Rasputín: film sin epígrafes", 69, marzo de 1929, T.XXIII, pp. 400-403.
- "Teresa (novela de amor)", 77, noviembre de 1929, T.XXVI, pp.223-243.
- "Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor", 92, febrero de 1931, T.XXXI, pp.129-180.

LA GACETA LITERARIA. Madrid.

- "Tres poemas de Rosa Chacel", 27, 1 de febrero de 1928, T.I, p.165.
- Respuesta a la encuesta sobre la arquitectura moderna, 32, 15 de abril de 1928, T.I, p.202.
- "Vivisección de un ángel", 44, 15 de octubre de 1928, T.I, p. 280.

- Respuesta a la Encuesta sobre la Vanguardia, 83, 1 de junio de 1930, T.II, p165.

MESETA. Valladolid.

- "Reconvencción", "Censura", "La triste en la isla" (poemas), nº 4, 1928.

CABALLO VERDE PARA LA POESIA. Madrid.

- "Paz González", nº 4, enero de 1936.

EL MONO AZUL. Madrid.

- "¡Alarma!", nº 8, 15 de octubre de 1936.

HORA DE ESPAÑA. Valencia.

- "Cultura y Pueblo", 1, enero de 1937, T.I, pp.13-22.
- "Un nombre al frente: Galdós", 2, febrero de 1937, T.I, pp. 127-130.
- "La primera palabra sobre la vida. En el primer centenario de Larra (1837-1937)", 3, marzo de 1937, T.I, pp.214-216.
- "La nueva vida de 'El Viviente' (Sobre las Obras Completas de José Ortega y Gasset)", 4, abril de 1937, T.I, pp.287-290.
- "Epístola moral a SÉrpula", 6, junio de 1937, T.II, pp.45-49.
- "Carta a José Bergamín sobre anarquía y cristianismo", 7, julio de 1937, T.II, pp. 109-122.

SUR. Buenos Aires.

- "Memorias de Leticia Valle", 52, enero de 1939, pp.34-27.
- "Lazo indisoluble", 66, marzo de 1940, pp. 44-50.
- "La ventana que da sobre la muerte", 99, diciembre de 1942,  
pp. 30-32.
- "En crucijada", 117, julio de 1944, p. 41.
- "Fueron testigos", 128, junio de 1945, pp. 62-75.
- "La cámara de los cinco ojos", 134, diciembre de 1945,  
pp. 19-29.
- "Los dominios del Sabio Rey", 146, diciembre de 1946,  
pp. 47-57.
- "Kierkegaard y el pecado", 162, abril de 1948, pp.71-96.
- "Transfiguración", 164-165, junio-julio de 1948, pp.121-142.
- "Baudelaire y el 'Baudelaire' de Sartre", 171, enero de  
1949, pp. 17-34.
- "Sobre 'Babel'", 187, mayo de 1950, pp. 77-91.
- "Pensamiento y voluntad en Julián Marías", 192-194, octubre-  
diciembre de 1950, pp. 93-96.
- "Secreto manifiesto", 213-214, agosto de 1952, pp. 28-49.
- "Una palabra de adiós: Máximo José Kahn (1897-1953)",  
224, septiembre-octubre de 1953, pp. 124-129.
- "Sobre 'La fatalidad de los cuerpos'", 239, marzo-abril  
de 1956, pp. 105-113.
- "Respuesta a Ortega (La novela no escrita)", 241, julio-  
agosto de 1956, pp. 97-119.
- "Comentario tardío sobre Simone de Beauvoir", 243, noviem-  
bre-diciembre de 1956.
- "Un libro ciertamente nuevo (Elvira Orphée: 'Dos veranos')",  
245, marzo-abril de 1957, pp. 111.117.
- "Novelas, relatos. Un dilema", 250, enero-febrero de 1958,  
pp. 76-79.



- "Fedra en español", 256, enero-febrero de 1959, pp.56-59.
- "José Donoso: 'Coronación'", 258, mayo-junio de 1959, pp. 86-90.
- "Balaam", 264, mayo-junio de 1960, pp. 25-39.
- "Un libro por suerte nuevo (Michel Butor: 'La Modification')", 266, septiembre-octubre de 1960, pp. 60-68.
- "Esvén", 273, noviembre-diciembre de 1961.

LOS ANALES DE BUENOS AIRES

- "Aceptación del viaje", 7, julio de 1946, pp. 12-17.
- "Icada, Nevada, Diada", 14, abril de 1947, pp. 10-18.
- "Relación de un arquitecto", 17, julio de 1947, pp.41-49.
- "Poesía" (Homenaje a Juan Ramón Jiménez", 23, 1948.

REALIDAD. Buenos Aires.

- "Lo nacional en el arte", 13, enero-febrero de 1949.

REVISTA DE OCCIDENTE (Segunda Epoca). Madrid.

- "Volviendo al punto de partida", 17, 1964, pp.203-225.

EL UROGALLO. Madrid.

- "El Pastor", 3, 1970, pp. 13-25.
- "Dimensiones del Urogallo", 11-12, 1971, pp. 12-18.
- "Surrealismo y futuro", 29-30, 1974.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid.

- "Sendas perdidas de la Generación del 27", 297, 1975,  
pp. 5- 34.

CALLE DEL AIRE. Sevilla.

- Juan Gil Albert cree en lo que ve", 1977, pp. 39-42.

LA VANGUARDIA. Barcelona.

- "Pasar y quedar", 7 de septiembre de 1978.
- "La hijita del parking", 14 de octubre de 1978.

DIWAN. Barcelona.

- "Sor Juana Inés, poeta de la circunstancia", 5-6, 1979,  
pp. 31-52.

NUEVA ESTAFETA. Madrid.

- "Memoria de Corpus Barga", 14, enero de 1890, pp.50-55.
- "Margarita (Zurzidora)", 21-22, agosto-septiembre de  
1980, pp. 22-41.
- "Quevedo: dos sonetos unánimes y uno singular", 31-32,  
junio-julio de 1981, pp. 92-93.

POESIA. Madrid.

- "La poesía de Justo Alejo", 9, otoño de 1980, pp.58-66.

REVISTA DE OCCIDENTE (Cuarta Epoca). Madrid.

- "Pensábamos entonces", 7-8, noviembre de 1981, pp.188-195.
- "Amor", 15-16, agosto-septiembre de 1982, pp. 37-43.
- "Ortega", 24-25, mayo de 1982, pp. 77-94.

EL PAIS. Madrid.

- "El Sabueso", 25 de febrero de 1982.
- "Joseph Conrad: el libro navegable", 2 de mayo de 1982.
- "Poder y ganar", 1 de junio de 1982.

CUENTA Y RAZON. Madrid.

- "Revisión de un largo camino", 11, junio de 1983.

C) OTROS TRABAJOS

- "Carta a Gregorio Prieto" en G. PRIETO: Lorca y la generación de 1927, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1977.
- Prefacio a Sor Juana Inés de la Cruz: Sonetos y endechas. Prólogo y notas de Xavier Villaurrutia, Barcelona, Labor, 1980.
- "Octavio Paz, desde un día". Texto inédito leído por Rosa Chacel en el Homenaje a Octavio Paz, México, agosto de 1984. (Cedido por la autora)
- "Juan Gil Albert". Texto escrito para el Homenaje al poeta valenciano celebrado en octubre de 1984. (Cedido por la autora).
- "Julián Marías". Participación en el Coloquio celebrado con motivo de la segunda edición del libro La mujer en el siglo XX. (Texto cedido por la autora).
- "Dos palabras". Texto escrito para el Homenaje a Angel Crespo, celebrado en mayo de 1985. (Cedido por la autora).
- "Lo impintable", Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1985.

---

X.2. BIBLIOGRAFIA SOBRE ROSA CHACEL

---

- AGUIRRE, F.: "Rosa Chacel como en su playa propia" en Cuadernos Hispanoamericanos, 296, 1975, pp.298-315.
- AGUIRRE, M.: Entrevista a Rosa Chacel en El País Libros, 171, 30 de enero de 1983.
- AZUA, F. de: "La lógica pasión por Racine" en El País Libros, 227, 27 de febrero de 1984.
- BENEYTO, A.: Censura y política en los escritores españoles, Barcelona, Plaza y Janés, 1977, pp.235-239.
- BERGES, C.: "Rosa Chacel y la literatura responsable" en Insula, 183, 1962, p.3.
- CALVO SERRALLER, F.: "Relato y razón de un pintor contemporáneo" en El País Libros, 69, 15-II-1981.
- CONTE, R.: Narraciones de la España desterrada, Barcelona, Edhasa, 1970.
- : "Rosa Chacel:Barrio de Maravillas" en Revista de Occidente, Tercera Epoca, 10-11, 1976, pp.100-103.
- : "La realidad de una escritora intelectual" en El País Libros, 171, 30 de enero de 1983.
- CRISPIN, J.: "Rosa Chacel y las 'Ideas sobre la novela'" en Insula, 262, 1968, p. 10.
- DELGADO, F. G.: "Rosa Chacel y la necesidad del retorno" (Entrevista) en Insula, 346, 1975, p. 4.

- DOMINGO, J.: "Sobre 'Confesiones'" en Insula, 311, 1972, p.4.
- EGIDO, A.: "Los espacios del tiempo en 'Memorias de Leticia Valle'" en Revista de Literatura, T.XLIII, 86, 1981, pp. 107-131.
- : "Desde el amanecer: la Memoria omnisciente de Rosa Chacel" en Cuadernos Hispanoamericanos, 390, 1982, pp. 645-661.
- GIL ALBERT, J.: "Carta a propósito de una española" en La Caña Gris, 4-5, otoño de 1961.
- GUERRERO MARTIN, J.: "Sigo siendo una señorita de Valladolid" (Entrevista) en La Vanguardia Domingo, 6-V-1984, pp.6-11.
- JANES, C.: "Quién es Rosa Chacel" en Nueva Estafeta, 45-46, 1982, pp. 49-53.
- : "Diario de una escritora" en Nueva Estafeta, 53, 1983, pp. 90-92.
- : "Acrópolis" en Cuadernos Hispanoamericanos, 419, 1985, pp. 140-146.
- : Prólogo a la obra de Rosa Chacel Los títulos, ed. cit., pp. I-IX.
- MARCO, J.: Literatura en España y América, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 118-119.
- MARIAS, J.: "Las razones de 'La sinrazón'" en Insula, 178, 1961, p.5.
- : "Camino hacia la novela" en Ensayos de convicción hispánica, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963 (2ª ed.), pp. 181-183.
- : "Azar, destino y carácter de Rosa Chacel". Prólogo a La sinrazón, Barcelona, Editorial Andorra, 1970.
- MARRA-LOPEZ, J. R.: "Rosa Chacel: la Búsqueda intelectual del mundo" en Narrativa española fuera de España (1939-1961), Madrid, Guadarrama, 1963, pp. 133-147.
- MOIX, A. M.: "Rosa Chacel" (Entrevista) en 24-x 24, Barcelona, Península, 1972, pp. 141-146.
- : "La agonía de la sinrazón" en Camp de l'arpa, 74, 1980, pp. 73-76.

- NUÑEZ, A.: "Encuentro con Rosa Chacel" (Entrevista) en Insula, 296-287, 1971, p. 5.
- OLIVER, R.: "Rosa Chacel: la pasión de la razón" (Entrevista) en El País Semanal, 372 (2ª época), 27-V-1984, pp. 10-14.
- PARAJON, M.: "Encuentro con Rosa Chacel" (Entrevista) en Insula, 312, 1972, p.4.
- PEREDA, R. M.: "Rosa Chacel: 'Soy consciente de mi inteligencia'" (Entrevista) en El País. Arte y Pensamiento, Año II, 82, 6-V-1979.
- PORLAN, A.: La sinrazón de Rosa Chacel, Madrid, Anjana Ediciones, 1984.
- QUIÑONERO, J. P.: "Rosa Chacel y el porvenir de nuestra prosa" en Estación. Ida y vuelta, Madrid, Cus Ediciones, 1974.
- RICO OLIVER, D.: "El tejido de la literatura" en El País Libros, 74, 22-III-1981.
- RODRIGUEZ, A.: "Los diarios de Rosa Chacel" en Cuadernos Hispanoamericanos, 399, 1983, pp. 145-147.
- RUIZ-MALO SORIA, M.: "Reencuentro con una novela de Rosa Chacel" en Nueva Estafeta, 17, 1980, pp. 67-71.
- SALADO, A.: "Rosa Chacel: 'Alcancía'" en Insula, 437, 1983, p.5.
- SALADRIGAS, R.: "Rosa Chacel entre la ida y la vuelta" en La Vanguardia, 10-III-1983.
- SANCHEZ ARNOSI, M.: "Conversación con Rosa Chacel en torno a 'Alcancía'" en Insula, 437, 1983, p.5.
- SUÑEN, L.: "Rosa Chacel, por los cerros de Ubeda" en El País Libros, 231, 1 de abril de 1984.
- VIDAL, G.: "Rosa Chacel: la pasión de la perfección" (Entrevista) en Camp de l'arpa, 74, 1980.
- VILLENA, L. A. de: "Rosa Chacel: Novelar ideas" en Nueva Estafeta, 31-32, 1981, pp. 100-101.
- VINCENT, M.: "Rosa Chacel en el Barrio de Maravillas" (Entrevista) en El País, 7-XI-1981, pp. 11-12.

---

X.3. TEXTOS DE ESCRITORES DE LA GENERACIÓN DEL 27

---

ALBERTI, R.: "Paisajes de Vázquez Díaz" en Alfar, 42, 1924, T.III, pp.70-73.

: La arboleda perdida, Buenos Aires, Fabril, 1959.

: Poesía (1924-1967), Madrid, Aguilar, 1972.

: El poeta en la calle, Madrid, Aguilar, 1978.

: Prosas, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

ALEIXANDRE, V.: Los encuentros, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

ALONSO, D.: Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1952.

: Poesía española, Madrid, Gredos, 1969.

: La 'Epístola moral a Fabio', de Andrés Fernández de Andrada, Madrid, Gredos, 1978.

ANDRES ALVAREZ, V.: "Introducción al Coloquio 'Nuestra imagen de Ortega'", Cultura Universitaria, 41, enero-febrero 1954, pp. 59-67.

ANDUJAR, M.: "Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica" en El exilio español de 1939, III, Madrid, Taurus, 1976, pp. 23-92.

"Narrativa del exilio español y literatura latinoamericana: Recuerdos y textos" en Cuadernos Hispanoamericanos, 295, 1975, pp. 63-96.



- ARCONADA, C. M.: "Vida íntima de Beethoven, por André de Hervey" en La Gaceta Literaria, 7, 1927, T.I, p. 40.
- : "Poesía a lo garçon" en La Gaceta Literaria, 16, 1927.
- : "F. Carmona Nenciales: Vida y literatura de Rufino Blanco-Fombona" en La Gaceta Literaria, 36, 1928, T.I, p. 227.
- : "Unamuno: Gran temperamento" en La Gaceta literaria, 78, 1930, T.II, p. 90.
- AUB, M.: Discurso sobre la novela española contemporánea, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociales, Jornadas nº 50, 1945.
- : La calle de Valverde, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- AYALA, F.: "Ramón y las cosas" en La Gaceta Literaria, 4, 1927, T.I, p. 22.
- : "Versos con sol y pájaro" en La Gaceta Literaria, 19, 1927.
- : "Charlie Chaplin: El Circo" en Revista de Occidente, 57, 1928, T.XIX, pp. 425-428.
- : "Gengis Khan" en Revista de Occidente, 64, 1928, T.XX, pp. 117-122.
- : "Indagación del cinema" en Revista de Occidente, 70, T.XXIV, pp.31-42.
- : "Orígenes del régimen constitucional en España" en Revista de Occidente, 70, 1929, T.XXIV, pp.130-33.
- : "Massimo Botempelli: 'Il figlio di due madri'" en Revista de Occidente, 71, 1929, T.XXIV, pp.276-78.
- : Los ensayos. Teoría y crítica literaria, Madrid, Aguilar, 1972.
- : Recuerdos y olvidos, I, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- : Recuerdos y olvidos, II, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- BERGAMIN, J.: "¡Dios, Patria y Ley!" en La Gaceta Literaria, 78, 1930, T.II, p. 93.

- CERNUDA, L.: Poesía y Literatura, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- : Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1975.
  - : Crítica, ensayos y evocaciones. Edición de Luis Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- CORPUS BARGA : "Dostoievski, dictador" en Revista de Occidente, 1923, pp. 132-135.
- : Los pasos contados, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
  - : Crónicas literarias, Barcelona, Júcar, 1984.
- CHABAS, J.: "Crítica concéntrica: Juan Ramón Jiménez" en Alfar, 36, 1924, T.II, pp.199-206.
- : "El valor lírico de la pintura de Gregorio Prieto" en Alfar, 54, 1925, T.IV, pp. 241-245.
  - : "Las vueltas inútiles" en Revista de Occidente, 44, 1927, T.XV, pp. 200-213.
  - : "Juan Cocteau: Opera" en Revista de Occidente, 52, 1927, T.XVIII, pp. 141-142.
  - : "Juan de Tarsis" en Revista de Occidente, 61, 1928, T.XXI, pp. 112-118.
  - : "Ludwig: Napoleón" en Revista de Occidente, 79, 1930, T.XXVIII, pp. 140-143.
  - : Vuelo y estilo, Madrid, Sociedad General Española de Librerías, 1934.
  - : Literatura Española Contemporánea (1898-1950), La Habana, Cultural S.A., 1952.
- DOMENCHINA, J. J.: Crónicas de Gerardo Rivera, México, Centauro, 1946 (2ª ed.)
- ESPINA, A.: "El paisaje en la pintura moderna" en Alfar, 53, 1925, T.IV, pp. 169-173.
- : "Tirano Banderas. Novela por don Ramón del Valle-Inclán" en Revista de Occidente, 44, 1927, T.XV, pp. 274-279.

- ESPINA, A.: "Manuel Azaña: 'El jardín de los frailes'" en Revista de Occidente, 47, 1927, T.XVI, pp.224-229.
- : "Reflexiones sobre cinematografía" en Revista de Occidente, 53, 1927, T.XIX, pp. 36-46.
- : "Ramón Fernández: La vie de Molière" en Revista de Occidente, 79, 1930, T.XXVIII, pp. 138-140.
- : "Azorín: Superrealismo, prenovela" en Revista de Occidente, 82, 1930, T.XXVIII, pp.131-136.
- : Lo cómico contemporáneo, Madrid, Cuadernos Literarios, 1928.
- Audaces y extravagantes, Madrid, Taurus, 1959.
- FERNANDEZ ALMAGRO, M.: "Antonio Espina: Luis Candelas" en La Gaceta Literaria, 74, 1929, T.II, p.17.
- GARCIA LORCA, F.: Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1974.
- GIL ALBERT, J.: Crónica general, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- GIMENEZ CABALLERO, E.: "Eoántropo" en Revista de Occidente, 57, 1928, T.XIX, pp. 309-342.
- GUILLEN, J.: Hacia Cántico, Barcelona, Ariel, 1980.
- : Lenguaje y poesía, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- : Y otros poemas, Barcelona, Barral Editores, 1979.
- JARNES, B.: "Ventanas!" en Alfar, 40, 1924, T.II, PP.397-398.
- : "Jean Cocteau: Poésie" en Revista de Occidente, 27, T.IX, 1925, pp. 391-395.
- : "Ramón Gómez de la Serna: La Quinta de Palmira" en Revista de Occidente, 28, 1925, T.X, p.112-117.
- : "Revistas nuevas" en Revista de Occidente, 54, 1927, T.XV, pp. 263-266.
- : "Leyendo 'El Idiota'" en La Gaceta Literaria, 8, 1927. T.I, p.44.

- JARNES, B.: "Breve elogio de la moda" en La Gaceta Literaria, 1927.
- : "A. Vela: El café de nadie" en La Gaceta Literaria, 18, 1927.
  - : "Valle-Inclán: Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte" en La Gaceta Literaria, 27, 1928, T.I, p. 169.
  - : "Vidas oblicuas" en Revista de Occidente, 77, 1929, T.XXVI, pp. 251-256.
  - : Ejercicios, Madrid, Cuadernos Literarios, 1927.
  - : Sor Patrocinio, la monja de las llagas, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
  - : Teoría del zumbel, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
  - : Homenaje a Unamuno" en La Gaceta Literaria, 78, 1930, T.II, p.93.
  - : "El texto desconocido" en Revista de Occidente, 81, 1930, T. XXVII, pp. 397- 401.
  - : Feria del libro, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- LEON, M. T.: La Historia tiene la palabra, Madrid, Hispamerca, 1977.
- : Memoria de la Melancolía, Barcelona, Bruquera, 1982.
- MORENO VILLA, J.: Vida en claro, México, F.C.E., 1974.
- OBREGON, A. de: "Plutarquismo" en La Gaceta Literaria, 49, 1928, T.I, p. 315.
- PRIETO, G.: Lorca y la generación del 27, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1977.
- SALAZAR Y CHAPELA, E.: "Literatura plana y literatura del espacio" en Revista de Occidente, 53, 1927, T.XV, pp. 280-286.
- : "Samuel Ros: Bazar" en La Gaceta Literaria, 38, 1928, T.I, p. 239.

SALINAS, P.: "Escalas" en La Gaceta Literaria, 78, 1930,  
T.II, p.93.

: Ensayos, Madrid, Taurus, 1983.

TORRE, G. de: El fiel de la balanza, Madrid, Taurus, 1961.

: La difícil universalidad española, Madrid, Gre-  
dos, 1963.

: El espejo y el camino, Madrid, Prensa Española,  
1968.

: Doctrina y estética literaria, Madrid, Guada-  
rrama, 1970.

: "Elegía para una revista: Sur" en Revista de  
Occidente (2ª época), 95, 1971, pp. 216-220.

: Literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama,  
1974 (3ª ed.).

TORRES BODET, J.: "Vidas españolas del siglo XIX" en Revista  
de Occidente, 80, 1930, T.XXVII, pp.281-  
293.

: "Diario de un desintoxicado" en Revista de  
Occidente, 90, 1930, T. XXX, pp.366-369.

ZAMBRANO, M.: Obras reunidas, Madrid, Aguilar, 1971.

: El hombre y lo divino, México, F.C.E., 1973.

: Los intelectuales en el drama de España, Ma-  
drid, Editorial Hispamerca, 1977.

---

X.4. REVISTAS LITERARIAS

---

- Alfar (reimpresión), Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Caballo verde para la poesía (reimpresión), Glashütten, Auvermann, 1974.
- Gaceta Literaria, La (reimpresión), Vaduz-Madrid, Topos Verlag-Ediciones Turner, 1980.
- Hora de España (reimpresión), Vaduz-Barcelona, Topos Verlag- Editorial Laia, 1977.
- Mono Azul, El (reimpresión), Glashütten-Nendeln, Auvermann Verlag-Kraus Reprint, 1975.
- Octubre (reimpresión), Vaduz-Madrid, Topos Verlag-Ediciones Turner, 1977.
- Revista de Occidente (reimpresión), Nendeln-Vaduz, Kraus Reprint-Topos Verlag, 1977.

---

X.5. BIBLIOGRAFIA GENERAL

---

- AARON, D.: (ed.) Studies in biography, London and Cambridge, Harvard University Press, 1978.
- ABELLAN, J. L.: "El tema de España en Ortega y Unamuno" en Asomante, XVIII, julio-diciembre de 1981.  
: De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977), Madrid, Editorial Mezquita, 1983.
- ALBORNOZ, A.: "Poesía de la España peregrina" en El exilio español de 1939. IV. Cultura y literatura. Edición de J. L. Abellán, Madrid, Taurus, 1977.
- ALONSO FUEYO, S.: Existencialismo español: Ortega y Gasset, Unamuno y Javier Zubiri, Valencia, Saiti-bi, 1949.
- ALVAREZ PALACIOS, F.: Novela y cultura española de postguerra, Madrid, Edicusa, 1975.
- AMOROS, A.: Prólogo a las Obras Narrativas Completas de Francisco Ayala, Madrid, Aguilar, 1969.  
: Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra, 1976.
- ARANDA, F.: El surrealismo español, Barcelona, Lumen, 1981.
- ASUN, R.: "1927 y la literatura clásica: Presencia de Fray Luis" (en prensa).
- AZNAR, M.: II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), Barcelona, Laia, 1978.

- BALAKIAN, A.: Literary Origins of Surrealism. A new Mysticism in French Poetry, New York, King's Crown Press, 1947.
- BARTHES, R.: Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BASAVE, A.: Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset: un bosquejo valorativo, México, Jus, 1950.
- BASSOLAS, C.: La ideología de los escritores (Literatura y política en 'La Gaceta Literaria', 1927-1932), Barcelona, Fontamara, 1975.
- BAUDELAIRE, C.: Edgar Allan Poe, Barcelona, Fontamara, 1979.
- BELLEVAN, H.: Teoría de lo fantástico, Barcelona, Anagrama, 1976.
- BENJAMIN, W.: Iluminaciones, Madrid, Taurus, 1970.
- BERGSON, H.: Essai sur les donnés immédiates de la conscience, París, Presses Universitaires de France, 1970 (144ª ed.)
- BERNSTEIN, J. S.: Benjamín Jarnés, New York, Twayne Pub. Inc., 1972.
- BLANCH, A.: La poesía pura española, Madrid, Gredos, 1976.
- BLANCO AGUINAGA, C.: El Unamuno contemplativo, Barcelona, Laia, 1975.
- BORGES, J. L.: "Examen de metáforas" en Alfar, 40, 1924, T.II, pp. 385-6 y 41, 1924, T.III, pp. 22-23.  
: Borges oral, Barcelona, Bruguera, 1983.
- BOUSOÑO, C.: Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1976 (6ª ed.).  
El irracionalismo poético (El símbolo), Madrid, Gredos, 1977.
- BRETON, A.: Manifiestos del surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1969.  
: El surrealismo: Punto de vista y manifestaciones, Barcelona, Barral Editores, 1974.



- BRIHUEGA, J.: Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales, Madrid, Cátedra, 1979.
- : La vanguardia y la república, Madrid, Cátedra, 1982.
- BUCKLEY, J.: Season of Youth (The Bildungsroman from Dickens to Golding), Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- BUCKLEY, R.: Los vanguardistas españoles (1925-1935), Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- BUTOR, M.: Sobre literatura, I, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- : Sobre literatura, II, Barcelona, Seix Barral, 1-67.
- : Repertorio, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- CAILLOIS, R.: Imágenes, imágenes..., Barcelona, Edhasa, 1970.
- CALAMAI, N.: El compromiso de la poesía en la guerra civil española, Barcelona, Laia, 1979.
- CANO, J. L.: La poesía de la generación del 27, Madrid, Guadarrama, 1973.
- CANO BALLESTA, J.: La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936), Madrid, Gredos, 1972.
- CANSINOS ASSENS, R.: La novela de un literato, I, (1902-1914), Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- : La novela de un literato, II (1914-1923), Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- CAPARROS LERA, J.M.: El cine republicano español, Barcelona, Dopesa, 1977.
- CASALDUERO, J.: Forma y visión de 'El diablo mundo', Madrid, José Porrúa Turanzas, 1975.

- CASCALES MUÑOZ, J.: Don José de Espronceda. Su época, su vida y sus obras, Madrid, Biblioteca Hispania, 1914.
- : El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo en general, Toledo, Imprenta Colegio de Huérfanos, 1932.
- CAUDET, F.: "Noticia sobre 'Hora de España' (reimpresión alemana)" en Papeles de Son Armadans, Año XVIII, T.LXXI, nº 212, 1973, pp. 171-198.
- : Romance (1940-1941). Una revista del exilio, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1975.
- : Cultura y Exilio. La revista 'España Peregrina' (1940), Valencia, Francisco Torres Editor, 1976.
- CAWS, M.A.: Surrealism and the Literary Imagination, The Hague, Paris, Mouton and Co., 1966.
- CIRLOT, J.E.: El mundo del objeto bajo la luz del surrealismo, Barcelona, Producciones Editoriales del Nordeste, 1953.
- : Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1981 (4ª ed.).
- CLIFFORD, J.L.: From Puzzles to Portrait (Problems of a Literary Biographer), Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970.
- COBB, C. H.: La cultura y el pueblo. España, 1930-1939, Barcelona, Laia, 1980.
- COHEN, K.: Film and Fiction: the Dynamics of Exchange, New Haven, Yale University Press, 1979.
- COSSIO, J.M.: "Metáfora e imagen" en Revista de Occidente, 44, 1927, T.XV, pp. 267-8.
- CRISPIN, J.: Oxford y Cambridge en Madrid, Santander, Publicaciones La Isla de los Ratones, 1981.
- CHADWICK, W.: Myth in Surrealist Painting (1929-1939), Michigan, Umi Research Press, 1980.
- DEHENNIN, E.: La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927, París, 1962.
- DICENTA, J.: Juan José. Edición de Jaime Mas, Madrid, Cátedra, 1982.

- DOMINGO, J.: La novela española del siglo XX, Barcelona, Labor, 1973.
- ELLIS, K.: El arte narrativo de Francisco Ayala, Madrid, Gredos, 1964.
- ESPRONCEDA, J.: Poesías Completas, Barcelona, Bruguera, 1971.
- ESTEBAN, J.: Los novelistas sociales españoles (1928-1936), Madrid, Ayuso, 1977.
- FERNANDEZ CIFUENTES, L.: Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, Madrid, Gredos, 1982.
- FERNANDEZ LEBORANS, M.J.: Campo semántico y connotación, Madrid, Cupsa-Planeta, 1977.
- : Luz y oscuridad en la mística española, Madrid, Cupsa-Planeta, 1978.
- FERNANDEZ SANTOS, A.: "España era el cementerio del mundo" en El País Artes, Año VII, 284, 20-IV-1985, p. 1 y 5.
- FINKELSTEIN, H. N.: Surrealism and the crisis of the object, Michigan, Umi Research Press, 1979.
- FRAILE, M.: Samuel Ros (1904-1945). Hacia una generación sin crítica, Madrid, Editorial Prensa Española, 1972.
- FRANCO, D.: España como preocupación, Madrid, Guadarrama, 1960.
- FRIEDMAN, N.: Form and Meaning in Fiction, Athens, The University of Georgia Press, 1975.
- FRIEDRICH, H.: Estructura de la lírica moderna, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FUERTES, V.: "La novela social española en los años 1928-1931" en Insula, 278, 1970.
- GARCIA BLANCO, M.: "Unamuno y Ortega (Aportaciones a un tema)" en Insula, 191, 1981.
- G. de la CONCHA, V.: (ed.) El surrealismo, Madrid, Taurus, 1982.
- : (ed.) Historia y crítica de la literatura española, VII. La época contemporánea: 1914-1939, Barcelona, Crítica, 1984.

- GEIST, A. L.: La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936), Madrid, Guadarrama, 1980.
- GIBSON, I.: El asesinato de García Lorca, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1979.
- : Federico García Lorca, I (De Fuente Vaqueros a Nueva York:1898-1929), Barcelona, Grijalbo, 1985.
- GIMFERRER, P.: "Del Barroco tardío" en El País Libros, 27-II-86.
- : Radicalidades, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1975.
- GOMEZ DE LA SERNA, R.: "Retrato de Jean Cocteu" en Revista de Occidente, 95, 1931, T.XXXII, pp.105-117.
- : Obras Completas, II, Barcelona, Editorial A H R , 1957.
- GOYTISOLO, J.: "Para una literatura nacional-popular" en Insula, 146, 1959, p.6.
- GRANJEL, J.L.: "La novela corta en España (1907-1936)" en Cuadernos Hispanoamericanos, 223, 1968, pp.14-50.
- GULLON, R.: "Los prosistas de la generación de 1925" en Insula, 126, 1957, p. 1 y 8.
- : Autobiografías de Unamuno, Madrid, Gredos, 1964.
- HANREZ, M.: Los escritores y la guerra de España, Barcelona, Monte Avila, 1977.
- HERNANDO, M. A.: La Gaceta Literaria (1927-1932) (Biografía y valoración), Universidad de Valladolid, 1974.
- : Prosa vanguardista en la generación del 27, Madrid, Editorial Prensa Española, 1975.
- HINTERHÄUSER, H.: Fin de siglo. Figuras y mitos, Madrid, Taurus, 1981.
- HUMPHREY, R.: Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkely and Los Angeles, University of California Press, 1972.
- ILIE, P.: Documents of the Spanish Vanguard, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969.

- IRIZARRY, E.: Francisco Ayala, Boston, Twayne Publishers, 1977.
- JESI, F.: Literatura y mito, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- JIMENEZ, J.: El ángel caído, Barcelona, Anagrama, 1982.
- JIMENEZ, J.R.: Españoles de tres mundos, Madrid, Aguilar, 1969.
- : Política poética, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- JIMENEZ FRAUD, A.: "Centenario de la Residencia" en L. G. de Valdeavellano: La Residencia de Estudiantes, Barcelona, Ariel, 1972.
- KIERKEGAARD, S.: Temor y temblor, Buenos Aires, Losada, 1968.
- LASSO DE LA VEGA, J.: Helenismo y literatura contemporánea, Madrid, Editorial Prensa Española, 1967.
- LEON, L. de: Poesías. Estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de Oreste Macrí, Barcelona, Crítica, 1982.
- LEVIN, H.: James Joyce, México, F.C.E., 1959.
- LITVAK, L.: (ed.) El modernismo, Madrid, Taurus, 1975.
- LOPEZ CAMPILLO, E.: La Revista de Occidente y la formación de minorías, Madrid, Taurus, 1972.
- LOTMAN, Y.: Estética y semiótica del cine, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- LUKACS, G.: "Dostoievsky". Prólogo a La confesión de Stavroguin, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1974.
- LLORENS, V.: La emigración republicana de 1939, Madrid, Taurus, 1976.
- : Liberales y románticos, Valencia, Castalia, 1979.
- MACHADO, A.: Poesías Completas, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, (13ª ed.)
- : La Guerra. Escritos: 1936-1939. Colección, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero, Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1983.

- MAINER, J. C.: La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.
- MARIAS, J.: Miguel de Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.  
: Ortega, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- MARICHAL, J.: "La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión" en La Torre, Año II, octubre-diciembre de 1954, pp. 25-43.
- MARICHALAR, A.: "J. Cocteau: Le grand écart" en Revista de Occidente, 1, T.I, 1923, pp. 123-6.  
: "Síntomas" en Revista de Occidente", 15, 1924, pp. 394-8.  
: "James Joyce en su laberinto" en Revista de Occidente, 17, 1924, pp. 177-202.  
: "Escuela de Plutarcos" en Revista de Occidente, 51, 1927, T.XVII, pp.387-9.  
: "Las 'Vidas' y Lytton Strachey" en Revista de Occidente, 57, 1928, T.XIX, pp.343-358.  
: "Nueva dimensión" en Revista de Occidente, 72, 1929, T.XXIV, pp.380-3.  
: Riesgo y ventura del Duque de Osuna, Madrid, Espasa-Calpe, 1959 (5ª ed.)
- MARRA-LOPEZ, J.R.: Narrativa española fuera de España (1939-1961), Madrid, Guadarrama, 1963.
- MARRAST, R.: José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme, Editions Klincksieck, 1974.
- MARTI, O.: "Películas para después de una guerra" en El País Artes, Año VII, nº 282, 20-IV-1985.
- MARTINEZ CACHERO: "Prosistas y poetas novecentistas. La aventura del ultraísmo. Jarnés y los 'Nova Novorum'" en Historia General de las Literaturas Hispánicas, VI, Barcelona, Vergara, 1967, pp.377-441.  
: La novela española entre 1936 y 1975, Madrid, Castalia, 1979.

- MATTHEWS, J. H.: Surrealism and the novel, Michigan, The University Press, 1966.
- MAY, G.: La autobiografía, México, F.C.E., 1982.
- MEAD, G.: The Surrealist Image: a Stylistic Study, Berne-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1978.
- MEYERHOFF, H.: Time in Literature, Berkeley and Los Angeles, The University of California Press, 1968.
- MORRIS, C. B.: A Generation of Spanish Poets (1920-1936), Cambridge, The University Press, 1969.
- : Surrealism and Spain, Cambridge, The University Press, 1972.
- MUSACCHIO, D.: La revista Mediodía de Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1980.
- NADEAU, M.: Historia del surrealismo, Barcelona, Ariel, 1972.
- NIETZSCHE, F.: Correspondencia, Edición y traducción de Eduardo Subirats, Barcelona, Labor, 1974.
- : Humano, demasiado humano, Madrid, Edaf, 1980.
- : Aurora (Meditación sobre los prejuicios morales), Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1981.
- : El nacimiento de la tragedia, Madrid, Alianza Editorial, 1981 (6ª ed.).
- : Crepúsculo de los ídolos, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (6ª ed.).
- : Más allá del Bien y del Mal, Madrid, Alianza Editorial, 1982 (7ª ed.).
- : Así habló Zaratustra, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- : En torno a la voluntad de poder, Barcelona, Península, 1973.
- NORA, E. de: La novela española contemporánea (1898-1960), Madrid, Gredos, 1958.
- OCAMPO, V.: "Vida de la revista 'Sur'" en Revista de Occidente (2ª época), 47, 1967, pp.129-150.
- ORTEGA Y GASSET, J.: Obras Completas, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1983.

- PARAISO DE LEAL, I.: Teoría del ritmo de la prosa, Barcelona, Planeta, 1976.
- PEÑUELAS, M. C.: La obra narrativa de Ramón J. Sender, Madrid, Gredos, 1971.
- PLACE, E. B.: (ed.) Amadís de Gaula, Madrid, C.S.I.C.-Instituto 'Miguel de Cervantes', 1962.
- POGGIOLI, R.: Teoría del arte de vanguardia, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- PRAZ, M.: La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, Caracas, Monte Avila Editores, 1969.
- : Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, Madrid, Taurus, 1981.
- PRIETO, A.: Morfología de la novela, Barcelona, Planeta, 1975.
- QUEVEDO, F. de: Obras Completas, I. Poesía original. Edición de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1973.
- RABKIN, E. S.: La ciencia ficción, Madrid, Taurus, 1982.
- RAFFA, P.: Vanguardismo y realismo, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1967.
- RAMIREZ MOLAS, P.: Tiempo y narración, Madrid, Gredos, 1978.
- RAYMOND, S.: De Baudelaire al surrealismo, México, F.C.E., 1983.
- RILKE, R. M.: Cartas a un joven poeta. Edición y traducción de J. M. Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- RIO, A. del: "Unamuno y Ortega y Gasset" en Revista de la Universidad de los Andes, Año II, nº 4, diciembre de 1959, pp. 8-17.
- RISCO, A.: Literatura y fantasía, Madrid, Taurus, 1982.
- : Literatura y figuración, Madrid, Gredos, 1982.
- ROBBE-GRILLET, A.: Por una nueva novela, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- ROGERS, R.: The Double in literature, Detroit, Wayne State University, 1970.



- ROIG GIRONELLA, J.: Filosofía y vida. Cuatro ensayos sobre actitudes: Nietzsche, Ortega y Gasset, Croce Unamuno, Barcelona, Barna, 1950.
- ROZAS, J. M.: La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos, Madrid, Alcalá, 1974.
- RUBERT DE VENTOS, X.: Teoría de la sensibilidad, Barcelona, Península, 1969.
- SALAÜN, S.: La poesía de la guerra de España, Madrid, Castalia, 1985.
- SANCHEZ BARBUDO, A.: Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado, Barcelona, Lumen, 1981.
- SANCHEZ PASCUAL, A.: "Las poesías de F. Nietzsche" en el volumen colectivo En favor de Nietzsche, Madrid, 1972.
- SANTONJA, G.: "Miguel Hernández, un episodio poco conocido" en Liberación, 10-II-1985.  
: Los novelistas sociales españoles (1928-1936) (Antología), Madrid, Ayuso, 1977.
- SANZ VILLANUEVA, S.: "La narrativa del exilio" en El exilio español de 1939. IV. Cultura y literatura, Madrid, Taurus, 1977.
- SCHNEIDER, L. M.: IICongreso de Escritores Antifascistas (1937), Barcelona, Laia, 1978.
- SERRANO PONCELA, S.: "La novela española contemporánea" en La Torre, 2, abril-junio de 1953, pp. 105-128.
- SIEBENMANN, G.: Los estilos poéticos en España desde 1900, Madrid, Gredos, 1973.
- SKLOVSKI, V.: Cine y lenguaje, Barcelona, Anagrama, 1971.
- SLOCHOWER, H.: Ideología y literatura (Entre las dos guerras mundiales), México, Ediciones Era, 1971.
- SOBEJANO, G.: Nietzsche en España, Madrid, Gredos, 1967.  
: Novela española de nuestro tiempo, Madrid, Editorial Prensa Española, 1975.
- SPIEGEL, A.: Fiction and the Camera Eye (Visual Consciousness in Film and the Modern Novel), Charlottesville, University Press of Virginia, 1976.

- STAROBINSKI, J.: La relación crítica (Psicoanálisis y literatura), Madrid, Taurus, 1974.
- : La posesión demoníaca, Madrid, Taurus, 1975.
- STERNBERG, M.: Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1978.
- SUVIN, D.: Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario, México, F.C.E., 1984.
- SWALES, M.: The German Bildungsroman from Wieland to Hesse, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- TODOROV, T.: Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1952.
- : Literatura y significación, Barcelona, Planeta, 1971.
- TORRENTE BALLESTER, G.: Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961.
- TUÑÓN DE LARA, M.: Medio siglo de cultura española, Madrid, Tecnos, 1973 (3ª ed.)
- UNAMUNO, M. de: Obras Completas, I, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.
- : "Cartas al amigo" en O.C., XI, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.
- : O.C., XV, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.
- : Soliloquios y conversaciones, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (6ª ed.).
- : Mi religión y otros ensayos breves, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- : Del sentimiento trágico de la vida, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- : Tres novelas ejemplares y un prólogo, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (15ª ed.).
- : Abel Sánchez, Madrid, Espasa-Calpe, 1980 (15ª ed.).

- VALDEAVELLANO, L. G. de: La Residencia de Estudiantes, Barcelona, Ariel, 1972.
- VAX, L.: Arte y literatura fantásticas, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- Las obras maestras de la literatura fantástica, Madrid, Taurus, 1981.
- VELA, F.: "El arte al cubo" en Revista de Occidente, 46, 1927, T.XVI, pp.79-86.
- : "En 1923" en Revista de Occidente (2ª época), 8-9, 1-63, pp. 139-141.
- : El grano de pimienta, Madrid, Espasa-Calpe, 1950.
- VIDELA, G.: El ultraísmo, Madrid, Gredos, 1963.
- VILLANUEVA, D.: (ed.) La novela lírica, Madrid, Taurus, 1983.
- ZAVALA, I. M.: "El intra-Unamuno: acción y pasión dramática" en La Torre, Año Xi, 43, 1963, pp. 141-159.
- ZULETA, E. de: Arte y vida en la obra de Jarnés, Madrid, Gredos, 1977.
- : Relaciones literarias entre España y la Argentina, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.











