

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**Memoria vital y escritura erótica,
origen en la narrativa de
Rosa Chacel**

T e s i s

Presentada para optar por el título de
Maestra en Letras (Letras Españolas)

Susana Leticia Báez Ayala

Asesor

Mtro. Arturo Souto Alabarce

México, Distrito Federal

2007.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Reconocimiento

Al Mtro. Arturo Souto Alabarce por su saber compartido, su habilidad para guiar en la investigación a quienes nos acercamos a él; por sus habilidades de lector crítico, y, sobre todo, por su inmensa paciencia para con mi persona.

A los profesores que fungen como jurado de esta tesis, por la lectura cuidadosa y pertinente del presente trabajo, a quienes me une el haber sido formada por cada uno de ellos en diferentes momentos. A saber. Mtro. Federico Patán, Dra. Paciencia Ontañón, Mtra. MarcelA Palma y Dra. Araceli Campos.

Antes, cuando hablaba de mis cosas, era como pidiendo que me defendiesen de ellas. Ahora, las peores ya no me dan miedo: me atrevo a repetirlas aquí, las escribiré para que no se borren jamás en mi memoria. Y no por consolarme: necesito mirarme al espejo en ellas.

Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle*

Toda obra es un acto erótico
Rosa Chacel

A mí me comerán mis leones.
Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle*.

[A] espíritu humano sus
movimientos eróticos le aterrorizan.
Georges Bataille

-Bueno, y ¿qué te parece lo que pensaron de nosotras?
-Y lo que (nosotras) pensamos de nosotras ¿qué te parece?
Rosa Chacel, *Barrio de maravillas*

Algo ha terminado; ahora puedo decir: ¡principio!
Rosa Chacel

Dedicatorias

A **Elisa**, olor a tierra fresca,
dadora de vida e ideas

A **Ricardo**, compañía de ya una vida

A **Daniel y Carolina**,
por que el intento diario de encontrarse
a sí mismos, me permiten estar con ellos

A mis **hermanos, cuñados y sobrinos**,
arboledas en donde
siempre hallo cobijo

A **Francisco Serratos**
Inteligente y paciente lector

A mis **amigas y amigos**
defeños y juarenses,
voces de aliento

Agradecimientos

El trabajo de investigación suele ser apasionante y por lo tanto exige una entrega absoluta en sus cometidos; esto no siempre suele ser posible, en consideración a las múltiples actividades profesionales y personales de la vida cotidiana del investigador; no obstante suelen aparecer instituciones solidarias y personas sensibles que se proponen facilitar el proceso de búsqueda, elaboración y presentación de los resultados a quienes nos dedicamos a discurrir en la investigación académica. Por ello, agradezco a la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez el apoyo incondicional para la conclusión de este trabajo.

Al hablar de la UACJ, quiero precisar un poco, me refiero al Instituto de Ciencias Sociales, al Departamento de Humanidades y al Programa de Literatura, instancias todas que promovieron tiempos, espacios y recursos para concluir este trabajo y obtener, así, el grado de maestría en Letras Españolas en la UNAM.

Personas como la Mtra. Beatriz Rodas Rivera, el Mtro. Ricardo León García, el Mtro. Francisco Javier Sánchez Carlos, la Mtra. María Teresa Montero, la Mtra. Lourdes Ampudia, la Dra. Consuelo Pequeño Rodríguez así como las asistentes de todos ellos: Olga Arellano, María Luisa Meza Monclava, Estela Porras, entre otras, se encargaron de facilitar todas las gestiones, por ello y por la amistad que me une a todos ellos les agradezco la posibilidad de concluir esta etapa de mi formación académica.

A mis colegas Guadalupe López, Juan Vargas, Efraín Rodríguez, Patricia Ravelo, Héctor Domínguez Ruvalcaba, Adela Lozoya y Beatriz Lozoya les agradezco los diálogos constantes entorno a los temas de esta investigación y los que nos unen en nuestro diario transcurrir en Ciudad Juárez y otras latitudes.

Además, quiero hacer manifiesto mi reconocimiento a Francisco Serratos por su lectura cuidadosa y atinada en la revisión del texto, conforme éste se iba construyendo y del mismo al estar en su versión final, mi deuda es enorme.

Y por su puesto a mis alumnas y alumnos de la Licenciatura en Literatura Hispanoamericana de la UACJ.

Índice

Carátula
Agradecimientos
Epígrafes
Dedicatorias
Índice

Introducción	8
I. ¿Por qué leer a las mujeres?	19
1.1 Mujeres escritoras y lectoras de mujeres	19
1.2 Escritura de mujeres: “ansiedad por la autoría”	27
II. <i>Elementos intactos</i> de los años veinte	44
2.1 “Aires del tiempo”	44
2.2 Movimientos de vanguardia	48
2.3 La narrativa, género en decadencia	51
2.3.1 Novela intelectual	54
2.3.2 Novela social	59
III. Rosa Chacel: ¿escritora deshumanizada?	62
3.1 Influencia de Ortega y Gasset	63
3.1.1 Decadencia del género	64
3.1.2 El problema del tema	64
3.1.3 El problema de los personajes	65
3.1.4 El problema de la morosidad del relato	66
3.1.5 El problema del público	66
3.1.6 El problema del escritor	67
3.2 La deshumanización vista por escritores y críticos	68
3.2.1 Max Aub, Rosa Chacel y José Domingo	68

3.2.2 Otras influencias	72
3.3 El arte como juego	73
IV. En busca de la narrativa chaceliana	78
4.1 Narradora españolas en el exilio	78
4.2 Mirando a Chacel	85
V. <i>Estación. Ida y vuelta.</i> La memoria vital	89
5.1 Retrato de una escritura naciente	89
5.2 Construcción del texto	93
5.3 La memoria: punto de arranque	97
5.4 La memoria vital en <i>Estación. Ida y vuelta</i>	100
5.5 Monólogo interior: estrategia de la memoria vital	106
5.6 Metaficción: soporte de una escritura	114
VI. La escritura como acto erótico	128
6.1 “Toda obra es un acto erótico”	128
6.2 Memoria, confesión y escritura	134
6.2.1 Memoria(s) y confesión	134
6.2.2 Memorias y escritura	139
6.2.2.1 El ambiente mujeril	143
6.2.2.2 Leticia, gran fabuladora	147
VII. El erotismo en <i>Memorias de Leticia Valle</i>	152
7.1 Discontinuidad y continuidad	152
7.2 El erotismo de la palabra	156
7.3 El erotismo de los cuerpos	158
Conclusiones	172
Bibliografía	187

Introducción

La literatura española contemporánea ofrece al investigador un amplio abanico de posibilidades, que pese a lo que podría pensarse, están aún sin ser exploradas. Una de ellas corresponde a la literatura producida por los escritores españoles que se vieron obligados a vivir el exilio en tierras americanas —además de en otras regiones— a consecuencia de la instauración del franquismo en la Península. Ciertamente es que este fenómeno literario-sociopolítico ha sido abordado desde la década de los treinta y los cuarenta en nuestro país —y otros más—, no obstante existe un aspecto que se halla en proceso de revisión muy recientemente: la narrativa producida por escritoras exiliadas.

Al menos en la UNAM se tienen pocas investigaciones al respecto. Por lo tanto resulta de gran interés y pertinencia estudiar la literatura de los exiliados españoles y, de manera específica, de las escritoras exiliadas españolas, en consideración a la necesidad de revisar cuál fue su condición de vida, la producción cultural y literaria y las aportaciones de su quehacer a la literatura española.

Así planteado el asunto, señalo cómo surge este trabajo y su justificación, su objeto de estudio, marcos teóricos y puntos a desarrollar.

Hace unos años, El Colegio de México organizó un coloquio titulado “Los poetas del exilio español”, cuya temática versó en torno a aquellos autores que migraron a México en 1939, una vez que la II República es derrocada por el franquismo. Se abordó a los autores que ya habían construido su trayectoria en el espacio de las letras y que llegaron al país del treinta y nueve en adelante; casi todos continuaron su trabajo poético en estas tierras americanas. En el mismo foro

se estudió a la llamada "Segunda Generación del Exilio"; poetas jóvenes, hijos de los españoles exiliados, quienes llegaron aquí siendo muy niños y optaron por el camino de la poesía en su quehacer escritural. Tiempo después el coloquio nos brindó las ponencias en un excelente edición *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*¹; revisando este documento nos informamos acerca de las dificultades y posibilidades que como grupo tuvieron ambas generaciones para realizar su trabajo poético dadas las circunstancias de desarraigo en las que se encontraban; así también los aportes que los intelectuales y literatos exiliados trajeron a México, en particular, y a Latinoamérica en general:

Acaso sea en el campo de la cultura y de la literatura donde las contribuciones del exilio tuvieron sus máximas repercusiones [...] La cultura española de estirpe liberal, la más rica y fértil también, estaba mejor representada y se manifestaba con mayor vitalidad en América en general y en México en particular que en España, donde sólo tenía cabida, la empobrecida y mutilada "cultura oficial" con la que los vencedores trataron de llenar el vacío que ellos mismos crearon.²

En la introducción, los compiladores se detienen en la discusión del concepto "exiliados", "desterrados", "transterrados" e "hispano-mexicanos", términos con los que se ha tratado de explicar la situación de estos escritores que radicaron y se establecieron en México de 1939 en adelante. Cada uno de estos adjetivos, ciertamente, posee significados relevantes, tanto para referirse a los literatos como a su escritura. De ellos el acuñado por el filósofo José Gaos fue uno de los más afortunados, en consideración a la posibilidad que otorgaba a la primera generación la oportunidad de no sentir una ruptura absoluta con su vida anterior. Gaos señala

¹ Rose Corral Jorda, Arturo Souto Alabarce *et al.* (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. El Colegio de México/CELL/Fondo Eulalio Ferrer, México, 1995, 468 pp.

² *Ibid.*, p. 11.

que él nunca se sintió “expatriado” sino más bien “empatriado”; asume su estancia en México más como un trasplante, de donde viene su famoso neologismo:

La suma de todo es la falta de una auténtica impresión de *destierro* en los refugiados adaptados; la presencia en ellos de una impresión como la de haberse trasladado de una tierra española a otra, que más bien debiera llamarse, por ende, impresión de *trastierro*.³

Se nos explica que la popularidad del neologismo “trasterrados” permitió crear connotaciones positivas a la noción de “destierro”, limitando sus significados negativos. Situación que les dio la oportunidad de procurar la continuidad de sus proyectos de vida, “mientras” Francisco Franco era derrocado. Como tenemos claro el concepto se distinguió, no por marcar un tiempo breve sino por definir un lapso temporal ilimitado, más bien prolongado a las más de tres décadas que debieron transcurrir para que esa larga espera finalizara.

Al revisar la nómina de los poetas “transterrados” y de la Segunda Generación del exilio, salta a la vista el predominio de autores masculinos y sólo alcanzamos a distinguir algunos nombres de ciertas escritoras.

A partir de este evento, surge una pregunta en la mente de quien esto escribe: si en la poesía la participación de las mujeres se caracteriza, en primera instancia, por ser una minoría, ¿qué sucede en la narrativa?; ¿qué mujeres tomaron la pluma, antes y después del exilio, y nos legaron su trabajo en este género?; ¿qué rasgos posee su producción escritural? y ¿en qué medida su producción se ve marcada por los acontecimientos histórico-culturales que les toca vivir? Sabemos que María Zambrano⁴ nos deja magníficos estudios desde la filosofía; María Teresa León,

³ *Apud* Corral Jorda y Souto Alabarce, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Cf. Angelina Muñiz-Huberman, “María Zambrano: castillo de razones y sueño de inocencia”, en *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. GEXEL/UNAM, Barcelona, 1999, pp. 1115-138.

desde el teatro, contribuye a la literatura; Maruxa Vilalta, a quien ubicamos en la Segunda Generación, nos ha dado, en el teatro, una muy amplia producción,⁵ al igual que Angelina Muñiz-Huberman;⁶ pero cuáles autoras de la primera generación incursionan en la escritura de la novela y el cuento, es una cuestión que nos guía.

Bien: una vez en este sendero, al indagar al respecto, la lista que fue apareciendo no se distinguió por su amplitud. No obstante dos autoras han adquirido forma y relevancia por sus obras: Rosa Chacel y Mercé Rodoreda.

Al adentrarnos en su mundo textual, fuimos de sorpresa en sorpresa; Rosa Chacel, narradora, ensayista, poeta, traductora y escultora, nos enfrenta a la preocupación del lenguaje, de la forma y el estilo. Escritora nacida en 1898, fecha por la que se le considera integrante de la generación del 27,⁷ participó con los integrantes de este grupo en diversas actividades a finales de los años veinte y principios de los treinta así como durante el periodo del exilio. Destaca, entre otros elementos, por su filiación ortegiana. Chacel, como escritora de su tiempo, se vio envuelta en los cambios de principios de siglo, participó de las bondades de la vida madrileña en los años veinte y de los avatares que asolaron a su patria en los años treinta.

⁵ Cf. Virtudes Serrano, "La expresión dramática de Teresa Gracia: Vida y territorio"; Pilar Nieva de la Paz, "La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano"; James Valender, "El Solitario de Concha Méndez", en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Seminari de Literatura Espanyola Contemporània. GEXEL, Barcelona, 1999. <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/07039409732458417521157/index.htm>> [Consulta: enero, 2007]

⁶ No desconocemos los trabajos de Federico Patán o de Arturo Souto como creadores. Aquí interesa hacer énfasis en los aportes de las mujeres intelectuales del exilio español.

⁷ Cf. "Rosa Chacel", en *Poetisas del 27* (ed. introd. y notas de Emilio Miró). Castalia/Instituto de la Mujer, Madrid, 1999, pp. 46-56 y 197-232.

Chacel a resultas de la Guerra Civil se ve obligada a salir de España. Permanece por un tiempo en Europa; pero luego se traslada, junto con su esposo, el pintor Timoteo Pérez Rubio, y su hijo, al Brasil y, de ahí, a Buenos Aires, Argentina. Lugar, éste último, en el cual continuará su actividad creadora.

Mercé Rodoreda es de origen catalán, pertenece también a la Generación del 27 y al igual que Chacel sufre los avatares de la historia. Su narrativa, novelas y cuentos, distan del estilo y las inquietudes de Chacel. Rodoreda se interesa por la construcción de argumentos, nos ofrece detrás de una aparente simplicidad narrativa un complejo mundo de pasiones y experiencias humanas.

Ambas autoras convidan a un amplio campo de estudio, sin embargo, el hecho de que Rodoreda utilice el catalán para escribir sus textos, limita y frena la posibilidad de abordar su obra a quienes nos avocamos a la literatura escrita en español, tanto dentro como fuera de España.⁸ En oposición, la obra de Chacel muestra una profunda preocupación por las posibilidades que la lengua española ofrece a sus hablantes-creadores y se ocupa de explotar estepreciado legado. Así entonces, decidimos incursionar en la obra de Rosa Chacel, no sin el deseo de más adelante tratar los textos de Mercé Rodoreda y hacer un estudio comparativo entre los textos de ambas autoras.

Una vez definido el objeto de estudio nos topamos con un grave problema; aunque existen, como ya dije, numerosos estudios que abordan la producción literaria de los escritores españoles exiliados, hay muy pocos trabajos que afrontan

⁸ Interesa señalar que para quienes intentamos comprender el devenir de la literatura en España, no deja de ser inquietante el limitarnos a la que se produce en castellano, en consideración a que las otras literaturas de la Península escritas en catalán, vasco, gallego y el valenciano, mantienen estrechos lazos comunicantes entre sí. Y si bien las traducciones permiten este acercamiento, no son suficientes para adentrarse en un estudio minucioso, ya sea monográfico o comparativo.

la narrativa de Chacel, al menos en México. Relevante es la tesis de licenciatura de Solache Ibarrola, quien estudia cuidadosamente la intertextualidad entre “El Canto II” del *Diablo mundo* de José de Espronceda y la segunda novela de Chacel, *Teresa*.⁹ Sin embargo, la mayor parte de las investigaciones han sido publicadas en España, y eso, son trabajos más o menos recientes, que datan de los años setenta a la fecha. Aquí cabe mencionar la acuciosa investigación y edición que ha realizado Ana Rodríguez-Fischer, quien ha colaborado en la edición y reedición de la obra de Chacel.

La biblio-hemerografía crítica en relación a la obra chaceliana resulta un tanto difícil de conseguir en México; no obstante, esto en lugar de frenar el interés por la narrativa de mujeres exiliadas, ofrece al investigador la posibilidad de incrementar los trabajos al respecto desde nuestras latitudes.

De este modo mi trabajo se referirá a la obra narrativa de Rosa Chacel. El objetivo general será ubicarse en el estudio de la literatura española contemporánea, al mismo tiempo se intentará ampliar la información respecto a la producción literaria hecha por mujeres españolas exiliadas para, dentro de este marco, analizar la obra narrativa de Rosa Chacel como resultado del contexto social, cultural y político que rodea a la autora desde sus primeras obras, y procurar enunciar en ellas las preocupaciones estéticas y temáticas relevantes en su escritura.

Dos ideas centrales guiarán la exposición de estas reflexiones. La primera, le hemos denominado *la memoria vital*; con esta categoría intentamos demostrar que la

⁹Cf. Martha Solache Ibarrola, *La novela Teresa de Rosa Chacel y el canto II de El diablo mundo de José de Espronceda*. UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003, 102 pp. [Tesis de licenciatura]. Es necesario señalar que existen una buena cantidad de tesis hechas en los Estados Unidos de América que se han interesado por la obra de Chacel; en esta disertación citamos algunos en los dos últimos capítulos.

escritura de Rosa Chacel nace de la *vida vivida* de la autora, para quien esto significa no sólo acontecimientos acumulados que enhebran una historia sino hondas experiencias que la acompañan en la escritura. El concepto de memoria al que ella se adscribe se entrelaza con los planteamientos de Henry Bergson. Este filósofo argumentó en relación a la importancia que adquieren los sentidos en la preservación de los recuerdos y cómo interceden éstos para la emergencia de la memoria en el presente de quien recuerda. Siguiendo estas ideas y algunas opiniones de la autora en relación con la memoria y los hechos de su experiencia vital, así como los trabajos de Shirley Magnini, estudiosa de la obra chaceliana, propongo que el origen de la escritura de esta autora es la *memoria vital*.

La segunda consideración en este trabajo es el concepto de *escritura erótica*, el cual surge de la opinión de la misma autora. Chacel opina que “toda escritura es un acto erótico”. Para esclarecer esta definición incorporo los trabajos de Georges Bataille, Octavio Paz y Ana María-Moix.

Al enlazar dos conceptos claves de estas reflexiones el título de este trabajo queda de la siguiente forma: *Memoria vital y escritura erótica, origen en la narrativa de Rosa Chacel*.

El análisis estará centrado en dos textos para observar la génesis de la escritura de la autora. Revisaremos *Estación. Ida y vuelta*, primera novela de la autora, publicada en 1930 bajo el magisterio de José Ortega y Gasset, obra producida en el ambiente cultural de la década de los años veinte españoles y europeos. La segunda novela es *Memorias de Leticia Valle*, primera novela escrita y publicada por la autora en su exilio americano. Esta última se publica en Argentina en 1944. El análisis de la primera dará oportunidad de explicitar el concepto de

memoria vital mientras que la segunda ofrece la posibilidad de argumentar respecto a la *escritura erótica*.

Las abordamos en este orden, en consideración a la secuencia que tienen en la producción literaria de la autora. Quedan de lado algunas de sus novelas, por ejemplo *La Sinrazón*, no por falta de relevancia en una aproximación a la narrativa de Chacel, sino porque esta última obra por su complejidad y riqueza literaria amerita un espacio aparte. Esperamos tener oportunidad de arribar allá más adelante.

Importa precisar que no hemos de analizar la obra de la autora como un corpus que refiera a la temática del exilio español. A Chacel la ubicamos como escritora que forma parte del exilio español y quien en su trabajo literario mantiene lazos con sus contemporáneos en el destierro o *trastierro*, pero también posee una actitud creadora que la distingue y, a veces, aparta de los y las otros(as).

Para bordear los objetivos arriba mencionados hemos dividido estas consideraciones en siete capítulos.

El primero se titula: “¿Por qué leer a las mujeres?” Los aportes de la crítica literaria feminista permiten explicar cómo Rosa Chacel es una escritora marcada por los roles de género asignados a las mujeres a principios y a lo largo del siglo XX. La ginocrítica será la corriente teórica que, en palabras de Elaine Showalter, ofrece la oportunidad de fundamentar las razones por las cuáles es importante y necesario leer y estudiar a las mujeres, mientras que de los trabajos de Susan Gubar y de Sandra M. Gilbert recuperamos los conceptos: “ansiedad hacia la influencia” y “la angustia por la autoría”; los cuales dan la oportunidad de explicar que Chacel se ve inundada por la segunda categoría en el imaginario que construye de sí misma como

mujer y como escritora en función al contexto en el que surge y se desarrolla su escritura. Angustia que la invade toda su vida y, que sin embargo, vence.

Para ubicar la narrativa de Rosa Chacel interesa referirse en el segundo capítulo, “*Elementos intactos de los años veinte*”, a la situación de España durante esta década; mencionar los cambios que trajo a los escritores vanguardistas y de la Generación del 27 el surgimiento de la II República, la Guerra Civil y el arribo al poder de Francisco Franco. Esto para situar los inicios de la creación chaceliana.

En el tercer apartado, importa retomar la relación entre Chacel y su maestro, José Ortega y Gasset. La pregunta es: “Rosa Chacel: ¿escritora deshumanizada?” Revisar el tan llevado y traído concepto de la deshumanización del arte es parte de este capítulo, en donde argumentamos a favor de la humanización de Chacel, aunque no en los términos de una literatura social o comprometida.

En el capítulo cuarto, “En busca de la escritura chaceliana”, planteamos las condiciones por las que atraviesan los escritores exiliados en su nuevo ambiente cultural; señalamos el caso de las mujeres escritoras y ofrecemos un recorrido por la obra de Chacel, con el objetivo tanto de presentarla como de plantear que ella logra mantenerse fiel a su proyecto de vida, iniciado antes de la Guerra Civil: la literatura. La autora consigue dar sentido a su propia opinión respecto a que el verdadero escritor es aquel que sólo escribe una obra en su vida, y tan sólo la va desglosando en cada uno de sus trabajos.

El quinto apartado, intitulado “*Estación. Ida y vuelta, la memoria vital*”, pretende explicar la relación entre los recuerdos, la memoria y la escritura misma en la primera novela de la autora. Este recurso, sostengo, estructura de manera central la obra entera de Chacel. Para argumentarlo he recurrido a los planteamientos del

filósofo Henri Bergson en su obra *Materia y memoria*, trabajo que la autora conocía. La vitalidad de la memoria se pone en marcha en el momento en el que los recuerdos, desde el mundo de las percepciones, vitalizan el pasado, dándole la cualidad de poseer mayor intensidad, en ciertos contextos, a la realidad inmediata de los personajes. Pertinente es desacar que para la autora no hay escritura sin memoria.

Los dos últimos apartados, sexto y séptimo, “La escritura como acto erótico” y “El erotismo en *Memorias de Leticia Valle*”, exploran dos aspectos complementarios en la obra de Chacel. En la primera parte sostengo que el trabajo narrativo de la autora, como su vida, se vincula con Eros. Ella misma lo señala en múltiples momentos: su escritura nace de un impulso de vida irrefrenable. Para precisar los matices que el concepto erótico adquiere en las palabras de Chacel recurrimos a Georges Bataille, Octavio Paz y Ana María-Moix (con los tres ella tuvo una relación intelectual y amistosa).

En las conclusiones expongo la interesante línea que explora Rosa Chacel en la inabarcable veta de la memoria, de donde surge su materia narrativa; ésta se constituye de experiencias vitales que los sentidos perciben y graban en el cuerpo, como lo señala Bergson, para ofrecer su fuerza vital no en el pasado sino en el presente de los protagonistas. Experiencias de vida que adquieren mayor dimensión en su posterior materialización en el instante en que nacen porque agregan reverberaciones diversas a los nuevos devenires del personaje, tal como le sucede al personaje central, “Él”, de *Estación. Ida y vuelta*. El monólogo interior y la metaficción son dos de los recursos que desarrolla la autora en su obra y que nos dan la

oportunidad de explorar esta “memoria vital” como origen y continuidad de las palabras de Chacel.

A la par, la escritura como acto erótico resulta un aporte significativo de Chacel en las letras contemporáneas. Su interés por no abandonar la esencia de su persona y su literatura: el Eros, adquiere una gran calidad literaria en *Memorias de Leticia Valle*. Aunque la literatura erótica, hoy por hoy, aparenta no ser una novedad, el trabajo de Chacel se distingue por explorar esta área de la experiencia humana desde la experiencia vital femenina a mediados de la década de los cuarenta en el siglo XX. Contexto histórico en el que muy pocas mujeres se dedican al oficio de la escritura, entre otras cosas por las marcas de género que las determinan socio-culturalmente y, por otro, por los acontecimientos que los escritores exiliados están viviendo en esta misma época.

Los dos temas centrales de esta exposición, la memoria vital y la escritura erótica, dan oportunidad de sostener que la narrativa de Rosa Chacel resulta un gran aporte a la literatura escrita por los exiliados españoles, pero sobre todo por las exiliadas. Aunque Chacel no simpatizó con los argumentos del feminismo del siglo XX, se puede abordar su obra desde la teoría literaria feminista, en consideración a que Chacel sí fue una gran crítica de la pasividad femenina o del “mundo mujeril” como ella lo denomina. Creemos importante contribuir a visibilizar el largo aliento chaceliano en las letras contemporáneas en México.

I. ¿Por qué leer a las mujeres?

1.1 Mujeres escritoras y lectoras de mujeres

La presente investigación parte de los postulados de la crítica literaria feminista, que desde las prácticas de los diversos feminismos, busca mejorar las condiciones de vida de las mujeres y, por ende, de la humanidad. Por ello, importa contribuir a documentar la historia de las mujeres y divulgarla.

Una de las preguntas que guían este apartado surge de las ideas expresadas por Adrienne Rich: quien huye del adverbio “siempre” para intentar responder al “¿dónde, cuándo y bajo qué condiciones las mujeres han actuado y se ha actuado sobre ellas, como mujeres?”¹ Esto nos permite traslapar estas preguntas al ámbito de la historia y la crítica literaria, e intentar ubicar la participación de las mujeres en el periodo de la llamada Generación del 27 y “los escritores del exilio español”.

Si como Rich —quien se posiciona en un cuerpo de mujer, blanca, clase media, norteamericana, judía, lesbiana— intentamos mirar el “cuerpo de los escritores de esta generación” tendremos necesariamente que apreciar que la unidad que los distingue no es absoluta. Resulta que una parte del todo no se visualiza al generalizar su “ser”, su “existir”. Ese fragmento exige revisar la participación que las mujeres tuvieron en la década de los veinte y treinta en España y, posteriormente, en el exilio español.

Aquí la relevancia de la presencia de Rosa Chacel, quien forma parte de ese fragmento relevante del conjunto de creadores de la Generación del 27. Un

¹ “Apuntes para una política de la ubicación ” (1984), en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (Presentación Marisa Belausteguigoitia y Marina Fe, introd. Charlotte Broad, trad. del capítulo Charlotte Broad). FCE/PUEG/FFyL/UNAM, México, 1999, pp. 34 y 35.

propósito es demostrar que Chacel sin así intentarlo, escribe su experiencia femenina, y de esta manera contribuye a dejar un registro de la participación de las mujeres en el arte y como dice Virginia Woolf: “La escritura de mujer siempre es femenina; no puede ser más que femenina; cuando es mejor es más femenina; la única dificultad estriba en definir lo que entendemos por femenina.”²

Para acercarse al trabajo de Chacel, retomamos las propuestas que Elaine Showalter, quien acuña el concepto de “ginocrítica” para definir el quehacer de la crítica feminista. Ella plantea que esta postura permitirá tener como objeto principal de estudio la escritura femenina y desde la “diferencia” distinguir: “¿Cómo constituir a las mujeres como grupo literario definido?” y “¿Cuál es la diferencia de la escritura femenina?”³ Añade que las teorías sobre la escritura femenina se basan en cuatro modelos de análisis: biológico, lingüístico, psicoanalítico y cultural. Cada uno de ellos representa una escuela de crítica feminista ginocéntrica con sus propios textos, estilos y métodos favoritos.⁴

Importa especificar el centro de cada una de estas corrientes. Entorno a la visión biologicista concluye que “las ideas acerca del cuerpo son fundamentales para comprender cómo las mujeres conceptualizan su situación en la sociedad; pero no puede haber expresión del cuerpo sin que esté mediada por estructuras lingüísticas, sociales y literarias”.⁵ Por lo cual, los elementos biologicistas no se descartan en el interés por comprender la experiencia femenina ligada a la escritura, pero se pone énfasis en establecer un diálogo entre la experiencia del

² *Apud* Elaine Showalter, “La crítica literaria en el desierto”, en Marina Fe (coord.), *op. cit.*, p. 82.

³ *Ibid.*, p. 82.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

cuerpo y las significaciones que éste adquiere desde las variantes de la lengua, el contexto social y los elementos literarios a los que se adscribe o rechaza la autora.

Showalter se plantea las posibles contribuciones de un análisis lingüístico y textual al quehacer literario de las mujeres, por ello agrega que:

Las teorías lingüísticas y textuales de la escritura femenina se preguntan si los hombres y mujeres emplean el lenguaje de manera distinta; si las diferencias sexuales en el uso del lenguaje pueden teorizarse en términos de la biología, la socialización o la cultura; si las mujeres pueden crear nuevos lenguajes propios; y si hablar, leer y escribir están marcados por el género.”⁶

Sus planteamientos, hasta ahora, no hallan respuestas tajantes, pero su propuesta sugiere concentrarse en “el acceso de la mujer al lenguaje, en el rasgo léxico disponible del cual pueden elegirse palabras, en los determinantes ideológicos y culturales de su expresión”.⁷ Es cierto que diversos factores determinan dicho acceso; factores como los de clase, raza, ideología, nivel educativo, entre otros, son fundamentales en la relación entre las mujeres y la incorporación del lenguaje a su experiencia de vida. Y es allí, en el estudio de estos factores múltiples, en donde se halla un objeto de estudio interesante.

La otra escuela de análisis de la crítica literaria feminista que parte del psicoanálisis:

Ubica la diferencia de la escritura femenina en la psiquis de la autora y en la relación del género con el proceso creativo. Incorpora los modelos biológicos y lingüísticos de la diferencia de género en una teoría sobre la psiquis o el ser femenino, configurada por el cuerpo, el desarrollo del lenguaje y el papel que los sexos desempeñan en la sociedad.⁸

⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸ *Ibid.*, p. 95.

Showalter se pregunta “¿cuál es la importancia del psicoanálisis feminista para la crítica literaria? Un remanente temático es el interés de la crítica por la configuración madre-hija como fuente de creatividad femenina.”⁹ Ciertamente esta línea de investigación se ha enriquecido con los aportes de las distintas escuelas del psicoanálisis.

Por último, el modelo de análisis de la cultura femenina en opinión de Showalter resulta el más completo, en virtud de que permite encontrar las particularidades y diferencias de la escritura femenina. Además este modelo aglutina los objetivos centrales de los anteriores:

Las ideas acerca del cuerpo de la mujer, el lenguaje y la psique, pero las interpreta en relación con los contextos sociales en que ocurren. La psique femenina puede estudiarse como el producto o la construcción de fuerzas culturales. El lenguaje vuelve a formar parte del cuadro si tomamos en consideración las dimensiones sociales y los factores que determinan el uso del lenguaje, y los ideales culturales que dan forma a los comportamientos lingüísticos. Una teoría de la cultura reconoce que existen diferencias importantes entre las mujeres como escritoras: clase social, raza, nacionalidad e historia constituyen determinantes literarios tan significativos como el género.¹⁰

Por los puntos anteriores, este modelo resulta uno de los más completos para analizar tanto la inserción de las mujeres en la literatura como la escritura que ellas producen.

Showalter retoma el esquema de Edwin y Shirley Ardener, antropólogos de Oxford, quienes visualizan la cultura femenina en interjección con la cultura, predominantemente masculina, y observan que en esta interacción las mujeres constituyen un “grupo silenciado”; de donde los conceptos de percepción, silencio y silenciamiento resultan relevantes en la intención de deconstruir la participación

⁹ *Ibid.*, p. 98.

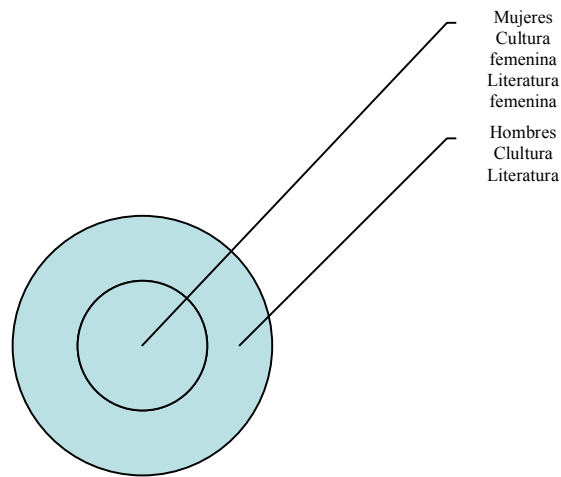
¹⁰ *Ibid.*, p. 100.

de las mujeres en la cultura literaria. El concepto silenciado no alude tan sólo a cuestiones de lenguaje sino incluye las relaciones de poder entre el grupo dominante y el dominado.

Uno de los puntos relevantes es el que refiere a que los grupos silenciados (las mujeres) deben expresar sus creencias mediante las formas permitidas por los grupos dominantes; es decir: “todo lenguaje es el lenguaje del orden dominante, y las mujeres, en caso de que hablen, deben hacerlo a través de él.”¹¹

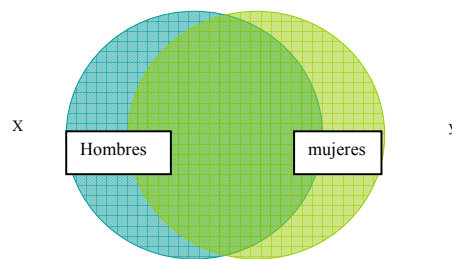
Si representamos el esquema tradicional de la cultura femenina inmersa en la cultura patriarcal tendríamos una equivalencia entre el lenguaje de los dominantes: hombres, cultura y literatura (recordemos que los tres factores representados por hombres occidentales, de raza blanca, clase alta, edad media o madura, poseedores de los medios de producción, circulación y recepción del discurso cultural y literario); mientras que al interior de ese conjunto quedaría incluido el lenguaje de los silenciados: mujeres, cultura femenina, literatura escrita por mujeres (aun cuando ellas poseyesen las mismas características de los hombres, su lenguaje se subordina al de ellos por la cultura patriarcal en la que se hallan inmersas).

¹¹ Edwin Ardener, “Belief and the problem of woman”, en *Perceiving Woman*. Wiley. New York, 1975, p. 3, *apud* Showalter, *op.cit.*, pp. 102-103.



Esquema 1. La cultura femenina al interior de la cultura masculina

Si vamos al esquema de Ardener, quien intenta responder a una pregunta central: “¿cómo se expresa el peso simbólico de esa otra masa de personas?” — se refiere a las mujeres silenciadas— tendremos el esquema número 2.



Esquema 2. Diagrama de Ardener

En esta representación el espacio de la derecha corresponde, en opinión de Ardener, a “el desierto”, es decir al “imaginario” femenino ajeno al pensamiento masculino. Y es allí en donde habría que indagar y ubicar la cultura femenina en términos espaciales, de experiencia y metafísicos. Al considerar el último punto, se distingue allí la existencia de lo “imaginario”, y allí es en donde la crítica feminista tiene oportunidad de averiguar. En principio deberá partir de un análisis centrado en la mujer con el objetivo de “convertir en realidad el peso simbólico de la conciencia femenina, hacer visible lo invisible, lograr que lo silencioso hable”.¹²

Showalter invita a reflexionar entorno a cómo puede un modelo cultural de escritura femenina ayudarnos a leer un texto escrito por una mujer. Y responde que éste permite distinguir a la literatura femenina como un discurso a dos voces, en el cual se integra la historia del dominante y la voz de la silenciada.

Continuando en esta línea de ideas, acercarse a las mujeres desde la crítica feminista implica mirarlas no como personas aisladas sino, desde la semiótica feminista, como: “signo (es decir) un constructo cultural [...] y deconstruir ese signo para poder distinguir la biología de la cultura y la experiencia de la ideología.”¹³ Por lo cual, adentrarse en el estudio de la escritura hecha por mujeres, sean éstas feministas o no, permite visualizarlas como “signos”, marcados por diversos factores: clase, etnia, orientación sexual, contexto histórico, contexto social, postura política, etcétera.

Esta postura crítica no sólo se enfoca en la mujer como escritora sino también como lectora, y siguiendo a Judith Fetterley, recuperamos el concepto de

¹² *Ibid.*, p. 104.

¹³ Laura Borràs Castanyer, “Introducción a la crítica literaria feminista”, en Marta Segarra y Àngels Carabí, *Feminismo y crítica literaria*. Ícaria, Barcelona, 2000, p. 18 [Mujeres y culturas, 1].

“lectora resistente”. Por tal entiende el problema en el que se insertan las mujeres, quienes “han sido educadas para pensar como hombres y les han enseñado a identificarse con el punto de vista masculino y aceptarlo como normal para legitimar, de este modo, un sistema de valores exclusivamente masculino”.¹⁴ Entonces una de las tareas de la crítica feminista es formar una relectora resistente, de acuerdo con Segarra y Carabí.

Esta relectora resistente feminista desde la crítica literaria feminista se ha de ocupar de temas literarios: lenguaje/discurso, textualidad, autores, entre otros.

Segarra y Carabí enuncian cuatro puntos claves de la crítica literaria feminista:

Primero: revisar la historia literaria notando sus asunciones patriarcales y mostrando la manera en que las mujeres son representadas en los textos de acuerdo con normas sociales, culturales e ideológicas. Esta crítica es temática y se basa en la opresión de la mujer como un tema en la literatura. Segundo: restaurar la visibilidad de las mujeres escritoras (mujeres escritoras que permanecían en un estado de invisibilidad cultural) o de formas orales que han sido negligidas, rechazadas como extraliterarias. Tercero: ofrecer pautas de lectura para una que está acostumbrada a consumir productos producidos por hombres, y, cuarto: despertar una actuación de lectura feminista creando un nuevo colectivo de lectura y escritura.¹⁵

De lo anterior, el presente trabajo se adscribe a la corriente análisis de la cultura femenina y se interesa por contribuir tanto a distinguir la voz silenciada de las escritoras de la Generación del 27, quienes en el contexto cultural de la década de los veinte no poseían las condiciones mínimas para dar a conocer su trabajo, pues no las había siquiera para acercarse a la cultura hecha por los hombres,¹⁶ y a la par, ocuparse de estas mismas escritoras que participaron en la contienda de la

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ Véase más abajo la referencia a Concha Méndez.

Guerra Civil y tuvieron que salir al exilio. En esos tres grupos, que en realidad es uno mismo, se ubica Rosa Chacel.

Considerando que el análisis de la cultura femenina ofrece la oportunidad de incorporar los otros campos de estudio arriba señalados, enseguida recurriremos a postulados del psicoanálisis para situar la escritura de Rosa Chacel, procurando denotar las limitaciones culturales que la rodearon en su incorporación a la literatura y el paradigma que constituyó, a pesar de sí misma, para la historia de las mujeres en general y en particular en la literatura.

1.2 Escritura de mujeres: “ansiedad por la autoría”

No pretende este último enfoque situar a Rosa Chacel como una autora feminista, pues en diversos momentos y publicaciones ella se deslindó de este movimiento social, político y literario. Sin embargo, recurrir a este marco teórico permite revisar cómo una mujer, que nace a finales del siglo XIX y fallece al casi concluir el XX, se incorpora al mundo de la literatura en un periodo en el que las voces masculinas eran las únicas autorizadas para difundir su pensamiento.¹⁷ Pero sí nos permite asumir que los estudios literarios, desde la perspectiva feminista, requieren ahondar en la contribución que las mujeres hacen a la cultura literaria, de allí que la ginocrítica sea un buen punto de partida. Uno de esos resquicios aun no suficientemente focalizados corresponde a las escritoras del exilio español.¹⁸

¹⁷ Habría que acotar que no todos los hombres tenían o tienen este derecho, pues aún entre ellos los juegos de poder al interior de las masculinidades se encuentran determinados por factores de clase, raza, preferencia sexual, nivel educativo, entre otros. Cf. R. W. Conell, *Masculinidades* (trad. Irene Ma. Artigas). UNAM/PUEG, México, 2003.

¹⁸ Es cierto que de la década de los ochenta a la fecha hay una mayor atención a la escritura de mujeres, pero ciertamente esto lo han impulsado las investigaciones de las feministas y aún hoy por hoy no se ha desestructurado la inercia de los estudios androcéntricos.

Si bien Chacel no compartió el feminismo desde la literatura, sí dejó escritos en los que procuró fijar su postura ante este debate teórico. Uno de sus trabajos claves para conocer sus opiniones al respecto es “La mujer en galeras”, en donde acuña el concepto de mujer “esclavizada” desdeñando el de “marginada”, siendo su intención explicar la responsabilidad que las mismas mujeres han jugado en la acción de sometimiento que sobre ellas ha ejercido la cultura hecha por los hombres.

Chacel argumenta que, en el siglo XX, la mujer se halla en un periodo en el que ya sea por sí misma o por necesidad de su entorno se encuentra ante un proceso socio-histórico que la obliga a salir adelante:

La mujer, en este tiempo, sale de su mazmorra porque nuestra sociedad, nuestra cultura, nuestra economía, nuestra ciencia lo exige; el ser temporal que todos estos elementos componen, necesita estirar ese miembro entumecido, hacer que circule por él la sangre de la actualidad: necesita que ella actúe, no es ella quien más lo necesita. Si no sintiese la necesidad y se resistiese a actuar, podemos asegurar que se la obligaría: me atrevo a decir que ya se la obliga.¹⁹

De aquí, resulta relevante tratar de entender cuáles fueron los factores que consiguieron que la misma Chacel, mujer “esclavizada” por la cultura, desde el espacio en el que se encontraba, consiguiera desde las galeras de su esclavitud salir adelante, y encontrar o crear las condiciones adecuadas para salir de su mazmorra y ganarse a pulso un espacio en la historia de las mujeres y de la literatura.

¹⁹ “La mujer en las galeras”. *Cuadernos americanos*, 225, 4 (julio-agosto, 1984), p. 81. Estos planteamientos los retoma de su ensayo *Saturnal* publicado por Seix Barral en 1972, escrito en 1960.

Las reflexiones de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar entorno a la mujer escritora nos permitirán acercarnos a la autora y posteriormente a sus personajes femeninos; con ambas nos preguntamos: “¿qué significa ser mujer escritora en una cultura cuyas definiciones fundamentales de la autoridad literaria son [...] franca y encubiertamente patriarcales?”²⁰ Gilbert y Gubar parten de la propuesta de Harold Bloom, estudioso de la psichistoria de la literatura, quien señala que:

La historia literaria surge de la “ansiedad hacia la influencia” que siente el artista, su temor de que no es su propio creador y de que las obras de sus predecesores, al existir antes y más allá de él asumen una prioridad esencial ante sus propios escritos [...] Bloom explica que un “poeta fuerte” debe entablar una guerra heroica con su “precursor”, porque como está comprometido en una lucha edípica literaria, un hombre sólo puede convertirse en poeta invalidando de algún modo a su padre poético.²¹

Bajo estas consideraciones emergen varias cuestiones para las investigadoras: ¿qué sucede en el caso de las mujeres escritoras?, ¿qué pasa si no tienen “antepasadas”?, ¿a quién han de aniquilar?²²

Al contextualizar la escritura de Rosa Chacel cabe preguntarnos: ¿quiénes son los “padres” o las “madres” de esta autora y de su generación? Más adelante veremos que sus “maestros” son escritores masculinos (James Joyce, Ramón del Valle Inclán, José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Henri Bergson, San Juan de la Cruz...). Chacel no contempla, al menos no de forma explícita, la influencia en su obra de escritoras anteriores a ella. Autoras como Santa Teresa, Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber), Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro,

²⁰ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1998, p. 60 [Feminismos, 52].

²¹ *Ibid.*, p. 61.

²² *Ibid.*, p. 61.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otras, no serán consideradas, desde su perspectiva, como sus modelos literarios.

Esto, tal vez en principio, por una razón esencial: Chacel se halla lejos de las posturas estéticas que enarbolaron las escritoras citadas; pero también su mentalidad muy de principios del siglo XX evita que pueda valorar a tales maestras. Además habría que agregar a las autoras inglesas y de otras latitudes, de quienes sin duda Chacel conocía su obra: Emily Dickinson, Charlotte y Emily Bronte, Mary Shelley, Jean Austen, Virginia Woolf...

Chacel manifiesta un gran respeto y afecto por escritoras y amigas muy apreciadas por ella, nos referimos a personas de su generación como María Zambrano, Concha Méndez, María Teresa León, entre otras. No siempre coincide con el discurso de grandes pensadoras del siglo XX, en ocasiones diverge de intelectuales tan relevantes como Simone de Beauvoire, a quien refuta en sus ideas. La invade, con cierta frecuencia, el anhelo de ser madre intelectual de la joven generación de los novísimos que la descubren a finales de los sesenta; entre ellos destaca la relación entre Chacel y Ana María-Moix, Guillermo Carnero y Pedro Gimferrer. No debe olvidarse aquí el vínculo entre Chacel y Javier Marías, quien una vez que la autora falleciera continuó el diálogo con los escritos de la autora, y con la hermana de ésta: Blanca Chacel.²³

Entonces, la pregunta es a quién debe “negar o asesinar” Chacel para auto reconocerse como “autor”. Quizá debamos adelantar, que Chacel jamás negó las influencias literarias de sus “padres” y, muy por el contrario, por no cometer

²³ Información proporcionada por Blanca Chacel en la Ciudad de México en 1998. Aprovechó para anotar que un rubro pendiente de estudiar de ambas hermanas, como aporte intelectual, a la cultura latinoamericana es su trabajo como traductoras, el cual fue amplio y significativo.

parricidio, por ser fiel a los postulados de Ortega y Gasset, de Juan Ramón Jiménez, entre otros, fue censurada por la crítica durante varias décadas.

Gilbert y Gubar se cuestionan: “¿dónde “encaja” una mujer escritora en la historia de la literatura abrumadora y esencialmente masculina que Bloom escribe?”²⁴ Se refieren al análisis psicoanalítico que aplica este crítico, y quien al recurrir al complejo de Edipo elaborado por Freud llega a la conclusión de que: “un poeta fuerte debe entablar una guerra heroica con su precursor porque, comprometido como está en una lucha edípica literaria, un hombre sólo puede convertirse en un poeta invalidando de algún modo a su padre poético.”²⁵

Entonces, considerando que Bloom y la historia literaria occidental es abrumadoramente masculina, las autoras, responden que este crítico sólo alcanza a mirar la literatura producida por escritores varones. Agregan que para dicha perspectiva la mujer poeta “no encaja”; “a primera vista, parece ser anómala, indefinible, alienada, una intrusa estrafalaria”.

Gilbert y Gubar recuperan a Bloom en el acierto que él incorpora en el estudio de la historia literaria; es decir, “reconoce que la dinámica de la historia literaria occidental es abrumadoramente masculina —o, de forma más precisa, patriarcal— y Bloom analiza y explica este hecho, mientras otros teóricos lo han pasado por alto, suponemos, porque asumen que la literatura tiene que ser masculina.”²⁶

Basta revisar las nóminas de las historias de la literatura occidental, y la española no escapa a ello, elaboradas hasta fechas muy recientes, en donde la

²⁴ Gilbert y Gubar., *op. cit.*, p. 62.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁶ *Idem.*

escritura femenina simplemente no existe, más allá de figuras ineludibles como Sor Juana Inés de la Cruz.

Dado este hecho concreto es que la crítica literaria feminista se plantea “distinguir las ansiedades y logros de las escritoras de las ansiedades y logros de los escritores”.²⁷ Pues, en el caso de las escritoras del siglo XIX, objeto de estudio de las críticas aquí citadas, y las escritoras de principios del siglo XX, su condición de mujer influye en la posibilidad de que ellas se incorporen o no al discurso literario. Y si es el caso de vencer las inercias sociohistóricas en las que emergen como “poetas”, entonces todavía se halla el problema de que “los precursores masculinos de la mujer escritora simbolizan la autoridad [...] pero no logran definir los modos en que experimenta su propia identidad como escritora”.²⁸

Intentando incorporar estas reflexiones al caso de Rosa Chacel, resulta significativo el hecho de que Javier Marías, uno de los más fervientes admiradores de Chacel, le escriba con motivo de la aparición de *Barrio de Maravillas*: “Querida Rosa: Antes de nada y como es de rigor *entre caballeros* (porque, te guste o no – que no lo sé-, tú tienes algo de caballero, excusas y agradecimientos (por tu libro).”²⁹ Aquí Marías equipara a Chacel con un “caballero”, es decir la integra a un mundo masculino, por lo tanto la transfigura al masculinizarla, y sólo así puede entablar un diálogo entre iguales. Entonces la identidad de Chacel como “mujer” y como “mujer escritora” se borra en el discurso y se oculta una realidad.

²⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁸ *Idem.*

²⁹ “Barcelona, 4 de julio de 1976”, en Ana Rodríguez-Fischer (ed.) *Cartas a Rosa Chacel*. Cátedra, Madrid, 1992, pp. 293-298. Consultadas en <http://www.javiermarias.es/cartasrosachacel.html> [Consulta: enero, 2007]

Debo insistir, Chacel misma consideraría estas anotaciones superfluas; sin embargo no la crítica literaria feminista, en donde importa “estudiar” las marcas de género de la experiencia de las mujeres, y no digo femeninas o de la femineidad por no usar de forma peyorativa el adjetivo. Como en otro momento lo hace el mismo Marías a propósito de otra obra de Chacel, *Alcancía. Ida y vuelta*:

Respecto a la femineidad de tu libro, siento decirte que desde mi punto de vista no sólo aparece en *Alcancía* la vida, el carácter y la naturaleza de una mujer, sino que, en efecto, están formulados, manifestados desde una mente femenina. Inequívoca y —como ya te dije, aunque pueda molestarte— aberrantemente femenina: es decir, es la aberración de *una* de las modalidades de la femineidad. Bien es cierto que a veces se ve una aversión al tipo de mujer “encantadora”, “discreta”, “modosa”, avicéfala podríamos llamarla, irresponsable tal vez. Pero esa aversión (quizá justamente por eso, por ser aversión, al menos en parte) se muestra desde otra perspectiva tan femenina como la que censura: la de la femineidad *malgré soi*, aquella que, precisamente por estar alerta, vigilante, en guardia al respecto, no tiene más remedio que estar pendiente de ella, no tiene más remedio que ser indefectiblemente consciente de su condición.³⁰ [Las cursivas son mías.]

¿Y en opinión de Marías en dónde se aprecia esa “aberrante femenina”? En la misiva aclara su discrepancia con el discurso de la “queja” y los elementos de la “vida doméstica” del diario de Chacel, y opina que ya de por sí los “diarios” son una cuestión “mujeril”:

Tu libro, Rosa, es una queja constante. Es en este sentido (aunque no sólo) en el que me ha sorprendido, como te dije, por su aberrante femineidad. El hombre es tal vez más pudoroso (más torpe también), menos flexible, más parco, y siente la queja casi como algo que le está vedado.

No me entiendas mal, sin embargo: esto de lo que te hablo no sólo tiene que ver con el sexo: Proust (con todo lo que lo admiro) me parece un escritor femenino en el sentido consagrado de la palabra; Emily Bronte, por ejemplo, me lo parece masculino. También tú, por lo general (aunque no siempre), y por eso me ha sorprendido la retirada demasiado brusca del

³⁰ “Madrid, 28 de febrero de 1983”, en *ibid.*

velo en tu *Alcancía* [...] El diario es -otro rasgo femenino, pero ya de tu vida más que de tu prosa- demasiado doméstico.³¹

De donde, en opinión de un lúcido escritor contemporáneo, la experiencia del mundo de las mujeres, de la vida doméstica no enriquecen al discurso literario al no crear tensión. Por lo tanto, lo que este “autor” y crítico valora de Chacel en sus novelas es precisamente su capacidad de “ocultamiento” o “borradura”.

Siendo esto se podría pensar que la “ansiedad de autoría” en Chacel, y otras mujeres escritoras, no requiere el matricidio ni el parricidio literario. No, exige un acto aún más terrible: la negación del yo. Chacel anota que en diferentes momentos de su quehacer literario al estar en “panne” y no lograr avanzar en sus escritos realiza un acto de suicidio metafórico: describe cómo se corta el cabello a manera de un haraquiri. El honor que restituye a sí misma, es el del “autor”, del “escritor sin sexo”.

Otro ejemplo de esta autoaniquilación lo hallamos en el diálogo epistolar que sostiene con Ana María-Moix; la joven alude a esa “capacidad” de borradura en relación con el libro de cuentos *Sobre el piélago*, aunque con una visión crítica cómo se aprecia al final de la cita:

Me admira cómo ha conseguido salvarse de eso tan fácil que es dejarse llevar de la sensibilidad femenina. En sus cuentos lo mismo puede adivinarse un autor masculino que femenino; es decir (mejor dicho), no puede saberse si está escrito por un hombre o por una mujer, que creo es cómo debe ser (*según en qué cosas*), y muy difícil de conseguir.³² [Las cursivas son mías.]

Chacel acepta el comentario como un elogio y agrega:

³¹ *Idem.*

³² *De mar a mar, epistolario de Rosa Chacel y Ana María-Moix* (pról., ed. y notas de Ana Rodríguez- Fischer). Península, Barcelona, 1998, p. 44.

Me alegra mucho que le hayan gustado mis cuentos y me parece muy exacto lo que dice respecto a la feminidad —o falta de feminidad— en la expresión. Yo creo que en ningún caso debe haber expresión femenina. Hasta en un cuento como “Vi lapidar a una mujer”, en el que es una mujer quien habla y relata experiencias que sólo una mujer puede tener —como, por ejemplo la escena en la mercería de Pontejos—³³, *la expresión, quiero decir la forma, la prosa y la estructura conceptual, debe seguir la escuela de los grandes prosistas que, por fas o por nefas, hasta ahora fueron hombres.*³⁴ [Las cursivas son mías.]

Las citas anteriores explicitan la visión de esta tradición literaria hecha por hombres: “Yo creo que en ningún caso debe haber expresión femenina”. La preocupación del diálogo (o deberíamos decir) el monólogo entre “caballeros”. El mundo femenino en esta lógica no es considerado “estético”, por lo cual se deja de lado y se asume la experiencia literaria masculina sin cuestionamientos, por lo menos de parte de Chacel, quien ve esto como un hecho inevitable: “*la escuela de los grandes prosistas que, por fas o por nefas, hasta ahora fueron hombres*”. En el caso de Ana María-Moix se distingue una postura distinta. Moix entrecomilla la pertinencia o no de esa expresión femenina: “no puede saberse si está escrito por un hombre o por una mujer, que creo es cómo debe ser (*según en qué cosas*), y

³³ La escena recreada refiere a un hecho cotidiano y apreciado culturalmente como vinculado al mundo femenino, exclusivamente. Describe la elección de los hilos y, en particular, de un dedal por parte de las mujeres en una mercería. Se aprecian algunas críticas mordaces de la voz narrativa, una niña, quien en el presente de la historia está dialogando con un hombre, psicólogo o psiquiatra, con quien su tía la ha llevado, preocupada por su estado de salud mental. Veamos la cita: “En ese momento me trasladé a Pontejos. No sé si usted habrá visto alguna vez esas mercerías enormes donde se apiñan las mujeres; de allí veníamos... Sí, ya me figuro; no hay hombre que no haya acompañado a su mujer alguna vez a esos sitios. Mi tía y yo habíamos pasado allí tres cuartos de hora sin conseguir que nos despacharan. Había, como siempre, monjitas. Creo que son las Hermanitas de los Pobres o no sé si las del Servicio Doméstico las que van siempre acompañadas por alguna enanita, alguna de esas chatas o vizcas atroces, que bordan como los ángeles y se extasían allí comprando hilos, agujas de ojo dorado que miran y remiran. Cuando nosotras llegamos había una de éstas y yo me pusé a observarla. La muchacha era chaparrita y con aire muy rural; la monja era alta y seria. Tenía ya en el mostrador amontonadas madejas, ovillos, carretes; un depeniente las atendía ... De pronto la chica dijo algo que yo no pude oír, tan bajito lo dijo, y la hermana dijo al muchacho: ‘Ah sí, un dedal. A ver, traiga unos dedales...’”. Rosa Chacel, “Vi lapidar a una mujer” en *Icada, Nevada, Diada*. Seix Barral, Barcelona, 1971, pp. 247-248.

³⁴ Chacel y María-Moix, *op. cit.*, p. 49.

muy difícil de conseguir.” Y con ello se denota el cambio generacional y de mentalidad entre una y otra “escritora”.

Regresando a Gilbert y Gubar, siendo que los “padres” de las escritoras son hombres, y estos desde la interpretación de Juliet Michell, compiten por ocupar el lugar del padre ante la madre, y sólo al niño se le permitirá hacerlo un día y, por otra parte, el niño y la niña compiten por el deseo del falo de la madre, y únicamente el niño tendrá la oportunidad de satisfacer tal deseo, entonces sólo el hombre puede ser escritor y para ello es indispensable realizar el parricidio metafórico y real con el o los padres literarios.³⁵ Entonces, para ser “autor”, la escritora sólo puede “transexualizarse” y olvidarse de sí misma y al hacerlo niega la experiencia de su grupo, y es desde la alienación de sí que escribe.

Gilbert y Gubar plantean que la artista femenina debe enfrentarse al efecto de socialización que la obliga a la autoaniquilación en su deseo de ser. Entonces la batalla de la escritora le implica un proceso de revisión de sí misma. “Para definirse como autora, debe redefinir los términos de la socialización.”³⁶

Gilbert y Gubar deducen que el problema de la mujer escritora no es “la ansiedad por la influencia” sino “la ansiedad a la autoría” aún más primaria: un miedo radical a no poder crear, a que porque nunca pueda convertirse en una “precursora”, el acto de escribir la aisle o la destruya.³⁷

Rosa Chacel ha resultado una figura polémica para los estudios de las mujeres y los estudios feministas, pues no veía la pertinencia del feminismo; y sin embargo, poseía una postura clara entorno al cómo podía la mujer ser partícipe

³⁵ Gilbert y Gubar, *op.cit.*, p. 63.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

del quehacer cultural. Las consideraciones de Cora Requena son adecuadas para explicarlo:

Chacel asigna a la mujer la tarea de producir cultura, es decir, de crear. Ahora bien, la contribución de la mujer a la cultura y al conocimiento no se restringe a la producción de literatura sino que involucra, principalmente, la creación de una visión del mundo expuesta a través de la ciencia, la filosofía y la religión, en la que puedan observarse y, sobre todo, con la que puedan involucrarse íntimamente todos los seres humanos.³⁸

De ahí que su interés principal, su “ansiedad por la autoría” la lleve a expresar que “debe seguir la escuela de los grandes prosistas que, por fas o por nefas, hasta ahora fueron hombres.” Entonces, la tarea que sobre ella recae, no es tan sólo el ocuparse de ser “autor” sino de cumplir una función histórica titánica para ella y otras mujeres españolas de la primera mitad del siglo XX, ser la precursora³⁹ de una tradición “matrilineal”. Acto que logra cumplir con creces. Correspondiendo a ella y a sus contemporáneas permitir “el reciente acento feminista en los modelos de papeles positivos [...] no debemos pasar por alto (dicen) las terribles condiciones contra las que hubo de luchar para establecerse una subcultura creativa femenina”.⁴⁰

Si bien ella no supera esa “ansiedad por la autoría” como lo plantean Gilbert y Gubar, quienes consideran que: “con frecuencia sólo puede iniciarse dicha lucha buscando activamente una precursora que, lejos de representar una fuerza

³⁸ Cora Requena, “La mujer en los textos de Rosa Chacel (1898-1994)”, *Especulo, revista de estudios literarios*, 21 (julio-octubre 2002), en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/rchacel.html>> [Consulta: enero, 2007]

³⁹ No desconocemos la presencia de escritoras anteriores, tanto en España como en Occidente y otras latitudes, a esta prosista del 25.

⁴⁰ Gilbert y Gubar, *op.cit.*, p.65.

amenazante que haya que negar o matar, pruebe mediante el ejemplo que es posible una revuelta contra la autoridad literaria patriarcal.”⁴¹

Siendo el caso que las escritoras de principio de siglo XX en Europa cuentan con pocas figuras femeninas a las cuales rescatar o “negar o matar”, entonces afirman Gilbert y Gubar que los procesos de interiorización marcan la lucha de la escritora por la autodefinición y diferencian sus esfuerzos de creación propia. Elaine Showalter refiere este proceso como “subcultura femenina”, pero las autoras aluden a un problema mayor que enfrentan las escritoras: no tienen el conflicto con la “ansiedad hacia las influencias”, sus preocupaciones se dirigen a la “ansiedad hacia la autoría”, que refiere a la preocupación de la artista femenina en relación con su temor por la inapropiada incorporación de su sexo al arte. Ansiedad que define “la hermandad secreta de su subcultura literaria.” Y dicha ansiedad es terriblemente “debilitadora”. “Heredada no de una mujer a otra, sino de los severos “padres” literarios del patriarcado a todas sus descendientes “interiorizadas.”

Gubar y Gilbert citan a DeWitt Snodgrass, quien confesaba un miedo horrible a escribir como escribe una mujer: “me gustaría ser un hombre: preferiría escribir cómo lo hace un hombre”.⁴² Chacel no se aleja de estas posturas, ella sostiene que no hay diferencia entre la escritura hecha por hombres o por mujeres y aspira a que sus escritos oculten su marcas de género; niega lo biológico, niega su cuerpo y su experiencia de vida femenina, aunque tanto sus textos de ficción

⁴¹ *Ibid.*, p. 64.

⁴² *Ibid.*, p. 71.

como los ensayos y sus diarios partan de su experiencia de vida y por ello recreen varios aspectos de sí misma como mujer.

Gubar y Gilbert hallan que una serie de enfermedades psicosomáticas que afectan a las escritoras del siglo XIX fueron inducidas por la subcultura en la que se encontraban inmersas las autoras inglesas, y ello se corrobora en la presentación de los personajes femeninos. La agorafobia, la claustrofobia, anorexia, ceguera, afasia y amnesia son problemáticas relacionadas con esto. En los diarios de Chacel y su epistolario con Ana María Moix, ella reitera constantemente su molestia por tener que asistir a eventos públicos: presentaciones de libros, conferencias, tertulias literarias, etcétera, en consideración a no poseer los medios materiales (vestimenta) y sociales (presencia física) para moverse en esos ambientes. Es decir, tanto sus condiciones de clase como de género la limitaban para incorporarse en esos espacios. Ella suponía que no era lo suficientemente “bonita” ni “elegante” para insertarse en esos lugares. Desde muy niña sufre trastornos emocionales, depresiones, neurosis... la agorafobia (en un sentido metafórico) la acompaña constantemente a la par que su aversión al en público.

Sin embargo, entre las enfermedades que se adjudican a las mujeres, real o simbólicamente, Chacel combate la más terrible: “la afasia y la amnesia –dos enfermedades que representan (y parodian) simbólicamente la especie de incapacidad intelectual que la cultura patriarcal ha requerido tradicionalmente a las mujeres.”⁴³

⁴³ *Ibid.*, p, 73.

Aquí habría que argumentar cómo Chacel acomete estas dos últimas condiciones del ser femenino occidental. Y allí está parte de su contribución al quehacer de las mujeres en la literatura.

Elaine Showalter ha expuesto que hasta finales del siglo XIX se suponía que la escritora debía ocupar un segundo lugar ante sus hermanos y padres literarios. Si se negaba a ser modesta, a despreciarse, a ser servil, si se negaba a presentar sus producciones artísticas ideadas para distraer y divertir a los lectores en momentos de ociosidad, podía esperar que se hiciera caso omiso de ella o que se le atacara (a veces insidiosamente).⁴⁴

Y es esto lo que le sucede a Chacel; ella se asumía como escritora (autor) y defendió su “autoridad literaria” hasta el final de sus días. A pesar de la ansiedad por la autoría que la abrazó siempre, desde su filiación a la escritura hecha por hombres fue una mujer que no concedió tregua ni a ella misma: “La tribu literaria no soportaba la ancianidad altiva de una mujer que lo pretendía todo y no sabía pedir nada.”⁴⁵ Gilbert y Gubar plantean que:

Las literatas no han tenido más remedio que rechazar, de forma consciente e inconsciente, los valores y asunciones de la sociedad que creó paradigmas aterradores. Así pues, aún cuando no critiquen abiertamente las instituciones o convenciones patriarcales (y la mayoría de las mujeres del siglo XIX que estudiaremos *no* lo hacen), estas escritoras en forma casi obsesiva crean personajes que representan su furia creadora encubierta.⁴⁶

Aquí explicitan el papel de la loca en la literatura del siglo XIX, refiriéndose a la vez las mujeres escritoras y a los personajes femeninos perturbados que incorporan en sus novelas. Anotan:

En la literatura escrita por mujeres, la loca no es simplemente, como podría serlo en la literatura masculina, una antagonista o enemiga de la heroína.

⁴⁴ *A literature of their Own*. Princeton University Press, Princeton, 1977, pp. 73-99, *apud ibid.*, p. 75.

⁴⁵ Jiménez Losantos, Federico, “Rosa Chacel: el Siglo XX, en escritora”, *Los nuestros. segundarepública.com*, 30 de noviembre de 1997, <<http://www.arrakis.es/~corcus/losantos/losnuestros/chacel.htm>> [consulta, enero del 2007]

⁴⁶ Gilbert y Gubar, *op. cit.*, p. 91.

Más bien suele ser en cierto modo la doble de la *autora*, una imagen de su ansiedad y furia. En *efecto*, mucha de la poesía y novela escrita por mujeres invoca a esta criatura loca para que las autoras puedan aceptar sus sentimientos inequívocamente femeninos de fragmentación, su agudo sentimiento de las discrepancias existentes entre lo que son y lo que se supone que han de ser.⁴⁷

Rosa Chacel explica, en relación con *Memorias de Leticia Valle*, que decidió escribir esta obra, en consideración a un comentario hecho por su marido y otros amigos. Chacel se propone, entonces, un día escribir una novela en donde sucediera lo contrario, que una jovencita sedujera a un hombre maduro, y éste tuviese que suicidarse. Entonces, como se verá en el capítulo correspondiente, la protagonista, una niña de escasos doce años escribe sus “memorias”. En algunos pasajes de la novela, nos enfrentamos a un personaje femenino, a la par que su autora, un tanto “enloquecido”, pero siempre fortalecido por su capacidad y decisión de ser, por saberse dueña de la situación, por ser ella la demiurga de su propia historia.

Gilbert y Gubar analizan los espacios domésticos en los que se mueven los personajes femeninos y las escritoras inglesas del XIX, y apuntan con la *Poética del espacio* de Gastón Bachellard que cuando las mujeres escritoras se convierten literalmente en una casa es porque niegan la trascendencia espiritual del cuerpo. Siendo esto, y comparando el espacio en el que se movió Chacel casi toda su vida: la casa, pues desde los seis años dejó la escuela por problemas de salud, después se matricula en la Academia de Artes y Oficios en Madrid, para de nuevo por problemas de salud abandonarla. Toda su educación fue autodidacta. Sus

⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

diarios y epistolarios la ubican dentro de la casa que habita, como si fuese la metáfora de su propia vida, una mujer que se habitó a sí misma y a su escritura.

Las mujeres escritoras del siglo XX no debieran ignorar u olvidar o negar las aportaciones de las escritoras del siglo XVIII y XIX a esa “subcultura literaria”, en consideración a que si ahora los modelos positivos del quehacer de las mujeres abundan, no es esto gratuito, se debe en gran medida a las mujeres de los siglos anteriores.

En el caso de Rosa Chacel se distingue una “ansiedad hacia la autoría”, aunque esas mujeres, dependiendo de la clase social a la que se adscribían, representaban diversas feminidades; por ejemplo “las mujeres enfermizas” que representan al “eterno femenino”, el cuál puede verse como una terrible enfermedad.

En la misma línea el trabajo de Marcela Lagarde, antropóloga mexicana feminista, y su apuesta por la “sororidad” entre mujeres nos dará argumentos para reflexionar en relación con la dinámica de los personajes femeninos de las dos novelas aquí revisadas.

Por otro lado, a pesar de la posición asumida por Chacel, su obra narrativa y ensayística recupera desde su inicio hasta el final, en diversos textos, como tema central el devenir de personajes femeninos protagónicos, quienes se muestran contrarios a seguir formas de ser y actuar establecidas por una sociedad hegemónica, cuyo propósito es perpetuar las estructuras patriarcales en beneficio de aquellos sujetos que ostentan el poder en las diferentes esferas del entorno en el que se mueven dichas protagonistas.

Así entonces, se distingue a Chacel como una escritora que en la práctica supera la “ansiedad a la autoría” y reconvierte el papel pasivo de las mujeres escritoras y de los personajes femeninos en sus novelas. Uno de los elementos que le permiten romper el silencio y dejar la supuesta falta de memoria de las mujeres, es precisamente el interés que tiene por los recuerdos, riqueza memorística desde la que surge su cosmos literario y que forma parte de uno de los aspectos que consideramos indispensable explorar en los capítulos siguientes, para indagar por un lado el origen de su literatura y por otro mostrar cómo su escritura es “memoria vital” trasfigurada en palabras.

II. *Elementos intactos* de los años veinte

2.1 “Aires del tiempo”

La literatura española durante las primeras dos décadas del siglo XX vive los hechizos y desencantos de la modernidad. Los acontecimientos histórico-políticos nacionales y de Europa, así como de América —véase que Estados Unidos empieza a despuntar— repercuten en la vida cotidiana de los españoles y no dejan de afectar al ámbito cultural. Autores y obras perciben y reelaboran estos cambios. La interrogante será: ¿cuáles son esos acontecimientos?, ¿hasta dónde afectan a la literatura y hasta qué punto le son ajenos?, ¿quiénes y por qué se ven conmovidos por ellos? Ana Rodríguez-Fischer procura establecer este marco y para ello cita a Rosa Chacel, quien expresa:

Lo único que puede acercar a una generación a otra por encima de tanto tiempo —y recalquemos bien de qué tiempo se trata, tengamos bien en cuenta sobre qué tiempo queremos saltar— lo único que puede acercarla es —sería, si se lograra— una comprensión de sus vivencias, de sus elementos *intactos*.¹

Entonces, hay que trasladarse a esos “elementos *intactos* (las cursivas son de la autora). Hay que regresar a los “aires de aquel tiempo”, como los llama Guillermo de Torre en su célebre estudio: *Literaturas europeas de vanguardias*. A esos vientos va Rodríguez-Fischer, ella retoma las palabras de Juan Chabás, quien procura definir el concepto época y lo caracteriza a partir de “la presencia definida de una generación o por la reacción de un grupo ante determinadas circunstancias

¹ *Apud* Ana Rodríguez-Fischer (ed.), *Prosa española de vanguardia*. Castalia, Madrid, 1999, p. 13 [Clásicos castalia, 249].

históricas, que le permiten, en un momento dado, imprimir un perfil nuevo a la cultura”.²

Siguiendo las ideas de Chacel y Chabás, resulta necesario referir los hechos históricos que acontecen en la época en la que se inicia la autora en la literatura así como los miembros de la generación del 27, de la que forma parte.

Destacar el año de 1898 es un tópico en los trabajos que refieren a “sus elementos *intactos*”. Tres acontecimientos se entrelazan: uno obscuro y terrible para España, la pérdida de sus últimas colonias americanas (Cuba, Filipinas y Puerto Rico); otro esplendoroso, iluminador, lúdico: el nacimiento de Federico García Lorca; el tercero, relevante para la historia de las mujeres en la literatura: nace Rosa Chacel, el 5 de junio.

El primero definirá el rumbo económico, político y cultural de los españoles, en el primer tercio del siglo XX. La presencia de Lorca en la cultura española da pie a que emerja la llamada “Edad de Plata” de las letras españolas, en conjunción con tantos extraordinarios autores. El tercero (que pasa desapercibido por mucho tiempo y, ahora, es revisitado por la crítica feminista, sobre todo) permite visibilizar a una escritora que dedicó su vida entera a su oficio, contribuyendo de esta forma a asentar la escritura de mujeres en la literatura española contemporánea.

Considerando que este contexto lo planteamos con el interés de situar a Chacel y su obra, es necesario señalar que al abordar a esta autora el contexto se torna amplio y complejo, pues tiene una vida muy vasta y diversa, la cual se extiende hasta 1994, año de su muerte; sin embargo, es pertinente detenerse en

² Juan Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. Cultural, La Habana, 1952, p. 2, *apud, ibid.*, p. 14.

la década de los veinte y principios de los años treinta, pues es el momento en el que ella despunta, digamos, en la escena literaria española. Los acontecimientos históricos posteriores de España los mencionaremos más adelante, en los casos pertinentes.

Sabido es el replanteamiento de los noventayochistas en relación con su preocupación por el problema de España, antes y después del año de la desgracia. También sus cuestionantes específicas al trabajo cultural y literario en la Península. Asuntos todos pendientes de resolverse aún en la década de los veinte. Y si bien, las ideas de estas mentes lúcidas no se materializaron de inmediato en el ejercicio de políticas públicas y culturales que permitieran el desarrollo de España de una forma inmediata y equitativa, si fueron el humus de la Generación del 27. La pasión de los noventayochistas por la cultura española es heredada y bien recibida por los jóvenes inquietos de los años veinte.

Otro histórico-político relevante de mencionar aquí corresponde a la Primera Guerra Mundial (28 de julio de 1914 al 11 de noviembre de 1918). Rodríguez-Fischer argumenta —a partir de las opiniones de autores como Juan-Gil Albert, Ramón Gómez de la Serna, Juan Chabás, César Arconada, Rosa Chacel y Antonio Espina— que este hecho bélico causó gran revuelo entre los españoles, quienes indignados por la “neutralidad” declarada por el gobierno español, se veían afectados de distintas maneras por esta lucha armada.

Chacel recuerda la llegada de intelectuales, escritores y artistas quienes, huyendo de la Guerra, se establecieron en la Península. Espina declara que:

“Todo arte moderno es un arte de ensayo”,³ en virtud de los cambios que esta Guerra trajo consigo; entre estos, ofrecer a los peninsulares la posibilidad de adquirir nuevas visiones, en donde la experimentación se torna fundamental.

El periodo de la primera posguerra, continuamos con Rodríguez-Fisher, se caracteriza por la emergencia de la modernidad y el desarrollo de las nuevas tecnologías; lo que desde la percepción de los jóvenes escritores, nacidos a finales del siglo XIX, implicaba saberse parte de un comienzo esperanzador, en el que lo pasado no tiene cabida. “Adjetivos como “nuevo”, “joven”, “actual”, “moderno” o de “vanguardia” acompañaban la presentación de la mayor parte de los productos culturales de la época.”⁴ Conceptos como “nuevo”, “aventura” y “orden” conviven en esta etapa también. De aquí se deriva: “La dualidad [que] caracterizaba también la cultura española de la época, por una parte, los defensores de la tradición (el espíritu del orden); por otra, los combatientes a favor de la modernidad (el espíritu de la aventura).”⁵

A la par, emerge la Revolución Rusa en 1917, y con ella la primera sociedad socialista en la historia del mundo, aclara Blanco Aguinaga.⁶ Continúa comentando que la estabilidad económica de entreguerras se mantuvo, por muy limitado tiempo, hasta 1929, año de la depresión económica en los Estados Unidos. Durante estos años, Inglaterra se ve desplazada por aquel país como primera potencia mundial. En estas condiciones político-económicas aparecen los movimientos vanguardistas en Europa y, por supuesto, en la Península.

³ *Apud* Rodríguez-Fischer, *op. cit.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas *et al.*, “Arte deshumanizado y rebelión de las masas”, en *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Castalia, Madrid, 1987, t. 2, p. 283.

Blanco Aguinaga menciona que la Gran Guerra fue para España el periodo de aparente felicidad al permitir la acumulación del capital de la burguesía nacional. Las desigualdades socioeconómicas no desaparecerán con esto, sino que se incrementarán. Y así se va cosechando el campo de cultivo para la aparición de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1923-1930) y, posteriormente, la aparición de la II República Española (1931-1939), el 14 de abril de 1931, a consecuencia de las elecciones de dos días antes, para concluir con la Guerra Civil (1936-1939). Antes se vive la guerra colonial en Marruecos (1921), donde murieron más de diez mil soldados, la cual se configura como un antecedente relevante para los cambios aquí anotados. La anuencia de Alfonso XIII para que Primo de Rivera asuma el poder y su posterior salida del país en 1931, debilita y pone en crisis a la monarquía española.

Ni la dictadura ni la monarquía consiguen frenar la pauperización de la población trabajadora, ni la organización naciente entre ella (sindicatos y partidos políticos), a pesar de recurrir a la represión armada.

2.2 Movimientos de vanguardia

Abordar el tema de las vanguardias en España, nos adentra en un gran tema de la crítica literaria; existen encontradas opiniones respecto a si realmente se desarrollaron o no al interior de la península. Partiremos de varios trabajos que asumen la existencia de los *ísmos* entre los jóvenes escritores de los años veinte y la decadencia o desaparición de los mismos para 1936, en razón de los cambios políticos y el desgaste de las propuestas de estos movimientos literarios.

Blanco Aguinaga ve en la emergencia de los ísmos la confrontación a la herencia burguesa del siglo XIX, empero no vislumbra entre ellos unidad, sino por el contrario, una lucha constante. El imaginismo, constructivismo, vorticism, cubismo, creacionismo, futurismo, surrealismo, dadaísmo van dando sus frutos entre los escritores españoles. Aguinaga anota que el surrealismo y el dadaísmo constituyen las tendencias más significativas. La obra de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) y *Ulysses* (1922) de James Joyce abrieron camino para explorar el monólogo interior, recurso incorporado por los ísmos. Para Chacel *Retrato de un artista adolescente* le da luces en los inicios de su propia escritura:

El descubrimiento de Joyce me dio la seguridad de que, en novela, todo se puede hacer: poesía, belleza, pensamiento, horror, fealdad, blasfemia, pertinencia de la fe... con este equipaje me fui a Roma *recién casada*, en 1922. ⁷[Las cursivas son de la autora.]

Chacel recupera, en esta cita, a Juan Ramón Jiménez; la relación intertextual con *Diario de un poeta recién casado* (1918) es evidente. Ella considera este trabajo ramoniano como un gran aporte a su generación. La autora no encuentra la frase adjetiva “recién casado” como un “atentado al buen gusto por obscena, sino por modosa, casera y moral... Esta palabra en mi generación [agrega Chacel] ansiosa de amor libre —y amor “*fuori legge*”, dicho sea de paso— encontró plena acogida”.⁸

En esta dinámica, las vanguardias estéticas nacen siendo revolucionarias, antiburguesas. El conflicto aparece cuando se “deshumaniza el arte”; no se entiende si se desliga de las “masas” o de la “burguesía”. Situación que no permite la pervivencia de los ísmos estéticos.

⁷ Rosa Chacel, “Noticia”, en *Estación. Ida y vuelta*. RBA Editores, Barcelona, 1993, p. 19.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

A pesar de ello, se pueden señalar cuatro etapas de las vanguardias en la Península:⁹

1. De transición: 1909-1918. La Generación de 1914 deja atrás el modernismo; en este proceso se puede citar a Juan Ramón Jiménez, José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Antonio Espina y Mauricio Bacarisse. De manera solitaria Ramón Gómez de la Serna se encarga de introducir los ísmos a la península. Sin embargo, será en Barcelona, con el galerista Dalmau, en donde a partir de la estancia de artistas que se establecen allí a consecuencia de la Guerra Mundial, cuando los ísmos se instalan finalmente.

2. El período de 1918-1925. Llegan los ísmos europeos. Se integra la influencia americana a la estética española con los trabajos de Vicente Huidobro y su *creacionismo*. Ello da pie a la aparición del ultraísmo, antecedente importante cuando nos referimos a la Generación del 27.

3. El período de 1925-1929. Se distingue por que se consolida la llamada generación del 27 y la poesía pura.

4. El periodo de 1929-1936. En este lapso de tiempo se impone el neo-romanticismo y la rehumanización de la poesía, lo cual se da en dos fases: la primera, corresponde a la inserción del surrealismo entre los principales poetas de la generación del 27, quienes desde el imaginario onírico y el automatismo encuentran un vehículo expresivo de su angustia existencial; La segunda, aparece cuando emergen las preocupaciones *extraestéticas*, de índole político-social; éstas

⁹ Cf. Rosa Ma. Martín Casamitjana, "El vanguardismo en España", en *El humor en la poesía española de vanguardia*. Gredos, Madrid, 1996, pp. 10-14.

invaden la literatura en consecuencia del compromiso del autor con la realidad histórica.

Antes de la total ruptura entre los ísmos y la rehumanización de la poesía, especifica Blanco Aguinaga, aparece el grupo que le da a las letras españolas el apelativo de Edad de Plata, es decir la Generación del 27.¹⁰

2.3 La narrativa, género en decadencia

En consideración a la fecha de nacimiento de Rosa Chacel se puede y se le debe considerar parte de la Generación del 27. Al igual que el grupo de poetas, ella — por ejemplo— sigue el magisterio de maestros de esta “pleyade brillante”. A Chacel la motivan los intereses estéticos de los autores de la Edad de Plata; participa en las mismas revistas literarias que ellos, en las que acuñan sus primeros textos; asiste a algunos lugares de reunión del grupo desde principios de los veinte y los primeros años de los treinta. Ella reconoce: “En mis primeros años me relacioné poco con la renombrada generación de mis coetáneos, porque mi formación no era universitaria, sino de Bellas Artes. Sólo cuando empecé a frecuentar el ateneo, en 1918, tuve contacto con la gente de letras.”¹¹

Cierto que la primera crítica, y aún la más reciente, al ocuparse de este grupo prefiere integrar tan sólo a quienes destacaron en el género de la poesía, mientras aquéllos que se ocuparon de la narrativa, el ensayo y el teatro quedan

¹⁰ Aquí preferiremos usar esta denominación, aunque tenemos presente la amplia discusión respecto al problema de la categoría “generación literaria” y los diversos apelativos que se han acuñado para los poetas —utilizo el concepto en un sentido amplio— de la década de los veinte: Generación de la Dictadura, Generación del 25, Pleyade brillante, etcétera. Cf. Andrew P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Gredos, Madrid, 1997, pp. 31-40 [Manuales, 78].

¹¹ Rosa Chacel, “Noticia”, en *op. cit.*, pp. 10-11.

borrados o minimizados, de las nóminas de la historia del periodo al que hacemos mención. Sin embargo, al revisar los testimonios de la propia Chacel, nos percatamos de que la Generación del 27 no sólo se constituye de poetas, sino que abraza en su seno a los narradores vanguardistas, a los dramaturgos¹² y ensayistas.

Rosa Chacel menciona que en aquella época, quienes pretendían ocuparse de la narrativa disentían, o quizá debiéramos rescatar su adjetivo, detestaban a los autores consagrados del realismo y del naturalismo.¹³ Para 1977, fecha en la que recupera esto, su visión ciertamente es otra. Menciona: “Mi generación arrastraba una carga negativa: la aversión a nuestra literatura del siglo XIX. Los que estudiaban letras la juzgaban con conocimiento de causa y respetaban en ellos ciertos valores, pero la tónica del mundo que reflejaban nadie asentía.”¹⁴

La misma autora nos dice que las rupturas no siempre son absolutas; de tal suerte que hubo cuatro escritores que les permitían sumarse a una especie de continuidad, a pesar del deseo de cambio: Unamuno, Baroja, Valle-Inclán y Gómez de la Serna. De ellos valora el interés por innovar y no por imitar, ya sea la realidad o a otros autores. Aunque ellos mismos no desatienden a sus antecesores literarios.

La nómina de prosistas vanguardistas la acuña Rodríguez-Fischer; en su estudio introductorio observa: “Fueron años de gran agitación y profundas

¹² No es el propósito de este apartado explorar estos otros géneros, pero ciertamente Federico García Lorca con su obra *El público* y sus demás trabajos dramáticos ha ocupado la pluma de la crítica e historiadores de la literatura, dejándose de lado a otros autores. Tema éste que habrá que explorar también.

¹³ Cf. Joaquín Soler Serrano (director y presentador), *Rosa Chacel. A fondo*. RTVE-Ministerio de Cultura, expte. no. 5787, s/f, 35 min.

¹⁴ Rosa Chacel, “Noticia”, en *op.cit.*, p. 10.

convulsiones en los que, a menudo, movimientos muy distintos e incluso antagónicos surgían en paralelo. Y si bien es cierto que el espíritu de orden (acatamiento de lo establecido, sumisión a las normas estéticas heredadas de la tradición anterior, estancamiento pasividad...) no estuvo nunca ausente del panorama cultural de entreguerras.”¹⁵ De donde se aprecia la gran vitalidad de este momento de la literatura española.

Otro rasgo que Rodríguez-Fischer apunta es la dualidad en la que se mueven estos autores: tradición y preferencia por la modernidad (espíritu de aventura). Un rasgo más será el general optimismo que embargaba a los jóvenes de la época, lo cual los distingue de la visión desesperanzadora de las generaciones que les anteceden. La conciencia de ser parte de un momento único e irrepetible era constante en los autores de dicho período. El rasgo fundamental no era sólo la modernidad sino la posibilidad de emprender “vuelos espirituales” inéditos; buscaban que España no se incorporará tardíamente a Europa, sino se sincronizara con ella.

Los narradores vanguardistas no sólo se ponen retos ellos mismos y a sus pares, sino, se atreven a confrontar al otro/a. Deciden integrar al lector al juego

¹⁵ Los autores citados son: Rafael Albertí, “Se reciben bahías”; Vicente Aleixandre, “El solitario”; Dámaso Alonso, “Una vía láctea”; Valentín Andrés Álvarez, “Telarañas en el cielo”; César Arconada, “El rigodón bajo las tres arañas”; Max Aub, “Fábula verde”; Francisco Ayala, “El boxeador y un ángel”; Mauricio Bacarisse, “La playa”; Corpus Barga, “La audacia del vuelo”; José Bergamín, “¿Adonde va Vicente?”; Luis Cemuda, “El indolente”; Juan Chabás, “Peregrino sentado”; Rosa Chacel, “Chinina Migone”; José Díaz Fernández, “La largueza”; Gerardo Diego, “Cuadrante (Noveloide)”; Juan José Domenchina, “El desorientado”; Antonio Espina, “Bi o el edificio en humo”; Federico García Lorca, “El paseo de Buster Keaton”; Juan Gil-Albert, “La emperatriz y el Tiziano”; Ernesto Giménez Caballero, “Procesión”; Ramón Gómez de la Serna, “La pobre muñeca rusa”; Jorge Guillen, “Cuento de reyes”; José María Hinojosa, “La flor de California”; Benjamín Jarnes, “Walkyria”; Juan Larrea y Luis Buñuel, “Ilegible, hijo de flauta”; María Teresa León, “Rosa Fría, patinadora de la luna”; José Moreno Villa, “Asesino”; Edgar Neville, “La alegoría”; Huberto Pérez de la Ossa, “Vendimia en el suburbio”; Emilio Prados, “Seis estampas para un rompecabezas”; Pedro Salinas, “Entrada en Sevilla”, en Ana Rodríguez-Fischer, *op. cit.*, pp. 5-6 y 26.

intelectual y estético en el que se mueven. No conceden ante esas otredades, repelen los lugares comunes y apuestan a provocar desplazamientos en el receptor. Buscan que éste se integre al moviendo constante que ellos viven y realizan mediante la escritura.

“Signo generacional es la creencia en el valor absoluto de la palabra [conscientes de que no logra alcanzar los vuelos de la poesía, en el caso de la prosa permite] la elaboración de metáforas e imágenes.”¹⁶ Se busca que los escritos posean una estética impecable, así el reto será la claridad, sencillez, concisión, ritmo, vivacidad y precisión. Esto no impide la experimentación con la sintaxis, a partir de la cual se intenta reproducir el fluir de la conciencia

El cine ofrece a los prosistas de la vanguardia nuevas perspectivas en el relato, además de la posibilidad de construir personajes y escenas más plásticos, más redondos.

En este clima los trabajos de Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset serán definatorios para el surgimiento de la “poesía pura” o la denominada “literatura deshumanizada”, esto simultáneo al desarrollo de la novela social, cuyo esplendor será un tanto posterior: de la década de los cuarenta a principios de los sesenta.

2.5 La novela intelectual

A principios del siglo XXI los lectores de la narrativa española están más que habituados a frecuentar este género literario; sería “raro” para quienes apenas comienzan a indagar estos espacios, si se le planteará que hace un siglo, una

¹⁶ *Ibid.* p. 57.

buena parte de los escritores en ciernes se cuestionaban el rumbo del texto narrativo: novela o cuento. Es decir, nos parece “natural” la existencia de novelistas, pero sería demasiado simplista el asumir esta situación sin hacer una revisión de lo que sucede en la década de los veinte, en particular intentando situar a Rosa Chacel y a su escritura.

La temática más socorrida al abordar a los poetas y, en especial, a los narradores de los años veinte se ubica en las declaraciones de Ortega y Gasset, en su ya muy conocido trabajo *La deshumanización del arte* y la dirección de la *Revista de Occidente*.¹⁷ Chacel menciona constantemente las luces que *Meditaciones del Quijote* (1916) le brindó a ella y a sus contemporáneos: “Ortega impuso su disciplina a todos —o casi todos— y quedamos convencidos. Quedamos también sorprendidos, pero sin extrañeza. La legitimidad, la genuinidad del pensamiento de Ortega producía un asombro reconfortante.”¹⁸

Ortega ofrecía a sus discípulos argumentos para los retos que ellos mismos se ponían o para aquéllos propios de su contemporaneidad. El pensar y replantearse la declaratoria ortegiana: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella, no me salvo yo”, impulsaba a la novel narradora y sus compañeros a vivir ese presente en compromiso ético y estético con su entorno cultural inmediato. Ese presente no implicaba, tan sólo, el goce de la modernidad, sino la conciencia de un compromiso relevante con su “circunstancia” desde el “yo” que cada cual encarnaba.

¹⁷ Publicación de carácter mensual. El primer número, de la primera época, apareció en julio de 1923 y el último en 1936. La segunda época inicia en 1963 y termina en 1977, bajo la dirección de José Ortega Spottorno. La tercera época de 1980 a la fecha, ve a la cabeza de la dirección a Soledad Ortega Spottorno.

¹⁸ Rosa Chacel, “Noticia”, en *op.cit.*, p. 12.

Distintos adjetivos se utilizan para denominar la escritura de este periodo: narrativa deshumanizada, intelectual, esteticista, etcétera. Siguiendo las ideas de Pablo Gil Casados, trataremos de enunciar los rasgos que la unifican, así como las ideas de Ortega y Gasset y de la propia Rosa Chacel. Anota Gil Casados:

La novela deshumanizada es una tendencia donde por el condicionamiento de una ideología predominante, ya sea la propia del autor o la que reside en la moda literaria, se evita escrupulosamente un contenido que capta al hombre en su problemática vital, alejándose de toda referencia al mundo cotidiano o a los destinos colectivos [...] La dicotomía humanización/deshumanización puede resumirse así: frente a la realidad exterior, irrealidad interior; frente a conciencia sociopolítica, asepsia; frente a ética, estética.¹⁹

Este crítico considera que “en conjunto, lo característico de la deshumanización es la prioridad de la forma sobre el fondo. Lo que importa no son las peripecias sino el modo de contarlas.”²⁰ Si estas categorizaciones las relacionamos con declaraciones de la propia Chacel, quien se refiere a cómo en *Estación. Ida y vuelta* procuró desligarse de la “tradición”, es decir de la “comodidad” de urdir un conflicto basado en un triángulo amoroso, sedimentado en hechos realistas; y, prefirió la joven escritora organizar el conflicto dentro de la mente del protagonista, el cual para alejarse de todo mimetismo naturalista carecía de nombre, de tal forma que el pronombre personal “yo”, será el que permita a la autora y al propio narrador-protagonista interactuar en el espacio ficcional al que pertenece y con los primeros y los sucesivos lectores de esta obra, pareciera muy acertada la definición anterior. Además otra cita de Gil Casados corrobora sus ideas: “En la

¹⁹ “Características”, en *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Antrophos, Barcelona, 1990, p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

narrativa deshumanizada privan los esquemas mentales, los resortes formales, la asepsia socio-política.”²¹

La última característica será la que provoque, a lo largo de todo el siglo XX, una fuerte polémica en torno a sí el trabajo de los autores que se adscribieron a este proyecto fue válido o sí el alejamiento que asumen de la “realidad” de la “sociedad y sus conflictos” no provoca que su arte sea un juego para una minoría. Asunto que se suma a los anteriores y provocó la descalificación de las inquietudes narrativas de los años veinte.

Gil Casados observa que en esta literatura intelectual: “Se opta por una expresión barroca, apropiada al juego del arte por el arte, que por lo mismo es archiculta, oculta el tema.”²²

Como señalaba arriba, las formas para procurar etiquetar y/o reflexionar alrededor de esta narrativa han variado; Gil Casados agrupa esos intentos en las siguientes categorías:

- Novela vanguardista: se distingue por adentrarse en los problemas formales. Quizá habría que agregar que los narradores vanguardistas se ocupan de la forma. Ya antes hemos ofrecido los rasgos que halla Rodríguez-Fischer en los autores de su antología, y apreciamos allí que son diversos los factores que definen, en todo caso, esta corriente.
- La novela orteguiana se caracteriza por ver “el arte narrativo como juego que produce una fruición estética. [...] En términos orteguianos, esa literatura se denomina «responsable» aunque se ignore de qué o de quién. El mismo

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 15.

Ortega llamó a esa narrativa, «pura», queriendo significar que estaba exenta de ideología.” Añade el crítico: “Los relatos adscritos a la escuela de Ortega coinciden básicamente con el término vanguardista/experimental, por su exclusiva atención a la forma”.²³ En el siguiente apartado nos ocuparemos de la influencia de Ortega y Gasset; creemos tener argumentos para aclarar que no sólo importa la forma a los epígonos de Ortega.

- La novela intelectual: “una ficción cerebralizada, donde se exhiben conocimientos sobre mitología, literatura, filosofía, música, artes plásticas, etc., con marcada tendencia a la conceptualización de las situaciones narradas. Además de ser «intelectual», ese tipo de narrativa puede ser vanguardista, experimental, orteguiana y pura. En esencia, es literatura de gabinete.”²⁴ Aunque esta categoría es más abarcadora, el ser de “gabinete” no le proporciona rasgos positivos, sino que la contrapone con la novela social.

Regresando con Gil Casado, al finalizar la caracterización de la novela deshumanizada, procura hacer un resumen entre el *nouveau roman* y la deshumanización; al revisarlos uno encuentra coincidencia entre ellos, lo cual no equivale a duplicidad al 100%. Uno de los aspectos centrales que le cuestiona este crítico a esta corriente novelística es el apego a la estética y no a la ética. Categóricamente expresa: “En esa literatura no hay actos heroicos, ni solidaridad, ni ideal alguno [...] no posee otro propósito que matar el rato, porque de acuerdo con

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

la perspectiva deshumanizada, que haya dos o doscientos mil cadáveres más en el mundo no es asunto artístico.”²⁵

El gran problema que se presenta entre la percepción de Gil Casados y el concepto de ética y estética de los “deshumanizados” radica en qué entiende cada cual por ello. Si recuperamos las palabras de Arturo Souto Alabarce,²⁶ el problema ha radicado en que las ideas de Ortega se leyeron, por la crítica posterior a la publicación de su libro, como un dictado o manifiesto a sus discípulos. Empero, Ortega tan sólo procuró explicar la “circunstancia” de la literatura joven. No obstante, ni en sus trabajos ni en su vida, Ortega y Gasset se mostró ajeno al devenir de España.

De lo anterior pareciera que los pre-juicios del crítico no siempre permiten acercarnos a las obras y los planteamientos de los autores. Continuaremos el asunto de la deshumanización, la ética y la estética en el siguiente capítulo. Por ahora será conveniente considerar los puntos nodales del “adversario” de esta corriente narrativa.

1.4.2 Novela social

Resulta interesante recuperar lo que el mismo autor señala como rasgos particulares de la novela social, en consideración a que él estudia la novela deshumanizada de 1958 a 1988 y la social la ubica en relación con la generación del medio siglo. Nos dice:

²⁵ *Ibid.*, p. 62.

²⁶ Arturo Souto Alabarce, curso *Literatura del exilio español*. Dictado en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, México, en marzo, 2002.

Una novela es “social” únicamente, cuando trata de mostrar el anquilosamiento de la sociedad, o la injusticia o desigualdad que existe en su seno, con el propósito de criticarlas [...] la situación que se novela ha de tener carácter colectiva (forma parte del realismo crítico-social [se basan en el testimonio, el cual] sirve como base para la denuncia [...] para mostrar la situación se analiza la sociedad y se crea un héroe múltiple o un personaje-clase.²⁷

No es el propósito de este trabajo desarrollar el último punto; sin embargo, se aprecia de entrada, que a partir de Gil Casados la novela social “aporta” más —el asunto es a quién: a la sociedad o a la literatura— pues se involucra en mostrar el “anquilosamiento” de la sociedad.²⁸ En su trabajo él se refiere a la situación económica de los subordinados: proletariados, por ejemplo. Empero el deterioro de una sociedad no sólo se puede medir en el ámbito económico sino que corresponde, al mismo tiempo, al cultural, y en lo micro, a la literatura. Entonces parece que debería matizarse el concepto de deshumanizada y social; no se puede continuar partiendo del antagonismo entre ellas sino en una complementariedad al interior de un *continuum*, en donde el trabajo del escritor exige interesarse por lo diverso y no por un sector o fragmento de su entorno.

Cerremos este apartado, que no la discusión, con una cita de Chacel, en la que ella se rebela a ser parte de esa polémica, a partir del siguiente argumento, el cual cada uno de los lectores contemporáneos o posteriores de la narrativa de vanguardia habrá de considerar al tomar una posición frente a esta divergencia:

No puedo comprender que se siga definiendo como una “minoría, social e intelectualmente distinguida” cuando fue la oleada más vital que haya agitado a España desde sus raíces [...] la verdad es que no nos

²⁷ Pablo Gil Casados, op.cit., *La novela social española (1942-1968)*. Seix Barral, Barcelona, 1968, pp. VII-XVIII.

²⁸ Con estas consideraciones no pretendo descalificar el aporte de la literatura social, mi propósito es ubicar la obra de Chacel en estos “aires del tiempo”.

ocupábamos de ser pocos ni de ser muchos: cada uno se ocupaba de ser uno. Qué es el medio más seguro de alcanzar a todos.²⁹

²⁹ Rosa Chacel, “Volviendo al punto de partida”, pp. 225 y 217, *apud* Ana Rodríguez-Fischer, *op. cit.*, p. 40.

III. Chacel: ¿escritora deshumanizada?

3.1 Influencia de Ortega y Gasset

Rosa Chacel surge como novelista en el año 1927 con su novela *Estación. Ida y vuelta*, aunque la obra se publique tres años más tarde. El primer capítulo de la misma aparece publicado en la *Revista de Occidente*.¹ Chacel, a pesar de carecer de formación universitaria frecuenta a los poetas y narradores más sobresalientes de la época, lo que permite ubicarla como parte de la llamada *generación del 27*.²

Los textos de la escritora de Valladolid brotan por y en el aire de los ísmos de la década de los veinte; ella declara que para esas fechas publica en la revista *Ultra*³ bajo la influencia de los grandes pensadores españoles del momento; como bien se sabe hubo varias figuras singulares y fundamentales: Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna pero sobre todo José Ortega y Gasset.

Ricardo Gullón señala al respecto: "Juan Ramón y Ortega son para los prosistas como para los poetas, las figuras ejemplares, las guías generacionales."⁴ Ortega a través del magisterio, su *Revista de Occidente* y sus ensayos influyó en los jóvenes escritores que conformaron a la llamada generación del 27; dos textos resultan relevantes en este sentido: *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. En el primero, Ortega reflexiona respecto al estilo, la forma y el contenido que aparece en los textos de los creadores jóvenes; pero cabe resaltar que más

¹ Rosa Chacel, "Estación, ida y vuelta (comienzo de una novela)". *Revista de Occidente*, V, XLVIII (junio, 1927), pp. 257-273.

² Considérese su larga amistad con Rafael Alberti, poeta, a quien trata más allá de España, en Argentina. Cf. Emilio Miró, *Antología de poetisas del 27*. Castalia, Madrid, 1999, 441 pp. [Biblioteca de escritoras, 45].

³ Cf. Joaquín Soler Serrano (director y presentador), *Rosa Chacel. A fondo*. RTVE-Ministerio de Cultura, expte. no. 5787, s/f, 35 min.

⁴ Ricardo Gullón, " Los prosistas de la generación del 25". *Ínsula*, 126 (mayo, 1957), p. 8.

que proponer un estilo expone lo que aparece consignado en los textos de los nuevos creadores. Estas consideraciones corresponden lo mismo a la poesía como a la novela, no obstante, en el segundo texto citado, Ortega consigna una serie de elementos que, según él, revitalizarán al reciente pero decadente género de la novela; no obstante insiste en marcar que no es él quien los propone, sino que su misión es de simple recopilador, así explica: "Yo no pretendo ahora ensalzar esta manera nueva de arte y menos denigrar la usada en el último siglo. Me limito a filiarlas (...) El arte nuevo es universal."⁵

Entre los seguidores del pensamiento orteguiano podemos citar a Rosa Chacel, quien toda su vida, reconoció sus afinidades con las ideas de su maestro. Por lo cual, me parece importante recuperar aquellas relacionadas con la novela; lo cual no siempre benefició a la narradora, sino que en distintos momentos la ha sometido a una discusión bizantina respecto a la validez o no de la teoría y la práctica de lo que podríamos llamar la poética de los narradores de los años veinte; como ella misma lo señala se ha visto su escritura como un *bovarismo*, descalificando así el trabajo creativo de su generación. Ella declara:

También veo en autores modernos de gran prestigio empleado el término *bovarismo* para definir a la juventud de aquella época (década de los veinte). Si el bovarismo es el remoquete, que se da a la paranoia, evidentemente bovarismo femenino es el que atolondra a la juventud romántica española impotente para toda creación literaria o social"⁶

Así, procurando entender la génesis de la escritura chaceliana recuperaremos de manera sintética las ideas de Ortega respecto a la novela.

⁵ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 8ª ed., 1993, p. 19.

⁶ Rosa Chacel, "Advertencia", en *Teresa*. Aguilar, Madrid, 1963, p. 28.

3. 1.1 Decadencia del género

Ortega considera, en *Ideas sobre la novela*,⁷ que la novela como género vive un periodo de decadencia, el cual muchos jóvenes no consideran. Esto lo afirma en conexión a la proliferación de novelas al estilo del siglo XIX (romántico-naturalistas) que se producían a principios del siglo XX.

No sólo él percibía la necesidad de crecimiento en este género narrativo; sus discípulos también lo consideraban; de ahí que Rosa Chacel —años más tarde— escribiera en relación con la génesis de *Teresa*:

Repito que aquí se trata de una novela, de una simple novela (*Teresa*), y, ahora que tanto abundan, que son rápidamente editadas y profusamente premiadas, parece que lo único que hay que hacer con una novela es escribirla. Sí, es cierto; ahora no hay que hacer más que eso, pero entonces había que hacer más que eso: *crear que era posible escribirla*.⁸ [El subrayado es mío.]

Para Chacel la escritura de una novela iba más allá del reto de la hoja en blanco, para ella y otros jóvenes escritores⁹ había que creer en la existencia y el sentido de la novela.

3.1.2 El problema del tema.

Considerando lo anterior, el escritor debía plantearse, al redactar su novela, el problema del tema. Ortega había dicho: en suma, creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarlo con la

⁷ José Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela", en *Meditaciones del Quijote*. Ediciones de la Revista Occidente, Madrid, 9ª ed., 1915, pp. 152-202.

⁸ Chacel, *Teresa*, p. 14.

⁹ Me refiero a Joaquín Arderius, Max Aub, Francisco Ayala, Juan Chabás, Juan José Domenchina, Juan Gil Albert, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas.

exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela.¹⁰

Así, a los novelistas del 27 el tema no resultaba primordial en sus relatos, siguiendo la idea del arte como un juego se preocupaban más por enriquecer otros aspectos del novelar. Este punto mencionado por Ortega resultó años después el hilo de donde jalar para mostrar el error del tejido. José Domingo anota:

Desde 1925 perdura la crisis del arte contemporáneo y, consiguientemente, el de la novela, una crisis fecunda por lo demás, *pero el agotamiento temático señalado por Ortega no ha significado la extinción del género como él temía*: nuevas búsquedas y medios de expresión, innovaciones más o menos acertadas, pero no carentes de público, señalarían la faz de la novela a través y después de una nueva guerra mundial.¹¹ [Las cursivas son mías.]

No es el tema el único punto nodal de estas ideas, otros aspectos inquietan al pensador español.

3.1.3. El problema de los personajes

Ortega insiste en la creación y elaboración de los personajes; para él, estos son elementos esenciales en la estructura narrativa, de ahí que el narrador deba cuidar en extremo su construcción; no basta presentarlos, nos dice, "El imperativo de la novela es la autopsia -nada de referirnos a lo que es un personaje: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos"¹² "De ahí que el mayor error estribe en definir el novelista a sus personajes"¹³

¹⁰ Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela", *op.cit.*, p. 155.

¹¹ José Domingo, *La novela española del siglo XX*. Editorial Labor, Barcelona, 1973, vol. I, p. 129.

¹² Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela", *op.cit.*, p. 157.

¹³ *Ibid.*, p. 158.

Así la consigna del arte nuevo es dejar vivir a los personajes, desvincularlos del mero capricho del narrador o del autor y de esta manera llenarlos de complejidad humana. Entendiendo por esto último la psiquis del individuo.

3.1.4 El problema de la morosidad del relato

Las ideas sobre la novela estipulan que la característica esencial del género narrativo es la morosidad; para Ortega, el lector no se complace con el argumento del relato, el placer que la novela le ofrece al frecuentador de la misma es el detenerse alrededor de los personajes, con ello se integra al mundo narrado de los actantes y así percibe toda la riqueza de sus vidas. Explica: "Yo diría más: hoy es y tiene que ser (la novela) un género moroso."¹⁴ Rasgo que para críticos como Gil Casado no resulta importante y asemeja las propuestas de Ortega al *nouveau roman* frances, propuesto por Robee-Grillet y difundido en España por 1963, con la publicación en español de *Pour un nouveau roman*.

3.1.5 El problema del público

El tema, los personajes y la morosidad del relato no son los únicos aspectos que el autor deslinda en su texto; anunciando lo que será en los años sesentas la interesante Teoría de la recepción con Jauss, Iser, Ingarden, etcétera, Ortega considera la importancia del público en el futuro de la novela española. Distingue entre el autor, el crítico y el lector y con este último se presenta exigente, pues considera que la literatura que está consignando requiere un lector conocedor,

¹⁴ *Ibid.*, p. 161.

pues si el lector resulta mediocre, no podrá adentrarse en el mundo ficcional que propone la nueva novela:

No se trata de que a la mayoría del público no le guste la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que a la mayoría, la masa, no la entiende... El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada... El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza artística...¹⁵

Mucho se le ha criticado a Ortega el elitismo que conllevan estas palabras; no obstante, parece que la línea divisoria no la marcaba Ortega sino todos y cada uno de los frequentadores de la novela, ellos debían asumir el nuevo papel que se les asignaba, no de pasivos receptores del relato, sino lectores interesados en adentrarse en la nueva propuesta y por y para ello debían romper con viejas ataduras, percibir los nuevos vientos y dejarse llevar por estos, a condición de ser lectores más conocedores, más interesados en descubrir los aires que el texto les proponía.

3.1.6. El problema del escritor

El joven narrador debía resolver una serie de cuestionamientos alrededor de su trabajo creador; por un lado dar respuesta a los problemas arriba señalados; por otro hallar una identidad, un núcleo a partir del cual se sustentaran sus propuestas; y, esto, según Ortega, lo encuentra el escritor con el arte nuevo:

El arte joven contribuye también a que los "mejores" se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra muchos.

¹⁵ Ortega y Gasset, *ibid.*, pp. 13-14.

La masa cocea y no entiende. Intentemos nosotros hacer lo inverso.¹⁶

Esta cita cierra con una de las frases más críticas, más duras del autor; pero también más polémicas de sus ideas.

3.2 La deshumanización vista por escritores y críticos.

3.2.1 Max Aub, Rosa Chacel y José Domingo.

José Domingo cita a Benjamín Jarnés entre los autores que encarnaron con gran fidelidad las ideas expuestas por Ortega; no obstante que Jarnés le parece un excelente escritor, anota: "Hoy, la lectura de una obra de Jarnés resulta un penoso ejercicio, hagase la prueba. Si nos seduce su brillantez, la ingeniosidad lúdica de algunos fragmentos, la gracia de otros, es difícil seguir durante muchas páginas."¹⁷

Max Aub, por su parte, cuestiona duramente las ideas de Ortega y dice en relación con los escritores que las asumieron:

En España, el arte nunca ha sido clásico [...] sino popular. Y lo popular, como muy bien dice Ortega, nunca ha resultado clásico [...] Y quienquiera que vaya en contra de ello, en España o en cuanto a España fecundó, fracasará sin remedio; a menos que se contente, de antemano, con un puestecillo polvoriento en bibliotecas o museos.¹⁸

Me pregunto, si como señala Max Aub, el arte introspectivo, descubridor del ser humano y no de la humanidad, está necesariamente condenado a "un puestecillo polvoriento en las bibliotecas o museos". Me pregunto si los precursores de esta veta narrativa se encuentran ahora exclusivamente en esos lugares; o si acaso Proust, Dostoiewsky, Paul Valery, Joyce se pueden localizar en la biblioteca de un

¹⁶ *Íbid.*, p. 15.

¹⁷ Domingo, *op. cit.*, p. 130.

¹⁸ Max Aub, "Fantasmas de la novela española y hoyananda de la generación del 31", en *Discurso de la novela española contemporánea*. El Colegio de México, México, 1943, p. 85.

lector medio. También me pregunto hasta qué punto el hecho de que esto último no suceda depende no del escrito, tampoco del lector sino de las corrientes de la crítica literaria, de los estudiosos, quienes exigen ciertos temas y cierta manera de concebir a los escritores para colocarlos entre la "buena literatura". Y con ello negando o evitando la posibilidad de encuentro entre las propuestas de los novelistas jóvenes del 27 y sus lectores. Todo ello justificado en una lectura tendenciosa de las ideas ortegianas. Max Aub insite en las equivocaciones del maestro: "De ese desprecio por los demás está empañada toda su obra y, lo peor, así castró a sus discípulos y reverenciadores que quizá no se sentían tan aparte como él."¹⁹

La opinión de Chacel contrarresta con fuerza las ideas expuestas por Max Aub y José Domingo. Aunque no pretendemos poner punto final en esta polémica, sí importa registrar las consideraciones chacelianas, en deferencia a ser la epígona más fiel de Ortega. En primer lugar, reconoce como suyas las ideas de Ortega, sabe que éstas fueron ejes motores en el inicio y desarrollo de su trayectoria creativa:

Fue Ortega quien, nada más con su *tono*, con su modo de hablar nos ordenó: ¡Despertad, todavía estáis vivos, podéis comprender algo. La vida es quehacer: hacedlo con nobleza, con autenticidad con riesgo! Y eso dio por resultado que unos cuantos —bastantes—, los que le seguimos con plena desición, descubriésemos un continente: el nuestro propio, saturado de tradición en los profundos estratos de la infancia, donde las voces de nuestras abuelas, de nuestras ayas, de nuestros labriegos y pastores se vivificaron...²⁰

¹⁹ *Ibid.*, p. 87.

²⁰ Rosa Chacel, "Ortega a la distancia", en *La lectura es secreto* (introd. Ana Rodríguez-Fisher). Ediciones Júcar, Madrid, 1989, p. 149 [Los poetas, serie mayor, 22].

En segundo lugar, la autora tiene conciencia de ser un elemento extraordinario en el ámbito de los "intelectuales" de la década de los veinte; nos dice:

No es que me halague tanto —aunque si me halaga— la proximidad de esos nombres ilustres junto al mío como para insitir sobre ello, sino que mi situación en tan honroso grupo es sumamente excepcional: de todos ellos soy la única que es mujer y la única que todavía está viva. (...) Puedo señalar todavía otras dos notas de mi excepcionalidad en el grupo: yo era entonces bastante más joven que esos hombres ilustres y además estaba en contra de todos ellos. Incluso, en algunos puntos, de mi maestro Ortega: contradicción que no excluye la adhesión.²¹

En el mismo artículo Chacel responde a los consabidos ataques, en boca de Aranguren, contra los intelectuales de los años veinte; ella señala que el occidentalismo no era exclusivo de los frequentadores de la *Revista de Occidente*, era algo que estaba en el aire de toda Europa, y ella se daba cuenta de que España vivía en la pobreza (no sólo física), y para remediar esta situación, ella considera que "la única forma de combate que concebía era aportar, crear, producir cosas que llenasen el espacio y no dejasen sitio al enemigo: el vacío".²²

Así, deja claro que como parte del grupo, a pesar de su excepcionalidad, sabía que la tarea de su generación consistía en retormar los versos de Machado: "Cáminate no hay camino, se hace camino al andar". De tal manera que pareciera que lo que se les censura no es tanto el aparente elitismo sino el ir contra "natura", el no ceñirse a la norma: asumir como propia la escuela de la pasividad. Chacel explica en relación al tan consabido aspecto del elitismo:

Tampoco creíamos que eso de ser pocos significase nuestra calidad: la verdad es que no nos ocupábamos de ser pocos ni de ser muchos: cada uno se ocupaba de ser uno, que es el único medio de alcanzar a todos.²³

²¹Rosa Chacel, "Volviendo al punto de partida". *Revista de Occidente*, 17 (agosto, 1964), p. 206.

²²*Ibid.*, p. 214.

²³ *Ibid.*, p. 217 y ss.

Entre los aprendizajes que Chacel reconoce en Ortega y Gasset distingue los siguientes:

- La exigencia de “escribir con el máximo rigor gramatical y congruencia lógica, aunque se tratase de lo más abstracto, con la máxima sencillez y con todo el posible jugo, calor, latido vital”.
- Ortega nos “había devuelto el *modo clásico*, que su prosa era “una prosa del siglo de oro”. Ese *modo* se caracteriza por lo estricto de sus normas y lo ilimitado de su alcance”.
- El pensamiento de Ortega logró actuar en las *entrañas del alma humana* (...) como tal pensamiento, las conmueve porque ante él, el alma, tiene que comprometer lo que en ella hay enterañado: la vida”.
- “Provocó al alma española, cavernaria, habitante de soledades cerradas, a vivir hacia fuera. Chacel cita las palabras del maestro “Esto he procurado yo en mí. He aceptado la circunstancia de mi nación y de mi tiempo, España padece y padecía un *deficit* de orden intelectual. Había perdido la destreza en el manejo de los conceptos, que son —ni más ni menos— los instrumentos con que andamos entre las cosas. Era preciso enseñarla a enfrentarse con la realidad y trasuntar ésta en pensamiento, con la menor pérdida posible.”
- Ortega considera que para persuadir en España es necesario antes seducir en los espacios donde se hallan los españoles: en la charla amistosa, el periódico, la conferencia.
- El filósofo procuró traer a los españoles el saber, así como la belleza y la verdad, la más alta y prístisima.²⁴

Estos son los aspectos que va a buscar una y otra vez, de principio a fin, Rosa Chacel en su obra literaria, ensayística y poética. Llegar a la fibra más honda del ser humano: la vida, a partir de la Belleza y la Verdad poética. Anoto estos conceptos en mayúscula porque para Chacel resultan dos regalos prometeicos de Ortega a su entorno y descendientes. De ahí que en esta misma cita, Chacel prefiera conceptos como prístisima en lugar de primera, pues aquella ofrece el

²⁴ Chacel, “Ortega a la distancia”, en *La lectura es secreto*, *op.cit.*, pp. 150-155.

brillo, el esplendor, la novedad, la Belleza y la verdad que la otra con el uso ha perdido.

Así podemos concluir este apartado señalando con Chacel que los autores del 27, no sólo influidos por Ortega, lo que pretendieron en su momento primigenio del trabajo escritural fue *ser*.

3.2.2 Otras influencias

La mayor parte de los críticos o estudiosos responsabilizan a Ortega de los "desaciertos" de esta generación; al hacerlo olvidan que estos jóvenes no sólo leían y escuchaban al maestro Ortega; ellos inquietos como cualquier grupo de jóvenes indagaban más allá de las fronteras de la Península Ibérica y se encontraban con autores y textos que respondían a sus inquietudes. Entre estas influencias, entonces, anotemos a Marcel Proust, Gabriel Miró, Joyce, Thomas Mann, Dostoiewsky y otros. Algunos estudiosos como José Domingo han encontrado estas huellas, pero a ellas se han referido de manera despectiva:

De entidad como novelista (...) es Juan Chabas (1898-1954), discípulo de Gabriel Miró, aunque también refleje la influencia de Proust. *Sin velas, desveladas* (1927), la primera de sus novelas, ha sido notada como una prolongación de la obra del primer Miró, anegada por un exagerado lirismo con evidente inclinación a la sensiblería.²⁵

De la misma manera Max Aub se expresa al respecto:

Giraudoux, Joyce, Miró necesitan del rebuscamiento, en el método o en la frase, para lograr alcanzar su expresión; que vendrá a ser, en sus seguidores, lo que Ortega llame "arte nuevo" y que no es —para los novelistas— sino la fórmula de su suicidio.²⁶

²⁵ Domingo, *op. cit.*, p. 133.

²⁶Max Aub. *op. cit.*, p. 84.

Cabe señalar que en general los estudios que abarcan este periodo de la literatura española ignoran el trabajo de Chacel; entre otros podemos citar a Ricardo Gullón, quien no la considera en su análisis, a Max Aub que tan sólo la menciona en estos términos: "Rosa Chacel también hizo sus pinitos noveleros"²⁷ y José Domingo²⁸ que ni siquiera la consigna. ¿A esto le podríamos llamar visión patriarcal en la investigación literaria? Seguramente que no, pues suscitaría el rechazo inmediato entre los estudiosos citados. Entonces, ¿cómo se explica que no se le tome en cuenta? Para el momento en que se producen los textos referidos Chacel ha escrito una parte considerable de su producción literaria, y básicamente porque comparte rasgos comunes con los otros escritores: fecha de nacimiento, formación intelectual, influencias, etcétera, como queda señalado en las primeras líneas del presente escrito

3.3 El arte como juego

Como decíamos, los novelistas debían replantearse el estilo, la estructura, la temática, la creación de personajes, el punto de vista del narrador, el espacio, el tiempo, etcétera, todo esto en un momento crítico social, cultural y políticamente.

Mientras en la URSS la creación se desarrollaba en estrecho vínculo con los conflictos sociales, es decir, se daba la escritura comprometida *humanizada*, en España este grupo de narradores se interesaba más por la escritura como juego que por la problemática social de su entorno²⁹. Aquí cabe citar a Ortega en

²⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁸ Domingo, *op. cit.*

²⁹ Razón por la cual se les identifico como escritores que deshumanizaban el arte; que es precisamente lo que expone Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*.

dos momentos distintos; el primero corresponde a los propósitos que plantea para el arte nuevo:

Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas. Tiende: 1ro., a la deshumanización del arte; 2do., evitar las formas vivas; 3ro., a hacer que la obra de arte no sea, sino obra de arte; 4to., a considerar el arte como juego, y nada más; 5to., a una esencial ironía; 6to., a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7mo., el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.³⁰ [Las cursivas son mías.]

El segundo momento se refiere a los propósitos de la *Revista de Occidente*, en donde su director afirma la tendencia aquí mencionada.³¹

Los propósitos de la *Revista de Occidente* son bastante sencillos. Existe en España e Hispanoamérica un número crecido de personas que se complacen en una gozosa y serena contemplación de las ideas y del arte. Asimismo les interesa recibir de cuando en cuando noticias claras y meditadas de lo que se siente, se hace y se padece en el mundo: ni el relato inerte de los hechos, ni la interpretación superficial y apasionada que el periódico les ofrece, concuerda con su deseo (...) Es la vital curiosidad que el individuo de nervios alerta siente por el vasto germinar de la vida en torno y es el deseo de vivir cara a cara con la honda realidad contemporánea. (...) Nuestra revista reservará su atención para los temas que verdaderamente importantes y procurará tratarlos con la amplitud y rigor necesarios para su fecunda asimilación.³²

Así observamos que el interés primordial de Ortega y sus seguidores era tomar la escritura como un juego, lo cual no implica necesariamente que fuese una actividad secundaria en su vida, por el contrario, era el juego con las ideas y para las ideas esencial en su existir; era la forma de erosionar el malestar español del momento: la improductividad. Parece ser que por razones extraliterarias, muchos autores han criticado esta postura ante el arte y ante las ideas, sin leer en las líneas de Ortega el señalamiento que él hace; sí, dice que el arte es un juego,

³⁰ Ortega y Gasset, *op. cit.*, pp. 20-21.

³¹ Aunque la cita corresponde a la segunda época de la *Revista de Occidente*, las preocupaciones y propuestas de la misma son semejantes en ambos momentos.

³² José Ortega Spottotno, *Revista Occidente*, 2ª época, 1 (abril, 1963), pp. 1-2.

pero juego que permite al hombre dar respuesta a "la vital curiosidad que el individuo de nervios alerta siente por el vasto germinar de la vida en torno y al deseo de vivir cara a cara con la honda realidad contemporánea". Situación por la cual son duramente criticados en su momento y posteriormente.

Ricardo Gullón en su texto "Los prosistas de la generación del 25", se cuestiona "¿por qué los prosistas de la generación del 25 han sido tan poco estudiados"³³ y considera que este fenómeno se sucedió debido a que los poetas maduran rápidamente y en cambio los ensayistas, críticos y novelistas, necesitan tiempo y experiencia. Dice que "se ha llegado a pensar que la obra de los prosistas carecía de interés o al menos era señaladamente inferior a la de los líricos." Agrega Gullón: "Esto es injusto, basten unos cuantos nombres y unas cuantas obras."³⁴

Pero que opinan los propios autores de este periodo de la narrativa española. Para José Domingo el problema es más de fondo, en el sentido que sus propuestas estéticas no eran lo suficientemente atrayentes como para interesar a las mayorías; así continuando el pensamiento de Luis Araquistán, anota refiriéndose a Ortega El *profeta del fracaso de las masas* definiría a ese *arte artístico* alejado de lo popular, sin contenido humano, esto es, *deshumanizado*.

³³ Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 8.

³⁴ *Idem.* Entre los escritores que cita encontramos a: Dámaso Alonso y Pedro Salinas, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Antonio Espina, Guillermo de la Torre, Antonio Marichalar, Melchor Fernández Almagro, José María Cossío, César M. Arconada, Miguel Pérez Ferrero, Ernesto Jiménez Caballero, José Bergamín, Mauricio Becarisse, Juan Chabás, Claudio de la Torre, Fernando Vela, Angel Sánchez Rivero, José María Quiroga Pla, Emilio García Gómez, Max Aub, Eugenio Montes, Esteban Salazar Chapela, Adolfo Salazar, Valentín Andrés Álvarez y varios más.

Arte puro al que repugnaba la común raíz realista del romanticismo y el naturalismo.³⁵

Lo cierto es que parte de nuestra crítica actual parece acusar a Ortega de ser el causante de la decadencia de la novela española en los años que siguieron a la emisión de tales ideas sobre las directrices y composición del arte nuevo, en el que la novela constituía una parcela de las menos importantes.³⁶

Pero el testimonio más relevante es el del propio Max Aub, escritor de la generación del 27, quien en sus inicios compartió las ideas expuestas por Ortega en su tan criticada *Deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*; Aub, en su libro, *Novela española contemporánea*, acusa a Ortega de prepotente, engreído, desorientador de toda una generación y lo considera culpable del fracaso de la novela de la generación del 27, como hemos dicho arriba.

Estas discusiones, pasando unos cuantos años caen en una especie de mutis, en consideración a los acontecimientos que cimbran a la República. En principio, la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), el inicio de la II República (1931), la Guerra Civil (1936-1939), así como el triunfo del franquismo y, en consecuencia, el exilio.

Desde el inicio de este trabajo he señalado que Chacel se distingue por verse obligada a migrar de la península, en virtud de haber congeniado con la II República y participar activamente a favor de la misma durante la Guerra Civil.

³⁵ Domingo, *op. cit.*, p. 127.

³⁶ *Ibid.*, p. 128.

Aquí, interesa bordear la situación de las escritoras que viven este proceso, y, que están directamente relacionadas con la producción cultural de España, dentro y fuera de la misma.

IV. En busca de la narrativa chaceliana

4.1 Escritoras españolas en el exilio

Mucha tinta ha corrido desde 1936 en relación con la Guerra Civil Española: artículos, investigaciones históricas, económicas, políticas, culturales y otros, han sido el resultado del amplio interés generado entorno a este acontecimiento.

Adentrarse en dichos trabajos implica correr el velo del dolor, la indignación y el sufrimiento del pueblo español; no obstante, también resulta la oportunidad para saber de buena fuente la fortaleza de estos hombres, mujeres y niños que defendieron a la República Española.

Para quienes nos interesamos en el área de la literatura, algunos textos han marcado el creciente interés por indagar más respecto a este acontecimiento histórico y sus repercusiones en nuestro campo del conocimiento.

Novelas como *¿Por quién doblan las campanas?* dan testimonio de cómo esta guerra marcó el destino de los españoles y de los brigadistas internacionales, entre ellos Ernest Hemingway; no sólo los ciudadanos estaban involucrados en el suceso, la misma suerte corrían los habitantes de las provincias. Al leer esta novela, me he preguntado: de qué manera este fenómeno social marca el devenir de las letras españolas y, en particular, de su narrativa; es de todos conocido que el resultado fue un sismo destructor, paralizante en el desarrollo de la expresión literaria, narrativa, de la Península y, a pesar de que el tiempo reanuda el trabajo literario, no logro acabar con la dicotomía: escritura dentro y fuera de España.

Los narradores exiliados, como Manuel Andujar, Max Aub, Ramón Sender tocaron la temática de la Guerra Civil en sus creaciones; esto, respondiendo a la

necesidad que tenían los emigrados de hablar acerca del evento que determinó sus vidas.

La poesía fue el género que más posibilidad brindó en la manifestación del sentir en el momento de la guerra y posterior a la misma.¹ Otra rama literaria que otorgó la vía expresiva a los creadores fue la narrativa.

No obstante la gran cantidad de textos narrativos elaborados por los españoles en el exilio, a los que ahora se puede acceder es necesario señalar que en su producción y circulación no siempre gozaron de las facilidades necesarias. La situación del escritor trasterrado no era el medio de cultivo *ad hoc* para la continuidad de un trabajo truncado; si pensamos que en condiciones "normales" el dedicarse a escribir no resulta fácil y menos el publicar, en la situación que atraviesan los transterrados las agraviantes se acentúan, como lo anota Marra-López:

La situación del escritor desterrado resulta aún más trágica, pues si el resto de sus compatriotas se ven afectados por el desgajamiento que el exilio supone, el escritor se encuentra doblemente a la deriva, como español y como profesional. Toda expatriación supone, en principio, un aislamiento y fracaso total, desde el punto de vista de la intencionalidad intelectual.²

A pesar del profuso estudio de este crítico y muchos otros en relación a la literatura y el exilio, pocos son aquellos que abordan la situación particular de las escritoras españolas exiliadas. Si es verdad que la situación de los escritores desterrados es difícil, la de las mujeres que deciden dedicarse a lo mismo no lo es menos; por el contrario, dadas las condiciones histórico-sociales que prevalecían

¹ Cf. Rose Corral Jorda, Arturo Souto Alabarce *et al.* (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. El Colegio de México/CELL/ Fondo Eulalio Ferrer, México, 1995.

² José R. Marra-López, "El intelectual en el destierro", en *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963, p. 55.

en la primera mitad del siglo para el trabajo intelectual de las mujeres, éstas se encuentran aún en un nivel de complejidad mayor que sus discípulos masculinos. Razón por la cual me parece necesario indagar en esta línea y buscar nombres, temáticas, intereses... recurrentes en las obras de las escritoras de la primera generación.³ Así, volviendo al momento de ruptura con la tierra natal, Joaquina Rodríguez Plaja anota:

La derrota del ejército republicano obligó a salir del país a miles de españoles. No hubo en realidad ninguna orden de destierro, sino que fue una situación de autodestierro, ya fuese por el rechazo a vivir bajo una dictadura, en muchísimos casos, por salvarse de la persecución franquista que había dado y siguió dando muestras de ser despiadada.⁴

Entre los individuos que optaron por el exilio se encuentran las llamadas escritoras de la primera generación; me preguntó y, quizá después de indagar vidas particulares pueda contestarme, en el caso de las escritoras, considerando la situación social de la mujer española en los años veinte, ¿qué tanto fue determinación de ellas abandonar su patria o que tanto dependió del marido, el padre o el hermano la decisión última? Pienso en el filme *El balcón vacío* de Jomi García Ascot en el cual la protagonista, su hermana y su madre van a Francia y luego a México por las circunstancias que rodean al padre o en el testimonio de mujeres exiliadas que nos dicen:

Por fin el barco atracó en el muelle 6 del Puerto de Veracruz [...] *Entre ellos estábamos muchas mujeres que, siguiendo el ideal de sus padres, maridos e hijos, sufrieron heroicamente y pagaron un precio muy alto.*

³ Cabe señalar que para los estudiosos del fenómeno "literatura del exilio español", los escritores se dividen en dos grupos: primera generación, que son aquellos que salieron de España por decisión personal y que eran escritores ya formados y, la segunda generación, formada por los niños que acompañaron a sus padres al exilio y que una vez adultos resolvieron asumir como propias las ideas que orillaron a sus padres a dejar la tierra española.

⁴ Joaquina Rodríguez Plaja, *La novela del exilio español. Catálogo comentado*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1986, p. 15.

México nos deparó la libertad que necesitábamos para rehacer nuestras convulsionadas vidas.⁵ [Las cursivas son mías.]

Como se sabe, muchos españoles se refugiaron en Francia y, luego de allí, por la Segunda Guerra Mundial, se dirigieron a otros países occidentales u orientales (Inglaterra, URSS); otros partieron hacia América (México, Argentina, Brasil, Santo Domingo, Argentina, Colombia, Chile o Estados Unidos).

Los escritores que arribaron a América tuvieron que sortear todo tipo de dificultades. Si bien un grupo de americanos los aceptaban otras los rechazaban; una vez transcurrido el periodo de adaptación (el cual fue prolongado) y una vez que decidieron o pudieron continuar su trabajo creativo se enfrentaron a otras problemáticas, como señala Marra-López:

El escritor español exiliado está afectado por todo lo anteriormente dicho, y además, porque ignora quiénes serán sus lectores. Después de editados sus libros ¿quién los lee? Por tratar en ellos temas privativos o circunscritos en general a España no parecían interesar a los lectores de residencia del escritor [...] Difícil debe ser para el escritor profesional sentirse retribuido con tan escaso público; de ahí que se plantee dubitativo el sentido de su laborioso trabajo: ¿por qué escribir?⁶

Rodríguez Plaja cita a Max Aub, Ramón J. Sender y Francisco Ayala a modo de testimonio de dichas inquietudes; pero yo me pregunto: ¿las escritoras compartían estas ansiedades; qué les interesaba en ese momento de su vida?

Como se puede apreciar en las fichas bio-bibliográficas que proporciona Rodríguez Plaja de las escritoras exiliadas en México, algunas de ellas tenían la imperiosa necesidad de testimoniar el acontecimiento que había escindido sus

⁵ Blanca Bravo, "Recuerdos de mi exilio", en *Nuevas raíces. Testimonio de mujeres españolas en el exilio*. Joaquín Mortíz, México, 1993, p. 59.

⁶ Rodríguez Plaja, *op.cit.*, pp. 26-27.

vidas; las novelas escritas por mujeres recreaban: el éxodo, la guerra y el enojo contra ello; por el carácter testimonial los críticos han considerado estos textos como obras menores, esto porque las escritoras se preocuparon más por dejar plasmada su experiencia que por la temática o la técnica literaria.⁷

Entre las escritoras que arribaron a México podemos citar a Luisa Carnés (*Juan Caballero*, 1956), Mada Carreño (*Los diablos sueltos*, 1975), Cecilia Guilarte (*Nació en España (Novela o lo que el lector prefiera)*, 1944), Isabel Oyabarzabal de Palencia (*En mi hambre mando yo*, 1959). En relación con estas escritoras Marra-López cita a María Teresa León, como escritora del exilio y comenta al respecto:

Su labor de novelista está representada por *Juego Limpio* (Buenos Aires, Goyarnate, 1959), que es una cierta visión de la Guerra Civil desde la perspectiva de una compañía de teatro [...] Inevitablemente surge la evocación sentimental del "tiempo pasado" en detrimento del relato [...] Por otro lado, técnicamente la novela es reiterativa, sentimental, idealista y confusa, además de pobre en recursos. Es, más que nada, un intento de autobiografía hecho ficción novelesca.⁸

Es evidente la poca valía en la que se tiene el trabajo de las escritoras exiliadas, por lo menos en el caso de Marra-López.

De entre este microcosmos de autoras, una de ellas ha destacado en las últimas décadas en España, me refiero a Rosa Chacel, autora a quien dedicamos este estudio, citada por Marra-López:

Alrededor de Ortega, pues, se agruparon los "nuevos" narradores: Francisco Ayala, Rosa Chacel, Jarnés, Antonio Espina, Marichalar, Pérez de la Ossa, Claudio de la Torre, Valentín Andrés Álvarez, César Arconada, Salazar Chapela, Pérez Ferrero, Juan Chavás, Ernestina de Champourcín, Antonio de Obregón [...]

⁷ Temática compartida en la escritura masculina como se puede apreciar en la siguiente cita: "Nos encontramos así con una de las constantes de la literatura emigrada: la referencia al pasado, al tiempo que pesa sobre sus espaldas y sobre su corazón de manera constante y decisiva." Marra-López, *op.cit.*, p. 98.

⁸ *Ibid.*, pp. 495-496.

Para Ayala, los relatos del grupo poseían una base de experiencia que se reducía a "cualquier insignificancia, o vista o soñada, desde la que se alzaba la pura ficción en formas de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales." La tónica de aquellos años era la primacía juvenil, y los jóvenes tenían la palabra, pues ser joven "en sí y por sí era ya un mérito, una gloria; se nos invitaba a la insolencia, al disparate gratuito; se tomaban en serio nuestras bromas, se nos quería imitar... El balbuceo, la imagen fresca, o bien el jugueteo irresponsable, los ejercicio de agilidad, la utrapelia, la ocurrencia libre, eran así los valores literarios más importantes.⁹

A pesar de ser parte de tan relevante nómina, Chacel fue durante varias décadas poco más o menos desconocida, como ya dije; por fortuna, Julián Marías, Ana Rodríguez-Fischer, entre otros críticos, y diversas instituciones españolas han contribuido a difundirla y valorarla en su justa dimensión.

La escritura chaceliana, desde el principio, rompió con los moldes y experimentó rumbos diferentes, razón por la que su primera novela *Estación. Ida y vuelta* (1930) no fue apreciada en su momento; posteriormente la derrota de la República obliga a la escritora a abandonar el país.

Buenos Aires resulta el espacio adecuado para la continuidad del trabajo chaceliano; en dicha ciudad se da el reencuentro con los amigos españoles, también exiliados, quienes intentando reponerse del duelo por la pérdida de la República y procurando abrirse camino en su nueva vida se integran alrededor de revistas y editoriales,¹⁰ permitiendo esto cierta continuidad en sus producciones artísticas.

⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁰ Cabe recordar que la llegada de los españoles refugiados y la guerra en España determinaron la situación editorial de Argentina: "El trienio 1936-1939 no es una fecha fortuita. Como sabemos corresponde a los años de la Guerra Civil Española. Y este acontecimiento, dentro de sus múltiples repercusiones, tuvo trascendencia en la industria editorial. La Argentina y México, sobre todo, se convirtieron en centros importantes, y, en buena medida, sustituyeron bien pronto al gran centro que las las circunstancias cerraban en España." Emilio Carrilla, *Autores, libros y lectores en la*

Chacel, de nuevo, se adelanta a su tiempo; mientras la mayor parte de sus amigos se detienen o, ¿por qué no?, se estancan en la fase testimonial, ella deja de lado ese rubro; se dedica a difundir trabajos ya iniciados; por ejemplo *Teresa*, novela que en España no pudo ser publicada; en ese rescate continúa la construcción de un proyecto de vida: la literatura.

Arriba he señalado, de acuerdo con el criterio de Marra-López y de Joaquina Rodríguez Plaja, que la temática del destierro, la guerra y la añoranza de la España perdida evitan obras estilísticamente bien logradas. Lo curioso es que para Marra-López la obra chaceliana publicada hasta los años sesenta no le satisface precisamente porque ella evita tratar el asunto en su trabajo escritural:

Hay un hecho real que marca una separación en su vida: se ausentó de España en 1939. Pero tal coyuntura histórica —con toda la carga de dramática problematicidad que ello entraña— permanece ausente en su obra literaria. Es quizá —descontando a Jarnés, aun que éste tenía ya su obra realizada— el único caso del exilio donde no se percibe tal situación.¹¹

Chacel se adelanta una o quizá más décadas a sus contemporáneos desterrados; el exilio forma parte de su vida, pero en su obra aparece la germinación de un proyecto literario y filosófico, que encuentra sus raíces en la efervescencia cultural de los años veinte; ella salta el periodo conflictivo por el que atraviesan sus compañeros antes que los otros:

Llega un momento en que el exilio abandona su calidad deambulante y necesita detenerse [...] Los temas del exilio se desgastan, se empequeñecen y pierden su sentido. Llega, vuelvo a decir, en que ya no existen más posibilidades nostálgicas y en que la muerte todo lo iguala. La

literatura argentina. Universidad Nacional Autónoma de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Tucumán, 1979, p.108 [Cuadernos Humanitas, 51].

¹¹ Marra-López, *op.cit.*, p. 142.

muerte de los poetas y de la poesía del exilio llega naturalmente. Quien quiera sobrevivir deberá cambiar y seguir el curso de la vida.¹²

Me parece que con independencia de la temática que aborde o no, creo que para opinar respecto a su obra no hay más que acercarse a su trabajo y procurar dar cuenta del mismo sin prejuicios; sólo esto permite al analista compartir los intereses de la escritora; por ello, parece necesario primero dar algunos datos relevantes de su biografía.

4.2 Mirando a Chacel

Rosa Chacel nace en Valladolid en 1898; una breve semblanza de la autora anota: "Su educación se desarrolló en el ámbito familiar. Desde los diez años residió en Madrid";¹³ abarcando el periodo de su infancia durante el cual conoció, efectivamente en el espacio familiar, las obras de los grandes maestros de la literatura española y europea. Rosa Chacel cuenta que desde muy pequeña, por razones de salud, tenía que pasar mucho tiempo en su habitación, esto fue la causa por la cual sus padres ocuparan la doble función educativa: la familiar y la institucional. Sus padres "para aliviarla del régimen claustral y de tanto reposo, reproducían en su casa el clima artístico de su juventud: las comedias musicales escritas por su padre..."¹⁴

¹² Angelina Muñoz-Huberman, "La poesía y la soledad del exilio", en Corral, *op. cit.*, p. 379.

¹³ *Diccionario de Literatura española e hispanoamericana*, p. 340.

¹⁴ Dónoan *et al.*, *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*. Anthropos, Barcelona, 1990, p. 108 [Ámbitos Literarios, Premios Nacionales de las Letras Españolas, 4]. Debo señalar que los datos que respecto a la biografía se vierten en las siguientes páginas, están basados en el excelente trabajo de Ana Ródriguez-Fischer "Reportaje biográfico de Rosa Chacel", incluido en esta misma referencia.

Momentos de soledad fueron aquellos de la infancia en la vida de la escritora, pero colmados por el deseo de conocer y, en particular, por leer. A los ocho años, extraoficialmente, asiste a la Academia de Arte; allí continuará el aprendizaje del dibujo, ya iniciado en casa con su padre; en adelante asistirá a otras instituciones, en donde ampliará sus intereses hacia la pintura y finalmente a la escultura; así, en 1915 se inscribe en la Escuela Nacional de las Bellas Artes de San Fernando. En este lugar conocerá a dos figuras centrales en su vida: Don Ramón de Valle-Inclán (su maestro) y a Timoteo Pérez Rubio (su esposo posteriormente).

Chacel abandona en 1918 dicha institución y se adentra en el mundo de la literatura de su época; los ísmos y en especial el ultraísmo la entusiasman; en 1922 se casa con Timoteo Pérez Rubio; la pareja se va a Roma por cuestiones de trabajo de Pérez Rubio y allí Chacel lee con fervor las revistas españolas —*El Sol*, *Revista de Occidente*; en las páginas de estas publicaciones se acerca a Ortega y Gasset, personaje central en el devenir escritural chaceliano; en el transcurso de este periodo redacta *Estación. Ida y vuelta*, su primera novela que será publicada en España hasta 1930.

El matrimonio regresa a España en 1927 y la escritora reanuda el diálogo suspendido con los jóvenes creadores, quienes se encuentran en plena efervescencia.¹⁵ Chacel colabora en algunas publicaciones (*Revista de Occidente*, *La gaceta literaria*, *Meseta*).

Más adelante se ven influidos por el arribo de la II República, Chacel nos dice:

¹⁵ Me refiero a la llamada generación del 27, que en este año realizan el homenaje a Góngora.

La eclosión de la República influyó en nuestras vidas —en la de todos sin excepción— de modo que insistir sería trivial. Para definirlo sencillamente bastaría decir, todos hacíamos cosas que no habíamos hecho antes.¹⁶

Durante la Guerra Civil, la autora se pronuncia en contra del franquismo, firma varios desplegados y participa en distintos actos de protesta y publica el romance "Alarma" en la revista antifascista *El mono azul*. Debido a la situación política que prevalece en el país sale de España en 1937 y se dirige a París, luego a Grecia; regresa a Francia, desde donde partirá hacia Sudamérica: Brasil (Río de Janeiro) y Argentina (Buenos Aires). Chacel durante la década de los cuarenta viaja constantemente de una a otra ciudad sudamericana (Buenos Aires-Río de Janeiro); en la primera se da el reencuentro con los amigos y escritores españoles exiliados: "Así, pudo lentamente reiniciar la tarea literaria en una modalidad muy común entre los escritores del exilio: las colaboraciones en revistas y editoriales."¹⁷ Ensayos, narraciones y traducciones fueron el producto de este nuevo periodo chaceliano; le publican dos novelas: *Teresa* (1941) y *Memorias de Leticia Valle* (1944).

El primer volumen de relatos *Sobre el piélago* se publica en 1952 y es premiado por la Sociedad de Escritores Argentinos con la Faja de Honor.

La John Simon Guggenheim Memorial Foundation le otorga de 1959 a 1961 una beca de creación; razón por la que se traslada a New York y allí redacta la primera versión de su ensayo *Saturnal*. Al mismo tiempo la editorial Losada da a

¹⁶ Donoán, *op.cit.*, p. 114.

¹⁷ *Ibid*, p. 117.

conocer *La sinrazón* (1961) y la Universidad Veracruzana el volumen de cuentos *Ofrenda a una Virgen Loca*.

Rosa Chacel viaja a España en 1962 y regresa a Río de Janeiro en 1963; viaje poco significativo en la vida personal y profesional de la escritora. Durante algunos años (1964-1970) reelabora algunos escritos —*Saturnal, La confesión y Desde el amanecer*, su autobiografía. La escritora realiza un segundo viaje a la Península; éste realmente significativo en su trayectoria profesional —se reeditan varios de sus libros, se le difunde en los ámbitos literarios.

Una segunda beca en 1974, esta ocasión por parte de la Fundación March, le da la oportunidad de escribir *Barrio de maravillas* (1976) —la cual recibe el Premio de la Crítica— y decide en 1977 establecerse definitivamente en España. Una vez allá participa en conferencias, presentaciones de libros, etcétera.

Años de reconocimiento a la obra chaceliana: 1978, "La Encina" le otorga el Trofeo Librato Fuentes por su obra literaria; publica *Versos prohibidos* (1978), *Timoteo Pérez Rubio* y sus *Retratos de jardín* (1980), *Novelas antes de Tiempo* (1981), *Los títulos* (1981). *Alcancía. Ida. (1940-1966)* y *Alcancía. Vuelta (1967-1981)* (1983).

La escritora participa en México en el homenaje a Octavio Paz (1984) y tres años después recibe *El Premio Nacional de las Letras Españolas* por su obra narrativa. Más reconocimientos: se le nombra *Hija Predilecta de Valladolid* y se le otorga el título *Honoris Causa* por la Universidad de Valladolid; continúan los eventos con el fin de comentar su obra; publica su última novela *Ciencias Naturales* (1988). Muere en 1994 a los noventa y seis años.

V. **Estación. Ida y vuelta, la memoria vital**

Algo ha terminado; ahora puedo decir: ¡principio!

Rosa Chacel

5.1 Retrato de una escritura naciente

Si hasta aquí hemos dibujado el contexto en el que se inicia Rosa Chacel como escritora, debemos preguntarnos, entonces ¿qué aspectos centrales nos ofrece su primera novela, cómo pueden guiar al lector en la obra de la autora? Indagando la respuesta a este punto, será fundamental procurar argumentar que la escritura de Chacel surge de la memoria y allí se ubica desde 1930 hasta sus últimas producciones.

De tal manera que analizaremos la relación entre el proceso de recordar que define al personaje central de esta novela: “Él” y la memoria que inaugura el relato. Uno de los trabajos esenciales para explicar cómo se desarrolla este proceso en la novela será Henri Bergson; su ensayo *Materia y memoria* (1896), texto conocido por Chacel, constituye una guía importantísima para observar cómo Chacel urge en los recuerdos desde el mundo de las percepciones y a partir de allí ofrece un discurso que vitaliza el pasado, dándole la cualidad de poseer mayor intensidad, en ciertos contextos, que la realidad inmediata de los personajes.

Importa demostrar que los recuerdos se transforman, en Chacel, en *una memoria vital*, concepto que acuñó para poder explicar que tanto los personajes chacelianos como la autora se aferran a la vida mediante la palabra, sobre todo, escrita; entonces, desde la escritura, la memoria se trastoca en recuerdos vitales,

intensísimos que sacuden agudamente a los personajes en los diferentes planos narrativos que se insertan en esta primera novela de Chacel.

A la par que el filósofo Bergson, nos orienta en la revisión de esta obra, la novela de James Joyce, *Retrato de un artista adolescente*, otorga la posibilidad de apreciar los elementos de intertextualidad entre la propuesta estética del irlandés y la que desarrolla Chacel en esta primera obra, igualmente los trabajos de José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* colocan las interpretaciones que hacemos a continuación.

Al revisar en la primera novela de Chacel el tópico de la memoria, como uno de los elementos estructurales de este relato coincidimos con la opinión de José María Espinaza, quien menciona respecto a Chacel: “su obra, *vida y memoria funcionan simultáneamente*, son lo mismo. Vivir es recordar algo que yo vivo, un yo mismo al que recuerdo, y que puede no ser mío. No es un juego borgiano, y en explicar su funcionamiento reside el secreto de esta obra.”¹ De donde consideramos que el gran reto de los lectores chacelianos es develar no sólo el “secreto” de la simbiosis memoria-vida, sino que el desafío va más lejos; la tarea principal es destacar el cómo se borda ese entramado: vida-memoria y, sobre todo, cómo afecta a la escritura de Chacel.

Siguiendo este hilo, al tocarse el tema de la memoria en Chacel, observamos que las palabras con las que abre el prólogo a la primera edición de esta obra, el cual titula “Esquema biográfico”, anota: “Nací en Valladolid el 3 de junio de

¹ “El metabolismo de la memoria”, en *Cartografías*. Juan Pablos Editor/UAM, México, 1989, p. 10. (Las cursivas son mías.)

1898. Recuerdo los primeros nueve años de mi vida que pasé allí, día por día.”² Si algo distingue a la persona de Rosa Chacel es su capacidad de rememorar a sí misma y con ella a un conjunto social, ubicado en un entorno específico, en donde los elementos complejos son el punto central, pero la mirada retrospectiva al aprehenderlos no se guía por una cronología lineal, busca sus elementos diferenciadores desde una mirada o perspectiva que intenta comprender no las razones de los hechos, en cambio si su esencia misma, la razón o motivación de su existir. Las palabras que dirige a Ana María Moix apuntalan la importancia que para Chacel tiene la memoria:

Creo que te asombrará el yacimiento de mi memoria [...] Cómo me extraña que tú conserves pocos recuerdos [...] Tú tienes que escribir; has nacido para eso y *la literatura necesita nutrirse de ese humus que es la memoria*. Si no conservas tus recuerdos, no tienes nada que confesar, y sólo cuenta la literatura que es confesión. La que no lo sea, es observación, confección, elaboración, cualquier cosa menos realidad vital.³ [Las cursivas son mías.]

Añade, en el prólogo, que se distingue por ser un “trabajador sin materia”, “porque siempre ha sido mi fuente de actividad, lo falto, lo ausente, lo distante.” Es decir, Chacel no plantea aquí que su materia sea el o su pasado sino lo ausente o distante, pero que se mantiene en la posibilidad de ser presente en cualquier momento.

En dicho prólogo, ofrece otro aspecto relevante al remitirnos a otra experiencia de su vida; anota: “Cumplí mis diez años en Madrid y mi yo sufrió un cambio total: hice vida de niña, tuve amigas y conocí la verdadera *soledad*.”⁴ Así como el recuerdo es la materia primigenia para la escritora, la soledad será una condición

² Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta*. Espasa-Calpe, España, 1999, p. 29. [1930]

³ Rosa Chacel y Ana María Moix, *De mar a mar. Epistolario* (pról. ed. y notas de Ana Rodríguez Fischer). Península, Barcelona, 1998, p. 339.

⁴ Chacel, *op. cit.*, p. 31.

consustancial a su ser. La carencia voluntaria e involuntaria de compañía en la vida de Chacel surge como condición fundamental en su quehacer literario. Por ejemplo, en distintos trabajos expresa cómo en su niñez, por cuestiones de salud, se mantuvo alejada de los espacios comunitarios: escuela y familia. Ya de adolescente, en Madrid, buscará la soledad para estar consigo misma; también en Roma durante su estancia del 1922 a 1927, la autora se dedica a ser autodidacta y a escribir su primera novela, se “aisla” mientras vive intensamente su proceso “europeizante”. Una vez que la Guerra Civil estalla y el exilio se impone, la “soledad” acompañará a Chacel el resto de su vida. Y es en soledad, en donde surgen los recuerdos y la memoria permite la vida y ésta se materializa en la escritura.

Al explicar la vinculación entre ella y su primera novela, explica: “aunque no coincide casi con ningún hecho de mi vida, le considero *autobiográfico*, y aunque él empieza a vivir ahora, es el reflejo de una realidad mía ya muy lejana.”⁵

Los datos autobiográficos, en su primera obra al igual que en el resto de su producción, emergen de manera tangencial o integrada a los elementos estructurales fundamentales del hecho narrado. Lo autobiográfico se reconoce a partir del diálogo intertextual que se establece entre las novelas y su autobiografía, la constatación de ello la encontramos en sus diarios o las entrevistas que se le realizaron. Vemos por ejemplo que el narrador de *Estación. Ida y vuelta*⁶ anota en una de sus varias reflexiones en el texto: “mi manía contempladora me deja de

⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶ En adelante usaré la abreviatura *EIV* para referirme a este texto.

lleno meterme en ella.”⁷ Una de las actividades documentadas por Chacel, su gusto por la contemplación.

Siguiendo con la declaración de la autora en relación a los diálogos autobiográficos entre su obra y su ser, nos detenemos en una de las reflexiones del narrador de *EIV*; éste se ocupa de explicitar el cómo rememora, desde qué ángulo: “recuerdo siempre en confusa perspectiva lo que había y lo que hay en la casa.”⁸ Y aunque refiere al espacio de ficción, su obra en general, corresponde a circunstancias autobiográficas. Al referirse a la novela *La sinrazón* apunta Chacel: “No sé qué pensar de este libro, pero sí que es integralmente mi autobiografía.”⁹

Entonces, si la memoria y el recuerdo, a la par que la perspectiva desde la que se recupera ese pasado vital, resultan fundamentales para Chacel, será importante ahondar allí.

5.2 Construcción del texto

Chacel menciona que durante su estancia en Roma, uno de los contactos con España era la *Revista de occidente*, y de manera particular se interesó por continuar leyendo las ideas de Ortega y Gasset. Por esta información se entiende que dos textos debieron influir contundentemente a la novel escritora.

En *Ideas sobre la novela* (1925), Ortega y Gasset apunta respecto a la novela: “el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación [...] El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de

⁷ Chacel, *EIV*, p. 83.

⁸ *Ibid.*, pp. 96.

⁹ “Discurso de Rosa Chacel en el acto de investidura como doctora *honoris causa* de la Universidad de Valladolid (1989)”, en Dónoan *et al.*, *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*. Antrophos/Ministerio de Cultura/Centro de Letras Españolas, Barcelona, 1990, p. 58 [Ámbitos literarios, Premios Nacionales de Letras Españolas, 4].

referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos.”¹⁰

Consideraciones como ésta y las de Chacel entorno a la importancia que tiene la memoria y la confesión para la literatura se entremezclan en *EIV* y dibujan la estructura de esta ficción. El narrador-protagonista conduce el relato en primera persona, intercalando acontecimientos pasados con el uso del presente, de tal manera que estos dos espacios temporales se intercalan uno en el otro, hasta ser uno mismo en la “persona” del personaje principal. La búsqueda ontológica es el hilo de Ariadna en esta novela, por lo que la introspección es uno de los ejes del relato, a partir del cual el protagonista se construye a sí mismo y su entorno. De donde, “el imperativo de la novela es la autopsia”, busca su materialidad en esta primera obra de Chacel.

Un siguiente postulado del filósofo apuntala al texto de *EIV*. Argumenta Ortega: “Una narración somera, no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas.”¹¹

Consideración que Chacel lleva puntualmente a la escritura. El protagonista de *EIV* es el “tema” de la novela, es su razón de ser; la acción se detiene, no así la presencia y existencia de “Él” y su interés por encontrarse a sí mismo. Búsqueda ésta, primigenia de ser humano.

¹⁰ José Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, en *La deshumanización del arte*. Velázquez. Goya. Porrúa, México, 2ª ed., 1992, p. 36 [Sepan cuantos..., 497].

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

Ortega y Gasset sintetiza en siete puntos las tendencias del arte moderno, tal cómo él lo observa. Dos de ellas, por lo menos, se palpan en el texto de Chacel: la controversial “deshumanización del arte” y la consideración del “arte como juego”. Y en estos dos aspectos es en donde el narrador protagonista incorpora su ser y lo coloca en el centro del discurso, no olvida a quienes le rodean, se halla urgido de indagar en sí mismo, al hacerlo se adentra en las otredades con las que narrativamente se vincula y con las ajenas al cosmos literario en el que existe.

La escritora asume el asunto del arte como juego consciente de la responsabilidad que tiene de “hacer arte”, es decir de comprometerse con la creación misma. Y es en ese punto, en donde el recuerdo y la memoria adquieren significación. Estos serán los medios para llegar al fin: la escritura hecha realidad.

El magisterio de Ortega explica las decisiones de Chacel al construir su primera novela. La autora se propone crear el conflicto del texto: “con todos sus ángulos, dentro de la mente de un hombre, y lo primero que concebí para el ente pensante que quería crear era el nombre [...] denominadas únicamente como yo y ella.”¹² El porqué huye de un apelativo, lo explica en la nota a la reedición de *EIV* de 1974. Además de conservar la nota autobiográfica, incorpora otro escrito al que titula “El loco”. Inicia esta parte con un pasaje de *Platero y yo*, de su maestro Juan Ramón Jiménez. Allí establece que la soledad es la correlación entre la figura de “El loco” de Jiménez y el otro gran loco de la literatura universal: don Quijote. Por lo tanto el “Yo” narrador de Jiménez se sobrepasa al incorporar todos los yoes en soledad. Anota Chacel allí: “Yo, es una soledad que hace su primera salida por

¹² Chacel, *EIV*, *op.cit.*, p. 25.

campos de color muy distintos del de los de Montiel. Y esto del color es el entuerto que Yo endereza, con una eficiencia digna de su época.”¹³

Una de las preocupaciones centrales de la autora es como diría Ortega y Gasset: “Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad [...] El camino real del arte [...] se llama “voluntad de estilo”. Ahora bien: estilizar el deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar.”¹⁴ De donde la obra de Chacel se ocupará, en gran medida, de la forma, del estilo literario desde esta postura deshumanizante.

Entre las figuras centrales para la incursión de Chacel en el relato largo se encuentra James Joyce, como ella lo comenta en el prólogo de 1974, con *Retrato de un artista adolescente*. Diversos son los puntos de contacto entre Chacel y Joyce: la preocupación por la escritura y el proceso de ésta, un recurso ampliamente explorado en el siglo XX, lo metaliterario; la reflexión entorno a la construcción del ser, el priorizar el retorno al comienzo del universo de los personajes; la necesidad de indagar en sí mismo, para de esa manera indagar en todos y cada uno de los seres humanos; el deseo de ser tanto de Stephan Dedalus como de esos “Yo”, narrador protagonista chaceliano. Los planteamientos de Dedalus los retomaremos más abajo.

De la misma forma las consideraciones de Henri Bergson en su libro *Materia y memoria* son indispensables para argumentar el interés de Chacel¹⁵ por explorar

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ Ortega y Gasset, *op.cit.*, p. 30.

¹⁵ En el epistolario que sostiene con Ana María-Moix, ante el interés de la discípula por la filosofía, Chacel le recomienda: “lee a Bergson, que abre las rutas para la investigación actual; y, si estás

en los procesos estéticos que la emergencia de la memoria ofrece. Por ello, más adelante lo integraremos.

5.3 La memoria: punto de arranque

Existen varios trabajos que han abordado el tema de la memoria en la obra de Chacel. Cabe citar aquí a Shirley Mangini, quien crea tres categorías para explicar este aspecto en la narrativa chaceliana; a saber son: la memoria condicional, con la cual se refiere al manejo plástico de las imágenes y el “plurivalente mirar para atrás” que la autora explicita desde su primera obra; la “memoria real” en donde incorpora su autobiografía, desde donde se cuestiona la naturaleza del recordar. Al parecer de Mangini, en *Desde el amanecer*, se ve una tendencia meta-autobiográfica, ya inserta en *EIV*. El tercer tipo lo denomina “memoria proyectada”, aunque apócrifa, en donde la escritora toma una vida real¹⁶ y procura proyectar la vida sociológica, ontológica y emocional de las protagonistas a partir de su “propio morboso y moroso pensar”.¹⁷ La conclusión de Mangini nos atañe: “el recuerdo está inextricablemente relacionado con la creación literaria y la búsqueda ontológica, constantes ambas en la vida y obra de la autora.”¹⁸

La cuestión es cómo surge la memoria condicional, real y proyectada. Yo creo que tendríamos que referirnos a una *memoria vital* en sentido bergsoniano. Explica Bergson desde una perspectiva psicológica:

leyendo a Heidegger, avanza por ese laberinto, que algo encontrarás. Y dime lo que encuentres en unos y otros.” Chacel y Ana María-Moix, *op. cit.*, p. 146.

¹⁶ La investigadora se refiere al origen tanto de *Teresa* como de *Memorias de Leticia Valle*, ambas provenientes de hechos reales de la vida española del siglo XIX y del XX.

¹⁷ Shirley Mangini, “Introducción”, en Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta* (ed. Shirley Mangini). Cátedra, Madrid, 1989, pp. 11-64 [Letras Hispánicas, 307].

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

“El recuerdo es una percepción debilitada” no debemos engañarnos pues “si el recuerdo no es más que una percepción más débil, inversamente la percepción será algo así como un recuerdo más intenso.”¹⁹

La verdad es que la memoria no consiste del todo en una regresión del presente al pasado, sino por el contrario en un progreso del pasado al presente. Es en el pasado en donde nos colocamos de una vez. Partimos de un estado “virtual” que conducimos poco a poco, a través de una serie de *planos de conciencia* diferentes, hasta el término que se materializa en una percepción actual, es decir hasta el punto que se convierte en un estado presente y actuante, es decir, en fin hasta ese plano extremo de nuestra conciencia en que se dibuja nuestro cuerpo. En ese estado virtual consiste el recuerdo puro.²⁰

Apuntalando estas consideraciones retomamos de la misma Chacel: “No hay huella del pasado; recuerdo y memoria son diferentes; el “recuerdo es una cosa que se *recoge* del pasado; la memoria no, la memoria es un fondo que permanece y en mí mi pasado no es nunca un recuerdo: es un pasado que *prevalece*, que para mí sigue siendo presente toda la vida.”²¹ La última frase puntualiza la visión que Chacel incorpora en sí misma y en sus obras acerca de la memoria: acción que *prevalece* y “sigue siendo presente toda la vida.”

La memoria, entonces, en Chacel no equivale a recuerdos que se alistan y alinean unos tras otros para dar pie a un acto que se rememora. La memoria aparece en la obra de Chacel como la materia prima de su escritura. Y en opinión de Dónoan la autora en su obra nos ofrece “su experiencia personal en materia literaria entregándonos el fondo último de la persona, el testimonio del tiempo padecido”.²² Pero no se entienda aquí que Chacel se abandona al mundo de la queja o la nostalgia del pasado o de lo que pudo ser. Ella al igual que María

¹⁹ Las comillas son del autor.

²⁰ Henri Bergson, “Materia y memoria”, en *Obras Escogidas* (trad. y pról. de José Antonio Miguel). Aguilar, México, 1959, p. 421.

²¹ Entrevista a Rosa Chacel por Ana Rodríguez-Fischer, *apud*. Dónoán, “La memoria, fuente y materia de la escritura”, Dónoan *et al.*, op. cit., p.16.

²² *Ibid.*, p. 20.

Zambrano²³ se prohíbe la nostalgia: “Yo cuando salí de España me prohibí la nostalgia. El exilio no lo elegí. Lo acepté. No me gusta la nostalgia, a no ser que sea la nostalgia de un futuro. Y sin embargo, recuerdo...”²⁴ Chacel por su parte anota: “Yo cuando analizó las circunstancias y veo que no hay manera. Aceptó las circunstancias y ya está. Si no se puede pues no se pudo y ya”,²⁵ se refiere a las condiciones externas a sus posibilidades de acción.

Sin embargo, con esto no se entienda que nos enfrentamos a una escritora que se deja caer en la derrota; por el contrario, si el ámbito externo le es vedado no sucede de tal forma con los ámbitos internos. Allí está la memoria, no para acomodar la realidad o la no-realidad a su capricho o fantasía. No, el propósito es muy otro. Existe en la escritora la urgencia de indagar en el ser humano, explorar desde la experiencia vivida y, por tanto, desde la memoria el cómo construye su propio devenir el sujeto, por lo cual su literatura se trastoca en narrativa introspectiva, como se ha mencionado arriba. En una carta dirigida a Ana María-Moix, Chacel anota:

Hay en mí un impulso de *leader* o de *vate*, sólo que centrado principalmente en lo vital; por eso te digo que es un sentimiento maternal y paternal, porque es un deseo subracional [...] mi autobiografía, está desarrollada, no como teoría, sino como fenómeno, como acontecer real, como *vida vivida*.²⁶ [Las cursivas son mías.]

²³ Es importante citar que tanto Chacel como Zambrano fueron finalistas en el Premio Cervantes en 1988, el cual fue que fue otorgado por primera vez a una mujer: Zambrano y en 1992 a Dulce María Loinaz.

²⁴ Peralta, Braulio. “Entrevista con la galardonada del Cervantes 1988. Como un sueño México está en mi horizonte”. *La Jornada*. México. 25 de abril de 1989. s/p. Archivo Hemerográfico del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del INBA. *apud* Mariana Bernárdez, “María Zambrano. Una cronología”, en <<http://www.ensayistas.org/filosofos/spain/zambrano/cronologia.htm>> [Consulta: enero, 2007]

²⁵ Chacel-Moix, op.cit., p. 20.

²⁶ *Ibid.*, p. 145.

De lo anterior es que insisto en esta categoría de “memoria vital” para explicitar no únicamente el procedimiento autobiográfico que privilegia Chacel en toda su obra, sino en particular su interés por rescatar de esa experiencia la “vida vivida”, y al hacerlo permitir al texto literario que exprese precisamente eso: una vida que se vivió y su intensidad fue tal que nutre el presente de lo narrado y traspasa las paredes textuales para incorporarse en la “experiencia de vida” de los lectores. Este concepto guiará el análisis en los siguientes puntos.

5.4 La memoria vital en *Estación. Ida y vuelta*

Al revisar *EIV*, el narrador personaje inicia el relato desde los recuerdos que de la memoria emergen; estos no surgen atropellados, sino que el proceso desde la subjetividad del personaje principal es selectivo, a veces relacionado con hechos fundamentales para el protagonista, otras sin aparente vinculación. Por ejemplo, al describir la casa en donde habita el narrador al inicio del relato, aparece la escalera, espacio significativo para los personajes que poco a poco nos serán develados:

La escalera, hosca y fría, no *acoge* bien al visitante [...] nosotros *fui*mos víctimas de esta sensación como ninguno. Sobre todo cuando *vení*amos de clase, charlando por la calle, y al llegar a la escalera se nos *cortaba* la conversación y *echá*bamos a correr cada uno a nuestro piso.²⁷ [Las cursivas son mías.]

Lo significativo aquí es el proceso de cómo el pasado se incorpora al presente de la historia. Si observamos el manejo de los verbos hay un desplazamiento del presente que incorpora el pasado y luego se mantiene en un copretérito que alarga la experiencia de la voz narrativa en relación con la escalera: “acoge”,

²⁷ Chacel, *EIV*, p. 38.

“fuimos”, “veníamos”, “se nos cortaba” y “echábamos”. De tal manera que el recuerdo, como anota Chacel, le imprime a esta descripción lo vital; la vida vivida emerge aquí.

Para Bergson la manera en que se puede probar la relación entre la materia y el espíritu es a través de la memoria; por ello explica el proceso de la memoria de esta forma:

El cuerpo conserva hábitos motrices capaces de representar de nuevo el pasado; puede volver a tomar actitudes en las que se insertará el pasado; o bien todavía, por la repetición de ciertos fenómenos cerebrales que han prolongado antiguas percepciones, suministrará el recuerdo un punto de enlace con lo actual, un medio de reconquistar sobre la realidad presente una influencia perdida: pero en ningún caso almacenará el cerebro recuerdos o imágenes. Así, ni en la percepción, ni en la memoria, ni, con más razón, en las operaciones superiores del espíritu, contribuye el cuerpo directamente a la representación [...] Percepción y memoria están vueltas hacia la acción, y es esta acción lo que el cuerpo prepara.²⁸

De lo anterior, consideramos que es precisamente lo que Chacel intenta, mantenerse en el mundo de las acciones a través de las sensaciones y, desde ese ámbito, incorporar el pasado al presente (como anotamos arriba). Y en este tópico de la escalera, el narrador no sólo recuerda, “siente” la misma impresión que tuvo en un pasado remoto y la trae a su presente, aunque esa conmoción siempre lo ha acompañado, por lo tanto la sensación se incorpora al presente. Allí adquieren mayor significación los adjetivos “hosca y fría”. Y si es en el percibir donde nos detenemos, Bergson plantea sobre ello:

Percibir consiste por consiguiente en separar, del conjunto de los objetos, la acción posible de mi cuerpo sobre ellos. La percepción no es más que una selección. No crea nada; su papel por el contrario viene a ser el de eliminar del conjunto de las imágenes todas aquellas sobre las que no tendría yo poder alguno, luego de cada una de estas mismas imágenes retenida, todo lo que no

²⁸ Bergson, *op.cit.*, pp. 409-410.

interesa a las necesidades de la imagen que llamo mi cuerpo [...] tal es la descripción esquemática de lo que llamo la *percepción pura*.²⁹

Es evidente que Chacel leyó esta parte de Bergson antes de redactar su primera novela y que las ideas del filósofo acerca de la percepción pura marcaron la estructura e intencionalidades de su obra; sus personajes se saben selectivos, como la misma Chacel. Es clara para ellos la limitación de su percepción, por ende aparentan una parquedad u hosquedad en la interrelación que establecen con las cosas que les rodean; sin embargo, la motivación central de ellos, en particular de los protagonistas chacelianos se concentra en el esfuerzo consciente de agudizar los sentidos para acercarse a los objetos y, en una relación dialéctica, indagar la acción recíproca que uno ejerce sobre el otro.³⁰

La escalera y las sensaciones vitales que despierta en los personajes de *EIV* no son intrascendentes; en el fondo se halla la referencia a la Caverna de Platón.

Chacel anota:

¡Si tú supieras todo lo que ha despertado en mí esa evocación de tu escalera! [...] ya en *Estación* hablé de ella: en ella empieza el libro, es la caverna de su espíritu. Hay unos números escritos en la pared con lápiz tinta que son la fórmula más poderosa de su alquimia o, tal vez, sus mensajes de cerebro electrónico...³¹

Esa “hosquedad y frialdad” recupera el estado inhóspito en el que se hallan los supuestos sujetos que habitan la caverna en el libro VII de la *República* de Platón.

²⁹ *Ibid.*, p. 411.

³⁰ Un ejemplo interesante puede ser la manera en que Chacel se acerca a la generación de los novísimos y que es registrada en el excelentísimo epistolario que sostienen ella y Ana María-Moix, en donde Chacel le plantea: “Como un día se te ocurrió comunicarte conmigo, ahora tendrás que soportar más reprimendas, porque yo no me hice a la idea de mantener más correspondencia con una criatura tan distante para recibir elogios de mi literatura, sino para ver cómo se desenvuelve una vida nueva y contribuir en lo posible, a *alimentarla* muy bien.” Se refiere Chacel a observar en Moix el proceso “germinal” al que está contribuyendo Chacel en los inicios de aquella como escritora. Chacel y María-Moix, *op.cit.*, p. 90.

³¹ *Ibid.*, pp. 240-241.

La conclusión a la que llega el filósofo parece guiar tanto a los personajes de *EIV* como a la autora en esta su primera novela. Dice Platón:

En el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la idea del bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas; que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de ésta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quiera proceder sabiamente en su vida privada o pública.³²

Entonces los personajes de Chacel, ella misma y quizá sus lectores atisvemos en esta metáfora de la escalera “hosca y fría”, el terrible proceso que han de “vivir” sus seres de papel para allegarse “la verdad y el conocimiento” que le dé sentido a su existencia.

De ahí que tanto los personajes como sus problemáticas y el entorno que les rodea parezcan tan limitados. Aunque al buscar los aspectos de esquematización, de los que habla Ingarden,³³ precisamente aquellos que caen en los espacios de indeterminación redimensionan la relación entre la percepción de los personajes de su entorno, desde esa postura de percepción pura que buscan y el despliegue de la memoria que se coloca como elemento principal en la estructura de la narración, pues es desde ella que se construye, y no sólo reconstruye, la historia de los personajes y la intelectualización que de ellos mismos realiza cada uno. De donde, la manera en que Chacel incorpora la memoria a su proceso escritural va más allá de “tan sólo” traer hechos del pasado.

³² Platón, “El mito de la caverna”, *República*, VII en http://www.webdianoia.com/platon/textos/platon_caverna.htm > [Consulta: enero, 2007]

³³ Cf. Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*. Taurus/Universidad Iberoamericana, México, 1998.

Además de Chacel, otra de las escritoras del 27, María Teresa León, al incursionar en el género autobiográfico, en palabras de Estébanez Gil realiza un proceso similar al que aquí mostramos:

La reconstrucción de la memoria es el medio de combatir el olvido. Para María Teresa León la memoria opera, en su sentido bergsoniano, como una experiencia individual y subjetiva; pero también como una experiencia colectiva y plural.³⁴

Se aprecia que Chacel indaga desde la experiencia de la memoria, que ejercen consciente o inconscientemente sus personajes, esa práctica “colectiva y plural”, entendida como una usanza pura y no, necesariamente, social. A este proceso es al que insistimos en denominar aquí memoria vital.

El narrador de *EIV*, al recuperar hechos de un pasado remoto o inmediato, recurre entre sus estrategias narrativas a un discurso poético, en el que predominan las imágenes de todo tipo. Aunque, tal vez, las visuales, sonoras y táctiles sean las más frecuentes debido a la formación en el ámbito de la escultura que tuvo Chacel en su juventud.

A partir de las “sensaciones” el tiempo presente del relato se incorpora a un pasado: “No lo tuvimos hasta aquel día, para nosotros primero del año.”³⁵ Es decir, el tiempo y el calendario que rige a la colectividad pierde sentido y se impone otra forma de ubicarse en el tiempo que está determinada tanto por las circunstancias del personaje como por las exigencias del relato y la estética que lo guía.

³⁴ Juan Carlos Estébanez Gil, “La memoria como nexos vital en la obra literaria de María Teresa León”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08140621955770639732268/p0000010.htm> [Consulta: enero 20, 2006]

³⁵ Chacel, *EIV*, *op.cit.*, p. 42.

Como lo señala Ortega y Gasset, lo que menos interesa es la historia, la anécdota en esta narrativa de vanguardia, el narrador exclama: “y mientras me contaba, yo iba desechando la historia”. El narrador para consolar a su novia por algo que no sabemos y no resulta prioritario en el relato le dice: “La vida no es eso; [...] —la nuestra— [...] nos la inventaremos.”³⁶

El tiempo no se mide por el transcurrir del calendario sino por las impresiones que las estaciones del año imprimen en los personajes: “junio es el mes musical” y “julio es el mes de las sandías”.³⁷

Los tópicos del relato, como la muerte, se van construyendo a partir de los recuerdos. Se da a conocer la “historia” de “la joven del velito”, quien se suicida y marca un estado de ánimo distinto en los personajes, sobre todo en “Ella”, la novia del narrador. La “joven del velito” es referida en varias ocasiones, sobre todo después del fatídico acontecimiento. Expresa el narrador: “Desde entonces nos fue imposible ya evitar el recuerdo de la chica.”³⁸ También el tema de la muerte se integra al relato mediante el uso de las metáforas: “Cerramos los ojos porque habría sido demasiado ver algo tan horroroso como aquel grito”, dice el narrador la noche en que Ana, la novia del sandiero, muere o es asesinada, como sugiere la descripción que se da sobre cómo el novio suele partir la sandía:

En la sandía se hunde limpiamente la hoja de la faca, y el sandiero la aprieta entre sus manos, antes de ponerla en las del comprador, mirando su fondo

³⁶ *Ibid.*, pp. 48 y 50.

³⁷ Aquí Chacel hace una similitud entre el oficio del sandiero y el del gitano con el uso del puñal. Esta referencia permite apreciar cómo la autora coincide con la sensibilidad artística de la época, en donde el innovar es la norma, pero en esa novedad esta la capacidad de recuperar el entorno de lo popular, como es el mundo de los gitanos, tan fundamentales en la obra de García Lorca. Cf. *Ibid.*, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 55.

rojo, que contrasta tan bien con las pepitas negras, como si en la lucha con su asesino se le desgranase dentro de la herida el collar de azabache.³⁹

La estructura del relato a partir de la memoria requiere una recomposición particular, tal como lo plantea el narrador protagonista, quien al final se ocupa de informar al lector sobre sus planes de escritura. Una de sus opciones va dirigida a recuperar su propia historia; dice:

Yo escribiré algún día las memorias de mi pasado condicional,⁴⁰ las memorias de todas las potencias triunfantes o fallidas, según fueron de buen o de mal modo condicionadas, y tendré que pegar hebra contadas aquellas cosas que se soslayaron, que sólo dejaron una débil huella en el punto de partida desde donde hubieran podido ser.

En la memoria no queda más que una sombra de esas cosas que escapan al foco de la conciencia, y al intentar buscarlas se pierde uno en el vértigo del perro que se busca el rabo.⁴¹

Colegimos que el narrador nos adentra en un problema teórico de las memorias,⁴² pues si éstas permiten recuperar acontecimientos del pasado, no necesariamente se podrán recuperar los más significativos, ello en relación al proceso de la conciencia y del inconsciente. Entonces la cuestión es: ¿cuál es el grado de verdad y de verosimilitud de las memorias a partir de lo anterior?

5.5 Monólogo interior: estrategia de la memoria vital

Chacel plantea en el prólogo a *EIV*: “En aquel tiempo todavía lo primero que se le ocurría a un novelista novel era urdir un conflicto en triángulo. Eso es lo que

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Probablemente de esta frase es que Shirley Mangini acuña el concepto “memoria condicional”, señalado arriba.

⁴¹ Chacel, *EIV, op.cit.*, p. 107.

⁴² Es verdad que son dos temas distintos la memoria como origen de la escritura y las memorias como género literario. Aquí nos ocupamos de lo primero, más adelante en el capítulo dedicado a la novela *Memorias de Leticia Valle* discutiremos el segundo aspecto.

pensé, por supuesto, pero no quise seguir un relato de hechos realista.”⁴³

Entonces, si se considera el interés chaceliano por expresar una “memoria vital”, se plantea la siguiente interrogante: ¿a qué estrategias narrativas apela la autora desde este espacio tan singular que le proporciona la memoria vital?

Se aprecian en *EIV* distintas formas narrativas. Una de ellas corresponde al monólogo interior,⁴⁴ estrategia discursiva que será utilizada por el protagonista del texto. Este procedimiento tanto permite indagar en la conciencia como en el inconsciente del personaje o del narrador, como dar luz en los momentos de confrontación entre el quién fue o es y quién se desea ser; y en esos instantes no hay posibilidad de autoengaño: el espíritu se confronta consigo mismo y, en general, es implacable. De donde se aprecia la influencia de James Joyce en esta primera novela de Chacel. La intensidad de este diálogo se consigue al incorporar en la novela la estrategia de la confesión. No hay posibilidad de escamoteo, no hay intermediarios entre el que confiesa y el que le escucha, porque ni siquiera es Dios, es él mismo y por tanto el encuentro es pleno e ineludible. Considérese el comentario de Chacel en relación a la confesión y la literatura, asunto que abordaremos en los dos últimos apartados de este trabajo.

Los personajes no se preocupan, de la misma forma que su autora, por distanciarse o acercarse a sus iguales o antagonistas. La verdad, declara Chacel en una entrevista, refiriéndose a su generación, “es que no nos ocupábamos de ser muchos ni de ser pocos: cada uno se ocupaba de ser uno, que es el medio

⁴³ Chacel, *EIV*, *op.cit.*, p.25.

⁴⁴ Helena Beristáin lo define de esta manera: “El monólogo interior o el soliloquio pueden ofrecer la impresión de ser producidos por una conciencia ambigua, de opinión difusa, que parece dueña, simultáneamente, de perspectivas y criterios diversos y hasta opuestos, que alternan y dialogan y litigan entre sí. Se trata de un discurso dialógico.” *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 8ª ed., 1998, p. 345.

más seguro de alcanzar a todos”.⁴⁵ Toda su escritura se guía por un propósito central: “ser uno”. Y para conseguir tal propósito el narrador indaga en sí mismo, esto es evidente en citas como: “aquella noche no pude conseguir el diálogo interior hasta muy altas las horas, cuando después de analizar mi falta, no podía comprobar lo que había ocasionado; porque hay algo en mi modo de ver que obstaculiza el arribo al ensimismamiento con impensables frivolidades hasta en la más completa soledad.”⁴⁶

El narrador personaje explicita el “diálogo interior” que caracteriza evidentemente la cercanía de Chacel a Joyce. En *Retrato de un artista adolescente (RUAA)* el narrador protagonista, Stephen Dédalus, al igual que lo intenta Chacel, se escudriña a sí mismo; Dédalus se pierde⁴⁷ en sus ideas:

Sus sueños monstruosos le acudieron en tropel a la memoria. También ellos habían brotado furiosamente, de improviso, sugeridos por simples palabras. Y él se había rendido y los había dejado filtrarse por su inteligencia y profanarla, sin saber nunca de qué caverna de monstruosas imágenes procedían, dejándole siempre, tan pronto como se desvanecían, débil y humilde ante los demás, asqueado de sí mismo e intranquilo.⁴⁸

Ambos personajes desde sus historias viven un proceso de interiorización; se van mostrando a través de indagar en sensaciones, emociones, ideas, sentimientos, sueños, fantasías... Y conforme ellos se sumergen en sus disquisiciones mentales, a través de recuerdos y reflexiones sobre su entorno o sobre sí mismos, los lectores avanzan en la lectura de ambas novelas.

⁴⁵ Dónoan, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ Chacel, *EIV*, p. 65.

⁴⁷ No obstante este procedimiento laberíntico, Stephan Dédalus terminará encontrándose a sí mismo y permitirá la comprensión de ese Dédalus complejo a sus lectores.

⁴⁸ Todas las citas de esta novela están tomadas de esta página:

<<http://www.ciudadseva.com/textos/novela/retrato.htm> > [Consulta: enero, 2006]

La propia Chacel establece una relación entre *La modificación* de Michel Butor y *EIV*, concluye que en su obra es más rigurosa la fidelidad al soliloquio mental. Por eso hay, dice, “en *Estación* —algunas cosas oscuras, porque me repugnaba incurrir en la falsedad de contarse uno a sí mismo las cosas sabidas”.⁴⁹

Los personajes se construyen más por el proceso de recuperación del recuerdo del narrador que por las acciones o problemáticas que les acontecen; dependen de la caracterización que de ellos nos ofrece la voz narrativa. Por ejemplo, al personaje “Ella” de *EIV*; la voz narrativa la dibuja desde su propia visión: “Y yo me hundía en mi recuerdo, incansable de encontrarla siempre a ella ¡tan ella!”⁵⁰ Anota esto cuando explica que “Ella” se asemeja a las cajas chinas tan parecidas en forma, pero tan distintas en capacidad. En la repetición de la imagen reconoce el narrador la fuerza de su perfección aunque la similitud recaiga en las, dice, “contradicciones mismas que la completan”.

Este proceso de actualización es semejante al que utiliza Joyce en *RUAA* al delinear a Stephen Dédalus, él se dibuja no mediante las acciones de su presente narrativo como de otros “presentes latentes” que lo perfilan para sí mismo como para los lectores de forma más precisa: “La figura tan extrañamente cambiada de su profesor, trajo a la mente de Stephen las escenas de su vida anterior en Clongowes [...] Y según estos recuerdos le iban volviendo, su alma se iba convirtiendo otra vez en el alma de un niño.”⁵¹

Si constantemente el protagonista de *EIV* se desliza a tiempos anteriores, esas distancias no sólo aparecen en el texto como juegos temporales, se

⁴⁹ *Alcancía. Ida*. Seix-Barral, Barcelona, 1982, p. 188.

⁵⁰ Chacel, *EIV, op.cit.*, p. 70

⁵¹ Joyce, *op.cit.*

acompañan con desplazamientos físicos. De dónde emerge el narrador, quien emprende un viaje por Francia. Aquí aparece el tópico del viaje en *EIV*.⁵² el protagonista se siente dividido entre el permanecer y el salir, dicotomía que tensa al sujeto, pero que desde el principio está resuelta con la decisión de la partida.

El narrador se traslada a Francia, allí lo acompañamos a Rouen, una ciudad a una hora de París, la cual se distingue por su estilo gótico, principalmente la catedral. De ahí se transporta con su amigo Anatolio a París. Mientras una narrativa realista o modernista se explayaría en la descripción del entorno en el que se mueve este joven personaje, la voz narrativa se inserta en el estilo gótico para desde allí aludir a las cavilaciones que lo acompañan desde su salida de Madrid: “Tuve días de pasear por Rouen unido a la ciudad con camaradería. Como si tuviésemos cosas que contarnos de cuando éramos “niños góticos.”⁵³

Y es desde esta comunión con Rouen que el narrador se traslada mediante el recuerdo a la Puerta de Alcalá, a la impresión que en él causara en su adolescencia la escultura de Daoíz y Velarde.⁵⁴

¡Daoíz y Velarde!... ¿Qué puede quedarme aún de lo que me hirió de aquel modo en mi primer paseo por la Moncloa? ¿Qué es eso mío que personifique en ellos? [...] Ahora ya todo esto quedará en mi recuerdo atado por asociaciones de rara cronología. Al tocar por esta vuelta que doy por Francia, sacaré siempre el recuerdo de mis doce años.⁵⁵

⁵² Aunque el tema del viaje se halla presente en toda la novela, su título alude tanto al movimiento físico del protagonista como al crecimiento emocional e intelectual del mismo. La obra chaceliana toda surge de esa urgencia de movimiento, de vida de la autora, de su escritura y del ser humano mismo. Pareciera que Chacel acepta su “destino” y no lucha contra él como Edipo; sabe que ella, su escritura y la humanidad está predispuesta a la vida y entonces asume: “vivamos si esto es lo nuestro”, como lo deja saber en su autobiografía.

⁵³ Chacel, *EIV*, *op.cit.*, p. 122.

⁵⁴ Luis Daoíz y Torres (1767-1808) y Pedro Velarde y Santillán (1779-1808), héroes del 2 de mayo de 1808 en la defensa de Madrid contra las fuerzas napoleónicas. Antonio Sola (1787-1861) los inmortalizó en la escultura de corte helénico y rasgos románticos, que ahora se halla ubicada en la Plaza del 2 de mayo en Madrid.

⁵⁵ Chacel, *EIV*, p. 122.

Un aspecto que interesa a Chacel destacar atañe a la corresponsabilidad de cada persona por hallar las veredas fundantes y paralelas que le permitan distanciarse y reencontrarse en una “estación” (tiempo-espacio polifónico) consigo mismo, con sus congéneres o su entorno real o simbólico. Véase como ejemplo, la escisión en los planes de viaje entre “Yo” y Anatolio, no sólo determinan la distancia física entre estos dos personajes sino también la separación estética y ética de los mismos. El primero va a Treport en tren “hacia el invierno”. Se dirige a un “Treport [con] un clima frío, y tiempo, faltar de distracción”.⁵⁶ El amigo decide visitar la Gran Bretaña, procurando alcanzar la primavera. Y en el análisis de esta decisión se detiene el narrador.

El relato, que de por sí es experimental, deja la anécdota y se concentra en la búsqueda de respuesta a una serie de preguntas que el narrador se hace, mientras deambula por la costa de Francia y se entrega voluntariamente a la distancia, el silencio y la inquietud. En esta fractura discursiva, el texto nos descentra genéricamente al involucrarnos en la reflexión y por tanto deslizarnos al género del ensayo.⁵⁷

Uno de esos tópicos es la realidad. El narrador de *EIV* confronta su concepto de realidad con el de su amigo madrileño Alfonso, quien suele repetir la frase “la realidad no es ésa”.⁵⁸ El protagonista se aleja de esta definición, considera que alude a una visión hegemónica de la misma porque tan sólo se contempla a sí misma y no vislumbra los márgenes en donde caben y existen las otredades, por ejemplo la del mismo narrador, a quien más que definir la “realidad”

⁵⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁷ Por cierto, uno de los intereses centrales en Chacel. Cf. *La confesión y Saturnal*.

⁵⁸ Chacel, *EIV*, *op.cit.*, p. 127.

le interesa hurgar en los espacios entre la realidad y la irrealidad, entre el cosmos que emerge entre un cuerpo, idea o acontecimiento y otros al establecerse contacto entre ellos, los cuales, a pesar, al rozarse no pueden evitar el abismo.

Y aquí Chacel se halla tan cerca de Joyce. Dédalus sabe que la realidad que él explora no es la concreta inmediata sino una menos explícita e interior. Una muy intensa y poliforme; leemos en *RUAA*:

Porque aquella monstruosa vida suya le había arrojado más allá de los límites de lo real. No había cosa del mundo real que le dijera nada, que le conmoviera, a no ser que despertara un eco de aquellos alaridos furiosos que él sentía brotar de su interior. [Las cursivas son mías.]

Regresando a *EIV*, la voz narrativa se enfrasca en una discusión sobre lo que él y sus amigos entienden por realidad. Dado que Alfonso y Julia se hayan en Madrid, los amigos en sus epístolas apelan a la memoria como medio para mostrar las discrepancias, también recurren a la metaficción de la escritura. El narrador al analizar el proceso hermenéutico de sus amigos y el suyo propio, alude a las cartas que le envían y que él responde: “Alfonso me escribe con fruición, como si me tuviese indefenso, incapaz de despistarle con mis interpretaciones.”⁵⁹ Avanza en la autocrítica de su visión de realidad y de cómo procuran imponer su propia definición de realidad, en el análisis interno que de sí mismo realiza el narrador con el propósito de hallar sus verdaderas motivaciones, procura urgar en sus sentimientos, se propone definir si es la envidia lo que le impele a tener el deseo de imponer su perspectiva. Pero en el centro una idea estructural a las anteriores: “Lo que verdaderamente me espanta es resbalar en la pendiente sorda, en la

⁵⁹ *Ibid.*, p. 129.

rampa enguantada de lo inconsciente, seguir por allí tratando con mis fantasmas...”⁶⁰

Uno de los tópicos centrales en este monólogo interior del narrador se encamina a cuestionar otra de las aseveraciones de Alfonso: “Yo ya sé que lo que te propones es jugarte el destino.”⁶¹ Asunto nada trivial en el texto, si consideramos que el narrador se ha alejado de Madrid y desde Treport se hace estos cuestionamientos sobre realidad y destino. En donde Madrid es él mismo y la prefiguración socio histórica que sobre él recae allí parece ineludible. Sin embargo en el margen y desde la marginalidad construida por el protagonista es que procura hallar sentido a la *estación* (deixis: yo, aquí y ahora) geográfica en donde se ubica en el presente del relato. Allí aparecen dos opciones: una el permanecer (*vuelta*) en Treport y asumir las consecuencias de lo distante o el seguir (*ida*) a Anatolio a Inglaterra sin más cuestionamientos.

El segundo capítulo de la novela termina con la frase que da pie a toda esta discusión: “Visitez Calais clef de la France”,⁶² palabras metafóricas que impactan al protagonista. Él se debate entre recorrer la costa de Francia bajo un clima agreste “hasta hacer reaccionar el cerebro” o si, mientras deambula, se deja llevar por la “tentación: el salto del Calais”. Es decir, el salto refiere a eludir el conflicto, a dejarse transportar sin complicaciones de una determinada deixis a otra, sin que medie voluntad alguna del transferido. Empero, el narrador se plantea: “Nada de imposibilidad; no es más que cuestión de esfuerzo, de

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 133.

⁶² De acuerdo con el editor la traducción sería “Visiten Calais, la llave de Francia”. *Ibid.*, p. 134.

resistencia [...] Esa es la solución del problema.”⁶³ Y allí se estaciona en esa ida y vuelta el personaje: en la introspección, en la soledad, en la reflexión, en el caminar o cruzar a nado y no en el salto, en lo complejo del existir, en el compromiso con la construcción de su propia vida y no en el destino. Y ese caminar real y metafórico lo conduce en la tercera parte de la novela, cuando físicamente, regresa a los suyos a una deixis aún más compleja: a la escritura, lindero que asume explorar en adelante, aceptando su “destino”: la creación de la ficción y las complejidades de ésta. Aquí emerge en el relato lo metaliterario. Y allí seguimos al protagonista.

5.6 Metaficción: soporte de una escritura

José María Espinaza considera que de Ortega y Gasset aprende Rosa Chacel: “La pasión por la inteligencia, que ella transformó en algo que hoy sigue admirándonos: una inteligencia narrativa, que comparte muchas cosas con la filosofía y el ensayo, y hasta con el poema, pero que es esencialmente distinta.” Agrega que en *EIV*, Chacel comprende que “el tema de la novela es el novelar mismo.” Aprecia como relevante en este texto “una poderosa y aún actual reflexión de lo que es narrar una historia”.⁶⁴ Y esto es lo que traza el tercer apartado de *EIV*.

El narrador relata su retorno a Madrid; mientras desarrolla el tópico, su estado de salud se va agravando por la fiebre que lo acomete. El protagonista se observa y va registrando sus sensaciones hasta tener casi cuarenta grados de temperatura. De aquí la fragmentación del discurso, en una aparente falta de

⁶³ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁴ Espinaza, “El metabolismo de la memoria”, *op. cit.*, pp. 9-15.

lógica, de claridad. El narrador salta de su propia historia, la cual ha desarrollado en los dos capítulos anteriores, a un tópico sustancial: lo metaficcional. Ubicado en este último aspecto, inserta el conflicto del triángulo amoroso de los protagonistas de la ficción que va creando.

El narrador-personaje ya no es sólo un “Yo”, este “Yo” se dilata en un “Yo-escritor”. Siendo la misma voz narrativa la que traslada a su lector de un tópico a otro, de una realidad literaria a otra, la estructura discursiva de esta sección se torna compleja al recurrir la voz del relato al monólogo interior.

Aunque no prescinde de la puntuación, Chacel busca en este apartado un sujeto lector atento, que se desplace sin inconvenientes por los senderos de las ideas del narrador protagonista y que confíe en él, que sepa que ha de llegar a buen puerto, un lector que no se deje seducir por la tentación del “salto de Calais”.

La voz narrativa, no bien hemos entrado un tanto en materia respecto al conflicto entre los protagonistas, desarrolla una serie de digresiones que nos llevan más al género del ensayo⁶⁵ que al texto literario en sí; uno de esos momentos es cuando se discute, en la primera parte de la novela, acerca del tópico de las enfermedades y la adolescencia. Allí el protagonista abandona el uso del relato en tiempo pasado e incorpora el presente del narrador. Desde su deixis, sustenta opiniones entorno a dichos tópicos. Luego nos guía en el relato el capricho del narrador; éste expresa: “la utilidad de mi manía contempladora me

⁶⁵ Liliana Weinberg señala para definir el ensayo: “texto en primera persona, la voz narrativa cuenta algo y lo hace desde su deixis (yo, aquí y ahora), en donde se citan autores que impactan hondamente las emociones o el pensamiento de quien escribe.” De donde un trabajo pendiente sería el análisis del género del ensayo en la obra de Rosa Chacel. Notas tomadas del curso “El ensayo y sus orígenes” que la Dra. Weinberg, profesora de la UNAM, impartió del 12 al 14 de octubre del 2006, en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

deja meterme de lleno en ella.”⁶⁶ Es decir, el narrador se regodea en una actitud contemplativa.

La historia la sitúa en un ayer y un hoy, de tal forma que los tiempos verbales se trastocan de acuerdo al albedrío de la memoria del narrador. En otros momentos, se detiene en la belleza fonética o semántica del lenguaje. Así, por ejemplo, veamos la opinión que le merece una palabra, entre otras más. Dice el protagonista: “semilicadencia -¡qué bonita palabra! Además de similitud, lo que sugiere es multitud, armonía de mil cadencias.”⁶⁷ Ubicando al lector en un tema muypreciado para Chacel: la estética del lenguaje. El narrador, por lo tanto, no sólo vive su drama sino explora en oficios tales como el de un filólogo.

Y aunque estos temas u otros se jaloneen entre sí para exigir la atención del que enuncia el discurso, aparece en la tercera parte de la novela la preocupación central del narrador: el deseo de “reflexión” entorno al cómo surge el tema narrativo y el conflicto respecto al género discursivo pertinente para la historia que se nos ha de contar en adelante; pero lo sustancial no es el qué se narre sino la forma narrativa y sus posibilidades expresivas y estructurales.

Uno de los recursos más explorados en el siglo XX corresponde al uso de la metaficción y la intertextualidad en la novela contemporánea. Chacel sensible a su época no los evita, sino que desde su primera novela los incorpora.

Muy amplia es la deliberación teórica sobre este concepto, empero aquí tomo algunos elementos que me parece permiten explicar el interés estético e

⁶⁶ Chacel, *EIV*, *op.cit.*, p. 86.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 56.

intelectual de Chacel, aun cuando en el momento en el que redacta *EIV* no sea la metaficción un concepto en boga aún.

Espino Barahona se ocupa de este concepto y considera que es significativo que: “la operación deconstructora ejercida por la metaficción posmoderna se reali[ce] a través de varias prácticas textuales, tales como la ironía, la intertextualidad y el *pastiche*.”⁶⁸ Él cita el trabajo de Carmen Bustillo, para quien la “metaficción es la ficción que habla de sí misma, [esto] en el mismo sentido que da Jakobson a [la definición] de metalenguaje.”

Linda Hutcheon, por su parte, hace la distinción entre metaficción tematizada (ficción cuyo tema es la escritura o la lectura de la ficción) y la actualizada (aquella en la que se juega con las convenciones lingüísticas o genéricas) que se pueden dar en niveles combinados: en un nivel diegético (conciencia del proceso narrativo) o lingüístico (poder y límites del lenguaje), con una presentación abierta o encubierta.⁶⁹

En mi opinión, *EIV* deconstruye las prácticas textuales al centrar en el relato la reflexión en el diálogo sobre la ficción (tematizada y actualizada). En este proceso se halla la influencia ortegiana. Recuérdese la idea del maestro en correlación a que lo importante de la novela no es ver el paisaje sino mostrar el cristal de la ventana. De tal forma que Chacel le pide a sus lectores la sigan en los senderos no sólo de la imaginación sino del cuestionar el quehacer del escritor,

⁶⁸ “Hacia una visión posmoderna de la historia en “*Noticias del Imperio*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, VI, 14, (marzo-junio, 2000), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/n_imperi.htm> [Consulta: enero, 2007]

⁶⁹ Ana M. Dotras, *La novela española de metaficción*. Ediciones Júcar, Madrid, 1994 y Carmen Bustillo, *La aventura metaficcional*/Equinoccio/Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1997 [Colección Tesis ciencias sociales], *apud* Alejandra Ortiz, “Metaficción en cuentos y minicuentos”. *Letraria, tierra de letras*. VIII, 99 (septiembre, 2003) en <<http://www.letrealia.com/99/ensayo01.htm#nota2>> [Consulta: enero, 2007]

sus motivaciones, la relación entre lo autobiográfico y lo ficcional, la pertinencia de los géneros narrativos (teatro, cine y novela).

El trabajo de Eric J. Kartchner resume los tópicos y recursos de lo metaficcional. Kartchner retoma los postulados de Robert Alter sobre este punto, pero le discute el que las obras metafictivas sean “completamente conscientes”. Su argumento es que no siempre las obras son auto conscientes de su proceso de ficción, pero no por ello dejan de tener “rasgos de reflexividad”. De entre estos enumera el desdoblamiento (funciones distintas de un mismo personaje, narrador o del relato mismo), la narración dentro de la narración, la intertextualidad, multiplicidad de géneros discursivos (que también da evidencia de la metaficción, aquí aludo a los textos primarios o secundarios en los términos de Bajtin) entre algunos textos primarios se hallan las memorias, los diarios, los periódicos, las historias, las conversaciones, los registros legales y de documentos o la crítica literaria.

Otro asunto valioso que retoma Kartchner de Alter corresponde a que éste define el doble como reflejo o imitación que revela aspectos encubiertos del original. Aclara que el uso del doble en la narrativa demuestra el artificio de la ficción al mismo tiempo que trata de vestirse de verosimilitud.⁷⁰ Kartchner agrega: “Parte de la definición de *metaficción* es emplear los artificios, los mecanismos, las herramientas literarias de tal forma que atraigan atención a su naturaleza artificial.”

⁷⁰ Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. University of California, Berkeley, 1978, *apud* Eric J. Kartchner, “Anticipando el *Quijote: Siervo libre de amor* y la metaficción”, en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. Vanderbilt University, Departamento of Spanish & Portuguese, 2, 2005, en < <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=9&layout=html>> [Consulta: enero, 2007]

Aquí, entonces, interesa destacar algunos de estos “rasgos de reflexividad” en Chacel. La cuestión en nuestra autora es que la metaficción emerge en su novela no sólo del interés de su narrador protagonista —“Yo”— por ser escritor. El desdoblamiento o transfiguración del personaje irrumpe de la “memoria vital”.

Al inicio del tercer capítulo el protagonista, en un estado de delirio provocado por la fiebre, decide “abrir el cajón de su mesa para darse cuenta de su debilidad”:⁷¹ la escritura. Y desde un estado de semiinconsciencia “recuerda” un accidente automovilístico que le tocó presenciar: el atropellamiento de una joven por un trémulo conductor. Hecho que lo subyuga y mira con deleite. Anota: “Engañándome con el pretexto literario. Diciéndome: “Es curioso, ¿es curioso por qué no he de observarlo?” [...] cayendo en ello hasta la emoción imborrable.”⁷²

Y desde la huella indeleble que deja la experiencia del mirar un atropellamiento es que el narrador protagonista deja su función y asume la de demiurgo; pero este rol no surge de una musa divina que inspira repentinamente. No, la creación aparece desde la memoria del atropellamiento presenciado: “Me lo fui reconstruyendo detalle por detalle. Con insistencia, con intransigencia. Lo hacía, lo borraba [...] lo reconstruí cien veces, y ahora mismo lo encuentro inagotable.”⁷³

Aunque esa memoria vital no se mantiene fiel a sí misma, se bifurca en la “memoria proyectada”, al tener consciencia el narrador-protagonista-demiurgo del

⁷¹ Puede ser forzada o no esta interpretación, pero se aprecia el manejo de la intertextualidad con *RUAA* en la imagen de los cajones abiertos. Cf. esta cita: “A Stephen le gustaba mucho ir con él a estos recados, porque tío Charles le aprovisionaba liberalmente, a puñados, de toda suerte de géneros expuestos en cajones abiertos o en barriles, a la parte de fuera del mostrador.” Joyce, *op.cit.*

⁷² Chacel, *EIV, op.cit.*, pp. 140-141.

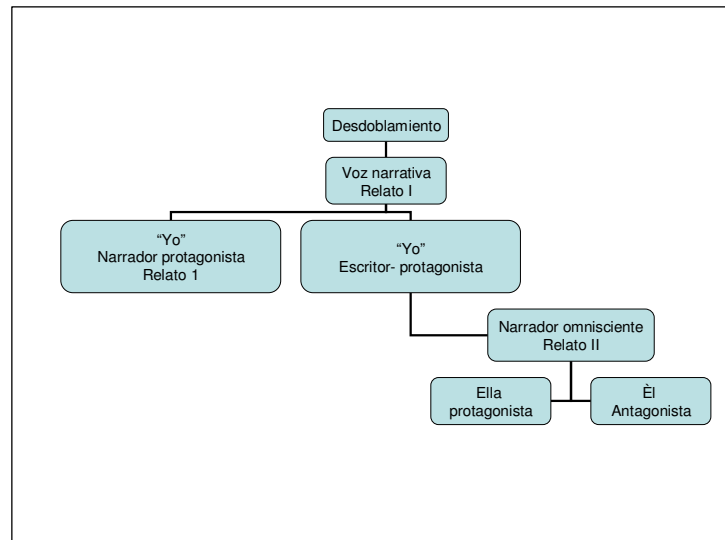
⁷³ *Ibid.*, pp. 142-143.

impacto que en él deja la escena presenciada, de la cual la realidad se aleja cuando él la reelabora, aunque no pierde su elemento de realidad, va más detrás de su verosimilitud. Asume el incipiente escritor: “Esto no pudo pasar. Yo lo cree de la profunda impresión que me dejó la transmutación de aquel hombre de distraído en alarmado.”⁷⁴ Se refiere al que atropella.

Aquí, por tanto, asistimos al proceso de desdoblamiento del narrador protagonista “yo” en “escritor”. Y, con esta bifurcación, aparece otra voz narrativa omnisciente que explora las posibilidades del relato, que hace uso de la tercera persona para describir las acciones de sus personajes, pero no olvida el uso de la primera persona en singular para no dar oportunidad al lector de olvidar que se halla inserto en la ficción de la ficción pero también en la “reflexión de la ficción”. Aquí entonces tenemos el relato I desarrollando la problemática del joven que regresa en búsqueda de su destino y el relato II, historia desarrollada por el narrador I, en donde se desdobra en un narrador II y describe el conflicto emocional de sus protagonistas, quienes viven una escena de triángulo amoroso, sin que el adulterio ni siquiera tenga un origen. El esquema 1 muestra esto y deja latente una estructura en abismo.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 144.

Esquema 1. Desdoblamiento del narrador personaje en escritor en *EIV*.



Si tenemos que definir la memoria vital en Rosa Chacel deberemos clausurar el concepto de tiempo lineal para incorporar más el tiempo en espiral. El narrador nos inserta en el mundo de los sueños, del ensueño, de la fiebre, del delirio, los cuales son recordados y con ello incorpora una microhistoria dentro de la macrohistoria, en donde lo que interesa de nuevo no es la acción sino la posibilidad de aprehender las sensaciones e impresiones del que sueña en el acto onírico, en un acto consciente, determinado por un estado de disturbio emocional a consecuencia de la enfermedad que lo apabulla, y a la vez lo ilumina.

A la par que se desarrolla ese microrelato se incorpora la reflexión sobre el viaje, en diferentes sentidos. Uno refiere al retorno físico a Madrid del protagonista narrador I, desplazamiento que acuna la distancia con el destino impuesto a este personaje por los otros (familia, sociedad). Otro movimiento de “Yo”, en el camino que decide construirse surge “del pretexto literario”. Expresa el narrador I: “Cuando me hundo en él [viaje] sin más remedio ha sido precisamente al volver a

casa.”⁷⁵ Reflexiona: “Claro que desde que decidí la vuelta comencé a volver hacia mí [...] Pero volver a mí mismo, a aquel yo que podría recordar, y volver de la mano fría de aquel recuerdo [...] entonces fue el recordar sin idea de pretérito.”⁷⁶

La escritura surge de la evocación del atropellamiento pero también de los recuerdos que desencadena “Ella” (la novia del relato I y su mujer en el tercer apartado de la novela) en el narrador. Al reencontrarse en Madrid con su mujer llega a la conclusión de que “Ella es el recuerdo vivo”, de donde dice: “Teniendo aquel punto tan firmemente recordado, puedo echar a rodar hacia éste, tangible mi memoria, que rodará creciendo en curva progresiva, generadora, y cuando haya rodado el justo espacio se adaptará infaliblemente a la medida justa.”⁷⁷

Aparece aquí la conciencia del narrador como escritor, hurgando en sí mismo para hallar sus verdaderas motivaciones al escribir. Asoma en el desdoblamiento la decisión implacable de no aceptar falsedad alguna en sí mismo en la nueva identidad asumida. Se dice el escritor: “acaso esto mismo es cínico, este interpretar, este descargar la conciencia en la creación.”⁷⁸

Otro punto “reflexivo” que estructura la tercera parte de *EIV* es el problema de los géneros narrativos. Mientras va explorando limitaciones y posibilidades en cada uno de ellos, las dos narraciones avanzan, tanto en el macro como el microrelato. Una vez que el narrador protagonista del relato I se desdobra en escritor, desde esa nueva deixis (*yo*-escritor, *aquí*-el viaje real y metafórico que realiza, y *ahora*-su regreso a Madrid y su partida hacia la escritura) discute la

⁷⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 157.

pertinencia de plasmar la historia de sus protagonistas en el formato del discurso cinematográfico, teatral o novelesco.

Disertaciones en los que sería posible desarrollar el relato que se va creando en el texto. Y aquí el texto nos adentra en el terreno de la “reflexión” acerca de la posibilidad de enunciación de estos discursos. La novela que los lectores tenemos entre las manos rompe el pacto de ficción inicial al insertar el relato II, y no conforme con ello, huye de sus rasgos de ficción narrativa para entrar al terreno de la crítica literaria y discutir la pertinencia del relatar a través del discurso cinematográfico, dramático o novelístico.

El cine,⁷⁹ en opinión del demiurgo, plantea el problema del escamoteo del personaje y sus vicisitudes al escritor y lector; el segundo, el teatro, ofrece la riqueza del dinamismo —aclara el escritor—, sin embargo el proceso psicológico de la protagonista no hay manera de incorporarlo en este arte. Anota: “¡Qué limitación la del teatro! [...] Tampoco en el cine hay espacio para el complejo proceso de mi protagonista. Querría matizar más su probabilidad o imposibilidad de suicidio.”⁸⁰ Siendo la novela la forma expresiva que presupone adecuadas a las intenciones de su ficción.

Otro aspecto metaficcional en el relato II. Las estrategias narrativas se amplían al ofrecer el proceso de intertextualidad entre la novela que leemos y la que se va construyendo y las formas cómicas narrativas del cine mudo, al hacer

⁷⁹ Vale la pena recordar el impacto del cine en la década de los veinte en toda Europa, su repercusión en la literatura vanguardista, en donde ubicamos esta novela de Chacel, y señalar el interés de la autora por el cine a lo largo de su vida. En sus diarios y sus epistolarios se pueden seguir las opiniones que diferentes películas dejan en su ánimo y cómo se vinculan a su narrativa.

⁸⁰ Chacel, *EIV*, p. 178.

mención a actores tales como Harold Lloyd.⁸¹ De donde el protagonista 2 no se distinguiría del común de los demás en nada. Será un hombre con una pequeña industria, una imprenta, un hombre anacrónico, con sus propias interpretaciones de las mujeres. Este sujeto vivirá la experiencia de presenciar el coqueteo de su mujer con un cliente de la imprenta. Y cuando piensa en el suicidio de sus protagonistas establece el diálogo con la figura de Lloyd con la finalidad de desacralizar el tema del suicidio y mostrar que los personajes, como Chacel, se encuentran condenados a la vida.

Desde la ironía desmitifica un tópico vanguardista: el suicidio, dejando a los espectadores con el deseo de la tragedia y refiriéndolos al absurdo. Sin embargo, concluye el Yo-escritor: “El cine es el alma en pena de un arte plástico. Es un arte plástico sin plasmar. Plásticos son sus valores, sus elementos. Con ellos puede conseguir la infiltración subjetiva, suave y velozmente, disparando a un tiempo cine flechas de sutiles sugerencias.”⁸²

Esta tercera parte de la novela se nos transfigura, deja la forma de novela experimental o quizá debamos decir la reafirma al enfrentarnos a un apartado en donde se discuten las limitaciones y posibilidades de los discursos narrativos.

A la par que el tema de los géneros narrativos, el “escritor” dibuja la concepción que lo guiará al trabajar a sus personajes. No le interesa ahondar en la psicología de los personajes: “No quiero tomar el estudio psicológico como fin

⁸¹ A la par que Charles Chaplin y Buster Keaton es considerado uno de los grandes cómicos del cine mudo norteamericano. Nace en 1893 y fallece en 1971. En *The City Slicker* caracterizó al personaje que lo haría famoso: un ciudadano medio, con anteojos, sombrero de paja, de personalidad tímida pero vivaz, solitario pero aventurero. La película puede ser *El hombre mosca* de 1923.

⁸² Chacel, *EIV*, *op.cit.*, p. 174.

superior.”⁸³ Con estas acotaciones se inicia en el relato una serie de disquisiciones en torno a cómo dibujar a un personaje, construir un argumento y desarrollarlo.

De lo anterior, surge una especie de principios del “escritor”. Anota: “Claro que lo que no he hecho, ni haré, es modificar mis direcciones por complacer a los que miran.”⁸⁴ También el narrador se integra y a la vez se distancia de su ente de ficción: “Mi protagonista puede ser mi consonante o mi contrario. Me avergüenza crearle muy cerca de mí, prefiero hacerle de mis viceversas.”⁸⁵ Aunque ese distanciamiento implica lejanía, pues la intención es incorporar a ambos en una. Sus respectivas copas de cristal, sin que se mezclen.

Al construir el texto, el escritor se dice: “Si he de revivir mi recuerdo no ha de ser relejendo en mi memoria. Será proyectando,⁸⁶ echándole a rodar con nuevo impulso. Me lo contaré cien veces a mí mismo, y cien veces diferente.”⁸⁷

Otro elemento de reflexividad se distingue en la autocrítica del narrador II al abordar el problema de lo autobiográfico en su literatura. Y cuando parece que el discurso se aleja del autor de la novela que los lectores tienen en sus manos, en ese instante aparecen alusiones a la vida de la Chacel: “Plantearé primero su idilio natural. En esto ya influye la fatalidad mía. Mis personajes heredarán siempre la enfermedad incurable de mi egoísmo.”⁸⁸

Otro momento en el que la autora establece con claridad la marca autobiográfica que sus personajes han de incorporar la ubicamos cuando habla del intento de suicidio de la protagonista del relato II. Expresa el protagonista: “¿Y

⁸³ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁸⁶ Aquí la posibilidad de la categoría: la memoria proyectada.

⁸⁷ Chacel, *EIV*, *op.cit.*, p. 161.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 162.

el que padece la imposibilidad del suicidio, el que tiene una ascendencia de nonagenarios, gentes que aprovecharon hasta el último rescoldo del calor vital, incapaces de zambullirse por sí mismos en el baño frío? Esta es mi tara; también la vida puede serlo.”⁸⁹

Y de esta reflexión sobre la urgencia de la vida, incorpora otro tópico relevante: la ligadura entre la realidad y la ficción. Allí concluye: “Debo guardar mis decisiones [...] para que no llegue la vida a teñirse de este frío vidriado literario, ni la obra a desequilibrarse por irreprimibles latidos de la vida.”⁹⁰ Plantean así su distancia con corrientes como el realismo o el género autobiográfico. Decisión que respeta a lo largo de toda su carrera literaria, pero que en sentido estricto transgrede, pues lo que se lee en la narrativa de Chacel es su vida misma desde esa capacidad de apuntalar sus textos con la memoria proyectada.

El relato II concluye con la reconciliación de la pareja, no sin antes atravesar un complejo proceso psicológico. Y aún cuando su conflicto amoroso es el centro del relato III, en el relato II el problema se concentra en las angustias del escritor, sus devaneos acerca de la forma narrativa. De forma muy concreta, una gran preocupación: “¿Pero cómo seguir? Siento que mis obras quedarán siempre cortadas, sin punto final, como si me faltase saber algo para rematarlas, como si necesitase cursar finales.”⁹¹

Arriba hemos apuntado la relación autobiográfica de Chacel y sus obras; en 1930 no era posible observar el peso que estas palabras tendrán en sus textos, sin embargo años después irá desarrollando esta angustia en sus diarios y como

⁸⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁹¹ *Ibid.*, p. 188.

para demostrar la certeza de ello, al final de su vida deja inconclusas una serie de obras, que serán publicadas bajo el título de *Novelas antes de tiempo*.⁹²

Las dos últimas páginas de la novela integran estos juegos narrativos y concluyen con un final abierto, en donde el narrador I y II coinciden y resumen: “Es necesario este ensayo, esta comprobación de sí mismo. Y, además, hacer balance, desembarazarme de las viejas existencias y emprender una nueva, no sé cuál; una que parta de aquí.”⁹³

Las determinaciones insertas en el ámbito de lo indeterminado ubican el texto de Chacel dentro de los rasgos fundamentales de la narrativa de vanguardias, considérese este fragmento: “La existencia de un hombre sin destino debe brotar por generación espontánea, como flora fecunda. Toda mi esperanza aguarda el misterioso germinar de la nada, del sustancioso fruto hueco, el cero, total de mi balance.”⁹⁴ De ahí lo relevante de la frase con la que cierra la novela: “Algo ha terminado; ahora, puedo decir: ¡principio!”⁹⁵ Pertinente es citar las palabras de uno de los entrevistadores de Chacel. Dónoan concluye acerca de Chacel:

Toda la creación de Chacel es historia material y encarnación de la obra de su mente; es en la memoria y en la palabra que inventa las ficciones de su escritura. La memoria es fuente, agua, aire, tierra, quietud, pasión constancia y proyecto, voluntad de ser, metamorfosis fluyente, encantada oyente de la primera palabra que crea el mundo. Toda su obra es la expresión viva, fulgente de un pensamiento, la potencia genésica de la creación.⁹⁶

⁹² Bruguera, Barcelona, 1980, 253 pp. [Narradores de hoy, 39].

⁹³ Chacel, *EIV*, *op.cit.*, p. 189.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Dónoan, *op.cit.*, p. 33.

VI. La escritura como acto erótico

6.1 “Toda obra es un acto erótico.”

Si bien la preocupación de Chacel es incorporar en la escritura los recuerdos, y de allí el concepto que he procurado exponer en el capítulo anterior de “la memoria vital”, otro aspecto que se relaciona a estas motivaciones para la autora es que la vida es un acto erótico al que no se puede ni debe renunciarse. De donde trataré de argumentar en este apartado que la narrativa de Chacel se funda tanto en la memoria vital como en su concepto de eros. Esto funciona de manera semejante entre la autora y la protagonista de su novela *Memorias de Leticia Valle*.¹ En este texto seguimos la escritura de las memorias de Leticia Valle, en donde asienta su corta y convulsa vida. Al concluir la escritura de sus memorias, el lector cierra la actividad como tal.

Recordemos que la carrera narrativa de Chacel inicia con *Estación. Ida y Vuelta* (1930), obra que hemos comentado arriba. Casi de inmediato, Ortega y Gasset le solicita que se sumerja en el género de la biografía, cuando la invita a redactar *Teresa*, texto que termina siendo una novela de ficción en donde aborda la vida de Teresa Mancha,² pareja sentimental de José de Espronceda, documento que se publicará en Buenos Aires en 1941. La tercera experiencia de Chacel en la novelística corresponde a *Memorias de Leticia Valle* (Buenos Aires,

¹ En adelante me referiré al texto por sus siglas: *MLV*.

² Cf. Martha Solache Ibarrola, *La novela Teresa de Rosa Chacel y el canto II de El diablo mundo de José de Espronceda*. UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003, 102 pp. [Tesis de Licenciatura] y Susana Báez Ayala, “Una novela de encargo: *Teresa*”, texto inédito presentado al Mtro. Arturo Souto Alabarce, en el Seminario de Investigación, UNAM-FFyL, 1996.

1945); esta obra la redacta y publica ya en el exilio latinoamericano (Río de Janeiro-Buenos Aires).³

La conversación entre Chacel y Porlán respecto al trabajo literario de la autora permite argumentar entorno al tema de este apartado. Alberto Porlán indaga: “¿Cuál es para ti el origen de un proyecto literario? ¿Cómo te llega el deseo de escribir algo?” Chacel responde:

Siguiendo a Rilke, toda obra es un acto erótico. Eso es infalible, porque se trata de una cosa que surge ante la mente, tanto si viene de dentro como si viene de fuera. En ese momento se convierte en idea y... como ya conoces mi estilo, generalmente en idea fija. Mis ideas suelen ser ideas fijas. Entonces, voy hacia ellas. Y ese *ir* es un deseo, un deseo de posesión. Un deseo erótico, por supuesto.⁴

De lo anterior resulta relevante denotar la idea chaceliana de la escritura como un acto erótico, con independencia del origen interno o externo que la lleva a crear. Entonces, se puede deducir que la escritura de Chacel, como vimos antes, proviene de la “memoria vital” y ésta se materializa en un deseo de posesión, en donde Eros⁵ rige a la escritora y la impulsa a lo vital, ya sean sus recuerdos o los recuerdos con los que dota a sus personajes. Así, lo erótico, en este sentido, articula *Memorias de Leticia Valle*. Para que esta aseveración sea convincente, intentaré demostrar cómo la protagonista del relato se ve impulsada a escribir sus

³ Importa mencionar que probablemente sean esta novela y *Barrio de Maravillas*, los textos más estudiados. Suele hallarse *MLV* en los planes y programas de la narrativa contemporánea. Además de ser una novela traducida a otros idiomas. Esta novela se adaptó al cine en 1979, en España, fue dirigida por Miguel Angel Rivas. La narrativa chaceliana continuará: *La sinrazón* (Losada, Buenos Aires, 1960), *Barrio de maravillas* (Seix Barral, Barcelona, 1976), *Novelas antes de tiempo* (Bruguera, Barcelona, 1981), *Acropolis* (Seix Barral, Barcelona, 1984), *Ciencias Naturales* (Seix Barral, Barcelona, 1988).

⁴ *La sinrazón de Rosa Chacel*. Anjana ediciones, Madrid, 1984, p. 54.

⁵ Por tal entiendo los impulsos de vida que pugnan con los impulsos del Thanatos en las personas. De acuerdo con Chacel, ella es una escritora atraída por Eros; por esto, a pesar de trabajar con gran lentitud no deja de escribir. Su vida fue volcarse al papel. Sus diarios dan cuenta de ello. Sus días transcurren en la redacción de novelas, cuentos, ensayos, poesías, traducciones o cartas.

memorias, confesando a su narratario, quien en principio es ella misma, la responsabilidad que tuvo en los hechos acaecidos en Simancas, ciudad en donde transcurre la mayor parte de los acontecimientos narrados.

A diferencia de las dos primeras novelas de Chacel, esta tercera no surge de una experiencia autobiográfica o una tarea asignada, como las anteriores, sino de otra experiencia escritural. En la entrevista que Joaquín Soler le hace, ella explica cuando el entrevistador plantea la similitud entre *MLV* y *Lolita* de Nabokov:

Mi marido y otro amigo, estaban leyendo *Las memorias de un pecador* de Dostoyevsky y me dicen: “Ah, tienes que leer esta obra”. Yo les dije: “Ahora estoy escribiendo y no quiero leer”. “Pues trata de una niña que se suicida por la seducción de un adulto”. Yo dije: “Ah, yo un día escribiré una novela donde una niña seduzca a un hombre y éste se suicide. Por otra parte la novela se basa en cosas que pasaron en sus pueblos.”⁶

Esta referencia denota un hecho vital en la historia de la escritura de la autora; es decir, se define en ella la necesidad, a partir de dicha conversación, de escribir una novela en donde el tema central sea la seducción. Y aunque Chacel discrepó de los postulados feministas,⁷ se aprecia que surge en ella la urgencia, en sus palabras, de crear un relato en donde sea un personaje femenino infantil⁸ quien juegue un papel activo en la relación erótica entre ella y un hombre mayor. De tal manera, se lee un texto en donde la perspectiva surge desde la experiencia

⁶ *A fondo. Rosa Chacel*. Editrama, Barcelona, 1998, 1, VHS, 35 min., son., bl. y n. [Videoteca de la memoria literaria.] (Radiotelevisión Española, 4).

⁷ Cf. *Saturnal*. Seix Barral, Barcelona, 1972. En particular sus opiniones acerca de Virginia Woolf y Simone de Beauvoire.

⁸ Bueno, si la protagonista cuenta apenas con once años, y asistimos al momento en el que arriba a los doce, nos enfrentamos al abandono de la infancia y la entrada en la adolescencia, preludio de la vida adulta, a la que se incorpora Leticia Valle sin transición. Consideremos que la novela se ubica en 1912 y además recupera ciertos hechos acaecidos por esas fechas. Entonces es verosímil este tránsito de la niñez al mundo de los adultos de la protagonista, pues así solía pasar a inicios del siglo XX, y en muchos lugares continúa dándose este fenómeno.

femenina. Regresando a la posible relación intertextual entre *Lolita* y *MLV*, acotemos que la primera ve la luz primera en 1955, es decir casi una década después que la novela de Chacel. *Lolita* refiere la obsesión sexual de un hombre de mediana edad por una niña de tan sólo doce años que llega con mucho adelanto a la pubertad, esto a partir de las experiencias sexuales a las que es incitada.⁹ En cambio, *Memorias de Leticia Valle* (1944) cuenta la historia de la protagonista narrada desde su propia experiencia vital femenina.

Leticia Valle, entonces, es el personaje seductor en la historia; la fascinación que provoca en los otros personajes se basa en las palabras, material con el cual crea sus memorias. Surge este personaje que cautiva mediante el conocimiento que poseía de la textura de las palabras. Este es el arsenal con el cual apresa a sus lectores como antes ha seducido al protagonista masculino de la obra, al igual que a la mujer de éste, Luisa, así como a los personajes ambientales del relato, en la escena en donde ella recita el poema de Zorrilla, el cual comentaremos más adelante.

De lo antes dicho, considero que *MLV* es un texto que se apuntala en el eros, en la seducción, la protagonista se nos ofrece como una “transgresora”, en los términos de Marcela Lagarde. La investigadora menciona que la sexualidad femenina tiene dos polos: la reproducción y el erotismo. Éste último se reserva a “un grupo reducido de mujeres ubicadas en el lado negativo del cosmos, en el mal,

⁹ Con todo lo relevante que es *Lolita* de Nabokov en la historia de la literatura y el erotismo contemporáneo, no deja de ser cuestionable el que un hombre adulto induzca a una jovencita al ejercicio de la sexualidad, tal como se describe en este celebre texto. Tal vez, en esa misma línea debamos incluir *Memorias de mis putas tristes* (2004) de Gabriel García Márquez.

y son consideradas por su definición esencial erótica como malas mujeres”.¹⁰ En esta segunda vertiente, se halla Leticia Valle. La jovencita rompe con el cánón establecido en su época en las relaciones amorosas, dentro y fuera del matrimonio; es decir, en lugar de ser seducida es ella la seductora a pesar de su corta edad. No es la única área en la que Leticia Valle rompe con la tradición, ya lo veremos adelante.

El argumento de *MLV* se puede sintetizar así: Leticia Valle se asienta en Simancas debido a problemas de salud que la han incomodado en Valladolid, en donde vivía con sus tías y su abuela paterna. Una vez en esta localidad, conoce a Luisa, quien fungirá como su profesora de música y con quien irá creando otro tipo de relaciones cada vez más complejas; a través de su mentora conoce al marido de ésta: don Daniel, quien se desempeña como responsable del Archivo Histórico de Simancas. A sugerencia de la mujer, Leticia será pupila de don Daniel, gran conocedor de la historia y otras ciencias. La relación entre la pareja y Leticia se torna tensa, al disputarse cada uno la atención de la jovencita, quien cuenta con escasos once años. A la vez se refiere la atracción intelectual entre el maestro y la alumna, y al final se informa del suicidio del archivero, posterior a descubrirse que el vínculo había ido más allá de las palabras y se hizo carne. La niña es trasladada fuera de España, y en ese exilio forzado redacta las memorias que configuran la novela antes de cumplir doce años.

Así la novela nos inserta en el viejo tópico del XIX: el adulterio; la diferencia se halla en que una de las tres partes es una niña. Esto, aunque complejo, no resulta

¹⁰ *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM/PUEG/FFyL, Estudios de Posgrado, México, 2001, 1ª ri., p. 2002.

novedoso. Lo inaudito aquí es que el proceso de seducción y el ejercicio del erotismo lo realiza la protagonista, al igual que don Daniel, a través de la relación intelectual que entre ellos se establece. La jovencita acude a casa de Luisa en calidad de aprendiz, pero cuando la mujer observa los conocimientos de la chica, decide sugerir que sea su marido, don Daniel, el responsable del Archivo General de Simancas,¹¹ quien se ocupe de instruir a Leticia. Inicia así el encuentro entre estos dos personajes.

Existe otro elemento transgresor en la novela. Éste corresponde, en la novela, al ejercicio de la escritura, la redacción de las memorias que leemos,¹² actividad masculina, por excelencia, para 1912, año en el que transcurren los acontecimientos narrados. Desde esta práctica subversiva, Leticia Valle se reconfigura. Convirtiéndose en una joven escritora, quien consigna en sus memorias su experiencia vital. Ambas, autora y protagonista siguen su impulso erótico¹³ y toman papel y pluma para expresar su capacidad de deseo y de posesión, en principio del lenguaje y sus palabras y, en última instancia, de sí mismas.

¹¹ Recuérdese que este es el primer castillo construido con el propósito de albergar los documentos de finales del siglo XV y hasta el siglo XVIII. Por lo tanto adquiere un valor histórico y artístico relevante para el entorno Español. Y en la novela tendrá un valor simbólico, que desarrollaremos más adelante.

¹² No desconozco que los textos más afines a la mujeres, tradicionalmente, han sido las cartas, las autobiografías o los diarios, todos ellos muy valiosos ahora, al permitir tener mayor información de la condición de las mujeres en diferentes épocas. Sin embargo, aquí, tanto la autora como su protagonista, rompen con este ámbito “mujeril” como se denomina en la novela, desdeñan la confidencia. Resultaría, relativamente fácil, que Leticia Valle se sincerara con su prima, o quizá con la tía. Pero ni ella desea hacerlo, ni las otras mujeres están interesadas en entrar al ámbito del mal. Por eso prefieren ignorarlo, silenciarlo. Cf. José Romera Castillo, “Literatura autobiográfica en España. Apuntes bibliográficos sobre los ochenta años”, en *AIH. Actas X (1989). Literatura autobiográfica en España: Apuntes bibliográficos sobre los años ochenta*, pp. 241-248. Consultado en el Centro Virtual Cervantes, en enero 20, 2006.

¹³ Al igual que Marcela Lagarde, cuando hablo de la escritura y el erotismo, como práctica creativa en Chacel y su personaje femenino, me encamino hacia la libido, la cual se define como la búsqueda que emana del placer en general. Cf. Lagarde, *op.cit.*, p. 208.

Aunque la relación entre Chacel y Octavio Paz no fue íntima, hay una coincidencia en los postulados del Nobel mexicano y lo que aquí estamos argumentando. Paz señala que:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal [...] el lenguaje [...] es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y avanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo el acto erótico que al poético es la imaginación.¹⁴

Así, escritura, erotismo e imaginación se superponen al abordar *MLV*. Aunque Paz refiere al discurso poético y no al narrativo, siendo el caso que ambos procuran dar cuenta del papel que efectúa el lenguaje tanto en el momento de crear como en la ficción narrada, podemos equiparar los términos, en el sentido que aquí vamos desarrollando.

6.2 Memoria, confesión y escritura

6.2.1 Memoria(s) y confesión

El lector de *MLV* sabe a qué tipo de discurso se ha de enfrentar desde el inicio del texto, pues el título prefigura el proceso de lectura. No obstante, la novela rompe con la convención literaria. No ofrece el testimonio “verdadero” de alguien, que en general llega a una edad avanzada y desde allí reconfigura el pasado, seguro de que el fin de sus días está próximo.

El relato retoma la estructura de las memorias y éstas aluden a un personaje de ficción: Leticia Valle. Entonces, regresando a los conceptos del capítulo anterior, la protagonista parte de la memoria vital para construir la memoria

¹⁴ *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral, México, 1994, 1ª ri., p. 10.

proyectada. Ya veremos cómo uno de sus rasgos centrales serán los silencios, la ambigüedad y el escamoteo de información al lector. La autora coloca en el centro a su personaje y se ubica en los márgenes, y, si bien es cierto, que esta novela al igual que el resto de la obra de Chacel posee rasgos autobiográficos, estos no ocupan el papel central en la novela.¹⁵

Si continuamos con nuestro postulado de que la escritura de Chacel surge de la memoria vital nos adentramos en un nuevo problema textual en la narrativa chaceliana: las memorias como género narrativo.

Chacel en su ensayo *La confesión* retoma la pregunta de Ortega y Gasset, quien se cuestionaba el por qué en la literatura española escaseaban las memorias y más aún las confesiones. Así inicia el texto anotando: “YO ACUSO [...] A LOS BUENOS ¿Viven tranquilos con lo que no han hecho, por no haberlo hecho?... No, no viven —no vivimos— tranquilos porque no hemos sido capaces de hacer algo avasallador, algo seductor, tentador, que es lo único que sirve.”¹⁶ De donde ella decide explicarse este hecho.

Ya antes en 1944, Chacel intenta crear una ficción en donde las memorias redactadas por su protagonista le permiten explorar este subgénero narrativo, y en ellas el *leit motiv* que explora la autora es la confesión. La protagonista esclarece para su narratario, que en principio es ella misma, y en segundo termino serán los lectores de la novela, el acto avasallador, seductor y tentador que ha cometido apenas unos meses atrás. Se aprecia un paralelismo entre lo que desea probar

¹⁵ Más adelante nos ofrecerá su novela autobiográfica *Desde el amanecer* y sus diarios *Alcancía. Ida y vuelta*. Cf. José Romera, *op.cit.*

¹⁶ EDHASA, Barcelona, 1971, p.15. Este ensayo se publicó en 1970, pero fue redactado quince años antes, como lo informa la autora en el preámbulo del texto.

Chacel en su ensayo y la novela de *MLV*. El primero inicia así: “Las confesiones más dramáticas, entre las grandes de la historia, son las que están animadas por el sentimiento de culpa.”¹⁷

¿Qué culpas puede cargar una jovencita de once años, edad de Leticia Valle al inicio del relato? ¿Acaso es posible que una casi niña haya experimentado y provocado un hecho avasallador, en los términos arriba anotados? Mientras entramos o no a la convención de la verosimilitud literaria, la narradora aclara que:

Antes, cuando hablaba de mis cosas, era como pidiendo que me defendiesen de ellas. Ahora, las peores ya no me dan miedo: me atrevo a repetirlas aquí, las escribiré para que no se borren jamás en mi memoria. Y no por consolarme: necesito mirarme al espejo en ellas.¹⁸

La protagonista se impone, mediante las palabras, una estancia perenne en el purgatorio. Es decir, no quiere olvidar. Para darle sentido a su presente, requiere sumergirse en el pasado, en el ayer, en el recuerdo. Así el proceso de la memoria vital (como la hemos definido antes) se activa, y aunque la narradora elige un manejo cronológico del tiempo para esclarecer “sus cosas”, a partir de una gran analepsis, el presente de la joven no corresponde a los acontecimientos del presente de la historia, sino a los acontecimientos vividos en Simancas. No hay deseo de evasión en ella. En contraste, su propósito central es sumergirse en el caos, reconocerse en el conflicto, no abandonar el espejo; al contrario, el sentido de su existir lo encuentra en la pertinencia de mirarse en el espejo de “sus cosas”. Éstas se encuentran plasmadas en las memorias que iremos develando poco a poco.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ Rosa Chacel, *MLV*, p. 8.

Luis Mateos Diez considera que para el autor de novelas hay tres elementos esenciales: la memoria, la imaginación y las palabras. Con ellos se crea, agrega, la ficción, y ésta con frecuencia “refleja el secreto que la vida jamás nos desvelará”.¹⁹ De donde *MLV*, al abrazar los recuerdos de la protagonista, nos inserta al género de las memorias y nos impele a “las cosas”, “secretos” de Leticia, que sus palabras, su escritura nos ofrecen.

Chacel define a la confesión así: “*Última voluntad*. La que no es esto, no es confesión [...] no consiste en revivir o rehacer; consiste en manifestar lo que nunca dejó de vivir por ser consustancial con la vida del que confiesa.”²⁰ Por lo cual en *MLV* asistimos a la *última voluntad* de la protagonista: permanecer ante el espejo de sus “secretos”, no borrarlos, no olvidarlos, no dejarlos atrás, mantener sus “cosas” en un *aquí* anclado en el pasado.

El presente de la historia inicia en octubre y concluirá cinco meses después; pero el ayer de lo narrado se impondrá con gran fuerza; una primera razón es porque Leticia Valle nos coloca en el género de las memorias, las que por sí mismas habitan en el ayer; la segunda, y no menos importante, se debe a la voluntad expresa de la protagonista de habitar el pasado; ella, desde su privilegiada posición de narradora en primera persona, elige la deixis de sus “cosas” —sus secretos, su confesión. Además, por el papel que juega como demiurga del relato, va hilando su historia como hilo principal del relato, la cual termina siendo la novela que leemos.

¹⁹ “Literatura y memoria”, *Casa delle Letterature*. Encuentro literario-hispano. Roma, Marzo, 2001. <<http://internet.cervantes.es/internetcentros/Cultura/pdf/LiteMemo.pdf>> [Consulta: enero, 2007]

²⁰ Chacel, *La confesión*, p. 19.

Aclara su opción de vida: “Me verán todos los días con los pies quietos en el mismo sitio, pero no estaré aquí: iré hacia atrás; es lo único que puedo hacer. [...] Luego volveré hasta aquí y retrocederé otra vez.”²¹ Leticia Valle resuelve vivir en su pasado, el cual adquiere mayor relevancia para ella que el presente con sus promesas de bienestar; las palabras de su prima y de sus tíos no tienen importancia para ella; sus parientes la han “rescatado”, o quizá debiéramos decir, la han obligado a exiliarse después de los convulsos acontecimientos que ella protagonizó en Simancas, y planean un futuro para ella lejano “sus cosas”, “sus secretos”. Mientras ellos creen que la han alejado de dichos eventos, ella decide habitar el pasado, mediante sus memorias y la confesión.

El concepto de memoria que Chacel acuna para las confesiones, puede bien explicar el documento que redacta Leticia Valle. Chacel esclarece: “La memoria es multifacética, actúa en incalculables sentidos [...] En unos, acumula datos de lo externo [...] en otros, sólo ahonda en sí misma: todo dato, toda experiencia, emoción o análisis, va a buscarlos hacia el principio —el principio de esos datos y su propio principio— ésta es la memoria que da las confesiones.”²² Leticia Valle nos ofrece el segundo tipo de remembranzas. Aclara: “No iré por el camino que me marcan [...] iré por otro camino”, casi al comienzo de su texto. Leticia Valle se niega a seguir el destino que sus tíos contemplan para ella: “Adriana me dice que muy pronto... que tengo que aprender de prisa alemán para poder seguir los estudios con ella. No aprenderé alemán, ni esquiaré, ni estudiaré ni nada. No iré por ese camino que me marcan, no seguiré a ese paso; iré en otro

²¹ Chacel, *MLV*, p. 9.

²² Chacel, *La confesión*, p. 20.

sentido, hacia arriba o hacia abajo, me escaparé por donde pueda y no se darán cuenta.”²³

6.2.2 Memorias y escritura

¿A qué camino se refiere Leticia, si no hay diálogo o comunión con otros y otras, si no huye del nuevo confinamiento en el que se haya, si no hay posibilidad de retorno a España, en especial a Simancas? Ese espacio inasible para los demás se halla en las palabras, en la escritura, en sus memorias.²⁴

Leticia, en calidad de huérfana y exiliada, se aferra a las palabras y a la escritura como mecanismo de sobrevivencia. El recuerdo de ciertos hechos será la pauta del reencuentro consigo misma. Un primer topo es la madre de Leticia, figura ausente, espacio vacío y ambiguo que se recupera no mediante un ejercicio racional de la memoria; no, la vivencia emerge de lo sentido, de lo vivido:

La verdad es que nunca pude recordar cómo era mi madre, pero recuerdo que yo estaba en la misma cama con ella, debía ser en el verano, y yo me

²³ Chacel, *MLV*, p. 9.

²⁴ Grau-Lleveria, en su estudio doctoral, considera que en *MLV* se ofrece mediante el discurso de las memorias el examen de “cómo la mujer vive en la historia y cómo percibe la historia”; la investigadora plantea, entre otras cuestiones, que en esta novela se aborda el tratamiento del exilio desde una posición intimista de la voz narradora para “validar una elección vital en la que se combinan la historia y su historia”. Cf. “De la carta a las memorias. La historia en las circunstancias del yo en *Memorias de Leticia Valle*”, en *Cuestionamiento histórico y propuestas feministas en escritoras hispanoamericanas y españolas contemporáneas*. Universidad de Texas, Austin, 1997, pp. 78-126. Es decir, argumenta que el género narrativo de las memorias elegido por Chacel y la protagonista da como resultado para ella, como lectora, la posibilidad de arribar a un texto en donde se puede interpretar la consición de la mujer tanto a principios del siglo veinte como a mediados de éste y analizar las exclusiones del mundo masculino y del mundo del intelecto. Consideraciones muy bien argumentadas por Grau-Lleveria. Sin embargo, caben otras posibilidades de análisis del texto en su vínculo con la Historia. La expulsión de Leticia de Simancas, de España, de su familia, y la imposibilidad de retorno y la promesa de una nueva vida que se le ofrece a la jovencita se equiparan con las experiencias de vida de los exiliados hacia el momento de producción de la novela, la década de los treinta principios de los cuarenta. No deseo forzar la interpretación y, sin embargo, al realizar Leticia una autocrítica entorno a las causas de su exilio refiere a la obligación ética que se debían los exiliados acerca de su condición, pues el horror de la Guerra Civil, no lo construyeron tan sólo y exclusivamente los vencedores. Se puede leer una exigencia a la confesión.

despertaba y sentía que la piel de mi cara estaba enteramente pegada a su brazo, y la palma de mi mano pegada a su pecho. Por muchos años que pasen, no se me borrará este recuerdo, y puedo hundirme en él tan intensamente, sobre todo de un modo tan idéntico a cuando era realidad, que en vez de parecerme que cada vez lo miro más desde lejos me parece que al contrario algún día pasaré más allá de él.²⁵

Los recuerdos, regresando a Bergson, se guardan en las sensaciones que el cuerpo registra, de donde no es fortuito que lo más intenso de esta vivencia sea el contacto entre la mejilla y la mano de la niña y el cuerpo de su madre. El acontecimiento es tan vivo que la narradora enfatiza la cercanía con la experiencia vivida que cierra el comentario con su impresión de que algún día la proximidad del recuerdo será rebasada. Y desde una postura psicoanalítica vemos a una niña que desea el retorno al seno materno: “El amor era aquello [...] Aquello era como un agua, o como un cielo. ¡Se estaba tan bien allí!”²⁶

El asunto principal de las memorias de la joven se inserta en ese mundo de las memorias confesionales. Anota Leticia: “Cuando el secreto está en su mundo y sabe que no tiene que salir para nada de esas regiones, no hay nada que le detenga [...] En cambio este otro me pesaba sobre el pecho, me desvelaba, me desorientaba, me inspiraba reflexiones como ésta: “es algo a lo que tengo derecho”; y después de pensarlo, exclamaba: “¡otra palabra infame!”, y así toda la noche.”²⁷ ¿A qué secreto se refiere y a qué no tiene derecho?, se preguntará el lector al llegar a esta cita. Más adelante se sabe que el secreto corresponde a lo

²⁵ Chacel, *MLV*, p. 10. Cuan maravillosa cercanía describe con la madre, mientras la distancia se acrecienta en el relato con el padre, y ésta no se debe tan sólo a la lejanía geográfica. No, el abismo se dilata ante la negación del padre de recordar. Anota la joven: “No quería que le preguntáse. Mi mirada, mi ansiedad, yo creo que le hacían daño. No tenía valor para recordar. No había conseguido que le matasen los moros, pero sí que matasen sus recuerdos.” *Ibid.*, p. 21.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, p. 86.

que se nos confiesa y lo prohibido es la relación amorosa que se desarrolla entre Leticia y don Daniel.

La protagonista es consciente de su prodigiosa memoria y logra aprovechar las ventajas y oportunidades de esta virtud. Ella le otorga un lugar diferenciado en las relaciones “mujeriles” de su entorno familiar y además le permite el desplazamiento físico e intelectual que las otras no viven: “Mi tía era la que hacía el encargo, pero al tomarlo era yo la que tenía que atender, porque confiaban en mi memoria prodigiosa.”²⁸ Esta cualidad nemotécnica permitirá a la protagonista moverse en los espacios públicos y alejarse de las tareas femeninas de su entorno familiar. Le da oportunidad de recorrer los espacios abiertos: las plazas y las calles tanto de Valladolid como de Simancas, ciudades en las que se ubica la mayor parte del relato.

Y es en los espacios abiertos en donde la niña desarrolla una gran actividad intelectual, al “revivir” la Historia transitando los caminos, lugares y edificios en donde aquella ocurrió o se halla resguardada. Expresa: “Yo, desde allí, comprendía, no sé por qué la historia [...] No sé si a todas estas cosas que yo imaginaba en el pasaje se les puede llamar Historia.”²⁹ Y mientras intenta recuperar la Historia, aun en la ambigüedad de sus referentes reales o ficticios, Leticia va construyendo en pasado de la historia y en presente del relato la suya propia, así la Historia y su “Historia” se intercalan en la narración.

Existe en la joven clara conciencia del cambio de perspectiva que en ella se ha operado en este proceso del recordar. Sabe que las reflexiones que va

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

plasmando en sus memorias, las más complejas no corresponden a los procesos reflexivos de su niñez, esos se han ido asentando poco a poco. Así es como podemos interpretar anotaciones como las que nos ofrece. Por ejemplo, al referir su experiencia en la iglesia de San Sebastián reincorpora el presente y expresa: “Esto no era pensar, pienso ahora, para ver hasta dónde llegan mis recuerdos.”³⁰

La narradora decide someterse a un examen de conocimientos de historia y descubre que lo que prevalecía en ella de los siete a los nueve años ha desaparecido: la capacidad de concentrarse en sus libros: “Repasaba en mi memoria todos mis libros, desde el primero que había leído en mi vida hasta el último, y recordaba las frases tal como estaban situadas en la página, con los pequeños defectos de la imprenta, con las señales de lápiz que yo había hecho...”³¹ Aquí, Leticia demuestra su excelente memoria y además delinea el contraste con las otras mujeres que la rodean, tanto sus familiares como las jovencitas con quienes comparte en la escuela y, sobre todo, con Luisa, la mujer de don Daniel. En opinión de la protagonista, su antagonista no tiene la facultad de la memoria: “yo dudaba de que ella tuviese la facultad de la memoria siquiera en su mínimo grado.”³²

Con el interés de matizar la “verdad” de esa capacidad de recordar, la joven inserta la posibilidad de que emerjan espacios vacíos en su discurso, que la ambigüedad sea la pauta o que por algún incidente extraordinario olvide voluntaria

³⁰ Interesante es el señalamiento de Grau-Llevería en relación a la manera en la que hombres y mujeres viven la historia por su distinta posición frente al mundo. Agrega que los acontecimientos públicos y privados las mujeres los han vivido desde otro ángulo y que de este proceso no se distancian las escritoras; ellas, consciente o inconscientemente, incorporan la idea de que la historia no es única sino movible. Cf. *Op.cit.*, p. 3.

³¹ Chacel, *MLV*, p. 49.

³² *Ibid.*, p. 44.

o inconscientemente algunos detalles. Leemos: “No sé cuanto duró aquello, ni me acuerdo de lo que dijeron [...] No recuerdo cómo terminó aquella tarde, pero sí que yo perdí mi tranquilidad.”³³ El estado emocional de la niña ya es de por sí distinto, y con el acercamiento al mundo de don Daniel se trastoca, hasta lograr que uno de sus puntos centrales se transforme: su gran capacidad de nemotecnia.

6.2.2.1 El ambiente mujeril

Diversos son los tópicos que aborda la joven escritora de las memorias, uno de los más constantes corresponde a la educación sentimental e intelectual que reciben las mujeres; la descripción de ello, le permite confrontar el destino planeado por las instituciones para ella; su familia, la escuela, la comunidad, la sociedad, la iglesia, el estado emergen como un conjunto caótico de voces y prácticas simultáneas que buscan aturdir su inteligencia intelectual y emocional al confinarla en los tradicionales espacios de socialización para las mujeres.

Leticia, al asistir a la escuela se asombra y horroriza de los resultados de tan macabro y espeluznante plan de domesticación al que se ven sometidas las niñas, pero además la pasividad con la cual ellas aceptan esto, la falta de capacidad crítica y autocrítica de estas “compañeras” de vida. A los ocho años deciden llevarla al colegio: “Me mandaron allí como a curarme de algo: a que aprendiera a ser niña, decían. Pero cuando empecé a tratarlas me produjeron horror, horror y asco.”³⁴

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

El mundo femenino se nos muestra verdaderamente abstruso,³⁵ en tal grado es esto, que no duda en incorporar ciertas escenas valleinclanescas en este tópico. Algunas descripciones del ambiente femenino, sobre todo el relacionado con la vida doméstica lo caricaturiza hasta el extremo de lo grotesco. Esto es evidente cuando describe a las chicas que frecuentan la casa de la profesora para hacer costura: “Las abubillas se paseaban por encima de la tapia como si no hubiese nadie.”³⁶ Más adelante anota: “Entonces sentí un asco de ser mujer que me quitó la fe hasta para llorar.”³⁷ La opción que toma es alejarse de esos infiernos: “Decidí dejarlo para ir apartándome de aquellas ocupaciones de mujer.”³⁸ Si consideramos que las abubillas son pájaros insectívoros del tamaño de una tórtola, son agradables a la vista pero de olor fétido y canto monótono, muy comunes en el centro y sur de España, es más clara la crítica tan dura que la narradora hace a sus compañeras.

Y no sería tan significativa dicha decisión, si no se interceptaran en la novela, tanto la transgresión al mundo femenino de la protagonista como lo autobiográfico de la autora. Recuérdese lo señalado en relación con la “ansiedad por la autoría”, en donde discutíamos cómo Chacel hace todo lo posible por abandonar los esquemas de la feminidad tradicional e incorporarse a la esfera

³⁵ La protagonista del relato ve interrumpido su proceso de formación intelectual en diferentes ocasiones, al serle encomendadas tareas del mundo femenino. Cf. por ejemplo: “Teníamos en aquellos días el proyecto de hacer un gran arreglo en la casa y nos dispusimos a empezar por la instalación de la luz; cambiamos los interruptores que estaban estropeados, pusimos enchufes para las lámparas portátiles en todas las habitaciones, y en el piano velas artificiales con bombillas eléctricas.” (p. 39) Al seguir los diarios de Chacel, uno sabe que aquí se personifica la autora, en esos frecuentes días en los que su espíritu se halla amenazado por el “panne”, como ella nombra a esos periodos, es decir improductivos y derrocha una gran fuerza física para trabajos tan agobiantes como el descrito en seis líneas.

³⁶ Chacel, *MLV*, p. 29.

³⁷ *Ibid.*, p. 50.

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

masculina, para de este modo hallar un lugar en el diálogo de las ideas. De donde, Leticia en su doble papel de protagonista y escritora, toma una decisión semejante. Abandona el mundo femenino, en el cual Luisa pudiera ser el paradigma a seguir, y vive el proceso de aculturación al mundo masculino, representado por don Daniel.

Diversas citas dan cuenta de este distanciamiento en la obra. El comentario hecho por don Daniel, al obsequio navideño de Leticia a doña Luisa, permite ver esto:

—Me parece que si tú fueras un caballerito tendrías el arte de hacer regalos a las damas, y me parece también que a ti te gustaría mucho algunas veces ser un caballerito.

¿Qué quiso decir con esto? No lo sé; pensé en un momento que me comprendía, que se daba cuenta de que yo estaba descontenta de ser como era; pero no, no estoy segura de que fuera eso lo que quería decir.³⁹

Leticia tiene conciencia de su inconformidad con la identidad que el entorno le asigna; ella disiente de esto; se halla, en el momento de emitir estas palabras, procurando definir su identidad; por un lado, esto se comprende al ser ella una adolescente, pero por otro ella se encuentra cotidianamente con dos grandes paradigmas: Luisa, mujer culta que se ocupa de atender a la familia y enseñar a otras niñas música, pero que no tiene interés o posibilidades de desarrollar, vamos ni siquiera de mostrar, sus habilidades intelectuales.

El otro paradigma se encuentra representado por don Daniel. Además de coincidir con él en las habilidades intelectuales que los une, desde el principio ella percibe una atracción física entre ambos. La frase: “a ti te gustaría ser un caballerito”, nos inserta en la ambigüedad en la que vive la jovencita. Y asistimos a

³⁹ *Ibid.*, p. 74.

la decisión que asume y con ella las consecuencias de dicha opción. Esto que planteamos aquí, ha sido visto por otras estudiosas de Chacel.

Davila Gonçalves ha estudiado *MLV* como un *bildungsroman*. Las memorias, en su opinión, destacan como elemento principal de este género. Dice: “en la memoria de la protagonista está su trayecto de aprendizaje.”⁴⁰ Pero este trayecto no corresponde sólo a la esfera sentimental de lo recordado, abarca lo familiar, cultural, histórico, político y económico. Davila considera que esta novela puede ser analizada como un *bildungsroman*, pero también como un texto que alude al drama de la Guerra Civil y el Franquismo en España, por el lenguaje ambiguo que utiliza la autora.

Ella encuentra un paralelismo entre la novela de formación que ejemplifica el relato y los cambios políticos que atraviesa España. Su trabajo indaga las contradicciones en la historia que nos es narrada por la voz en primera persona y observa sus correspondencias con la Historia de la península en los años treinta y cuarenta del siglo XX. Estas palabras sintetizan sus planteamientos: “Las memorias de Leticia, recordadas y escritas, sirven para analizarse y entender todo lo acontecido sin dejar a un lado la manipulación de sus recuerdos.”⁴¹

Grau-Lleveria concide con Davila Gonçalves en la cuestión de que esta novela se inserta en el género del *bildungsroman*, aunque enfatiza que Chacel no ofrece tanto un análisis de la Historia como de la “experiencia vital” (a lo que aquí denominados *memoria vital*). Grau-Lleveria discute la marginación de la mujer de

⁴⁰ “Confesión y seducción en *Memorias de Leticia Valle*”, en *La novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska*. University of Colorado, Colorado, 1997, p. 23. [Tesis doctoral].

⁴¹ *Ibid.*, p. 90. Aquí no entramos en esta segunda posibilidad, no porque no parezca relevante, sino para desarrollar el punto que nos interesa: *MLV* surge como un acto del Eros, tanto si seguimos la historia de la protagonista como si considerásemos la segunda interpretación.

la esfera intelectual, apropiada por el hombre, y concluye que Leticia Valle busca transgredir estos ámbitos dicotómicos. Y esto se consigue al rebelarse la protagonista a su circunstancia social. Es decir, al incorporarse al mundo masculino. Anota la joven: “No puedo decir que estuviese descuidada, pero empecé a tener una libertad que antes no había tenido.”⁴² Esta libertad se debe tanto a las relaciones familiares que guarda con su padre y su tía, a cuyo cargo se halla, y esa libertad la utiliza Leticia para vivir una serie de transgresiones del mundo femenino, tanto en la vida cotidiana como en la esfera amorosa. Al entorno intelectual, al ser ella la primera niña que se convierte en discípula de don Daniel, quien antes sólo había instruido a varones. A las prácticas de la sexualidad, ella propicia el encuentro sexual con don Daniel. A la actividad literaria, pues Leticia no se conforma con recordar los acontecimientos, ella decide *escribirlos*, al hacerlo asume como en lo amoroso un rol activo, propio del mundo masculino. Todo ello como respuesta al Eros que guía a la escritora y del cual contagia a su narradora protagonista, aún cuando ésta decida mantenerse anclada al pasado desde la memoria vital.

6.2.2.2 Leticia, gran fabuladora

Si nos detenemos en esta ruptura que el texto ofrece, veremos que Leticia se caracteriza a sí misma como una gran fabuladora. Cuando ella dice que contará “todo lo acontecido” debemos integrar no sólo la experiencia de Leticia Valle, sino todo aquello que es recordado y traído a la escritura desde la memoria vital. Hay una historia central en el texto: la seducción de don Daniel efectuada por Leticia y

⁴² Chacel, *MLV*, p. 23.

las consecuencias de ello. Pero alrededor de ella, como novelas cortas cervantinas, se ofrece una multiplicidad de micro relatos, todos ellos se interfecta con el principal.

Arriba mencionábamos uno esperpéntico, el de la niña bizca que no lo era y que: “lamía la pared a escondidas de tablas amarillentas barnizadas”, acción reprobada por sus monjas mentoras y que merecía la monótona expresión de una de ellas: “¡Cuánta basura en este mundo, cuánta basura en este mundo!” Aquí no hay necesidad de aclarar a qué se refiere, pues en la indeterminación de la frase radica la fuerza del texto. La escena vista por Leticia refleja ese despreciable mundo femenino que la horroriza, o alude al drama que ella ocasionó, o recuerda el adulterio cometido por la madre y el posible asesinato de los infieles a manos del padre, o dibuja las fuerzas demoníacas desatadas en la Guerra Civil, o cualquier otro hecho que para el lector quepa en esta frase.

Leticia rememora tardes de tormentas en el colegio de Simancas, en donde su capacidad como fabuladora se manifiesta, y cual Sherezada conjura los truenos y relámpagos con sus palabras y logra domar a las “bestias” —sus compañeras de colegio— con sus relatos y, otras ocasiones, como sirena que emerge en medio del mar, con su canto.

Leemos: “Cuando se hizo el silencio, yo conté un cuento y después otro y después otro; así pasó la tarde, hasta que los arroyos se fueron reduciendo a las cunetas y fue posible salir.”⁴³ La habilidad para fabular de la narradora incorpora la duda en los lectores en relación a la verdad que nos está siendo develada, me refiero a la historia principal, y sin embargo nos deslizamos por el discurso,

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

asumiendo que no hemos leído esto o restándole importancia porque estamos dispuestos a confiar en esta lazarilla embaucadora, aunque al final del camino nos demos de bruces con un poste. Otro episodio autónomo se halla en la narración del ahogamiento de los perritos no deseados; la historia del “Bótica”, el joven que prefiere seguir su vocación de aventurero a la de su padre, boticario de Valladolid.

Otros relatos surgen. El padre cuenta su historia matando moros y la historia de su perra; la abuela y sus tías cuentan historias familiares a medias, las dos abubillas narran picardías; narran la historia de la maestra de Leticia... Pero el arte de fabular no es exclusivo de Leticia. Don Daniel, el archivero de Simancas, trabaja y vive de la Historia. Y cuando a sugerencia de su mujer toma como discípula a Leticia, se descubre como juglar medieval, dotado para la recreación de la Historia cual si fuesen episodios de un gran ilusionista. La primera sesión inicia con una breve conversación en donde él pregunta: “¿Sabes? Entonces el mundo era un mundo de Julio Verne.” Y ella se dispone a escuchar: “[...] toda mi angustia desapareció como por encanto y me puse a escucharle [...] Yo vi pasar a Ataúlfo en su caballo, vi la escala de Jacob y la guillotina de la Revolución Francesa. Al fin me trajo a la realidad [...] grité: “Adiós me voy corriendo se ha hecho tarde.””⁴⁴

Al leer el texto de Leticia Valle que surge de la memoria vital distinguimos cómo la narradora, al igual que la autora, abandona el relato oral como cualidad intrínseca del mundo femenino y le apuesta al discurso escrito. ¿A qué se debe esto? Quizá al proceso de aculturación masculina que vive la jovencita, tanto en el estudio de don Daniel como en el Archivo de Simancas lo que hay son libros y

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 46-47.

documentos que resguardan la Historia de España. Por lo tanto, el acto trasgresor de la escritura mediante el de la confesión nacida de la memoria vital muestra el *bildungsroman* de Leticia como escritora.

Y en el oficio de escribiente, Leticia se detiene en asuntos relevantes para Chacel. Reflexiona constantemente en relación a qué incorporar y qué suprimir en el relato: “No tiene sentido escribir esto, es infinitamente estúpido y bochornoso; y, sin embargo necesito decirlo, quiero hacerle esta advertencia a mi orgullo.”⁴⁵ La joven se muestra autocrítica con su historia y con la escritura misma. Otro punto importante se aprecia en la importancia que adquiere el lenguaje en este proceso reflexivo de la escritura. Se lee: “Cuando le oí decir “adiós querida”, me di cuenta que no era castellana [...] no sé si se puede emplear aquí está palabra, pero yo diría que era *mundana*. Ya sé que le estoy dando un sentido que no se le da generalmente: para mí, mundana quiere decir que no tiene la manía de estarse quieta que tiene toda mi familia.”⁴⁶ Leticia se refiere aquí a Luisa.

La narradora se detiene en la textura de las palabras coloquiales como golusmeaba, lamerones o timbal e inserta de esta manera las formas populares del habla, como queriendo decir “si no las incorporo del todo es porque voy por otro rumbo, sin embargo no las desconozco ni desaprovecho su valor lingüístico y poético”.⁴⁷

Bien, una vez asentado que el texto que leemos en *MLV* responde a la necesidad de confesión de la protagonista y que la materia novelable la recupera

⁴⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 32, 37.

⁴⁷ Antes, al referirme a *Estación. Ida y vuelta*, ya he comentado respecto al uso del lenguaje popular en Chacel, y lo he relacionado con los postulados de Ortega y Gasset entorno a la literatura pura, por lo que se aprecia el interés de la autora de mantenerse en esta línea estética.

de la memoria vital y esto se configura en el texto como una voluntad del Eros, será conveniente pasar a la reflexión del erotismo como elemento de seducción en el texto. Revisar de qué forma se crea esto y sus consecuencias tanto para los protagonistas, como para la escritura de las memorias que leemos y para la recepción de las mismas esto será lo central en el siguiente apartado.

VII. El erotismo en *Memorias de Leticia Valle*

A mí me comerán mis leones.
Rosa Chacel, *MLV*.

[Al] espíritu humano sus
movimientos eróticos le aterrorizan.
Georges Bataille

7.1 Discontinuidad y continuidad en *Memorias de Leticia Valle*

Los conceptos de continuidad y discontinuidad de Georges Bataille permiten analizar el erotismo en *Memorias de Leticia Valle*. El triángulo amoroso al que asistimos en la novela entre Leticia, Daniel y Luisa entra en el re juego del deseo de continuidad del erotismo de los cuerpos y de los corazones, sin dejar de lado lo sagrado, entendiendo por este erotismo no el deseo a Dios, sino la continuidad del *verbo*, de la palabra, de la escritura, de las memorias que leemos.

“Entre un ser y otro hay un abismo, una discontinuidad”, señala Georges Bataille al procurar esclarecer el erotismo en relación y con independencia de la sexualidad. El concepto de discontinuidad guía la exposición de este autor. Para él la reproducción pone en juego seres discontinuos, quienes nacen de otros seres discontinuos, mientras que la muerte inserta la idea de la continuidad. Este afán de continuidad domina las tres formas de erotismo que el crítico distingue: el erotismo de los cuerpos, el de los corazones y el de lo sagrado.

La continuidad, explica, pareciera hallarse tan sólo en la disolución de los seres discontinuos, pero la continuidad, anota Bataille, sólo vence si la muerte no se instaure. Agrega: “Se trata de introducir, dentro de un mundo fundado sobre la

discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es susceptible.”¹ Esto concientes de que la muerte posee una materialidad más inminente que la vida.

De tal forma, distinguimos en la novela a Leticia inmersa en la discontinuidad y anhelando la continuidad, aunque, como lo señale Bataille, se encuentre inmersa en un ambiente en el que a todos aterrorizan los movimientos eróticos. Aquí no sólo entendidos como la relación sexual o la cópula entre los personajes, sino como aquel deseo de completud, de unidad, de continuidad que los protagonistas anhelan: Leticia, Daniel, Luisa. Y en esa búsqueda se topan con lo discontinuo, con la muerte literal y simbólica. La obra inicia en el momento de fragmentación de la unidad y la narradora consigue reestablecerla mediante sus memorias, sus recuerdos y la escritura de estos. Por lo tanto, la redacción de su escrito, la escritura misma es otra forma de erotismo, de posibilidad de continuidad.

Aquí podemos decir que las mujeres, por su condición genérica, son educadas y mantenidas en un estado de discontinuidad, al ejercer los roles pasivos — socialmente asignados—, mujeriles (en los términos planteados en el apartado anterior), por lo menos en el contexto histórico en el que se ubica el texto, 1910. Leticia Valle los contraviene al procurar retornar el “amor”.² Es un personaje en busca de la continuidad. Su herramienta o estrategia la encuentra en “su capacidad de

¹ *El erotismo* (trad. Antoni Vicens). Tusquets, México, 1997, p. 33.

² Entendiendo éste en los términos de Octavio Paz, como aquel deseo que comunión entre dos personas. Paz recupera los diálogos de Platón, alude a la teoría del andrógino, revisa el concepto del “amor cortés” medieval, entre otros tópicos, y concluye que el amor surge de dos experiencias: la sexualidad y el erotismo. Y esta llama doble del amor, como él la define, tiene como finalidad última el encuentro de los espíritus, almas o como quiera que se desee llamarles, dice el poeta. En este sentido es que interpretamos el concepto “amor”, en el texto que estamos revisando. Cf. *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral-Planeta, México, 1994, 1ª ri., 223 pp.

abstracción y comprensión, es decir, el elemento intelectual [que la guía] en su afán de comprensión de la realidad.”³

Lucía Ortiz considera que el recuerdo sensorial que Leticia Valle guarda de su madre es el recuerdo del amor; de donde, agrega, se desprende una infancia carente de éste para la protagonista. La corta vida de la joven se ve marcada por la distancia con su familia y el deseo de incorporarse a otro grupo social que la salve de la inmovilidad y los “secretos” de su entorno familiar.⁴

Esta “orfandad” llena a Leticia de un sentimiento de discontinuidad y al incorporarse al núcleo familiar Luisa-Daniel, la niña no sólo se topa a la familia que no ha tenido; descubrirá que el vínculo entre ella y Daniel sólo puede denominarlo, en el presente del relato, como “el amor era aquello”. Y es al lector a quien le corresponde interpretar a qué se refiere la narradora con esta frase.

Ortiz observa que el rasgo diferenciador de la novela es la ambigüedad,⁵ lo cual interesa resaltar, considerando que los hechos se narran desde la perspectiva de la protagonista, quien en general no cede la voz a otros personajes; esta perspectiva acentúa la adscripción de la novela a la literatura deshumanizada, en los términos de Pablo Gil Casados. El crítico anota:

Personajes abstractos encarnan una subjetividad mediante la que se manifiestan sensaciones, impresiones, intuiciones, pensamientos, sentimientos y obsesiones, pero casi nunca una problemática colectiva, entendida en sentido social y representativo.⁶

Así, en el texto presenciamos y-o escuchamos a la jovencita, que nos aclara:

³ Rasgos que distingue Lucía Ortiz, "Ambigüedad y sugerencia en las *Memorias de Leticia Valle*". *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), 1988, p. VIII.

⁴ *Ibid.*, pp. VI-VIII.

⁵ *Idem.*

⁶ Gil Casados, Pablo, *La novela social española (1942-1968)*. Seix Barral, Barcelona, 1968, p. 53.

Tengo la necesidad de pensar por cuenta propia, [...] cuando no puedo hacerlo, cuando tengo que conformarme con alguna opinión que no arranca de mí, la acojo con tanta indiferencia que parezco un ser sin sentimientos.⁷

La frase que abre este fragmento, “Tengo necesidad de pensar por mí misma”, se vuelve trascendente en el contexto de lo continuo y lo discontinuo. Leticia requiere comprenderse así misma y a su entorno que la expulsado en diferentes momentos y circunstancias del “paraíso”, del “amor”, y la mejor manera de conseguirlo es mediante el ejercicio del intelecto, de la revisión de sus acciones y sus pensamientos, del retorno a los hechos. Y allí, en la terrible complejidad de “aquello que era amor” decide habitar en adelante, pues en el tiempo y espacio pasados coincidió con la continuidad, asistió a la plenitud de sus experiencias, al gozo de las ideas y, probablemente, al placer del cuerpo. En palabras de Bataille, se integró al erotismo de los cuerpos, de los corazones y de lo sagrado.

La relación entre Leticia y cada uno de las tres vertientes del erotismo se puede analizar desde la figura del “erotismo de la palabra”; nos referimos a la posibilidad que tiene la jovencita del retorno a la unidad mediante las palabras que va plasmando en su texto, todas ellas formas liberadoras de la opresión en la que se ha desarrollado y en la que desean incorporarla los tíos en Berna. Esos parientes, bien intencionados, desean instaurar el olvido de los acontecimientos mediante la negación de las palabras, a través del silencio, del tabú, como ha sucedido antes, ya con la historia de los padres de Leticia.

La misma autora, Rosa Chacel, consigue escapar de la “ansiedad por la autoría” mediante el mismo procedimiento: el ejercicio de las palabras, la apropiación del lenguaje, de la memoria vital. Por lo que ahora, desarrollaremos este punto.

⁷ Chacel, *MLV*, p. 10. (con *MIV* nos referimos a *Memorias de Leticia Valle*.)

7.2 El erotismo de la palabra

Aunque Lucía Ortiz y José María Espinaza⁸ reconocen que en esta novela los personajes se mueven en un mundo de pureza, no alcanzan a percatarse que esa ambigüedad y esa pureza tienen la finalidad de distraer al lector y evitar que a simple vista aparezca el asunto medular del texto: la seducción que realiza Leticia sobre los otros personajes. Daniel es el objeto principal de su deseo. Dicha "amistad" se verá truncada por los postulados moralistas que encarna el padre de la jovencita e implicará el castigo poético por la trasgresión cometida: la separación de los amantes y la muerte del amado. Será Porlan,⁹ quien en la entrevista a Chacel, iluminó la interpretación del texto, ya que él observa que al finalizar la obra el personaje masculino se suicida; los sentimientos que se establecen entre Leticia y Daniel podría argüirse que no quedan del todo claros, no obstante al leer el siguiente apartado, las dudas se disipan:

De pronto me acuerdo... No, *eso* no lo escribiré. Describí todos mis sentimientos sublimes hasta que desembocaron en *aquello*, porque para eso lo hice: para que se viese dónde fueron a parar.¹⁰ [Las cursivas son mías.]

La ambigüedad del relato se crea mediante el uso de los pronombres relativos, entonces el lector debe preguntarse: a qué *eso* se refiere el texto, qué es *aquello* en el relato. El trabajo de interpretación del lector no es totalmente solitario. El mismo relato nos da la respuesta al ofrecer algunas pistas, por ejemplo, anota Leticia:

⁸ *Cartografías*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1991, p. 13. Expresa el autor que la amistad de Leticia, Pablo y Luisa equivale a un "triángulo de absoluta pureza" (p. 13) y dice Lucía Ortiz: "se pasa, al final de la novela, a una repentina separación de Leticia de la pareja Luisa-Daniel por razones que también se les escapan por muy testigo que haya sido de la conversación entre su padre y su tío. (p. VIII)

⁹ "A.P.: A veces, en tus novelas, evitas explicar hechos que son esenciales para la trama. Recuerdo el caso de *Memorias de Leticia Valle*. Cuando el archivero se levanta la tapa de los sesos produces una elipsis tan brutal que la mayor parte de los lectores no se enteran de ello." Chacel explica este procedimiento como una aversión suya al relato, al realismo. Cf. Alberto Porlan, "Estudio", en *La sinrazón de Rosa Chacel*. Anjana, Madrid, 1984, p. 77.

¹⁰ Chacel, *MLV*, p. 172.

No sé si era la cólera o la amargura lo que me llenaba los ojos de lágrimas. Me parecía que ya, en los días de mi vida no volvería a sentir nada a lo que se le pudiese *llamar en una u otra forma amor*.¹¹

La última frase destaca el sentimiento que hasta unos días atrás ha invadido el alma de la casi niña, casi joven. Sentimiento que se ha desarrollado a través de la sensualidad que irradia el personaje masculino; sensualidad que si nos atenemos al significado del vocablo, implica la propensión o tendencia exagerada a los placeres de los sentidos. Y, efectivamente Leticia, como buena protagonista de una novela deshumanizada ve el mundo a través de los sentidos más que del pensamiento o la razón. Observamos que la narradora ha desarrollado la capacidad de escribir el mundo a través de la memoria y el silencio. Este último contribuye a la ambigüedad que mencionábamos arriba, ya que como dice Biruté Ciplijauskaitė retomando a Margaret Duras, " los silencios [...] se llenan de enormes reverberaciones." ¹²

Entre los silencios y la memoria nos acercamos a la vida de la protagonista y a la gran capacidad sensorial que ella posee. Ya hemos anotado que las memorias le permiten a Leticia evadir la " realidad" que le circunda así como los silencios; si bien pareciera que predomina una enajenación en la interacción con el mundo, no lo hay consigo misma; se impone, mediante la confesión, repasar lo acontecido; va como en el cuento de Carpentier, "Un viaje a la semilla", al origen. Recuérdese la cita hecha en el apartado anterior: "Volveré hacia adentro todas mis fuerzas, echaré a correr hacia atrás hasta quedarme sin aliento, hasta llegar al final, hasta perderme."

¹¹ Ibid., p. 174.

¹² Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos, 1988, 255 pp.

Este deseo de discontinuidad (perderse) al mismo tiempo es un deseo de continuidad, como hemos argumentado. Y esa dialéctica surge, dice Chacel, de “fenómenos [...] suscitados por la vida, incorporados vitalmente [...] en la escritura [...] que te empujan a escribir [...] son momentos eróticos. En sentido genésico.”¹³ Esta aseveración permite afianzar el postulado que guía la conversación de este trabajo. Deseamos asentar que es precisamente la memoria vital y la escritura erótica la base de la narrativa chaceliana, de donde el erotismo de lo sagrado, en Chacel, se vincula con la palabra; en la apropiación de ésta se encuentra lo genésico.

7. 3 El erotismo de los cuerpos

Uno de los tópicos centrales de *MLV* es el erotismo de los cuerpos. Y si bien, en los apartados anteriores nos hemos referido al erotismo en su relación con la escritura, no desconocemos el interés de la autora por adentrarse al erotismo de los cuerpos, como lo nombra Bataille. Empero, en el manejo de este asunto, Chacel hace uso del lenguaje como el elemento principal que permite la seducción y la apropiación del objeto de deseo de sus protagonistas; también elige el proceso de la intertextualidad para los fines “amorosos” que persigue Leticia Valle; ella recurre al romance de José Zorrilla pero también puede rastrearse un diálogo con *El cantar de los cantares* en la descripción física que de Daniel y Leticia se brinda en el texto.

Analizar el erotismo, en este último sentido, implica elegir qué entendemos por tal en la literatura. Tenemos claridad de la amplia polémica entorno a este tema en el campo de los estudios literarios.

¹³ Porlán, *op.cit.*, p. 71.

Aquí optamos por los postulados de Ana María-Moix. La autora considera que:

La literatura erótica trata de una expresión, de una experiencia amorosa por medio del lenguaje, y por tal entendemos la experiencia que el hombre ha tenido y sigue teniendo de dicha experiencia, es decir, del amor pasión como impulso natural que mueve y altera tanto sus potencias físicas como anímicas.¹⁴

Si aceptamos el postulado de Moix podremos decir que *Memorias de Leticia Valle* es una novela erótica de lo más finamente elaborada, pues precisamente la riqueza y la preocupación de la escritura por parte de la autora, se encuentra en el lenguaje; éste sirve como canal de la experiencia amorosa. Ya arriba citamos cómo la narradora es conciente de este amor,¹⁵ y lo podemos observar en los apartados en que se exalta la figura del amante, como por ejemplo en la descripción que de él tenemos cuando la protagonista lo ve caminar de lejos:

Llevaba un impermeable pardo con capucha echada y un pañuelo de seda blanca al cuello. La chica que estaba conmigo me dijo:

-Ese es el archivero.

Y yo contesté:

-Parece un rey moro.

La niña anota cómo esta imagen se queda grabada en ella y no la abandona, la lleva a un estado de hipersensibilidad, del cual no saldrá más. Dicho estado se incrementará en la medida en que se construya la relación entre ella y Daniel. Elocuentes son las palabras de la jovencita, después de ese primer encuentro: "Cuando llegué a mi casa enteramente embebida en este recuerdo me esperaba [...] Yo estaba más excitada que de ordinario, más sensible."¹⁶

A diferencia de lo que resulta tópico en las novelas eróticas escritas por varones, y a veces también por mujeres, el cuerpo femenino se escamotea; en particular el de la

¹⁴ Ana María-Moix, "Erotismo y literatura", en Miriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coord.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Tuero, Madrid, 1992, p. 202.

¹⁵ Habría que explicar que además del amor que despierta Daniel en Leticia, en el relato hay otro tipo de amor: el filial.

¹⁶ Chacel, *MLV*, p. 39.

protagonista, y se sustituye en esta novela por el cuerpo masculino; el cuerpo que recrea la narradora y, por consiguiente los lectores, es el de Daniel, transgrediendo las normas del discurso y del comportamiento, así tenemos una literatura erótica, al decir de Iris M. Zavala.¹⁷

El cuerpo de la protagonista es escamoteado por la narradora de *MLV* y, por ende, la autora de las memorias que leemos. Aquí la opinión de Showalter resulta interesante: “Las maneras en que las mujeres conceptualizan su cuerpo están estrechamente relacionadas con sus ambientes culturales.”¹⁸ El ambiente cultural del relato se ubica hacia 1910, época en la que el cuerpo femenino es severamente censurado por la moral decimonónica que pervive en la península; por ejemplo, esto es evidente cuando la jovencita informa que su tía no le permite descubrirse los hombros; la restricción social de mostrar el cuerpo femenino se introyecta muy bien en el imaginario de la joven porque se haya instaurado en el de la colectividad.

La protagonista oculta su cuerpo, pero en cambio nos ofrece detalles del cuerpo de las y los otros. Uno de los espacios textuales más interesantes, aquí, es el cuerpo de Daniel.

El cuerpo supone el umbral, el espacio de la discontinuidad y la posibilidad de la continuidad, entre el que desea y el que es deseado. Octavio Paz, en su texto *La llama doble*, aborda el tema del cuerpo y plantea las siguientes ideas al respecto:

El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo. [...] Sin alma —o como quiera que se llame a ese *soplo* que hace que cada hombre y cada mujer sea una *persona*— no hay amor pero

¹⁷ Cf. Iris. M. Zavala, "Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía", en Díaz Diocaretz y Zavala, *op. cit.*

¹⁸ Elaine Showalter, "La crítica literaria en el desierto", en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (Presentación Marisa Belausteguigoitia y Marina Fe, introd. Charlotte Broad). FCE/PUEG/FFyL/UNAM, México, 1999, p. 100.

tampoco lo hay sin cuerpo. Por el cuerpo el amor es erotismo y así se comunica con las fuerzas más vastas y ocultas de la vida. Ambos, el amor y el erotismo —llama doble— se alimentan del fuego original: la sexualidad.¹⁹

De donde este rey moro con el que se asemeja a don Daniel simboliza todas las formas del mundo. Él sintetiza el concepto “rey moro”. La narradora irá ofreciendo las partes del todo. Brindará una serie en *close up* de la corporeidad de Daniel y, a la par, insertará el proceso de acercamiento entre las almas o “como quiera que se llame ese *soplo*” entre los protagonistas, propiciando la configuración de *aquello*, que en opinión de la narradora, fue lo más cercano al *amor*. Y en los términos de Paz, el amor se estructura a partir de dos vertientes: la sexualidad y el erotismo. Este último es explorado por los protagonistas y los conduce al ejercicio de la sexualidad, o en palabras de Bataille a la posibilidad de continuidad, aunque enseguida sea la muerte real y simbólica la que suceda a los acontecimientos narrados.

Entonces regresemos a la frase con la cual Leticia nos presenta al archivero de Simancas. Vemos como en una oración queda contenida una imagen contundente. El archivero de Simancas se compara con un rey moro. Si asumimos que el mundo árabe desde la Edad Media se ve como lo exótico y por lo tanto despierta interés y hasta pasiones, coincidiremos con Ana María-Moix cuando expresa que el lenguaje del erotismo, no es el de la imitación. El erotismo recrea, y su lenguaje debe ser capaz de poner en funcionamiento un mecanismo de re-creación. Los textos eróticos ejercen una violencia por la implícita trasgresión de un lenguaje determinado que los convierte en modelo de "otra realidad".²⁰

¹⁹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 204 y 207.

²⁰ Ana María-Moix, art. cit., p. 201.

Y si es el lenguaje el que estructura las relaciones eróticas, en esta novela es también el que funda la "amistad" de estos individuos; las horas de estudio que comparten las dedican más que a leer libros o repasarlos a hablar o a contar experiencias y/o lecturas. En el espacio de la biblioteca, los acercamientos físicos parecen involuntarios y llenos de inocencia o pureza, como arriba se decía; sin embargo evidencian lo que no se dice pero se vive: la seducción de don Daniel. Nótese la manera en que se describe a este hombre en voz de la narradora:

No podía observarle [...] me cercioraba bien de cómo brotaban en el borde de sus párpados las pestañas, brillantes y negras como laca [...] volvía a mirarle estudiando el dibujo de su nariz casi recta, el contorno de sus labios más bien pálidos, más bien finos, y dibujados con tanta precisión [...] su boca era una boca pensada, delineada: era un modelo, lo que se dice un paradigma.²¹

La narradora se detiene en reconstruir el rostro de don Daniel, comienza por detallar los ojos, la nariz para detenerse en los labios paradigmáticos. Leticia, entonces, va apropiándose del cuerpo del archivero mediante la mirada; la plasticidad del cuerpo masculino se asienta en el texto mediante las observaciones minuciosas que de él ofrece el texto:

Al inclinarse apoyándose en el brazo del sillón, la camisa se le ahuecaba un poco y dejaba ver la parte lateral de su torso, no el pecho sino el costado, donde se le marcaban un poco las costillas, bajo una piel que parecía dorada, entre la blancura de la camisa.

O este otro fragmento:

Hacia como si le escuchase con atención enorme, pero en realidad no hacia más que mirarle. Me entretenía en mirar cómo le nacía el pelo en las sienes, cómo se le recortaba alrededor de las orejas y cómo la barba le formaba distintas corrientes que partían junto a la boca.²²

²¹ Chacel, *MLV*, p. 81.

²² *Idem*.

La ambientación: tardes calurosas, espacios cerrados, naturaleza exuberante, pero sobre todo el lenguaje propician se desencadene en la jovencita la fantasía; ella aclara que sus “delirios” no pararon en la observación solamente, de donde el lector se pregunta a qué delirios se refiere la narradora. Conforme avanza el relato sabemos que es a la relación erótica que entre estos personajes se va construyendo; quizá se pueda pensar qué tipo de relación erótica es ésta en la que no se da el contacto sexual; sin embargo, siguiendo a Moix, en literatura el lenguaje huye de lo explícito, el lenguaje erótico no refiere; su propósito es sugerir. Así, en *Memorias de Leticia Valle*, la voz narrativa expresa este deseo que le despierta el otro, aunque nunca asistimos a un encuentro físico, al menos no manifiestamente.

No obstante, en distintas escenas se alude al diálogo de las miradas entre estos personajes. Muy significativa es aquella en la que Leticia llega trastornada a la casa de Luisa y Daniel, después de presenciar el ahogamiento de unos perritos en el puente (la discontinuidad de la vida). Daniel, procurando reconfortarla, la lleva entre sus brazos al sillón del estudio, la recuesta sobre una manta (aquella que Leticia regala en navidad a Luisa). Comenta la narradora que parecía que en ella recién se había recostado Daniel. Así, la manta se transforma en un elemento simbólico, representa la cercanía de los cuerpos, la carnalidad entre ellos. Pero la mirada es la que informa acerca de las pasiones desatadas. Leemos:

Alrededor de aquella mirada empezó a aparecer una sonrisa o más bien algo semejante a una sonrisa, que me exigía a mí sonreír. Era como sí él estuviese viendo dentro de mis ojos el horror de lo que yo había visto. Parecía que él también estaba mirando algo monstruoso, algo que le inspirase un terror fuera de lo natural y, sin embargo, sonreía.²³

²³ *Idem.*

Como epígrafe a este apartado hemos incorporado la idea del horror que el erotismo despierta, pues se vislumbra la posibilidad de la realización de lo continuo pero también se tiene conciencia de lo discontinuo. Aquí, ambos miran el deseo de uno y del otro, que metafóricamente se realiza mediante los cuerpos que se cobijan con la misma manta y, sin embargo, se horrorizan de ello, al ir este deseo de unidad en contra de los roles genéricos que ambos desempeñan en el entorno de Simancas. Saben que la realización del deseo será una trasgresión.

El deseo se instaura en el texto y Leticia decide abandonarse a él. No tan sólo se entrega a las complejidades del desear, además toma la iniciativa para propiciar el encuentro. Para conseguirlo, desde el ámbito de lo ambiguo, Chacel hace uso del recurso de la intertextualidad. Esto se aprecia en la escena en la que Daniel tiene contacto físico por vez primera con Leticia. La narradora informa que:

Él [don Daniel] de pronto alargó una mano y *cogió en un puñado todos mis tirabuzones*, apretándolos junto al cogote. Dijo: “Esta es la que tiene que darte más guerra; con estos pelos, buena debe ser” [...] la mano que sujetaba mi pelo lo había ido soltando todo menos *el tirabuzón* que se quedó entre sus dedos. Yo miraba a esos dos hombres que hablaban sin ocuparse de mí y miraba el extremo de mi bucle que seguía en aquella mano, que lo estrujaba como cuando se experimenta la calidad de una tela [...] a fuerza de tirar con disimulo conseguí que lo soltara.²⁴ [Las cursivas son mías.]

Tradicionalmente el cabello se considera como un símbolo erótico en la cultura occidental así como en la oriental;²⁵ la insistencia en la sujeción de los tirabuzones por parte de don Daniel, quien juega con ellos, los palpa y decide su calidad mediante la textura de ellos, permite la interpretación de éstos como un elemento erótico. Pero,

²⁴ *Ibid.*, pp. 37-38.

²⁵ Baste recordar cómo en la lírica popular española durante el medievo se incorpora en múltiples ocasiones el tema de los cabellos; a veces en calidad de prenda de amor, otras de forma simbólica para referirse al deseo erótico realizado o postergado por los amantes. Cf. Margit Frenk Alatorre, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglo XV-XVII*. Facultad de filosofía y letras/Colegio de México/FCE, México, 2003, vol. I y II.

en sentido figurado, el tirabuzón propicia el encuentro y el diálogo, provoca las palabras del otro, a quien le ha sido lanzada el arma mortal. Así, la pequeña e ingenua Leticia, va por la vida con sus tirabuzones al aire, y un buen día alcanzan a su presa: Daniel. Y es el tópico del cabello, el que crea la intertextualidad con el cantar 7 del *Cantar de los cantares*, en donde se lee: “Tu cabeza sobre ti, como el Carmelo, y tu melena, como la púrpura; ¡un rey en esas trenzas está preso!”²⁶ Ya antes se ha establecido la relación entre Daniel y su semejanza con un rey moro. En el contexto de la cita se aprecia cómo este hombre, cual rey en el cantar, ha caído prisionero entre los cabellos de la amada. Al ser este texto interpretado como uno de los primeros poemas eróticos, podemos sostener nuestra propuesta entorno al uso de la intertextualidad en el texto para desarrollar el erotismo.

El climax de la seducción que la joven lleva a cabo, halla su momento revelador en la fiesta que se organiza en honor a la maestra de Simancas, a quien le festejarán sus bodas de plata como profesora. En el evento Leticia decide recitar el poema “La carrera” de José Zorrilla. El autor cuenta en este romance, según informa Leticia: “la leyenda del rey moro cuyo caballo desbocado le lleva al paraíso.”²⁷ El yo lírico describe al rey moro, Al-hamar, quien se asemeja a su corcel en fuerza, ímpetu y virilidad. Conforme la narradora va recitando el poema, su voz deja de dirigirse al público y focaliza a su oyente de manera casi natural: don Daniel. Expresa Leticia: “en aquel momento no había entre él y yo ni distancia ni secreto [...] el poema me ayudaba

²⁶ <http://www.unored.com/labiblia2/antiguo/cantares.htm>

²⁷ Chacel, *MLV*, p. 122.

no sé si a descubrirlo o provocarlo."²⁸ Siendo explícito el interés de Leticia por afectar las emociones de don Daniel.

La conciencia de que será observada por don Daniel, le permite planear a Leticia el manejo del cuerpo, y con una aparente inocencia se descubre los hombros, sabiendo que esto impactará a su "maestro"; al finalizar el acto nos enteramos de que el plan se cumplió: "Pestañó, como si hubiese sentido un contacto brusco en los párpados. Yo vi que con aquel sacudir las pestañas rechazaba la frase que yo había enviado con todo mi aliento; "¡el primero!"²⁹

Los fragmentos del poema, que la narradora reproduce en sus memorias, han sido analizados por Dávila Gonçalves,³⁰ quien destaca los elementos simbólicos del texto para demostrar que mediante un proceso metafórico Leticia conduce a don Daniel (Al-hamar) al paraíso (gozo sexual) y el énfasis que pone en la frase "¡el primero!", alude a la entrega virginal de la jovencita. Dávila considera que el nombre de la protagonista bien puede ser interpretado como la alegría del paraíso. Supone que, cuando al final Al-hamar alcanza el paraíso, aún estando todos los elementos en su contra, refiere esto a que Daniel arriba a Leticia, pero ésta ha hecho lo mismo que Al-Hamar mientras recita el poema: ha alcanzado a Daniel, en un deseo de venganza, de seducción, de posesión. Deseo que la narradora confiesa en sus memorias, en los comentarios que intercala dejándonos conocer lo que va pensando mientras ejecuta el poema. Uno de los sentimientos que la invaden es la alegría al tomar venganza de don Daniel. Anota: "Ya en otra ocasión he hablado a propósito de esto de venganza [...] apareció en sus

²⁸ *Ibid.*, p. 132.

²⁹ *Ibid.*, p. 137.

³⁰ "Confesión y seducción en *Memorias de Leticia Valle*", en *La novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska*. University of Colorado, Colorado, 1997, pp. 53-93 [Tesis doctoral].

ojos aquella expresión sombría que parecía que iba a desatar de un momento a otro un acontecimiento terrible. Exactamente igual que el día que se escapó de entre mis papeles el grabado del Profeta Daniel.”³¹

El Daniel de *MLV* posee características semejantes al profeta en cuanto a inteligencia y raciocinio y, sin embargo, se deja tentar por la “lujuria”. Así, cuando Leticia le dice que él se va a salvar como el profeta de los leones, gracias a la fe que tenía el hombre bíblico, él responde: “A mí me comerán mis leones”. El archivero sabe que finalmente sucumbirá a los demonios que se desatan con este poema y así sucede. Surge en él, al igual que en Leticia, el deseo de continuidad.

Podemos agregar a los planteamientos de Dávila que el discurso poético de Leticia se guía por un *leit motiv*: un deseo de continuidad a la par que de discontinuidad, en los términos de Bataille. Ambos personajes, Leticia y Daniel, adquieren conciencia de la situación que se les presenta y pasan por un periodo de crisis; mas la rueda ya salió del eje y no para. De tal forma que en un pasaje posterior la narradora de ser espectadora de un cuerpo se ve en la posibilidad de apropiárselo mediante el recurso del desplazamiento o sustitución. Sucede que Luisa, la mujer de don Daniel, se lastima una pierna y de regreso del médico debe ser cargada por su marido; entonces Leticia observa esto y cree haber vivido el contacto con el cuerpo de don Daniel:

Le permitía tocar el paño del traje de él, oprimirle un poco entre el brazo y el pecho, más fuerte al sentirle inclinarse sobre la cama [...] quién podría negarme que yo sentí todo lo que pasaba dentro de Luisa [...] yo vivía en ella y exclusivamente por ella, su vida, sus secretos más íntimos y puedo jurar que yo sentí con ella, desde su último fondo, aquella especie de sed conque las palmas de sus manos parecían absorber el paño del traje.³²

³¹ Chacel, *MLV*, p. 133.

³² *Ibid.*, p. 148.

El “puedo jurar que yo sentí con ella” destacado por Leticia corrobora el proceso de cercanía corporal entre estos dos personajes y el distanciamiento de ambos con Luisa.

Lo cierto es que también la esposa del archivero procura apropiarse de Leticia. La fractura que sufre en la rodilla le permite mantener a la niña junto a ella. Él utiliza sus conocimientos y su temperamento violento para tenerla junto a él. Ella los silencios, la mirada, la cercanía corporal. Cuando don Daniel sugiere que Leticia ha abandonado los estudios por dedicarse al cuidado de Luisa, ella lo mira como queriendo decir: “Quieres quitarme lo único que tengo”.³³ La pareja se disputa a la jovencita. Ella, ante la presión que ambos ejercen sobre su persona, (Luisa mediante su carácter suave y armónico, Daniel a través de la ironía, la burla, la rudeza) decide sincerarse ante sí misma. Y aquí emerge el tema de la confesión. Asegura que había en ella el deseo de confesión, pero al hacerlo su confesor no alcanzaba a entender la complejidad de las pasiones desatadas.

¿Pero qué necesita confesar Leticia? ¿Será *aquello*? Y aquí, la jovencita retorna al presente del relato, y asegura que procura la confesión, por ser la una de la mañana y ante la necesidad de revisar lo que lleva escrito en sus memorias, se angustia ante la necesidad de “decir algo más de aquellos acontecimientos secretos y dudosos”.³⁴ Hechos que ella propició. Agrega que, mientras los esposos se disputaban sus afectos, ella disfrutaba al observar en la mirada de don Daniel “los fantasmas horrorosos” que le atormentaban. Leticia reflexiona y aclara que hay un regocijo por su parte, pues “era exactamente lo que yo había estado queriendo provocar con mi pensamiento”.³⁵

³³ *Ibid.*, p. 151.

³⁴ *Ibid.*, p. 156.

³⁵ *Ibid.*, p. 157.

La tensión va en aumento y deriva en *aquello*. Después de una discusión entre el hombre y la jovencita por la aparente predilección de ella hacia Luisa, don Daniel sale intempestivamente de la biblioteca en donde se encuentran ambos. Leticia se refugia en el llanto y de pronto frente a ella se encuentra de nuevo don Daniel: “De su semblante habían desaparecido por completo la crueldad, la inhumanidad y la ironía; sólo estaba presente lo otro, lo horrible, lo indefinible.”³⁶

Parece que los leones han hallado la ocasión para ocupar el papel protágónico. La narradora no explícita a qué se refieren “lo otro”, “lo horrible”, “lo indefinible”. Tan sólo nos informa que él cierra la puerta de la habitación y expresa: “—¡Te voy a matar, te voy a matar!”³⁷ Lo discontinuo parece instaurarse en el relato y en la vida de la protagonista. El silencio sigue a esta declaración, en seguida se lee: “Ahora es muy otra cosa lo que me queda por decir.”

Leticia informa el desenlace en sus memorias. Alude al secreto, a lo inaudito. Con una pincelada apenas, expresa que los leones se mantuvieron en su sitio por cinco días; hasta que en el quinto la puerta del estudio se abrió ante la inesperada y violenta presencia del padre de Leticia en el recinto donde sucedió *aquello*. Pero este pronombre se bifurca y refiere a dos acontecimientos sucedidos en el mismo poblado, Simancas, a la misma familia: los Valle, agraviando al mismo hombre: el padre de Leticia, pero a distintas mujeres: a la madre de la protagonista y a la narradora. De donde el secreto que aflora, no sólo corresponde a la violación que sufre Leticia, además alude al adulterio realizado por su madre. Al llegar a este punto, la frase: “el amor era aquello” adquiere múltiples significados. Era el amor materno prodigado a la

³⁶ *Ibid.*, p. 161.

³⁷ *Ibid.*, p. 162.

niña en la infancia y luego abruptamente roto por el asesinato de los amantes cometido por el marido agraviado; era la relación amorosa de aquellos amantes y es la relación de estos otros amantes: Leticia y Daniel. Los leones se han desatado y se comerán a Daniel. Dios no puede salvarlo como tampoco pudo hacerlo con los otros ofensores del honor de los Valle.

Cómo justificar los silencios entre la narradora y los otros personajes y cómo interpretar la disputa entre don Daniel y el padre de la protagonista; pero, sobre todo, la muerte de don Daniel que aparece apenas enunciada: "Fue un pequeño estampido, lejano y tan breve, que se preguntaba uno si podía tener realidad una cosa tan sin tiempo."³⁸

De gran interés resulta el texto de Grau-Lleveria, quien al argumentar el porqué elige los materiales para su investigación, anota: "En ninguna de estas obras existe la mujer enamorada. Con ello se quita relevancia al papel del hombre como cortejador, es decir como sujeto activo, y se ve a la mujer como sujeto en sí."³⁹ Y coincidimos con ella en que Leticia juega un papel activo, pero en cuanto a que no se enamora, discrepamos. Leticia permite que la llama doble del amor la arrebate, pero incluso cuando desea poner freno le es imposible y sucumbe a la luz, al llamado del deseo. Aunque en apariencia su vida tendrá un desenlace "normal",

La novela de Chacel se inscribe por la temática que aborda y los recursos estilísticos que utiliza en el marco de la novela española contemporánea más rica y

³⁸ *Ibid.*, p. 168.

³⁹ Elena Grau-Lleveria, *Cuestionamiento histórico y propuestas feministas en escritoras hispanoamericanas y españolas contemporáneas*. University of Texas, Austin, 1997, p. 13 [Tesis doctoral]. Aquí discrepo de la autora, pues en varios pasajes se asienta la reflexión de la narradora-protagonista sobre lo vivido con don Daniel fue amor. Cf. las palabras de Leticia Valle: "Me parecía que ya en los días de mi vida, no volvería a sentir nada a lo que le pudiese llamar en una forma u otra amor", p.174.

dinámica; en *Memorias de Leticia Valle* la teoría ortegiana no limita el argumento sino que le ofrece al lector entrar en el alma de la protagonista y desde ahí mirar el entorno social y económico de la España de principios de siglo, el cual por cierto no ofrece grandes alicientes. Así que la narradora no escapa a una realidad social adversa, pero mediante el gusto por la palabra y la escritura puede mirar la realidad con mayor distancia.

La subjetividad de las memorias de Leticia Valle al asumir el discurso de la confesión se tornan intensas, vitales. La joven no puede transitar a otra experiencia vital, ni quiere. Se niega a tomar el destino que le ofrecen sus tíos, eso sí, con las mejores intenciones. Así entonces, a pesar de que don Daniel y Leticia son castigados poéticamente, las relaciones amorosas marcadas por el erotismo y la sensualidad que entre ellos se ha dado les da la oportunidad de liberarse de la opresión que la realidad les impone.

Regresemos a Octavio Paz: “la ambigüedad del erotismo: es represión y es licencia, sublimación y perversión [...] Es el caprichoso servidor de la vida y de la muerte.” Agrega adelante, “El erotismo es, en sí mismo, deseo [...] sed de otredad.”⁴⁰

Y esa sed de otredad es la que será, en principio, explorada en la novela, para luego ser reprimida, censurada por el contexto de los protagonistas; otredad en la que decide habitar la jovencita y en la que hace vivir a sus narratarios. La memoria vital, la escritura como acto erótico y el erotismo en la literatura se funden en el texto para dar como resultado la novela en donde la ambigüedad guía al relato. Casi al final anota Leticia: “De pronto me acuerdo... No, eso no lo escribiré.” Como lectores no se sabe qué tanta información se nos ocultó.

⁴⁰ Paz, *op.cit.*, pp. 17, 18 y 20.

Conclusiones

Concepción Ruiz-Funes, desde la disciplina de la historia, intenta rescatar la experiencia de vida de las mujeres españolas exiliadas en México a raíz de la derrota de la II República. Considera las entrevistas que integran el archivo de Historia Oral sobre Guerra Civil y Exilio en México. Su propósito consiste en reconstruir la identidad de aquéllas arribadas a nuestro país. Al hurgar entre las palabras consignadas en estos materiales, los resultados a los que se llega no parecieran ser cien por ciento sorprendentes; aclaro la idea.

Su revisión la lleva a señalar que las mujeres españolas —en particular, las madres de familia—, salen de España no por ser ellas las implicadas en la política o la guerra, sino los hombres de la familia. Una vez establecidas en México, ellas serán las responsables de mantener la economía de la casa, además de dar continuidad al hogar, y también en los espacios públicos a la identidad española, con la idea de, al retornar, no haber perdido la esencia española. La intención será evitar mayores choques culturales a sus vástagos. De ahí que las conversaciones, formas de habla, temas, actitudes se mantengan fieles a cómo se manifestaban antes del éxodo.

La mayoría de esas entrevistas arrojan como dato peculiar la permanencia de las mujeres en el hogar —en donde su participación se vuelve estratégica en los procesos de sobre vivencia y estabilidad que ponen en marcha la nueva cotidianidad de los exiliados. Los testimonios corresponden a personas de entre 18 y 35 años de edad. Citas como la que se ofrece enseguida, abrevian la visión y

acción de ellas: “Mi marido ha sido la parte cerebral intelectual y yo la parte física dentro del esfuerzo y del trabajo de los dos.”¹

Resumo lo anterior porque lo que surgió como una pequeña duda, hace ya un buen tiempo —¿quiénes son las escritoras, o por puntualizar, las narradoras españolas exiliadas en América?—, se fue transformando en una especie de hilo de Penélope con el hallazgo de la obra de Chacel.² No sólo encontré un “objeto de estudio”, sino una vida dedicada a la literatura. Hallé a la mujer y a sus palabras, ambas unidad y divergencia. Entidades enlazadas en un cuerpo, pero inconexas por la ética y estética literaria que guió el rumbo de la autora.

En su autobiografía, *Desde el amanecer*, nos ofrece a una mujer fuera de siglo, a pesar de haber nacido en 1898 y formarse en los albores del XIX; en ninguna etapa de su vida, su actuar y ser correspondió cien por ciento al entorno en el que se desarrolló. Para comenzar, esos primeros diez años de su existencia están marcados por una especie de vida marsupial: no sale del seno materno, y debemos agregar paterno, en consecuencia a su precario estado de salud; pero dicha condición marsupial la acuna en el hogar paterno en los brazos de la más valiosa tradición literaria: su casa es un microcosmos de la tradición cultural de más alta calidad de España. Se distingue por ser una extensión de las más prestigiadas instituciones educativas, en las que se enseñaba el uso correcto del castellano y se apreciaba el valor estético de cada una de las palabras que lo integran.

¹ Entrevista a Isabel Richard, *apud* Concepción Ruiz-Funes, “Señas de identidad de las mujeres españolas exiliadas en México”, en Jorge E. Aceves Lozano, *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación. Seminario de investigación y enfoque biográfico*. CIESAS/CONACYT, México, 2ª ed., 2000, p. 186.

² Ciertamente, sin la orientación y conocimiento del maestro Arturo Souto en los Seminarios de Investigación, esto no hubiera sido posible.

Ya desde ese momento, Rosa Chacel rompe moldes socioculturales que no corresponden a las niñas de su edad y época. Muestra siempre un decidido carácter —el que le valió grandes sinsabores, según ella misma relata— al matricularse a los diez años para estudiar pintura en Valladolid y, años más tarde, en Madrid.

La decisión de abandonar la pintura y escultura para dedicarse a la literatura, denota la calidad de la arcilla que la constituyó siempre. De tal forma que su viaje a Italia en 1922, al casarse con Timoteo Rubio, no se puede ver como una acción tradicional. Va a Italia, pero no sólo a prepararle la comida al marido, llevar la economía de la casa y preservar la identidad española en la pareja, mientras retornan a la península. ¡No! Chacel tiene claro su proyecto de vida. Mientras Timoteo Pérez se desarrolla en su área, ella hace lo propio:

Tengo que hablar de mis días de reflexión, meditación y hasta podría decir de estudio. Yo, allí en Roma, en la Academia de España, en la colina de San Pietro in Montorio, *trastévere*, me sumergí en los libros y, para seguir sobre la interioridad, fui sobre los libros de Ortega...³

El retorno a España no se da con las manos vacías; la maleta, amén de tiempo, libros, experiencia y viajes, contiene su primera novela. Como ella dice, su pasaporte de retorno.

Años más tarde, cuando las circunstancias políticas le obligan a salir de su país, al tocar América, destino de larga estadía, mientras puede recuperar lo suyo, su España, se verá marcada por condiciones tan conflictivas como la de cualquier otra persona que se hallaba en la misma situación: deseo de retorno, nostalgia,

³ Rosa Chacel, “Discurso de Rosa Chacel en el acto de investidura como doctora *honoris causa* de la Universidad de Valladolid (1989)”, en Dónoan *et al.*, *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 56.

amor —en un sentido muy amplio— por la lengua española, por terribles penurias económicas, las que le orillan a coincidir con lo citado por las mujeres exiliadas en México: racionalización de recursos materiales por el bien de la familia, interés de ofrecer una educación muy cercana al mundo español a su hijo Carlos Pérez Chacel, etcétera. Todos estos avatares nos son relatados en su trabajo *Alcancía. Ida*.

En su diario consigna lo fastidioso e insoportable que le es dedicar su tiempo a reparar un mueble, pintar las habitaciones, etcétera, pues son horas que prefería invertir en su verdadera preocupación: la escritura. El diario nos informa de su actividad más bien intelectual que cotidiana, y eso que lo último no aparece excluido; al contrario, siempre como una terrible carga por sobrellevar.

Otra gran diferencia entre lo citado por la historiadora y el devenir de Chacel corresponde a las decisiones que toma y realiza la autora para continuar viviendo su “yo y su circunstancia”. La familia se refugia en Brasil, sin embargo ella pasa largos meses del año en Buenos Aires, por ser esta urbe propicia para darle continuidad a lo avanzado en Italia y España. La revista *Sur* será clave en ello. Esto implica que Timoteo Pérez se mantenga en Brasil. Distanciamientos no por diferencias conyugales, sino por comprensión y colaboración mutua en los objetivos propuestos por cada uno para sí mismos. Chacel registra sus angustias por saber si sus trabajos se publican o no y si hay posibilidad de recibir una paga pronta por ellos, para resolver urgencias, siempre, inmediatas.

El diario *Alcancía. Ida* debe leerse a la par que el volumen *La lectura es secreto*, pues éste contiene los ensayos que va redactando y publicando. En consideración a que en el primero se consignan como proyecto y organismo en

crecimiento, y los segundos son la prueba de las preocupaciones y ocupaciones de Chacel a lo largo de su vida americana. Si todo esto no fuera suficiente para demostrar que Rosa Chacel dota a las exiliadas españolas de otra muy diferente identidad, a aquellas mencionadas arriba, además sienta las bases para la transformación de la condición de vida de las mujeres españolas, abre brecha en el ámbito literario.

De Chaces quise indagar su devenir, de allí que haya seguido el orden que se aprecia en los subtítulos de los capítulos, además me interesó mostrar su apego a las teorías de Ortega y Gasset y demostrar que el concepto deshumanizado para la literatura, algunos críticos lo extienden a la persona erróneamente. Me importó argumentar que el hecho de pertenecer a los discípulos de Ortega, a Chacel le ofrece la oportunidad de dedicarse a buscar la Verdad y la Belleza que Ortega-Prometeo ha puesto en sus manos.

La revisión de dos de sus primeras novelas, *Estación. Ida y vuelta* y *Memorias de Leticia Valle*, ofrece la posibilidad de apreciar que varios temas atraviesan de forma peculiar su obra: la escritura, la memoria, el silencio, la soledad, la mirada, la sensualidad, el erotismo, las artes, etcétera.

El proceso de la escritura de Chacel expuesto tan sucintamente no incorpora las complejidades en las que se halló inmersa la autora para mantenerse fiel a su interés central: la literatura. Por esto adquiere pertinencia el haber abordado en el capítulo uno, denominado “¿Por qué leer a las mujeres?”, la situación a la que se enfrentó Chacel en la década de los veinte como mujer interesada en ser parte de un ambiente cultural dinámico. Apoyarnos en la teoría literaria feminista dio la oportunidad de distinguir cómo esta mujer, pese a las

condicionantes históricas, políticas y de género, logró en ocho de sus nueve décadas de vida dedicarse a la escritura. Lo hizo con tal acierto que ahora es una de las autoras más estudiadas y citadas de la narrativa española contemporánea.

Aún cuando ella discrepó del pensamiento feminista, no pudo escapar de las limitantes que la cultura androcéntrica le impuso tanto en su vida privada como pública. Ella misma narra cómo “debe” casarse para poder ir con Timoteo Pérez a Italia, pues en los veinte era impensable la unión libre, a pesar de que ya era una demanda de los jóvenes. También en sus diarios consigna el rol de madre-esposa que desempeña cotidianamente y la restringe en sus proyectos de creación: narrativa, ensayo, poesía o de traducción.

El auto didactismo salva a Chacel, no sin el apoyo de su padre y de su madre —libre pensadores influidos por el krausismo del XIX. Y, sin embargo Chacel debe acuñar, aceptándolo, el lenguaje de la cultura dominante: la construida y apropiada por los hombres patriarcales, para desde allí hablar con el lenguaje del opresor.

Falsearía la información si conceptos como los anteriores se los atribuyese a Chacel; ella se ocupó más de la autocrítica del mundo femenino y con su trabajo demostró su filosofía respecto a las capacidades intelectuales de las mujeres. Chacel cuestionó la esclavitud de las mujeres o la pasividad mujeril, como ella la nombra, y presupuso que debía haber una voluntad individual para incorporarse al mundo de los hombres. Así concibió la posibilidad de cambio y movilidad de las mujeres, idea expuesta en su texto “La mujer en galeras”.

Los aportes de la ginocrítica ofrecen la posibilidad de revisar los textos de Chacel con el propósito de contribuir a visualizar el aporte que las mujeres

escritoras, en este caso del exilio español, hacen a la cultura peninsular pero sobre todo a la cultura de las mujeres.

Los trabajos de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar —y en particular el concepto que acuñan para explicar el origen y el proceso de la escritura de las mujeres en el siglo XIX— permiten plantear que Rosa Chacel se vio atoisgada desde el principio de su trabajo literario hasta el final por “la ansiedad por la autoria”. Es decir, una de sus grandes desazones consistió en no estar segura de contar con las cualidades de todo tipo para figurar como escritora. Chacel conjeturó que su condición social y su falta de educación formal no le favorecieron para moverse en el círculo de intelectuales y creadores al que aspiró siempre; también le dolió dejar Europa en una época en la que ella empezaba a sentirse parte de “algo”. Su incapacidad para adaptarse al mundo americano fue otro factor de conflicto para la autora. No ajenos todos a los roles tradicionales que como mujer debió cumplir toda su vida.

Uno de los puntos a destacar en este apartado fue demostrar que Chacel no comete parricidio como los escritores hombres, quienes de acuerdo con Harold Bloom —desde un análisis psicoanalítico— padecen “la ansiedad hacia la influencia”, lo cual les obliga a cometer un asesinato simbólico en contra de sus padres intelectuales. Y, sin embargo, señalamos, Chacel se ve obligada a aniquilar su feminidad para ingresar al mundo de la tradición masculina. Ella asume que en la escritura la categoría de sexo o de género no tienen pertinencia. En su opinión: *“la prosa y la estructura conceptual, debe seguir la escuela de los*

grandes prosistas que, por fas o por nefas, hasta ahora fueron hombres."⁴ Las cursivas son mías.

Entonces, como dijimos ya, para ser "autor" (en el caso de Rosa Chacel) la escritora sólo puede "transexualizarse" y olvidarse de sí misma y, al hacerlo, niega la experiencia de su grupo, y es desde la alienación de sí que escribe. Así, Chacel explora los espacios y problemas las mujeres y los transgrede, contribuyendo a crear nuevos paradigmas de lo femenino.

El argumento de este trabajo es insistir en la importancia de propiciar la lectura de la escritura de mujeres para trastocar el "silencio" en el que aún se halla ubicada la mayoría.

En el capítulo II, revisar el contexto de la literatura en la década de los veinte en España no es nada original en este trabajo; una extensa bibliografía existe al respecto y, sin embargo, importaba destacar el concepto que de la literatura, pero en especial de la narrativa, se tenía en aquel momento, pues allí surge la obra de Chacel, quien por más que se transfigure en su escritura no comete parricidio en contra de sus grandes maestros: José Ortega y Gasset, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle-Inclán, James Joyce o Henri Bergson.

Además importa mostrar que sólo hasta tiempos muy recientes la crítica literaria se ha ocupado de registrar y analizar la prosa de vanguardia, mientras que casi todo el siglo XX se ocupó de estudiar a los poetas de la Generación del 27. De donde Chacel forma parte de múltiples exclusiones, como mujer, escritora y

⁴ Rosa Chacel y Ana María-Moix, *De mar a mar. Epistolario* (pról., ed. y notas Ana Rodríguez-Fischer). Península, Barcelona, 1998, p. 49.

narradora. No obstante se le incorpora a una muy amplia nómina de narradores vanguardistas.

El capítulo tercero permite dibujar las condiciones de vida de las mujeres españolas exiliadas después de la Guerra Civil. Un breve acercamiento da la oportunidad de destacar la difícil situación de desarraigo por la que atraviesan. Hablar de la distancia obligada con España implica para algunas mujeres la necesidad de recurrir a las palabras para dar testimonio del destierro. Entonces, gran parte de lo que las mujeres escriben en la década de los cuarenta se ubica en la narrativa testimonial (semejante inquietud abrazará también a los escritores hombres). Rosa Chacel tendrá que pasar por reconstruir sus lazos de trabajo en Buenos Aires. Poco a poco conseguirá que sus textos se difundan, no sin un terrible desgaste emocional (documentado en sus diarios). Una vida que inicia en “el año del desastre“, 1898, concluirá en 1994, no sin legar a las letras contemporáneas una valiosa narrativa (novela, cuento), poesía, ensayo y traducciones. Al ser imposible abarcar en este trabajo todos sus aportes, seleccionamos dos novelas que permiten revisar el origen de una vida dedicada a la literatura.

Su primera novela, poco estudiada, centra las reflexiones del cuarto apartado. En el titulado “*Estación. Ida y vuelta*, la memoria vital”, nos aventuramos a acuñar el concepto “memoria vital” con la intención de explicar los matices semánticos que adquiere en la obra de Chacel el concepto memoria relacionado con la escritura.

Siguiendo las ideas de Henry Bergson en *Materia y memoria* acerca de cómo funciona la memoria y su relación directa con los sentidos apreciamos que

esta primera novela de Chacel se apega a los razonamientos del filósofo y se acerca, a la vez, a los procedimientos narrativos explorados por James Joyce en *Retrato de un artista adolescente*, además de incorporar los planteamientos de Ortega y Gasset respecto al género narrativo.

La memoria vital en la obra y vida de Chacel parte de la experiencia autobiográfica. La autora rememora su propia historia y la incorpora a la experiencia vital de sus personajes. No podemos decir que estamos frente a una narrativa autobiográfica, en el caso de la primera novela de Chacel, sino que asistimos al inicio de una elección de vida y a una decisión poética de la autora. Las palabras que dirige Chacel a Ana María-Moix son muy elocuentes en este sentido:

Creó que te asombrará el yacimiento de mi memoria [...] Cómo me extraña que tú conserves pocos recuerdos [...] Tú tienes que escribir; has nacido para eso y *la literatura necesita nutrirse de ese humus que es la memoria*. Si no conservas tus recuerdos, no tienes nada que confesar, y sólo cuenta la literatura que es confesión. La que no lo sea, es observación, confección, elaboración, cualquier cosa menos realidad vital.⁵ [Las cursivas son mías.]

La confesión se intercepta con la memoria y de allí se obtiene la materia novelesca. Entre los tópicos que desde la memoria vital explora el protagonista de *EIV* se encuentra la construcción del yo. En este sentido “Yo”, el protagonista de la novela, hurga en sus experiencias y se aleja de un sendero predeterminado para él por su entorno.

La distancia la consigue mediante un viaje que realiza a Francia y mientras se halla fuera de España reflexiona acerca de su futuro. Los sentidos se exacerban con las nuevas experiencias a las que se enfrenta. “Yo” decide retornar

⁵ Rosa Chacel y Ana María-Moix, *op. cit.*, p. 339.

a casa pero alejándose del “Yo” que era para definirse como un oficiante de las palabras. Su interés por la escritura nos lleva al ámbito de la metatextualidad y la ficción dentro de la ficción.

Memoria vital y escritura son dos elementos que otorgan al narrador protagonista la posibilidad de la reflexión, el análisis de su propio proyecto de vida y el que su entorno se empeñará en imponerle.

La memoria vital se detiene o recupera en los momentos de la existencia del personaje, que los sentidos han atesorado para que estos emerjan y le otorguen mayor significado al presente, donde adquieren otra significación. Entonces la memoria vital impulsa al narrador de *EIV* hacia la escritura. Este proceso se apoya en el monólogo interior, estrategia con la que el protagonista, convertido en escritor, procura indagar en su espíritu y, por tanto, se confronta consigo mismo; su introspección es implacable, al asemejarse a una confesión: es el “Yo” frente a sí mismo, por lo tanto no hay posibilidad de escamoteo o transfiguración.

Una vez que desde la memoria vital el protagonista de *EIV* se autodefine como escritor nos inserta en el campo de la metaficción. Las reflexiones acerca de qué novelar, cómo hacerlo, desde qué perspectiva se imponen en la tercera aparte de *EIV*. Pero en el proceso de la bifurcación del personaje, protagonista-escritor, ahondamos en la memoria vital, pues la introspección se acentúa.

En los dos últimos capítulos, “La escritura como acto erótico” y “El erotismo en *Memorias de Leticia Valle*”, continué explorando la repercusión de la memoria vital en esta tercera novela de Chacel, una de las más difundidas y estudiadas de la autora.

Hemos sostenido que de acuerdo con Chacel su escritura proviene de un impulso vital, el cual constantemente se nutre de la memoria vital, y al ser éste su origen, entonces surge del Eros. Chacel, siguiendo a Rilke, sostiene que toda obra es un acto erótico, en consideración a que responde a un impulso o deseo de posesión, enfatiza Chacel, un deseo erótico.

El impulso erótico en la escritura en *MLV* se materializa a través del lenguaje; es decir, la narradora-protagonista se ve “obligada” a escribir su propia historia mediante el género de las memorias para que los acontecimientos de unos meses atrás no se borren en sus recuerdos y para no salir de ellos.

Conforme avanzamos en la lectura de las memorias de Leticia Valle, la jovencita quien ha dejado atrás la niñez para incorporarse abruptamente a la adultez, nos enteramos del triángulo amoroso en el que se involucró; acontecimiento en donde ella fue agredida sexualmente por Daniel, quien termina suicidándose, después de haber sido confrontado por el padre de Leticia, mientras que la esposa de Daniel quedará sumida en el silencio.

La diferencia en el tratamiento del tema se halla en esta novela en el papel activo que juega Leticia en el juego de la seducción. Los recursos de los que dispone la jovencita son su inteligencia, su memoria y el lenguaje poético además de una gran capacidad para utilizarlos en pro de sus deseos. Otro aspecto novedoso es el ejercicio de la escritura que ejerce la jovencita; sus memorias son finalmente la novela que vamos leyendo.

Una conclusión a la que abordamos aquí es que ambas, autora y protagonista, siguen su impulso erótico y toman papel y pluma para expresar su capacidad de

deseo y de posesión, en principio del lenguaje y sus palabras y, en última instancia, de sí mismas.

Otro aspecto importante, desarrollado en este apartado, es la relación entre escritura erótica y memoria (como género literario). La confesión, que tanto inquieto a Chacel, es el recurso explorado para presentar los acontecimientos vitales que la han sacudido en los meses recientes. Entre los mecanismos discursivos a los que apelará en la redacción de su escrito hallaremos los silencios, la ambigüedad y el escamoteo de información al lector para lograr que éste asuma un rol activo. En *MLV* asistimos a la *última voluntad* de la protagonista: permanecer ante el espejo de sus “secretos”, no borrarlos, no olvidarlos, no dejarlos atrás, mantener sus “cosas” en un aquí anclado en el pasado.

Diversos tópicos son tratados en estas memorias de Leticia; uno de ellos es el “ambiente mujeril”, en donde la narradora no se toca el corazón para expresar su descontento, quizá debemos anotar desprecio, hacia la pasividad de las mujeres y el entorno de intrigas entre ellas. Procura alejarse de este paradigma, aunque no siempre lo consigue y sucumbe a esto con la misma capacidad de entrega que cuando conscientemente se aleja de ese entorno. Este tema permite ver cómo Chacel posee una gran claridad respecto a los aspectos socioculturales que domestican a las mujeres y las cosifican. Ella apela a la autocrítica de las mujeres para romper con un destino impuesto.

Otro aspecto interesante es ver a Leticia Valle como una gran fabuladora. Ella es consciente de su gran habilidad con las palabras y las emplea tanto para contar historias en las tardes de tormenta a sus compañeras del colegio, como para seducir a don Daniel al recitar el poema de José Zorrilla.

Finalmente, las reflexiones de Georges Bataille en relación con el erotismo permiten analizar el erotismo de las palabras como de los cuerpos desde las categorías de la continuidad y la discontinuidad.

Leticia Valle anota: “tengo la necesidad de pensar por cuenta propia”, y en esta frase se distingue su deseo de continuidad en la fragmentación de su mundo infantil y, en el presente del relato, juvenil. En este apartado abordamos el “erotismo de la palabra”, con esto nos referimos a la posibilidad que tiene la jovencita del retorno a la unidad mediante las palabras que va plasmando en su texto, todas ellas formas liberadoras de la opresión en la que se ha desarrollado. Pero también tenemos el “erotismo de los cuerpos”, que corresponde a la seducción en la que se ve involucrada Leticia y que además ella misma promueve, siendo esto parte de los secretos que confiesa en sus memorias.

La descripción de cómo ejecuta la recitación del poema “La carrera” de Zorrilla aclara las motivaciones eróticas de la jovencita al dirigir este texto a su profesor en un código que sólo él puede comprender. La llama doble del amor, sexualidad y erotismo, como la denomina Octavio Paz, se manifiesta en la relación que sostiene con Daniel. Este hombre es consciente de los deseos eróticos que la inteligencia, las palabras y la figura de Leticia le despiertan, de ahí que exprese que a él se lo comerán sus leones. Es decir sus pasiones acabarán con él. Como efectivamente sucede en el texto.

Otro elemento interesante es que la narradora nos escamotee la corporeidad femenina y en cambio se regodee en el cuerpo masculino, el cual explora con la mirada, contraviniendo al tratamiento del erotismo en la narrativa tradicional.

Para cerrar estas últimas reflexiones sólo quiero que, a pesar de lo aquí consignado, este trabajo apenas será un esbozo de las múltiples opciones de estudio que nos da la autora; por solo agregar algunos ejemplos: queda pendiente el análisis de obras como *La sinrazón*, texto que en opinión de José María Espinaza, “es la mejor novela, escrita por un narrador español del exilio”,⁶ explorar sus dos libros de sonetos, considerar sus epístolas, etc.

Si bien Chacel ha sido ya estudiada con profundidad en diversas latitudes, considero junto con Luis Antonio de Villena,⁷ que no puede contribuirse a la falta de re-conocimiento de la obra de Rosa Chacel y, a la par, de los aportes a la cultura y a la literatura de las mujeres del siglo XX. En México apenas la estamos descubriendo.

⁶ “El metabolismo de la memoria”, en *Cartografías*. Juan Pablos Editor/UAM, México, 1989, p.

⁷ “Rosa Chacel: el centenario opaco”. *El mundo, periódico*. (junio 4, 1998), en <http://www.elmundo.es/1998/06/04/opinion/04N0011.html> [Consulta: junio, 2006].

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Rosa Chacel

Chacel, Rosa, *Estación. Ida y vuelta*. Espasa-Calpe, España, 1999, 190 pp. [1930]

_____, *Teresa*. Bruguera, Barcelona, 1981, 345 pp.

_____, *Memorias de Leticia Valle*. Bruguera, Barcelona, 3ra. ed., 1985, 174 pp.

_____, *Sobre el piélago*. Ediciones Imán, Buenos Aires, 1952, 168 pp.

_____, *Ofrenda a una virgen loca*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1961, 136 pp.

_____. *La sinrazón*. Losada, Buenos Aires, 1960, 416 pp.

_____. *lcada, Nevada, Diada*. Seix Barral, Barcelona, 1971, 271 pp.

_____, *Desde el amanecer. Autobiografía de mis primeros diez años*. *Revista de Occidente*, Madrid, 1972, 358 pp.

_____, *Barrio de Maravillas* (ed., introd. y notas Ana Rodríguez-Fischer). Castalia/Instituto de la Mujer, Madrid, 1993, 356 pp.

_____, *Novelas antes de tiempo*. Bruguera, Barcelona, 1981, 253 pp. [Narradores de hoy, 39]

_____, *Alcancía. Ida*. Seix Barral, Barcelona, 1982, 433 pp.

_____. *Acropolis*. Seix Barral, Barcelona, 1984, 367 pp.

_____. *Ciencias Naturales*. Seix Barral, Barcelona, 1988, 240 pp.

_____, "Alarma", en *Romancero de la Guerra Civil* (selec., intr. y notas de Francisco Caudet). Ediciones de la Torre, Madrid, 1978, pp. 137-138.

Hemerografía

Chacel, Rosa, "Estación, ida y vuelta (comienzo de una novela)". *Revista de Occidente*. V, XLVIII (junio, 1927), pp. 257-273.

_____, "Volviendo al punto de partida". *Revista de Occidente*, 17 (agosto, 1964), p. 206

_____, "Chinina-Migone". *Revista de Occidente*, 40 (enero, 1928), pp. 79-89.

_____, "Juego de las dos esquinas". *Revista de Occidente*, 68 (febrero, 1929) pp. 210-234.

_____, "La mujer en galeras". *Cuadernos americanos*, 4, 225 (julio-agosto, 1984) pp. 80-101.

_____, "Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Autobiografía intelectual". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*. 85 (junio, 1985), pp. 16-27.

Ensayos

_____. *La confesión*. Pocket Edhasa, Barcelona, 1971, 178 pp.

_____. *Saturnal*. Seix Barral, Barcelona, 1972, 291 pp.

_____. "Ortega a la distancia", en *La lectura es secreto* (introd. Ana Rodríguez Fisher). Ediciones Júcar, Madrid, 1989, 146-155. [Los poetas, serie mayor, 22].

_____. "Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor", *Revista de occidente*. Año ix, no CXII, FEB., 1931, PP. 129-180.

Epistolario

Chacel, Rosa y Ana María-Moix, *De mar a mar. Epistolario* (pról., ed. y notas Ana Rodríguez-Fischer). Península, Barcelona, 1998, 370 pp.

Fuentes electrónicas

Chacel, Rosa, "Cultura y pueblo". *Hora de España*, 1 (enero, 1937), pp. 13-22. *Proyecto filosofía en español*. <<http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde01013.htm>> [Consulta: enero 2007]

_____, "La nueva vida de "El Viviente" (sobre las obras completas de José Ortega y Gasset". *Hora de España*, 4 (enero, 1937), pp. 47-50. *Proyecto filosofía en español*. <<http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde04047.htm>> [Consulta: enero 2007]

Bibliografía sobre Chacel

Dávila Gonçalves, *La novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska*. University of Colorado, Colorado, 1997, p. 23. [Tesis doctoral].

Dónoan *et al.*, *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Anthropos, Barcelona, 1990, 127 pp. [Ámbitos Literarios, Premios Nacionales de las Letras Españolas, 4].

Espinaza, José María, "El metabolismo de la memoria", en *Cartografías*. Juan Pablos Editor/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, pp. 9-15.

Frenk Alatorre, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglo XV-XVII*. Facultad de filosofía y letras/Colegio de México/FCE, México, 2003, vol. I y II.

Grau-Llevería, Elena, *Cuestionamiento histórico y propuestas feministas en escritoras hispanoamericanas y españolas contemporáneas*. University of Texas, Austin, 1998, 220 pp. [Tesis doctoral]

Gullón, Ricardo, "Los prosistas de la generación del 25". *Ínsula*, 126 (mayo, 1957), p. 8.

Shirley Mangini, "Introducción", en Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta* (ed. Shirley Mangini). Cátedra, Madrid, 1989, pp. 11-64 [Letras Hispánicas, 307].

Marra-López, José R., "Nómina incompleta de narradores" y "Rosa Chacel: la búsqueda intelectual del mundo", en *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963, pp. 133-148 y 479-519.

Mateo, María Asunción, *Retrato de Rosa Chacel*. Círculo de lectores, Barcelona, 1993, 93 pp. [Galería de grandes contemporáneos]

Porlán, Alberto, *La sinrazón de Rosa Chacel*. Anjana Ediciones, Madrid, 1984, 105 pp. [De palabra, 5]

Rodríguez-Fischer, Ana (ed.), "Introducción" y "Rosa Chacel. Chinina Migone", en *Prosa española de vanguardia*. Castalia, Madrid, 1999, pp. 9-76 y 234-242 [Clásicos Castalia, 249].

—, "Rosa Chacel", en Emilio Miró (ed., intro. y notas), *Poetisas del 27*. Castalia/Instituto de la Mujer, Madrid, 1999, pp. 46-56 y 197-232.

Solache Ibarrola, Martha, *La novela Teresa de Rosa Chacel y el Canto II de El diablo mundo de José de Espronceda*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003, 102 pp. [Tesis de licenciatura]

Soler Serrano, Joaquín (director y presentador), *Rosa Chacel. A fondo*. RTVE-Ministerio de Cultura, expte. no. 5787, s/f, 35 min.

Hemerografía Chacel

"Laberintos: transcurso por las señas del sentido. La creación, argumento de presencias y permanencia". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), p. 64.

Rosa Chacel: la obra literaria, expresión genealógica del eros. Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura, 85 (junio, 1985) Número dedicado a la autora.

Caballé, Anna, "Desde entonces". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), pp. 58-63.

Crespo, Angel, "Análisis temático: textos y notas. Notas personales sobre los sonetos de Rosa Chacel". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), pp. 45-46.

Gil-Albert, Juan, "Carta a propósito de una española". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), pp. 34-36.

Gómez Bedate, Pilar, "¿El secreto de la *Sinrazón*?" *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), pp. 39-44.

Herrero, Fernando, "Memoria de las memorias". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), PP. I-VI.

Janés, Clara, "*Acrópolis*". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), pp. VIII – XI.

Monasterio, Fernanda, "Tiempo de Rosa. El espacio y el tiempo de Rosa Chacel". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), pp. 37-39.

Ortiz, Lucía, "Ambigüedad y sugerencias en las *Memorias de Leticia Valle*". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), pp. VI – VIII.

Piedra, Antonio, "*Saturnal*, el laberinto lúcido". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*, 85 (junio, 1985), pp. 54-57.

Rodríguez-Fischer, Ana, "Rosa Chacel: Memoria, narrativa y poética de las presencias: poesías, relatos, novelas y ensayos", *Anthropos.*, Suplementos, 8 (mayo, 1988).

—, "Argumento. Cronología intelectual de Rosa Chacel". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*. 85 (junio, 1985), pp. 28-33.

—, "La obra truncada de Rosa Chacel: las *Novelas antes de tiempo*". *Anthropos. Revista de divulgación científica de la cultura*. 85 (junio, 1985) pp. 50-53.

Spottorno Ortega, José, *Revista de Occidente*, 1 (abril, 1963), 2ª época.

Referencias electrónicas

"La Escuela de Letras cumple 10 años enseñando a escribir". *El país digital*, (octubre 27, 1998), s/p. <http://www.elpais.es/> [Consulta: enero del 2007]

"Rosa Chacel", en *escritoras.com* 6 abr 2000.]. <http://www.escriptoras.com/escritoras/escritora.php?i=100> [Consulta: enero del 2007]

Ceia, Vanessa, "(Re)construyendo la identidad (femenina): un regreso a la infancia". <http://vceia.freeshell.org/spanish/Ensayo%20Final.doc> [enero del 2007]

Cora Requena, "La mujer en los textos de Rosa Chacel (1898-1994)", *Espéculo, revista de estudios literarios*, 21 (julio-octubre 2002) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/rchacel.html> [Consulta: enero del 2007]

Faber, Sebastian, "¿Can the Female Muse Speak? Chacel and Poniatowska Read Against the Grain?", *Rocky mountain modern language association*. <http://rmmla.wsu.edu/ereview/53.1/articles/faber.asp>
<http://piedraverde.com/marias/abc/jm981022.htm> [Consulta: enero del 2007]

Jiménez Losantos, Federico, "Rosa Chacel: el Siglo XX, en escritora", *Los nuestros. segundarepública.com*, 30 de noviembre de 1997, <<http://www.arrakis.es/~corcus/losantos/losnuestros/chacel.htm>> [Consulta, enero del 2007]

Marías, Julián "Rosa Chacel, (1898-1994)" *Publicado en el diario ABC de Madrid, el 22 de octubre de 1998.*

Bibliografía crítica

Aub, Max, *Discurso de la novela española contemporánea*. El Colegio de México, México, 1943, 108 pp.

Ayala, Francisco, "Advertencia preliminar" en *La cabeza del cordero*. Alianza Editorial, Madrid, 1983, pp. 7-19.

——, *Cazador en el alba* (intr. Rosa Navarro Durán). Alianza Editorial, Madrid, 1988, 159 pp.

Bataille, Georges, *El erotismo* (trad. Antoni Vicens). Tusquets, México, 1997, 289 pp.

Báez Ayala, Susana, "Una novela de encargo: *Teresa*", texto inédito presentado al Mtro. Arturo Souto Alabarce, en el Seminario de Investigación, UNAM/FFyL, 1996.

Bergson, Henri, "Materia y memoria", en *Obras Escogidas* (trad. y pról. de José Antonio Miguel). Aguilar, México, 1959.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 8ª ed., 1998, p. 345.

Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas *et al.*, "Arte deshumanizado y rebelión de las masas", en coord. Julio Rodríguez Puértolas (coord.), *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Castalia, Madrid, 1987, t. 2, pp. 280-389.

Borràs Castanyer, Laura, "Introducción a la crítica literaria feminista", en Marta Segarra y Àngels Carabí, *Feminismos y crítica literaria*. Ícaria, Barcelona, 2000, pp. 13-30. [Mujeres y culturas, 1].

Bravo, Blanca, "Recuerdos de mi exilio", en *Nuevas raíces. Testimonio de mujeres españolas en el exilio*. Joaquín Mortíz, México, 1993, p. 59.

Ciplijauskaitė, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Anthropos, Barcelona, 1988, 255 pp.

Conell, R.W., *Masculinidades* (trad. Irene Ma. Artigas). UNAM/PUEG, México, 2003, 355 pp.

Corral Jorda Rose, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.). *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. El Colegio de México/CELL/Fondo Eulalio Ferrer, México, 1995, 468 pp.

Debicki, Andrew P., *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Gredos, Madrid, 1997, pp. 31-40 [Manuales, 78].

Díaz-Diocaretz, Miriam e Iris M. Zavala (coords.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*. Tuero, Madrid, 1992, 215 pp.

—, *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana*. Anthropos, Barcelona, 1993, 301 pp.

Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana (pról. de Fernando Lázaro Carreter). Alianza Editorial, Madrid, 1993.

Diccionario Oxford de Literatura Española e Hispanoamericana, (trad. y adaptación Gabriela Zayas). Editorial Crítica, Barcelona, 1984, 468 pp.

Domingo, José, "Ortega y la deshumanización de la novela", en *La novela española del siglo XX*. Editorial Labor, Barcelona, 1973, vol. I.

Fe, Marina (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (Presentación Marisa Belausteguigoitia y Marina Fe, introd., Charlotte Broad). FCE/PUEG/FFyL/UNAM, México, 1999, 268 pp.

Gil Casado, Pablo, *La novela social española (1942-1968)*. Seix Barral, Barcelona, 1968, 355 pp.

—, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Anthropos, Barcelona, 1990, 480 pp.

Gilbert M., Sandra y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, Madrid, 1998, 636 pp. [Feminismos, 52]

Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria*. Taurus/Universidad Iberoamericana, México, 1998, 463 pp.

Jiménez, Juan Ramón, *Españoles de tres mundos*. (introd. Ricardo Gullón). Alianza, Madrid, 1987, 215 pp.

Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. UNAM/PUEG/FFyL, Estudios de Posgrado, México, 2001, 1ª ri., 884 pp.

Marías, Julián, *La mujer en el siglo XX*. Alianza, Madrid, 3ª ed., 1981, 236 pp. [El libro de bolsillo, 754]

Martín Casamitjana, Rosa Ma., "El vanguardismo en España", en *El humor en la poesía española de vanguardia*. Gredos, Madrid, 1996, pp. 10-14 [Estudios y ensayos, 395].

Moi, Toril, *Teoría literaria feminista* (trad. Amalia Bárcena). Cátedra, Madrid, 1988, 193 pp. [Crítica y estudios literarios]

Muñiz-Huberman, Angelina, "La poesía y la soledad del exilio" en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. El Colegio de México/CELL/Fondo Eulalio Ferrer, México, 1995.

—, "María Zambrano: castillo de razones y sueño de inocencia", en *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. GEXEL/UNAM, Barcelona, 1999, pp. 1115-138.

Ortega y Gasset, José, "Ideas sobre la novela", en *La deshumanización del arte*. Velázquez. Goya. Porrúa, México 2ª ed., 1992, pp. . [Sepan cuantos..., 497].

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 8ª ed., 1993, pp. .

Paz, Octavio *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral, México, 1994, 1ª ri., p. 10.

Rich, Adriene, "Apuntes para una política de la ubicación " (1984), en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (presentación Marisa Belausteguigoitia y Marina Fe, introd. Charlotte Broad, trad. del capítulo Charlotte Broad). FCE/PUEG/FFyL/UNAM, México, 1999, pp. 31-51.

Rodríguez Plaja, Joaquina, *La novela del exilio español. Catálogo comentado*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1986, 182 pp.

Ruiz-Funes, Concepción, "Señas de identidad de las mujeres españolas exiliadas en México", en Jorge E. Aceves Lozano, *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación. Seminario de investigación y enfoque biográfico*. CIESAS/CONACYT, México 2ª ed., 2000, pp. 177-188.

Showalter, Elaine, "La crítica literaria en el desierto", en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (presentación Marisa Belausteguigoitia y Marina Fe, introd., Charlotte Broad). FCE/PUEG/FFyL/UNAM, México, 1999, pp. 75-111.

Souto Alabarce, Arturo, *Literatura del exilio español*. Curso dictado en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, México, marzo, 2002, mediante el Convenio de Intercambio Académico UNAM-UACJ.

Torrente Ballester, Gonzalo, "Los novelistas", en *Panorama de la literatura española contemporánea*. Guadarrama, Madrid, 1956, pp. 372-393.

Zuleta, Emilia de, *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Ediciones Cultura hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1983, 278 pp.

Fuentes electrónicas

Barahona, Espino, "Hacia una visión posmoderna de la historia en *"Noticias del Imperio"*. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, VI, 14, (marzo-junio, 2000),
http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/n_imperi.html> [Consulta: enero 2007]

Estébanez Gil, Juan Carlos, "La memoria como nexo vital en la obra literaria de María Teresa León", en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, en
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08140621955770639732268/p0000010.htm> [Consulta: enero 2007]

Kartchner Eric J., "Anticipando el Quijote: Siervo libre de amor y la metaficción", en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2, 2005,
<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=9&layout=html>> [Consulta: enero 2007]

Luis Mateos Diez, "Literatura y memoria", *Casa delle Letterature*. Encuentro literario-hispano. Roma, Marzo, 2001
<http://internet.cervantes.es/internetcentros/Cultura/pdf/LiteMemo.pdf> [Consulta: enero 2007]

Nieva de la Paz, Pilar, "La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano", en *El exilio teatral republicano de 1939*. Seminari de Literatura Espanyola Contemporànea; (presentación Manuel Aznar Soler)
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/07039409732458417521157/index.htm> [Consulta: enero 2007]

Ortiz, Alejandra, "Metaficción en cuentos y minicuentos", en *Letraria, tierra de letras*. VIII, 99 (septiembre, 2003) en
<<http://www.letralia.com/99/ensayo01.htm#nota2>> [Consulta: enero 2007]

Peralta, Braulio. "Entrevista con la galardonada del Cervantes 1988. Como un sueño México está en mi horizonte". *La Jornada*. México. 25 de abril de 1989. s/p. Archivo Hemerográfico del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del INBA. *apud* Mariana Bernárdez, "María Zambrano. Una cronología", en
<<http://www.ensayistas.org/filosofos/spain/zambrano/cronologia.htm>> [Consulta: enero, 2007]

Platón, "El mito de la caverna", *República*, VII en
http://www.webdianoia.com/platon/textos/platon_caverna.htm [Consulta:enero 2007]

Romera Castillo, José, “Literatura autobiográfica en España. Apuntes bibliográficos sobre los ochenta años”, en *AIH. Actas X (1989). Literatura autobiográfica en España: Apuntes bibliográficos sobre los años ochenta*, pp. 241-248. Consultado en el Centro Virtual Cervantes, <http://cervantesvirtual.com> [Consulta: enero 2006]

Serrano, Virtudes, “La expresión dramática de Teresa Gracia: Vida y territorio”, en *El exilio teatral republicano de 1939. Seminari de Literatura Espanyola Contemporània* (presentación Manuel Aznar Soler) <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/07039409732458417521157/index.htm>> [Consulta: enero 2007]

Valender, James, “El Solitario de Concha Méndez”, en Manuel Aznar Soler (ed.), en *El exilio teatral republicano de 1939. Seminari de Literatura Espanyola Contemporània*. GEXEL, Barcelona, 1999, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/litEx/07039409732458417521157/index.htm> [Consulta: enero 2007]