

La obra novelística de Rosa Chacel

Ana Rodriguez Fernandez

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

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

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

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGIA

LA OBRA NOVELISTICA DE ROSA CHACEL

V^o-B^o
Antonio Vilanova

Tesis doctoral dirigida por:

Dr. D. ANTONIO VILANOVA

ANA RODRIGUEZ FERNANDEZ

Abril, 1986

III.5. ESTACION. IDA Y VUELTA E IDEAS SOBRE LA NOVELA

El "hecho" Ortega -como lo llama Rosa Chacel-; es decir, la influencia del pensamiento orteguiano en al menos una generación de intelectuales españoles, es fenómeno de tal dimensión que acortarlo -aunque sea en este aspecto concreto de sus ideas sobre la novela- en pocas páginas parece punto menos que imposible. Necesariamente quedarán fuera de este trabajo los numerosos testimonios que probarían la magnitud del hecho, limitándome a un seguimiento de los postulados orteguianos en la novela de Rosa Chacel.

Para ello divido este apartado en dos puntos: el primero dedicado a una exposición de las ideas de Ortega sobre la novela; el segundo, a una confrontación de los dos libros objeto del análisis.

IDEAS SOBRE LA NOVELA

Las reflexiones de Ortega sobre el género no se reducen a la obra citada: se encuentran también en trabajos anteriores a las Ideas sobre la novela y, con frecuencia, en artículos sueltos de crítica literaria correspondientes a distintas fechas.

Así, en Meditaciones del Quijote (1914) encontramos ya una primera formulación de las teorías desarrolladas más tarde. Ortega reflexiona allí sobre la invención de la novela como género, realizada por Cervantes. En la primera meditación -subtitulada "Breve tratado de la novela"- afirma su creencia en los géneros literarios, pero, a diferencia de los tratados de poética antigua, los entiende como "ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas." (1) En otra ocasión, consecuentemente, fundamentará "la dignidad, el rango estético de la novela" en su constituir un género literario específico y tener, por consiguiente, "una estructura dada, rigurosa, inquebrantable." (2)

Partiendo del estudio de las Novelas ejemplares, establece dos modalidades posibles, muy diferenciadas entre sí, por responder cada una de ellas a una intención estética distinta. Así, de un lado se encuentran las que narran "sucesos inverosímiles, inventados, irreales" (El amante liberal, La española inglesa, La fuerza de la sangre, Las dos doncellas...), mientras que en otras (Rinconete y Cortadillo, El celoso extremeño...) "se busca una serie de visio-

(1) Meditaciones del Quijote, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, (3ª edición), p. 101.

(2) "...la novela impone un decálogo inexorable de imperativos y prohibiciones. Con la novela no se puede jugar. Es tal vez, lo único serio que queda en el orbe poético. La novela tiene, como el sistema solar, su ley de creación que, mirada por el revés, anuncia una norma, una pauta." ("El Obispo Leproso" en O.C., VII, ed. cit. p. 545.)

nes estáticas y minuciosas", presentando personajes y hechos de escaso interés:

Ahí eran los personajes mismos y sus andanzas mismas motivo de una fruición estética; el escritor podía reducir al mínimo su intervención. Aquí, por el contrario, sólo nos interesa el modo como el autor deja reflejarse en su retina las vulgares fisonomías de que nos habla." (1)

Esta diversidad le lleva a preguntarse "¿Qué es, pues, novela?", y tal pregunta, como dice Guillermo de Torre, equivale a esta otra: ¿Qué es la realidad trasladada al arte? Ortega niega la interpretación tradicional que hace derivar la novela moderna de la antigua épica por ser el tema de ésta "el pasado como tal pasado", mientras que el de aquélla es "la actualidad como tal actualidad". Novela y épica son, pues, justamente lo contrario: porque no es sólo el contenido temático lo que las separa, sino también los personajes (2) y la técnica empleada:

(1) Ibídem, pp. 105-106.

(2) "Si las figuras épicas son inventadas, si son naturalezas únicas e incomparables que por sí mismas tienen valor poético, los personajes de la novela son típicos y extrapoéticos; tómense, no del mito, que es ya un elemento o atmósfera estética y creadora, sino de la calle, del mundo físico, del contorno real vivido por el autor y por el lector." (Ibídem, pp.115-116). Esta concepción, aquí sólo esbozada, se ampliará mucho después. Así, ese componente real imprescindible en la novela ("la novela tiene que presentarnos realidades", dice) referido a los personajes debe traducirse en la invención de tipos genéricos más profundos de los que abundan en la calle: "Si el novelista quiere presentarnos un hombre que es militar, es preciso que cree sus rasgos individuales, pero, a la vez, tiene que crear un tipo, una idea general del ser militar distinta y más aguda que la vulgar." La tarea (responsabilidad) del novelista queda, pues, formulada: descubrir modos de ser más profundos que los existentes en la realidad y probar, mediante la creación de personajes verosímiles, que esas propuestas son posibles. Todo

"El libro de imaginación narra; pero la novela describe. La narración es la forma en que existe para nosotros el pasado, y sólo cabe narrar lo que pasó; es decir, lo que ya no es. Se describe, en cambio, lo actual. [...] en la novela nos interesa la descripción precisamente porque, en rigor, no nos interesa lo descrito. Desatendemos a los objetos que se nos ponen delante para atender a la manera como nos son presentados." (1)

Se plantea aquí otra cuestión interesante: si el elemento poético reside en lo pasado, ¿cuál es el valor estético de la realidad actual, cuál el proceso de poetización de lo circundante? Ortega distingue varios planos de la realidad: uno inmediato, percibido a través de los sentidos; otro/otros más alejados, más hondos, alcanzables a través del ejercicio de la voluntad (2). Estas, por constituir realidades superiores, llevan ya en sí mismas el ingrediente poético; aquéllas -las realidades sensibles- para convertirse en poéticas, necesitan pasar por un proceso de estilización, de desrealización: necesitan ser miradas oblicuamente con intención

esto se condensa en una fórmula precisa: invención de almas. Esta tarea adjudicada al novelista se corresponde con la concepción de la novela como instrumento de conocimiento. Si la tarea del filósofo consiste en reflexionar sobre el mundo dado, el novelista ha de consagrarse a la creación de un segundo mundo, producto de la visión del mundo dado a través de una lente que es suya, personal. Frente al mundo como es, el novelista creará un mundo como debe ser (no necesariamente en su sentido ético) y lo mostrará como posible (factible).

(1) Ibídem, p. 120.

(2) "Erigidos los unos sobre los otros, nuevos planos de realidad cada vez más profundos, más sugestivos, esperan que ascendamos a ellos, que penetremos hasta ellos. Pero estas realidades superiores son más pudorosas; no caen sobre nosotros como sobre presas. Al contrario, para hacerse patentes nos ponen una condición: que queramos su existencia y nos esforcemos hacia ellas." (Ibídem, p. 52).

irónica o satírica, como a través de un espejismo (1).

Se alude aquí a la perspectiva, noción fundamental en el camino de la novela moderna. En otro artículo anterior a Ideas sobre la novela (2), Ortega sitúa a Proust en la categoría de escritores "inventores". Su invención consiste en "una nueva manera de ver, una sencilla ley óptica donde se formula cierto índice de refracción inusitado" que traerá como consecuencia un nuevo tratamiento del tiempo y del espacio novelísticos. En la obra proustiana se opera, pues, una radical transformación de la perspectiva literaria. Hay otros aspectos de "A la recherche..." destacados ya en ese artículo y retomados más tarde en Ideas sobre la novela: los temas novelescos como mero pretexto; la prolijidad y la nimiedad como potencias de inspiración (después hablará de "Morosidad"); la negación de la forma externa de la realidad en favor de la reproducción de su forma interna (puntillismo psicológico); la creación de una intención general atmosférica; la insuficiencia de la tendencia adinámica en Proust.

(1) "...cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en sustancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte, e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal. Roto el encanto de éste, cae el polvillo irisado que va perdiendo sus colores hasta volverse pardo terruño. A esta escena asistimos en toda novela. De suerte que, hablando con rigor, la realidad no se hace poética ni entra en la obra de arte, sino sólo aquel gesto o movimiento suyo en que reabsorbe lo ideal." (Ibídem, p. 130).

(2) "Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust" en O.C., vol. III, pp. 101-109.

Ideas sobre la novela se publicó en 1925, aspirando con él Ortega no a sentar cátedra en teoría novelística, no a escribir una normativa del género -como se ha interpretado en más de una ocasión- sino, simplemente, a proporcionar un material -o, mejor dicho, una serie de materiales puesto que la obra es la resultante de una larga reflexión sobre el tema, como ya se ha tenido ocasión de comprobar- a partir del cual fuese posible iniciar una reflexión sobre el género y, con ello, explorar sus nuevas posibilidades. En este sentido, la obra es antidogmática -"sin pretender adoctrinar a nadie" (p. 160)-, presentándose abierta a rectificaciones y ampliaciones posibles. Los escritores jóvenes, a quienes iba especialmente dirigida, así lo entendieron y, en sus escritos sobre el tema, se remitieron con frecuencia a las ideas allí vertidas por Ortega (1).

Esta obra, estructurada a partir de una polémica amistosa, conversacional, con Pío Baroja, iba a dar pie a muchas otras no tan amistosas. Con frecuencia se le han imputado a Ortega unos mismos errores: la infundada premura en su diagnosis sobre la decadencia del género, la afirmación de la intrascendencia en novela (hermetismo), entre otros (2).

(1) "Estos son los pensamientos sobre la novela que una alusión de Baroja me ha incitado a formular. Repito que no pretendo con ellos aleccionar a los que sepan de estas cosas más que yo. Es posible que cuanto he dicho sea un puro error. Nada importa si ha servido de incitación para que algunos jóvenes escritores, seriamente preocupados de su arte, se animen a explorar las posibilidades difíciles y subterráneas que aún quedan al viejo destino de la novela." (Ideas sobre la novela, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 214).

(2) MARIANO BAQUERO GOYANES (Proceso de la novela actual, Ediciones Rialp, Madrid, 1963) ha dedicado unas cuantas páginas clarificadoras al estudio del concepto orteguiano de "hermetismo", al

El primero de estos errores, la decadencia del género como consecuencia del agotamiento temático, pronto se confirmaría como tal: las convulsiones que agitaban la época iban a producir una de las más espléndidas floraciones -y renovaciones- del género en Europa y América (1). La novela, lejos de aproximarse a su fin, renacía.

Ahora bien, todo parece indicar que el pronóstico de Ortega no se refería a la novela en gestación, reciente, rigurosamente contemporánea, sino al camino trazado por el naturalismo y el realismo decimonónicos, camino limitadísimo que había agotado ya sus posibilidades en unas cuantas obras maestras. Se imponía, pues, la apertura de nuevas vías, y Ortega supo señalar en su momento a aquellos novelistas que las estaban forjando. De ahí su convencimiento de que la perfección del género aún estaba por venir:

que Baroja opuso, injustificadamente, el de "permeabilidad", porque con él Baroja se refería a un aspecto del proceso novelístico enteramente distinto del que señalaba Ortega con el de "hermetismo". En el estudio señalado, Baquero Goyanes muestra de modo convincente la sinrazón de presentar ambos conceptos como antagónicos o excluyentes. Señala allí también el mismo autor -y esto interesa especialmente por lo dicho en las dos últimas páginas- cómo Ortega llega al concepto de novela como género hermético a partir del análisis comparativo entre el teatro español y francés del siglo XVII y cómo los conceptos claves allí formulados sobre el género -hermetismo, técnicas representativas, limitación, perfección formal...- constituyen una serie de rasgos classicizantes en la estética orteguiana, refiriendo el classicismo en novela a las obras de los grandes maestros del XIX. En este sentido, es fácil entender que Ortega hablase de decadencia o crisis en unos momentos en que la mayor parte de la producción novelística perpetuaba infatigablemente los modelos que habían alcanzado ya su máxima altura décadas atrás. De mayor interés es comprobar cómo de esa concepción de la novela como género hermético se deriva una serie de técnicas y recursos novelísticos que caracterizan inequívocamente el desarrollo moderno del género.

(1) Recordemos que entonces Proust acababa su ciclo novelesco; Joyce publicaba el Ulysses (1929); Mann, La montaña mágica;

"La última perfección [...] falta aún a la novela. Ni su forma o estructura ni su material han gozado aún de los definitivos alquitaramientos." (1)

En este sentido, me parece que en las siguientes palabras subyace una especie de advertencia para los novelistas jóvenes:

"Pero dudo que encuentren el rastro de tan secretas y profundas venas si antes de ponerse a escribir su novela no sienten, durante un largo rato, pavor." (2)

Con ello resalta Ortega la necesidad de la reflexión, de la conciencia crítica, en el proceso creador, rechazando el concepto romántico de inspiración. Por otra parte, convencido como estaba, de la primacía de la forma sobre el tema (3); y de que "todo horizonte tiene su interés" -es decir, no hay temas más o menos interesantes per se: su interés depende enteramente del tratamiento que el novelista les dé, de la forma en que se nos presenten-, parecería un contrasentido su juicio si no se entiende más que como referido a la novela tradicional (o a las novelas nuevas que perpetúan las viejas rutas).

Musil, El hombre sin atributos; y junto a ellos, Gide, Mauriac, Malraux, Lawrence, Woolf (El cuarto de atrás, 1929), Kafka (La muralla china, 1919 y La Metamorfosis aparecida en 1925 en las páginas de la Revista de Occidente), Dos Passos, Faulkner (Sartoris, 1929)..., publicaban novelas capitales en la evolución moderna del género.

(1) Ibidem, p. 209.

(2) Ibidem, p. 214.

(3) "La materia no salva nunca a una obra de arte y el oro de que está hecha no consagra a la estatua. La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia formal que de ella emana a su estructura, a su organismo. [...] así, la obra de arte lo es a merced de la estructura formal que impone a la

El hermetismo -"la forma especial que adopta en novela el imperativo genérico del arte: la intrascendencia" (p. 202)- es la otra formulación polémica contenida en Ideas sobre la novela. Las mismas críticas realizadas a raíz del contenido "escapista" detectado en algunos puntos de La deshumanización del arte se han hecho de párrafos como los que transcribo a continuación:

"La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermetico e imaginario que es el ámbito interior de la novela." (1)

"...sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela." (2)

Estoy parcialmente de acuerdo con Bernstein cuando dice que este punto de vista representa el idealismo de Ortega, así como su no inclinación al compromiso en literatura (3), pero creo también que de él derivan otras cuestiones más complejas. No se trata de que Ortega rechace la inclusión en la novela (4) de "elementos ajenos al arte", sino que su presencia injustificada -desde un punto de vista estético, artístico-; es decir, su no disolución

materia o al asunto." (Ibídem, p. 180) Por ello, contrariamente a los dos motivos generalmente admitidos, explica el fervor por Dostoievsky, así como su vigencia entre los novelistas jóvenes, en base a la elaboración formal, a la trabada arquitectura de sus novelas: "...era, antes que otra cosa, un prodigio técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca." (p. 181).

(1) Ibídem, pp. 197-198.

(2) Ibídem, p. 200.

(3) Benjamín Jarnés, New York, Twayne Publishers Inc., 1972, p. 43.

(4) "DENTRO de la novela cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos." (Ibídem, p. 213).

en la "atmósfera" de la novela, su carencia de funcionalidad. Se reconoce en este punto de vista el propósito común a las vanguardias de liberar el arte y la literatura de toda sumisión, de toda instrumentalización: "no puede aspirar directamente a ser filosofía, panfleto político, estudio sociológico o prédica moral. No puede ser más que novela, no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior." (1). Ello no obsta para que "después de vivida [la novela] en delicioso sonambulismo, suscite secundariamente en nosotros toda suerte de resonancias vitales."

Ortega concedía a la trama -acción, intriga, aventura- un papel subordinado, puramente funcional, dentro del orbe novelesco (2), negándole todo valor estético y considerándola como peso muerto. No obstante, precisamente por su valor funcional -una "necesidad psicológica de la novela" (p. 188)- resulta imprescindible. No cabe hablar de novela sin la presencia de este componente, aunque deba reducirse al mínimo. En este sentido, Ortega cita la obra proustiana como ejemplo donde tal procedimiento es llevado hasta sus últimas consecuencias haciendo desaparecer, casi por completo, la acción. De ahí la fatiga -no el cansancio- que, en ocasiones, produce la lectura de A la recherche...: al eliminar toda acción la novela resulta paralítica (3). Para Ortega, esta cuestión sobrepasa los

(1) Ibidem, p. 203.

(2) "...la trama o acción posee un papel mínimo en la novela actual, en la novela posible no cabe eliminarla por completo y conserva la función ciertamente no más que mecánica, del hilo en el collar de perlas, de los alambres en el paraguas." (Ibidem, p.106)

(3) Todo esto lo había señalado Ortega en el estudio sobre Proust ya citado en este trabajo. De él entresaco el siguiente párrafo: "...en los volúmenes de Proust, según he dicho, no acontece nada, no hay dramatismo, no hay proceso. Se compone de una serie de vistas sumariamente ricas de contenido, pero estáticas. Ahora bien, somos los mortales seres dinámicos por naturaleza y sólo nos interesa el movimiento." (p. 708).

límites de la novela y alcanza a la filosofía: "Se trata nada menos que del antagonismo o mutualidad entre acción y contemplación." (1)

No es este el único paralelismo establecido por Ortega entre novela y filosofía. Al proponer un arte de figuras y no de aventuras (2), como consecuencia de la evolución del gusto estético, Ortega hace coincidir ese desplazamiento con otro observado en la ciencia física y, con mayor claridad, en la filosofía:

"En Grecia, en la Edad Media, se decía operari sequitur esse, los actos son consecuencia y derivados de la esencia. En el siglo XIX se considera como un ideal lo contrario: esse sequitur operari, el ser no es más que el conjunto de sus actos o funciones. Por ventura tornamos hoy de las acciones a la persona, de la función a la sustancia."
(3)

Ya he mencionado cómo concibe Ortega las características de esas "almas imaginarias", el proceso de creación de personajes. Ahora bien, esta tarea lleva aparejado el uso de técnicas novelísticas determinadas.

En primer lugar, encontramos lo que Ortega denomina "autopsia": frente a la descripción del objeto o personaje -que a menudo encubre una ausencia- su presencia inconfundible, visible por el lector (4). Ello implica la eliminación de técnicas indirectas y su

(1) Ibídem, p. 189.

(2) "No en la invención de 'acciones', sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco." (Ibídem, p. 213)

(3) Ibídem, p. 172.

(4) "Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas y que se evite referírnoslas. Toda referencia, relación, narración no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas."
(Ibídem, p. 166)

sustitución por otras directas, junto con la reducción de la intervención del novelista en la vida de los personajes.

Por otra parte, si la esencia de lo novelesco reside en "el puro vivir, en el ser y estar de los personajes" (1), éstos deberán ser presentados en su ambiente, en su microcosmos (2) creado por el novelista. Para ello, para conseguir esa atmósfera interna de la novela y aprisionar en ella al lector, se precisan abundantes detalles, "un denso cerco de menudencias claramente intuídas." (3). Frente a las novelas de aventuras, situadas en escenarios insólitos, la "novela posible" deberá insertarse en el centro de la vida, en la médula de lo cotidiano. Con ello, Ortega excluye la presencia de "lo maravilloso" en novela y afirma el valor estético de lo cotidiano (4):

"La vida es precisamente cotidiana. No es más allá de ella, en lo extraordinario, donde la novela rinde su gracia específica, sino más acá, en la maravilla de la hora simple y sin leyenda." (5)

Por ello, los detalles destinados a formar la textura de la novela pueden pertenecer a diversas categorías: "Pueden ser obser-

(1) Ibídem, p. 194.

(2) "...pequeño horizonte hermético e imaginario" lo llama Ortega. (p. 198).

(3) Ibídem, p. 206.

(4) Recordemos que ya al hablar de Proust Ortega había señalado la prolijidad y la nimiedad como rasgos destacados; rasgos no gratuitos sino con una importante función textual a realizar: la transformación de la perspectiva literaria.

(5) Ibídem, p. 196.

vaciones tópicas, triviales como las que suele usar en la existencia el buen burgués. O bien advertencias de plano más recóndito que sólo se hallan cuando se busca en el abismo de la vida hasta capas profundas. La calidad del detalle decide del rango que al libro corresponde." (1)

Todas estas características hacen que la "novela posible" se defina como género tupido, moroso.

Queda ahora por ver cómo estos postulados se reflejan indirectamente en Estación. Ida y vuelta, la lectura e interpretación que Rosa Chacel hizo de las teorías de Ortega sobre la novela.

(1) Ibíd., pp. 208-209.

LA NOVELA, ARTE DE FIGURAS Y NO DE AVENTURAS.

La amplia extensión dedicada al estudio del protagonista no es en modo alguno casual o gratuita, pues surge directamente como exigencia de la propia obra: Estación. Ida y vuelta es una novela de figuras antes que de aventuras, cumpliendo así una de las premisas -quizás la más importante- de la nueva estética: todo lo que se relaciona con lo que Ortega llama "psicología imaginaria". Es decir, negación de la forma externa de la realidad en favor de la reproducción de su forma interna (puntillismo psicológico) o, dicho de otro modo, creación de personajes lo suficientemente complejos, lo suficientemente densos -vital e intelectualmente- como para mover al lector e incorporarlo en el ámbito de su interioridad.

"Almas" es el término empleado por Ortega para referirse a este nuevo tipo de héroes novelísticos surgidos con la evolución moderna del género. Tras las páginas precedentes, puede afirmarse que el protagonista de Estación, Ida y vuelta es uno de ellos. Es la conciencia del personaje lo que interesa explorar y mostrar, entendiendo por conciencia el espacio mental en toda su amplitud: desde el nivel sub-consciente (recuérdense los pasajes relativos a los mundos onírico e imaginario, además de otros elementos como intuiciones, visiones, etc.), hasta el plano del razonamiento lógico.

Al situar el núcleo esencial de la novela en la mente del protagonista -el relato discurre por las vías del pensamiento- se conforma un espacio en donde tienen cabida las sensaciones, las emociones, los retazos traídos por la memoria, los conceptos (ideas), los sentimientos, las fantasías, los sueños, las intuiciones, las visiones..., en definitiva, los componentes de la interioridad del per-

sonaje (alma), de su conciencia. Por otra parte, este espacio esencialmente interior contribuye a la creación de aquella "intención general atmosférica" predicada por Ortega, cuyo resultado es el hermetismo.

Con ello, con Estación. Ida y vuelta, Rosa Chacel confluye con otra de las grandes vías emprendidas por la narrativa en el siglo XX, la novela "psicológica". Lo que interesa es marcar el desplazamiento ocurrido con respecto a la novela realista del XIX: de la preocupación por la realidad externa del hombre (actuación y motivación) se ha pasado a la preocupación por su realidad interna (conciencia, existencia), sin olvidar por ello aquélla (1). "La esencia de lo novelesco reside en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes", había escrito Ortega en su ensayo. (2)

Si la novela posible ha de constituirse en arte de figuras y no de aventuras, la trama o la acción será relegada a un papel mínimo, funcional pero imprescindible (3). En efecto, en Estación. Ida y vuelta, la anécdota, la aventura es bastante simple; se trata de un mero pretexto (instrumento) para el tratamiento de otros

(1) Al estudiar lo que, de manera genérica, denomina "stream of consciousness literatura", Robert Humphrey explica así este proceso: "The difference is also revealed in the psychological thinking in back of this. Psychologically it is the distinction between behavioristic concepts and analytical ones; philosophically, it is that between a broad materialism and a generalized existentialism. Combined it is the difference between being concerned about what one does and being concerned about what one is." (Stream of consciousness in the modern novel, Los Angeles, University of California Press, 1972, p. 8).

(2) Opus cit., p. 194.

(3) En otro lugar, Rosa Chacel definió este elemento con las siguientes palabras: "la anécdota es superficie, es lo pintoresco del hecho dado como carátula gesticulante" (Amanecer, 288-).

aspectos o problemas mucho más complejos, mucho más urgentes: los de la conciencia individual, los de la creación literaria, verdaderos núcleos temáticos de la obra.

Se trata de un conflicto amoroso, enfocado un tanto en consonancia con las líneas del nuevo "desorden amoroso" de la época. El protagonista adolescente se enamora de su vecina y ambos viven una primera etapa juvenil de su noviazgo (1) en la cual el descubrimiento y la búsqueda -de ellos mismos y de lo que los rodea- son los motivos alternantes que impulsan lentamente el avance de la historia. En esta primera parte -Estación- ambos van construyendo, viviendo, esa realidad suya, medida y reflejo de todo cuanto va pasando: espacio, tiempo, objetos, personas, acontecimientos... son espejo de ese mundo con capacidad para las repercusiones vitales; pero, al mismo tiempo, son luz que los enfoca y proyecta. Entresaco algunos párrafos representativos:

"...la casa, edificada en el solar largo y estrecho, con su buena fachada de piedra, tiene esa interioridad extraordinaria. Nuestros abuelos debieron instalarse para tres o cuatro generaciones, porque nosotros encon-

(1) En el capítulo primero ya quedó registrada la procedencia de este motivo: la aparición de la obra juanramoniana Diario de un poeta recién casado. Por disonante que parezca el amor es elemento consustancial de esa razón que vive -padece- el protagonista: "Una primera novela, una novela juvenil no podía dejar de tener como tema el amor, y, en su textura, en su minimum de acción dramática, el conflicto, o sea, el triángulo. Pero triángulo que, por fidelidad al drama vivido, era un mero ir y venir de la conciencia -de lo consciente, digo- de acá para allá, de ida y de vuelta" (CHACEL, R.: "Revisión de un largo camino", opus cit., p. 94).

tramos en ella un amurallamiento ancestral; nos guardamos su llave en el bolsillo como símbolo de propiedad invulnerable. Porque la casa nos ha hecho apasionadamente caseros. Nos tiene seducidos, como esas mujeres que, sin aparentar gran atractivo, al que se casa con ellas lo encasan llenándole la vida de pequeños encantos caseros." (p. 20)

"En el 1 de enero el año nuevo puede pasar inadvertido, como la luna nueva en su primer día. Es preciso que se manifieste en uno, que sea como el comienzo de su cuarto creciente, un atisbo de su luz, de su futuro esplendor en el plenilunio." (p. 29)

"... tenía que avenirme a reconocer que le había bastado pasar por la escalera para difundir su tónica en nosotros: nuestro descansillo estaba lleno de su tristeza; la luz y el silencio estaba lleno de tristeza; la luz y el silencio tenían una huella misteriosa, arropadamente erótica, como un rincón de la iglesia; y mi novia me parecía que acababa de sacar su frente del confesionario de aquel velito, de haber recibido debajo de él encapuchadas confidencias." (p. 33)

En la historia externa del personaje (su circunstancia) esta primera etapa -búsqueda y proyección del yo en y sobre el objeto amoroso (la novia)- es trasunto de otra ya discutida aquí: las relaciones del sujeto-creador con las ideas. Se superponen así los dos planos presentes en Estación. Ida y vuelta, el de la primera persona como objeto de la enunciación. Si se recuerda lo escrito sobre las relaciones del novelista creador con las ideas notaremos los paralelismos expresivos. Así refiere su acercamiento y progresiva compenetración con la novia:

"Ella sí que se iba haciendo para mí. Se iba haciendo cada vez más como yo la quería(p. 35)

"...fue tan perfecta mi influencia, que mis cosas maduraron en ella como si fuesen suyas. Hasta tal punto, que cuando las repetía me sorprendía su originalidad, que en el momento de ocurrírseme no había notado." (p. 40)

"...yo me hundía en mi recuerdo, incansable de encontrarla siempre a ella, ¡tan ella!
(p. 45)

"...en ella, todo cambio, más que superación, es florecimiento. Su mayor encanto no es su originalidad, sino su lógica. Hasta su alteración física, que por lo regular en las demás mujeres tiene aspecto de descuido risible, en ella es de maravillosa oportunidad, es extraordinariamente representativa de su momento trascendente." (p. 49)

Pequeños sucesos, pequeños sobresaltos salpican ese espacio y ese tiempo impidiendo la paralización, el estancamiento total. Dentro del texto, este conjunto de elementos anecdóticos funciona como resorte impulsor imprimiendo un cierto dinamismo (variaciones rítmicas) y posibilitando el desarrollo de la acción. Se contrarresta así la tendencia adinámica propia de este novelar minucioso, moroso, ejercido desde la memoria y el recuerdo. El continuismo característico de esta etapa adolescente -el protagonista, significativamente, equipara adolescencia y convalecencia, quizás refiriéndose a lo que ambas tienen de hierático o estático; de ser tiempos sin tiempo- se rompe cuando la conducta del protagonista le obliga a casarse apresuradamente, a abandonar los estudios sin concluir el doctorado y a buscarse un "destinejo" en un ministerio.

Se abre entonces una segunda etapa en la vida del protagonista, tan monocorde y previsible como la anterior: su relación amorosa se consolida como filigrana, como virtuosismo sentimental. De nuevo, una situación imprevista rompe este ir deslizándose insensiblemente, casi consumiéndose entre el escenario casero y el buro-

crático. La llegada de unos vecinos -mundanos, ruidosos, cosmopolitas- rompe la atonía de aquella atmósfera actuando como revulsivo al mostrar lo que la casa -realidad interior de la pareja- tiene de cárcel, de limitación. Breve enamoramiento "ideológico" del protagonista con su vecina -no llega más que a poseer su forma de pensar, sus ideas- motivo que provoca el conflicto: siente la ruptura del encanto sentimental, el distanciamiento y surge la idea del viaje; es decir, la trasposición al plano externo, físico, del alejamiento vivido en el plano interior, íntimo. Con las "nuevas" ideas incorporadas, se marcha a Francia -París, ante todo- y allí vive su fuga: la piensa, la crea, la imagina...agotando, con minuciosidad implacable, todas las posibilidades de su Ida. Después, es el regreso, el vivir la Vuelta.

Ha sido necesario un análisis mixto de la primera parte de la historia para mostrar el escaso valor de la trama en comparación con la complejidad concedida al tratamiento de ese asunto. La historia, en sí -un conflicto amoroso urdido en forma de triángulo-, no deja de ser bastante vulgar, como el mismo protagonista reconoce:

"Yo sé que así se interpretará lo mío. Una vida desatinada y, ahora, el Destino cumpliéndose en forma de destino ministerial. El desenlace, el encasillamiento, la clasificación de mi historia vulgar de mal estudiante que tiene un contrat tiempo con la vecina y recurre a la burocracia, sin terminar el doctorado. Todos verán con desprecio mi historia vulgar. O, mejor dicho, todos vemos con desprecio las historias vulgares de los demás." (p. 55)

Cabría preguntarse cuáles son las razones que motivan la elección de una historia tan trivial, tan vulgar, y entonces encontra-

ríamos una primera explicación en la estética generacional. Por un lado el considerar la trama o el argumento como peso muerto en el conjunto de la novela, como elemento carente de todo valor estético. Por otro lado, la exclusión de los escenarios insólitos, de lo maravilloso (la aventura), y la inclusión de lo puramente cotidiano elevado ahora a categoría estética.

Antes de concluir este apartado, interesa detenerse en este último aspecto, aunque suponga desviarse un poco del análisis de Estación. Ida y vuelta. La generación de jóvenes escritores se plantea la tarea renovadora de manera integral; es decir, abarcando por igual el campo intelectual (pintura, arte, literatura, cine...) y todo cuanto puede encerrarse en las expresiones "forma de vida", "escala de valores", etc. Al mismo tiempo, he mencionado también el modo en que esa tarea se llevaba a cabo: no como ruptura absoluta, sino como un especial modo de avanzar recordando. De tales planteamientos surgirá, por ejemplo, un proyecto como fue el de la colección de biografías "Vidas españolas del siglo XIX"; es decir, la recuperación y el estudio crítico del pasado inmediato, examinando aquellos componentes susceptibles de una actualización y de una proyección futura.

Estación. Ida y vuelta responde a esos planteamientos de signo iconoclastico, pero se trata de una iconoclastia centrada y ejercida en la médula de lo cotidiano, tal como se predicaba (1).

(1) "...la moda, nuestra moda, la que queríamos imponer, era la de vivir de otro modo, y eran muchos modos de vida los que incidían sobre nuestro suelo causando un desequilibrio -lo importante en este caso, y en cualquier otro, es que el des-

Al crear un personaje teñido de normalidad, nutriéndose y debatiéndose en ella, viviéndola, cuestionándola, etc., y mostrar el conflicto que lo recorre y convulsiona. En el balance resultante de ese viaje que es ante todo búsqueda se plasma figurativamente la trayectoria de toda una generación española. Una generación con "ambición de normalidad", como dice Rosa Chacel, que rechaza "lo raro", "lo exquisito", para poder mostrar que sus propuestas eran posibles, viables, porque partían de la médula de lo cotidiano, de la realidad española de la época.

No resultaría difícil, pero sí extenso, probar cómo por debajo de esa anécdota trivial se entreteje otra historia mucho más comple

equilibrio sea consciente de que busca un equilibrio inestable-semejante a la fiebre de un mal largamente incubado. Europa había empezado a ir volcándose sobre España desde el 18: de más está decir que los judíos eran los que llegaban junto a la casa de sus abuelos. Así andaban por Toledo los Kahn, así nos hablaba de viejos textos y de viejas tradiciones Sarah Halpern -dieciocho años en el 18-, revolviendo libros en cinco idiomas, en la biblioteca del Ateneo, espantándonos con su cultura, que no marchitaba su belleza de mujer rusa. ¿Cómo puedo invertir cien páginas en esto?... Y el caso es que esto era lo que se acumulaba en el fondo, lo que provocaba modificaciones, explosiones en la vida, en los actos cotidianos: siempre pastoreados por el buen sentido, por la ambición de normalidad, tendencia que había que disimular ante los ignaros por no saber por no saber razonar el temor, el titubeo ante la encrucijada, por presentir el derrotero que llevaría hacia la facilidad, hacia el abaratamiento de lo raro. Lo raro, los raros, eran títulos dados a los exquisitos, a los atrevidos, y el presentimiento era el anuncio de grandes -incalculables- rachas de facilidad industrial en las que los raros, lo raro, sería lo bien retribuido, lo envasado en fácil literatura, en inclasificable pintura, en banal agitación de vida. La degradación de todos los valores no era la subversión, al contrario, la subversión era máximamente tentadora -lo era entonces, lo es hoy y lo será mañana-, era entrar en la selva, a machete -si lo pensamos en explorador- era invadir o avasallar o penetrar una virginidad -si lo pensamos en engendrador- y las dos cosas decaen en su impulso si les allana el camino el turismo o si se lo facilita el burdel." (Timoteo, p. 36)

ja y apasionante, historia que desencadena una lectura en ningún modo trivial. Valga como muestra el siguiente pasaje:

"Siempre tuve el deseo de viajar; ha sido esta guía parlante que son Julia y los de su casa lo que me ha hecho tomar el viaje como una medicina. Sobre todo, ese querer convencerme de que me era indispensable, de que yo no podía opinar sin haber salido de casa, sin haber visto París, que es la sede del sentido crítico. Cuando, ¿qué es lo que he venido yo a ver aquí? No es que me haya desagradado, que me haya defraudado; es que no he sacado nada en limpio. Yo ahora haré lo que sea capaz de hacer, sin que París me haya dado ningún secreto. ¡Qué ridículo este venir de compras a París! Más bien de caza, y de caza furtiva. Yo, sin ir más lejos, no pienso alardear nunca de haber adquirido aquí nada, no me interesa esta marca. Pero era necesario este paseo de información ya que me dispongo a hacer algo." (p. 69)

ESTRUCTURA Y MODO DE LA EXPOSICION.

Al hablar de los modos de la exposición, Todorov distingue entre representación y narración, "según que se acentúe su aspecto referencial o literal o su proceso de enunciación." (1) Al destacar, en el apartado anterior, el escaso valor de la trama en comparación con la complejidad concedida al tratamiento de ese mismo asunto, había avanzado ya algo. En Estación. Ida y vuelta no encontramos un relato de hechos, al modo realista; la narración queda reducida a un papel mínimo (no se puede prescindir por completo de ello), procediéndose por alusión (2). Esa primera persona que es objeto y sujeto de la enunciación no tiene necesidad de contarse lo que le pasó: esto, lo que le pasó, está siempre presente en su pensamiento, en la materia de su reflexión. El lector debe adivinar o reconstruir estos hechos a partir de esas alusiones. Si toda obra literaria puede ser considerada como un sistema dinámico de vacíos (3), en una novela en la cual se excluye la narración y

(1) Literatura y significación, ed. cit., p. 104.

(2) Es el mismo modo de proceder que señalé al analizar Chinina Migone. "En los primeros tiempos, la narración como género literario, según el viejo realismo, nos era odiosa. Urgía reprimar la forma y esto atacaba directamente al sistema narrativo. Todas las menudencias sintácticas que reclamaban ser renovadas empezaron por ser excluidas, se arrumbaron preposiciones y adverbios, se simplificó la articulación lógica, procediendo, en lo posible, por alusión; yendo en línea al aire. A veces en ráfaga, esto es, metáfora" (CHACEL, R., "Respuesta a Ortega", opus cit., p. 99)

(3) "...every literary work opens a number of gaps that have to be filled in by the reader through the construction of hypotheses, in the light of which the various components of the work are accounted for, linked and brought into pattern." STERNBERG, M.: Expositional modes and temporal ordering in fiction, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978, p. 50.

se adopta la alusión como procedimiento expositivo, en la que hay frecuentes rupturas espacio-temporales, y se presentan dos historias -la historia de la novela y la historia en la novela- que mantienen relaciones de yuxtaposición, superposición, alternancia, convergencia..., la coherencia expositiva se logra mediante la exactitud rigurosa de las secuencias, encadenadas por sus enlaces naturales, las imágenes (1). A pesar de una primera impresión de organización abierta -abundan los intermedios líricos, descriptivos o reflexivos al servicio de la "morosidad" o del "tempo lento"-, a medida que se avanza en la lectura, se advierte cómo esos fragmentos, esas divagaciones, quedan incorporados al texto por medio de desarrollos imaginísticos, desempeñando así una función expresiva, significativa.

Este breve análisis de la estructura de la obra se completa más adelante con un estudio del tiempo y del espacio.

(1) Es el sistema o modo que veíamos en Chinina Migone, de indudable procedencia cinematográfica. Lo explicó así Rosa Chacel: "Una idea empieza por una cosa, pero inmediatamente sugiere otra. Entonces, la siguiente va enganchada a aquello que sugería la anterior. Y la segunda ya está sugiriendo una tercera. Y la tercera vuelve a encadenarse, y así sucesivamente... [...]" Estación es una cadena desde un principio. Esta fue una cosa fundamental para mí. Mi descubrimiento. Y lo puse en práctica" (En las declaraciones hechas a A.PORLAN, opus cit., p. 46)

PERSPECTIVISMO ABSOLUTO: MONOLOGO INTERIOR.

En una novela de tales características, lo pertinente es situarse desde el perspectivismo absoluto de la primera persona. Se elimina con ello la figura del narrador omnisciente cumpliéndose otra de las sugerencias formuladas por Ortega en sus Ideas sobre la novela: todo lo incluido en el concepto de "Autopsia", sintetizado en el siguiente párrafo:

"Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas y que se evite referirnoslas. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas." (1)

Al descartarse los métodos indirectos, se elige el monólogo interior como técnica recurrente. Sobre su conveniencia para alcanzar el silencio propio de las secuencias interiores, nos dice Rosa Chacel:

"El silencio perfecto -quiero decir el fenómeno verdadero -sólo puede darse en el monólogo interior -que es el que yo adopté y que aquí lo aludo porque estoy hablando de historia-, el monólogo interior itene en esa forma su más auténtica realización. El hombre que habla consigo mismo no se cuenta cosas, no se da noticias, no llama a nadie por su nombre porque no necesita llamar a ninguno, todas sus gentes están presentes en la absoluta inmediatez. El que habla consigo mismo..., el que habla dentro de sí mismo, apunta con el dedo -con el foco de su atención, de su memoria, de su pasión actual actuante-, y la cosa -hecho, criatura humana, lugar, conflicto o hipótesis- se desenvuelve en su pantalla, se refleja -acto supremo de reflexión."(2)

(1) Opus cit., p. 166.

(2) "Memoria de Corpus Barga", opus cit., p. 52.

De las dos variantes que presenta esta técnica, Rosa Chacel opta por el tipo de monólogo interior directo (1). Esta elección explica ese modo de proceder por alusión comentado anteriormente, y comporta, al mismo tiempo, la presencia de ciertos elementos y recursos, así como un especial tratamiento del tiempo y del espacio.

Algunos de estos elementos han sido estudiados al analizar -en el nivel de la historia de la novela- la reflexión que el "yo sujeto de la enunciación" (novelista) realizaba en torno a los componentes de la obra de creación. Allí veíamos el importante papel de la memoria -una memoria no exenta de algunos rasgos proustianos, recordemos- y de las emociones sensoriales. A ambos elementos debe añadirse lo que Humphrey denomina imaginación, y que en Estación. Ida y vuelta debe entenderse en un sentido amplio, incluyendo no sólo los elementos imaginísticos propiamente dichos, sino también aquéllos procedentes del mundo onírico. Estos son los tres elementos principales que controlan el fluir de la conciencia, la libre asociación mental. Así, el soliloquio (monólogo interior) del protagonista no llega nunca a ser un estricto análisis psíquico -él lo llama, a veces, "fría revisión"- sino que se aproxima a la poesía al cubrirse de una especial sensibilidad hacia el color, la luz, el espacio, los olores, las formas...

(1) Para tal diferenciación me atengo a lo dicho por Robert Humphrey en su estudio sobre esta técnica novelística: "The basic Difference between the two techniques is that indirect monologue gives to the reader a sense of the author's continuous presence; whereas direct monologue either completely or greatly excludes it. This difference in turn admits of special differences, such as the use of third-person instead of first person point of view; the wider use of descriptive and expository methods to present the monologue, and the possibility of greater coherence surface unity through selection of materials. At the same time, the fluidity and sense of realism in the depiction of the states of consciousness can be maintained." (Stream of consciousness in the modern novel, ed. cit., p. 29).

Para poder ver con cierto detalle cómo opera el mecanismo de la libre asociación, del fluir de la conciencia, es preciso reproducir aquí algún fragmento textual, a pesar de su larga extensión. Elijo un pasaje perteneciente a la segunda parte -Ida- para poder analizar, a la vez, el tratamiento del tiempo y del espacio:

"Ahora ya todo esto quedará en mi recuerdo atado por asociaciones de rara cronología.. Al tocar con esta vuelta que doy por Francia, sacaré siempre el recuerdo de mis doce años. Y todas las cosas sufren algo de esto. El impresionismo tuvo también su momento de evocar las catedrales góticas, de acariciarlas, de remozarlas con su recuerdo, llenándolas de juventud, vistiéndolas de hijas de María, con los velos azules que el impresionismo puso en todo.

Para remate tenía que ser en marzo cuando yo viniese a París. Todo invierno de París será para mí siempre del 1900. Yo concebí París en las ilustraciones de aquel año que vi tiempo después. París, como el siglo XX me pareció algo acabado de hacer, algo que apenas tenía dos años cuando yo ya tenía cuatro o cinco. Y en todas las imágenes que conservo había la alegría del buen día de invierno, lleno de primavera. Por esto debe ser por lo que más siento que París se ha realizado para mí. Porque he sorprendido a la torre en ese momento de alegrarse con el primer sol, creyéndose que va a echar hojas.

Esta semana, en cambio, ¡qué retroceso en el invierno, qué desfallecimiento del año! Son como dudas, como pruebas estas alternativas de marzo, en las que parece que hace años mínimos para ver cómo le salen. Años que duran unos pocos días, a veces uno solo. Pero sus otoños tienen un descorazonamiento que prevalece de toda experiencia. Es inútil saber que viene abril dentro de poco; el cariz del momento es otoñal, y nos apagamos con él. Lo que más alteran estos cambios de tiempo es la sensación de las distancias. Un viaje de cinco o seis horas se hace inmenso. Nos sentimos antípodas de aquel hemisferio luminoso que acabamos de dejar.

Ayer, en Dieppe, pude haber elegido la vuelta a la primavera, como Anatolio. Pero me complací apurar el día invernal cerrado, hundirme en él, dejar toda esperanza en el depósito de equipajes. Me decidió más que nada el acento del mozo comentando la inutilidad del paraguas al verme sacarlo. Me convenció de que era mejor no defenderse de aquella lluvia que parecía disponerse a reblandecernos en un invierno próximo, interminable. Y se lo transmití a Anatolio; le abrumé con la sensación. Por eso ha huído, porque mi humor de ayer tenía esa pesadez insoportable de cuando temo que se aburran en mi compañía. Y después lo comprendo: es mejor callarse. Dos personas pueden pasar muy bien un día sin que les pese el tiempo. ¡Pero con esa charla inagotable y agotadora!... Se recuerdan sus períodos, se miden, se espera su decrecer como el de la lluvia, hasta sus goterones -su exclamación, su interjección- rebotan en la cúpula del cráneo, tensa como la del paraguas, apanderada, sensibilizada, de tanto caer en ella; erizada de esas estrellitas que producen las gotas en las piedras. Estrellitas de cristal que traspasan los ojos y estrellitas de sonido las palabras; y más aún, las fichas del dominó en las blancas losas de las mesas! ¡En el café fue el concertante! ¡Habber caído allí y resistir los clic cla, los zig zag, los run run! Fuimos a buscarlos. En momentos así se va siempre a parar al café, y en ese café ramploncete, grande en la ciudad pequeña, se encuentra siempre cerca el dominó como un conocido estúpido e inevitable. Un morenazo vacuo, de risa mellada -fichas boca arriba y fichas boca abajo-, estrepitoso, que nos produce una borrachera traumática, que nos aplasta con sus palmadas en la mesa, que nos atonta con su tecleo. Teclado en libertad, el dominó es un juego para músicos." (pp. 76-79)

Si se quiere señalar la nota distintiva de estas "asociaciones de rara cronología" que constituyen un fragmento del monólogo interior, ésa es sin duda alguna la discontinuidad: mental, espacial y temporal.

La discontinuidad mental proviene de la interrelación establecida entre motivos provenientes del mundo exterior y aquellos que pertenecen al mundo interior: ciertos detalles, formas, paisajes... suscitan imprevisibles evocaciones de otro tiempo, de otras vivencias, expresadas mediante imágenes, símbolos o metáforas cuidadosamente encadenadas a otras anteriores y posteriores. De ahí que, aunque hable de "discontinuidad mental" (referida al transcurso del pensamiento) ésta no deba interpretarse como incoherencia o discurso ilógico. (1) Al hablar de la estructura de la obra ya dije cómo la coherencia expositiva se lograba mediante la exactitud rigurosa de las secuencias, encadenadas por sus enlaces naturales, las metáforas.

(1) Años más tarde, cuando Rosa Chacel se proponía escribir Barrio de Maravillas manteniendo "el viejo patrón", reflexiona sobre la técnica del monólogo interior, en su desarrollo último: "...hasta en las más perfectas, La jalousie, La route des Flandres, L'agrandissement, no hay una dificultad que no está vencida porque es invencible [...] Mayor exactitud que en La jalousie es imposible y, sin embargo, hay baches, hay apagones, en los que no sabemos por qué ahora estamos aquí, cuando medio minuto antes estábamos en otro sitio. Y esto gusta mucho, porque todo el mundo está convencido de que así es la simultaneidad del pensamiento, así de veloz, agitado y cambiante. A primera vista claro que tenemos que decir: Sí, así es, pero si lo pensamos un poco, tenemos que decir: no, no es así. Rápidas, reveltas y entremezcladas se suceden -o se atropellan- las ideas, pero dentro de nuestra mente sus conexiones son clarísimas, su transfondo, su trayectoria, su espesor insondable. Mauriac es consciente de ello, pero le da un torrente incalculable, cuyas unidades son incalculables, en sí, cada una. Butor presenta sus sugerencias más en orden, recalca su coherencia; es el sistema que yo seguí en Estación" (Vuelta, p. 108)

DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO.

La discontinuidad en el tratamiento del tiempo y del espacio supone la utilización de una serie de recursos que podríamos llamar cinematográficos. Me refiero a "flash-backs", "close-ups", "panorama", "multiple-view"... y, especialmente, al "montaje" (1). Hay montajes espaciales (el tiempo permanece fijo y sólo se producen desplazamientos espaciales) y temporales (el sujeto permanece en un mismo espacio, y sólo la conciencia, el pensamiento, fluye hacia otro u otros tiempos). En el texto citado se distinguen claramente los dos recursos mencionados, por lo que no vale la pena insistir más sobre ello. Sólo matizar que ambos recursos se emplean para expresar, a la vez, movimiento y coexistencia.

En este sentido, se reconoce aquí la influencia de las ideas bergsonianas (2). Bergson utiliza metáforas espaciales (el cono de la memoria, el río, la corriente de la conciencia...) para mostrar la continuidad del tiempo. Rosa Chacel recurre también a la

(1) "Montage" in the film sense refers to a class of devices which are used to show interrelation or association of ideas, such as a rapid succession of images or the superimposition of image on image or the surrounding of a focal image by related ones. It is essentially a method to show composite or diverse views of one subject -in short, to show multiplicity." (HUMPHREY, R.; Op. cit., p. 49)

(2) No solamente Bergson, sino también otros filósofos relevantes, han reflexionado sobre la creciente fragmentación y discontinuidad con que percibimos nuestra experiencia. Hans Meyerhoff ha señalado la persistencia con que los filósofos -desde Kant y su "unidad trascendental de percepción", hasta Bergson, quien reformuló la definición de Leibnitz del ser como "unidad dentro de la multiplicidad", hasta Whitehead y otros "racionalistas" modernos- han deseado establecer una unidad del ser asumiendo la interpenetración ser-tiempo (Time in literature, Berkeley, University of California Press, 1955, pp. 35-37). De manera que esta sensación de la discontinuidad rebasa los límites de la literatura, instalándose en lo más profundo de la experiencia humana. lo que interesa destacar aquí es algo ya comentado: que en la novelística de Rosa Chacel hay una in-

proyección del tiempo sobre un espacio para así considerarlo como trayecto, como recorrido. No de otro modo cabe interpretar el motivo del viaje, verdadero "leit-motif" de la novela, que genera todo un encadenamiento de imágenes y motivos recurrentes. Durante el viaje -"el viaje era un vuelo, un transporte radiante de convicción" (Timoteo, p. 34)-, el protagonista cambia su decisión primera, en virtud de un proceso psicológico formado de vocaciones, anticipaciones, reflexiones y evasiones fantásticas, a todo lo cual asistimos desde ese punto de vista privilegiado que es el sujeto. Sólo que más que tal, resulta objeto del autoanálisis. El punto de vista atiende a campos de muy diversa índole, desde el minucioso de sensaciones minúsculas y triviales, con la exactitud y precisión de las observaciones, pero sin dejar de atender a un complejo entrecruzamiento de recuerdos y anticipaciones, pensamientos y sentimientos, fantasías... En definitiva, todo un contenido de conciencia en diferentes niveles y desde distintos enfoques.

La interpretación de Michel Butor (1) que cito a continuación me parece perfectamente adecuada al motivo de Estación. Ida y vuelta.

disoluble unidad entre todos los aspectos (sintáctico, verbal y semántico). Si antes hablé del protagonista como sujeto conflictivo, ahora veremos cómo el tratamiento dado al tiempo y al espacio, las técnicas elegidas para su representación, expresan esa idea de fragmentación o discontinuidad que provoca el conflicto del sujeto protagónico.

- (1) Su novela La Modification presenta cierta similitud con Estación. Ida y vuelta. Rosa Chacel ha elogiado en más de una ocasión sus preferencias por este novelista y, en particular, por la mencionada novela. (Véase Alcancía. Ida, pp.188 y 189 y el artículo de Rosa Chacel "Un libro por cierto nuevo" -Sur, 266, 1960, pp.60-68-, dedicado a la novela de Butor). El y los novelistas agrupados en torno al "Nouveau Roman" confirmarían el acierto del camino emprendido por los prosistas del "Nova Novorum". No por casualidad, Estación. Ida y vuelta fue escrita muchos años antes que La Modification.

"Como los lugares poseen siempre una historicidad, ya sea en relación a la historia universal, ya en relación a la biografía del individuo, todo desplazamiento en el espacio implicará una reorganización de la estructura temporal, cambios en los recuerdos o en los proyectos, en lo que acude al primer plano, más o menos profundo y más o menos grave." (1)

Algo de esto ya se ha visto -nivel de la historia en la novela (trama)- al hablar de las consecuencias o resoluciones tomadas por el protagonista a raíz de su viaje a Francia.

Antes de concluir el estudio del espacio, hay que señalar otra característica. Para ello, me remitiré de nuevo al ensayo de Butor:

"... el espacio en el que vivimos ya no es el de la geometría clásica, como nuestro tiempo no es el de la mecánica que le corresponde, sino que es un espacio en el que las direcciones en modo alguno son equivalentes, un espacio repleto de objetos que deforman todos nuestros recorridos, y donde el movimiento en línea recta es en general imposible de un punto a otro, con regiones abiertas o cerradas, el interior de los objetos por ejemplo, y sobre todo comportando toda una organización de relaciones entre sus diferentes puntos: medios de transporte, referencias, que hacen que las proximidades vividas en modo alguno sean reducibles a las de la cartografía." (2)

Al analizar los primeros y breves poemas de Rosa Chacel publicados en La Gaceta Literaria hablé de "la orientación hacia el objeto exterior" como uno de los rasgos destacados de la nueva esté-

(1) Sobre Literatura, II, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 123.

(2) Op. cit., p. 123.

tica. Al analizar la trama de Estación. Ida y vuelta hablé de la capacidad que tienen los objetos para las repercusiones vitales, citando algunos párrafos que mostraban la proyección de la realidad interior -íntima- de la pareja adolescente sobre el escenario circundante. En la cita del apartado anterior volvemos a encontrar plasmada esa concepción del espacio al establecerse asociaciones pertenecientes a tiempos y a espacios distintos. Podrían multiplicarse los ejemplos ilustrativos de esta concepción estética -aparecen constantemente a lo largo de la novela-, pero no lo creo necesario. Baste la siguiente cita, no menos representativa de lo que trato de mostrar:

"...yo adoro a todas las cosas. Si las hago daño es que es ése mi modo de expresión. Yo no quiero más que hacerme sentir de ellas y sentirlas. Sentir hasta su dolor, el que yo les causo." (pp. 74-75)

Antes de abandonar esta cuestión, interesa matizar otro aspecto de la misma. Es indudable que la perspectiva de la cámara cinematográfica multiplicaba las posibilidades en el tratamiento de los objetos. Robert Humphrey destaca la especial habilidad del cine para animar los objetos y petrificar a los seres humanos al sugerir que ambos -sujetos y objetos- tan sólo ocupan posiciones distintas y variables en el continuum de una representación producida artificialmente (1).

(1) "In the cinema the status of subject and object is reversed in two ways. In one sense, there is an initial leveling between these two categories -a leveling inherent in the cinematic medium from the very first film- strips of the Lumière Brothers. In contrast to what happens in the theatre, human beings are shot and recorded into the cinematic material in the same manner

Lo que Humphrey denomina "reversal of self and object" en el cine se corresponde con la mencionada "orientación hacia el objeto exterior" o "subjetivización del espacio" referido a la novela. Es otra faceta más de las relaciones de intercambio entre novela y cine. Esta subjetivización del espacio -o proyección subjetiva sobre el espacio externo- se corresponde con un tratamiento paralelo del tiempo: al tiempo cronológico, objetivo, se opone y superpone un tiempo subjetivo, existencial, vital:

"¡Hace un siglo de todo esto! Pero, no; ¿por qué ha de hacer un siglo? Si fuera preciso que hubiese pasado un siglo para vivir lo que he vivido en este último tiempo, ¿qué valor tendría? ¿Cómo podría diferenciarle del tiempo anterior? Ha pasado sólo un puñado de días. El tiempo es el mismo, lo que ocurre es que estos días, compases de este tiempo, han sido llenos, abarrotados..."
(p. 65)

A lo largo de estas páginas ha asomado intermitente, tímidamente, la palabra existencialismo. Al leer este párrafo recién citado, ¿cómo no pensar de nuevo en esa filosofía y en su concepción del tiempo medido no por su extensión (duración) sino por su intensidad, por la calidad de los instantes (momentos) vividos? Es tema que tiene más amplio desarrollo en las páginas que ocupa el estudio de Barrio de Maravillas.

as objects. Before being filmed, self and object exist in two different realms; once part of the filmic image, they share the same artificial, ambiguous existence. The image of a sailing ship has just as much existencial immediacy as the image of its captain." (Opus cit., p. 110)

Otras veces, las relaciones entre ambos tiempos no son de oposición, sino de superposición, de proyección del uno (el vital) sobre el otro:

"Esta semana, en cambio, ¡qué retroceso en el invierno, qué desfallecimiento del año! Son como dudas, como pruebas estas alternativas de marzo, en las que parece que hace años mínimos para ver como le salen. Años que duran unos pocos días, a veces uno solo. Pero sus otoños tienen un descorazonamiento que prevalece de toda experiencia. Es inútil saber que viene abril dentro de poco: el cariz del momento es otoñal, y nos apagamos con él." (p. 78)

Respecto al tiempo cronológico, es posible establecer una diferencia entre "tiempo anunciado" -historia en la novela- y "tiempo de la enunciación" -historia de la novela-. De las relaciones establecidas entre ambos (superposición, alternancia, encadenamiento...) resulta la compleja estructura temporal de la obra.

Así, por una parte, dentro del "tiempo enunciado" (el correspondiente a la aventura, a la historia en la novela) la discontinuidad antes mencionada proviene de frecuentes cambios hacia atrás y saltos o proyecciones hacia delante. Lejos de la simplicidad de una disposición cronológica lineal, nos encontramos con la complejidad resultante de una ordenación del tiempo apoyada en la memoria, en el recuerdo; es decir, en un factor siempre expuesto a imprevistas asociaciones surgidas de estímulos externos. Recordemos la continua fluctuación temporal en la cita reproducida atrás para ilustrar las técnicas del monólogo interior.

El abandono de la progresión lineal cronológica y la adopción de una sucesión temporal arbitraria, discontinua -propia de las

representaciones de la memoria-, es otro de los rasgos que sitúan a Estación. Ida y vuelta dentro de las vías abiertas por la narrativa moderna.

III.6. VALORACIONES CRITICAS

Como es habitual, no abundan las reseñas o ensayos críticos sobre esta novela de Rosa Chacel, pero en cambio sí disponemos de las valoraciones hechas por algunos estudiosos sobre la colección "Nova Novorum", con la que mantiene gran afinidad.

Factores de diversa índole explican el desconocimiento y la marginación sufrida por los novelistas del grupo. Cuando, desde el exilio, intentaron la recuperación del espacio literario perdido, encontraron numerosas dificultades. En la España de post-guerra -década de los 50 especialmente- se condenaba toda novela que se desviase de los limitadísimos cánones impuestos por la estética -¿y el gusto?- dominantes (1). A los escritores vanguardis-

(1) Ilustrativo de ella es la famosa polémica mantenida entre Guillermo de Torre ("Hacia un más allá del realismo novelesco" en El espejo y el camino, Madrid, Prensa Española, 1968), por un lado, y el Goytisolo (Juan) de la primera época ("Para una literatura nacional-popular" en Insula, n. 146, 15 de Enero de 1959, p. 6) junto con J. Marra-López (Narrativa española fuera de España, Madrid, Guadarrama, 1963), por otro. Otros interesantes trabajos de Torre en los que se rebaten las anacrónicas consideraciones al uso sobre el tema de la deshumanización del arte y el antirrealismo son: "Una polémica sobre la deshumanización del arte" y "Los puntos sobre algunas íes novelísticas" en El fiel de la balanza, Madrid, Taurus, 1961. Asimismo, "Afirmación y negación de la novela española" en El espejo y el camino, ed. cit., pp. 69-96.

tas se les condenó por su "subjetivismo", por "servirse de la prosa para reproducir sus sensaciones personales más bien que para representar una realidad objetiva." (1)

Ricardo Gullón , novelista él también, intentó, en las páginas de Insula (2), responder al porqué de la desatención de la crítica para con estos novelistas. El artículo es correcto, aunque centrado en la prosa de dos prestigiosos poetas: D. Alonso y P. Salinas. Tal vez su error más obvio es el incluir junto a Jar-nés, Ayala, Espina, Arconada, Giménez Caballero, Bacarisse, Chabás, Max Aub, los nombres de Marichalar, Fernández Almagro, J^{ra}M^a Cossío, Pérez Ferrero, Quiroga Pla, E. García Gómez, E. Montes, entre otros.

Gonzalo Torrente Ballester separa a estos "nietos del 98" en dos grupos, diferenciando los "afectados, en medida más o menos amplia, por las estéticas de vanguardia" de aquellos otros "que permanecen fieles al concepto tradicional de la narración, en medida asimismo variable y con distintas orientaciones (3). La valoración global es la siguiente:

"...Entre 1923 y 1936 se sitúa la influencia, que llega a ser tan perjudicial como excesiva, de la novela europea en su período crítico, invitando al cultivo de formas y de técnicas que la evolución normal de la novela española, aun en caso de crisis, no hubiera exigido. Los resultados carecen de valor permanente: no añaden nada a la novela como arte, no revelan del hombre nada nuevo, no son más -a nuestros ojos de hoy- que arqueología reciente, testimonio de un pasado próximo que en ellas manifiesta su incapacidad." (3).

-
- (1) ELLIS, K.; El arte narrativo de Francisco Ayala, Madrid, Gredos, 1964, p. 49.
 - (2) "Los prosistas de la generación de 1925", Insula, 126, 1957, pp. 1 y 8.
 - (3) Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 343.

Esta afirmación, hecha a escasos años de que, según Torrente, la tendencia "normal" de la novela española -la realista- hiciera crisis, es muy discutible, pero no es momento de entrar en polémicas (2).

Eugenio de Nora se refiere a estos prosistas -"deshumanizados, líricos o desviados hacia modos o formas intelectualistas de la narración" (3)- diciéndonos que "casi todos ensayaban un algo amorfo, trenzado de descripciones, ensayos psicológicos, narración fragmentada y formalismo de azulejos metafóricos." (4)

En un estudio más reciente, pero manteniendo idénticos criterios, Fernández Cifuentes señala los errores en que incurrieron los jóvenes novelistas: "... Los límites entre la poesía y la prosa se hicieron borrosos y a menudo indistinguibles. Las nuevas novelas resultaban obras fronterizas entre la novela y el poema, o entre el ensayo y el poema, o entre la novela, el ensayo y el poema, inconsecuentes, en cualquier caso, con el hermetismo que postulaba Ortega, lo poemático y artístico se habían convertido en sinónimo." (5)

(1) TORRENTE BALLESTER, G., Opus cit., p. 343.

(2) Rosa Chacel, por lo demás, ha rebatido las tesis de Torrente Ballester mostrando las afinidades entre lo que los novelistas de su grupo habían iniciado y las novelas de escritores innovadores como Martín Santos, García Hortelano, etc. Véase "Sendas perdidas...", pp. 28-29.

(3) La novela española contemporánea (1898-1960), Madrid, Gredos, 1958, vol. II, p. 196.

(4) NORA, E. de; Opus cit., p. 206.

(5) FERNANDEZ CIFUENTES, L.; Opus cit., p. 334.

Hizo falta un giro en la orientación estética -a partir, fundamentalmente, de la promoción de novelsitas y críticos más jóvenes- para que se volviera a hablar, todavía algo tímidamente, de aquellos novelistas y reconocer así su valiosa aportación a la novela española contemporánea:

"Creemos que habría que revisar la condena absoluta de este tipo de narraciones." (1)

Al revisar la producción en prosa publicado por los miembros de la generación en la Revista de Occidente, afirma López-Campillo: "... son obras de arte muchas veces magistrales y que deben considerarse desde el punto de vista estético en un plano análogo a aquel donde la crítica suele colocar las poesías de la generación 1925-1927. Es esta una floración literaria mal conocida, cuando no desconocida, y cuyo examen crítico o cuya divulgación entre el público no especializado podrían tener actualmente un sentido positivo." (2)

Por su parte, Francisco Aranda, al estudiar el surrealismo en la literatura española escribe: "No hay duda de que una astuta selección compondrían una antología de la prosa de matiz surrealista que dejaría boquiabiertos a los más exigentes lectores extranjeros en esta línea." (3)

(1) AMOROS, A.; Prólogo a las Obras Narrativas Completas de Francisco Ayala, Madrid, Aguilar, 1969, p. 18.

(2) LOPEZ-CAMPILLO, E.; Opus cit., pp. 178-179.

(3) ARANDA, F.; El surrealismo español, Barcelona, Lumen, 1981, p. 110.

Y Rafael Conte exclamó: "¡Cuántas tonterías elementales no se han dicho en torno al grupo narrativo de 1925, tan falsamente acusado de deshumanización!" (1)

Víctor Fuertes ha contribuido a esclarecer el sentido que subyacía tras tanta "deshumanización" y "escapismo". Contrario a tan generalizada valoración, su trabajo destaca "un sentido positivo y una vertiente que llega hasta nuestra época, interpretando la visión del mundo subyacente en ella en función del "Gran Rechazo" (...) de la realidad establecida, represiva y antivital, y de la aspiración, como contrapartida, a una nueva realidad basada en la gratificación integral del hombre y la naturaleza." (2)

En fin, lo que parece indudable, examinada la producción de la década, es que en los años veinte un grupo de escritores jóvenes había iniciado un laborioso y fecundo (3) esfuerzo de renovación de la prosa -y específicamente de la novela- castellana.

(1) "Rosa Chacel: la inocencia en los infiernos. Leticia en el Barrio de Maravillas", Revista de Occidente (3ª época), Nº 10 y 11, 1976, p. 101.

(2) "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación" en D. VILLANUEVA (ed.), La novela lírica, II, ed. cit., p. 155.

(3) No dudo emplear esta palabra, porque es precisamente ahora, a cincuenta años de distancia, cuando empieza a cobrar auténtico sentido. No es posible continuar perpetuando la espiral de juicios condenatorios a la vista de la evolución seguida por la novela moderna después de la Segunda Guerra Mundial. Si pensamos en el "nouveau roman" o en la novelística latinoamericana contemporánea, no resulta difícil encontrar ecos de los planteamientos y postulados mantenidos entonces por los novelistas del "Nova No vorum". Ya he señalado brevemente algunos a lo largo de estas páginas: concepción del lector activo, inclusión de las reflexiones teórico-críticas sobre la obra dentro de la obra, incorpora-

Esa tarea de búsqueda -experimentalismo- y renovación no se debió a veleidad o irresponsabilidad alguna; por el contrario, surgía como resultante del compromiso con su época, del ejercicio de responsabilidad irreprochable para con ella. Precisamente porque entendían la novela como arte ligado a unas circunstancias históricas determinadas, supieron advertir -y ser consecuentes con ello- que a la nueva situación correspondía una nueva forma de novelar: una forma solidaria con su época, expresión paralela a ella. Así, por razones históricas -por haber vivido una época crítica y revisionista respecto al caudal acumulado- aparece una serie de novelas que por su simbolismo, su tono poético, su carácter intelectual, su expresión de la infra o supra realidad... escapan a la tendencia anterior, alejándose de la crónica y de la mimesis.

En todo caso, cabe preguntarse por qué aquello no continuó, por qué se interrumpió en el 36. Al escribir la fecha de 1936 estoy señalando la causa fundamental: la fragmentación, dispersión, suspensión y devastadora liquidación que sobrevino con la Guerra Civil Española. La mayoría de los novelistas del grupo no seguirá escribiendo una vez en el exilio. Escribirán, sí, obras de ensayo, memorias, biografías, estudios críticos, etc. Pero novelas, muy pocos. La nueva circunstancia histórica junto con otros factores de tipo sociológico explicarían este enmudecimiento. Pero, de ninguna manera, se puede seguir aceptando las explicaciones hechas en base a los clichés y tópicos tan manoseados.

ción del lenguaje tecnológico-científico al léxico literario, la ampliación de las fronteras de "lo real", la conciencia del trabajo creador, la concepción del novelista como inventor-creador..., además de técnicas y recursos estilísticos concretos, especialmente aquellos derivados del cine. Creo que su esfuerzo no fue estéril, no quedó encerrado en los talleres de la Revista de Occidente, sino que sobrevive, de alguna manera, en los más genuinos representantes de la novela moderna.

No es suficiente enjuiciar Estación. Ida y vuelta en base a dos o tres adjetivos que gozan, ya lo sabemos, de mala reputación literaria.

Eugenio de Nora la enjuicia negativamente porque en ella abundan "términos abstractos, destemporalizados" y la prosa es "inequívocamente ensayística, intelectualizada." (1) Aun así, le dedica a la novela un par de páginas.

Torrente Ballester es más escueto:

"Estación. Ida y vuelta es una novela de tempo lento, en la que el procedimiento descriptivo predomina absolutamente sobre el narrativo, en medida, más que exagerada, perjudicial para la novela misma, y en que, además, las zonas de la realidad -íntima y exterior- que se describen son apenas interesantes en un cuerpo novelesco, salvo si es Proust quien las alumbró. La prosa, cuidada, constituye también un fin en sí." (2)

Marra-López es más benévolo, pues, exceptuando las novelas de Jarnés, califica Estación, junto con Cazador en el alba, como la novela más interesante del periodo. Pero, aun reconociendo las variantes técnicas, éstas no son "en absoluto más humanamente novelescas", y la novela "es simplemente eso: un largo, inteligente y bien escrito -aunque a veces pesado- ensayo novelesco que se reduce a una introspección intelectual presidida por la mente de su autora." (3)

(1) NORA, E., de; Opus cit., pp. 210-211.

(2) TORRENTE BALLESTER, G., Opus cit., p. 352.

(3) MARRA-LOPEZ, J. R.; Narrativa española fuera de España (1939-1961), ed. cit., pp. 136-138.

Más rigurosos son los trabajos de J. Crispin (1) y Ruíz-Malo Soria (2) que constituyen unos primeros intentos de explicar la novela, antes que enjuiciarla.

(1) "Rosa Chacel y las 'Ideas sobre la novela'", Insula, 262, 1968, p. 10.

(2) "Reencuentro con una novela de Rosa Chacel: 'Estación. Ida y vuelta'", Nueva Estafeta, 17, 1980, pp. 67-71.

III.7. CONCLUSION PERSONAL

En las primeras conclusiones avanzadas páginas atrás destacaba el carácter experimentalista de la novela, su valor de ensayo, de laboratorio de pruebas donde el novelista realiza su aprendizaje, su proceso de formación. Todos los principios, criterios y elementos necesarios para la total comprensión de la obra se incluyen en la misma: la novela se rige por una lógica interna que no necesita de apoyatura o referente externo alguno. La perspectiva desde la que se nos presenta permite al lector, al estudioso de la literatura, penetrar en la interioridad del texto, instalarse en ese hueco desde donde se ve la sección del cono y apreciar los complicados mecanismo con que se construye y en los que se constituye la obra.

Es lo que he venido denominando el nivel de "la historia de la novela" donde reside, a mi juicio, el valor capital, insustituible de la obra. En este sentido, Estación. Ida y vuelta entronca actualmente con esa modalidad novelística denominada metanovela: se incluye una novela dentro de la novela misma dando pie a un

discurso sobre la literatura. Lo visto en el apartado III.2.. "Historia de la novela: el sujeto de la enunciación", donde ese discurso sobre la novela permite estudiar temas de carácter teórico relativos a la creación literaria: imagen del novelista, genealogía de la creación, la creación como ordenación del mundo interior, los componentes de la obra creada -elementos sensitivos, acción de la memoria y del recuerdo, las ideas- y el proceso de construcción de la novela.

El experimentalismo, en sentido técnico o formal, supone en Estación, Ida y vuelta la búsqueda y aplicación de toda aquella serie de recursos o elementos que sustentaban la nueva concepción de la novela moderna:

- La confrontación y comprobación de las posibilidades derivadas del arte cinematográfico: El poder de sugestión del cine y la plasticidad de sus elementos permite conseguir la infiltración subjetiva; al mismo tiempo, el lente de la cámara permite el distanciamiento, la objetividad;
- la eliminación de la narración y su sustitución por un procedimiento expositivo basado en la alusión;
- la estructuración de la obra en base a la exactitud rigurosa de las secuencias, encadenadas por sus enlaces naturales, las metáforas;
- el perspectivismo absoluto que implica la eliminación de las técnicas indirectas y su sustitución por técnicas directas, especialmente el monólogo interior;
- la discontinuidad temporal y espacial (se abandona la progresión linal cronológica y se adopta una sucesión temporal

- arbitraria, discontinua, propia de las representaciones de la memoria) traducida en el uso de una serie de recursos cinematográficos: "flash-backs", "close-ups", "panorama", "multiple view", "montage"...
- la reducción de la trama a un papel mínimo concibiendo la novela como arte de figuras antes que de aventuras y creando así un personaje que concentra y condensa en su proceso interior el significado último y profundo de la obra.

El estudio del personaje en su dualidad de sujeto pensante y existente permite, por un lado, adentrarse en el estrato fenoménico, en esa zona donde germinan y crecen las ideas, más allá de la apariencia, más allá de la epidermis de los hechos; por otro, estudiar a ese personaje inmerso en su circunstancia externa, debatiéndose en ella, tratando de salvarse salvando lo que, en dicha circunstancia, considera como verdadero y digno de continuidad. Se explicaba y probaba así ese carácter "desafortunadamente orteguiano" que anticipaba al presentar Estación. Ida y vuelta.

El carácter orteguiano de la obra no se limita, sin embargo, a la figura del protagonista. En el apartado titulado "Estación. Ida y vuelta e Ideas sobre la novela" se comprueba la correspondencia entre los postulados teóricos formulados en el ensayo de Ortega y su aplicación práctica en la obra de Rosa Chacel.

Al mismo tiempo, Estación. Ida y vuelta se corresponde con la nueva concepción que del género tenían los novelistas y compañeros generacionales. En este sentido, la novela de Rosa Chacel se sitúa entre aquellas obras innovadoras que, en los años veinte, exploraron las múltiples posibilidades todavía subyacentes en el género,

ampliando y ensanchando las vías por las que, posteriormente, iba a transcurrir y desarrollarse la novela moderna. Aquí confluyen tres de aquellas direcciones o tendencias: la novela de ideas, la novela psicológica y la novela lírica.

IV. TERESA

A TERESA

Apenas te conozco, pero en cambio
conozco bien aquel laboratorio
donde, años antes de que tú nacieses,
se condensaba ya tu pura idea.

Porque el alma y el cuerpo sólo tienen
una boca común e insaciable, los ojos.
Por esto sé muy bien las materias mezcladas
en el poso entrañable que hubo de dar tu fórmula.

Sé que había unos lirios junto al Angel Caído,
un papel gris, clavado con chinches a un tablero,
donde hablaba Platón, siguiendo al carboncillo
por la frente sagrada o el pecho de un atleta.

Sé también que en las aulas, en los libros espesos
las palabras, desnudas, mostraban sus entrañas
y, eslabón a eslabón, la mágica cadena
con que el amor, la lógica y el número las unen.

Todo esto en primavera, en otoño e invierno,
en verano, entre pinos donde lloran las tórtolas,
en caminos marcados por chopos o abedules...

Todo esto, bien sumado, dió un producto: TERESA. (1)

(1) CHACEL, R.; Versos prohibidos, p. 62

IV.1. LAS "VIDAS ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS
DEL SIGLO XIX"

Uno de los fenómenos más característicos de la famosa década fue la revitalización de un género literario que, sobre todo en España y en las décadas anteriores, había sido prácticamente abandonado. El auge de las biografías fue señalado y destacado por novelistas, ensayistas y críticos literarios como rasgo común a las letras europeas.

De Inglaterra, los trabajos de Lytton Strachey fueron los que más amplio eco despertaron entre los intelectuales españoles (1).

(1) Su nombre aparece citado muy a menudo cuando se abordan cuestiones relativas al género biográfico y A. Marichalar le dedicó un interesante artículo: "Las "vidas" y Lytton Strachey", Revista de Occidente, 57, 1928, T.XIX, pp.343-358. Allí, al analizar las causas de este fenómeno, rechaza Marichalar la tesis de Alan Valentine según la cual "la razón de tal predicamento se halla en la propia angostura de nuestras vidas actuales, ávidas de encontrar liberación y refugio en otras existencias más interesantes." Más oportuna le parece la sostenida por el crítico norteamericano Trueblood, quien pone en relación el fenómeno con el incremento de los estudios psicológicos en torno al problema de la personalidad. A ello añade Marichalar "el éxito del teatro de Pirandello o de Lenormand y la popularidad que van añadiendo aportaciones científicas, como las del psicoanálisis y behaviorismo, y las investigaciones de tiptología, fisiognomía, caracterología y temperamento, endocrinología, psicología infantil, etc., etc." (Opus cit., pp. 343 y 344).

En 1918, el biógrafo inglés abordaba las vidas de cuatro Eminent Victorians, realizando una exitosa renovación de los procedimientos habituales del género. Una de las novedades introducidas por Strachey consistió en alejar la biografía del método de investigación histórica para aproximarla a lo novelesco, abogando por la libertad del biógrafo para ordenar y seleccionar datos y anécdotas desde un punto de vista crítico, sin presuponer la ejemplaridad de la vida biografiada (1). El estilo "peculiarmente irónico" (2) de Strachey sería otro de los aspectos más llamativos e innovadores, seguido, como veremos, por los escritores españoles. En 1928, la Revista de Occidente publicó, en traducción anónima, La muerte del General Gordon, precedido del citado ensayo de Antonio Marichalar (3). Fue en las páginas de la revista donde se prestó

-
- (1) Walter Starkie prologó la versión castellana de Isabel y Essex y glosó así el método de Strachey: "Dice luego que el historiador moderno no debe seguir, al tratar el siglo XIX, los industrioses métodos de rancios historiadores como Ranke; de hacerlo, se vería inundado por la vastedad de información. Ha de adoptar más sutil estrategia y atacar su asunto por flancos imprevistos, disparando súbito reflector que enfoque y esclarezca oscuros escondrijos desconocidos antes. Debe bogar en el gran océano de material y sondear aquí y allá sus aguas profundas con un cangilón hábil que recoja curiosos ejemplares característicos y los extraiga y someta a examen curioso" (De la reciente edición en Lumen, Barcelona, 1984, p. 10)
- (2) STARKIE, W., opus cit., p. 9
- (3) Marichalar reconoce en Strachey la "aplicación de los métodos de investigación psicológica", "el trazo firme de la expresión novelística", el rechazo de "la erudición por la erudición", el descubrimiento de la "oportunidad" como único valor del dato y del "ambiente" como propósito último. Fernández Cifuentes señala otra serie de rasgos destacados que a Marichalar se le escaparon: la complejidad y escasa virtuosidad del personaje; la persecución sistemática de la ambigüedad; la iluminación del conflicto entre el individuo y la institución "notable y superior: Gran Bretaña"; la subjetividad del narrador, quien "pobló sus biografías de brillantes intromisiones mordaces" (Opus cit., pp. 345-346). El mismo autor señala que también "Eugenio D'Ors añadió por entonces a sus glosas un complicado elogio de Lytton Strachey, el precursor".

una atención continua al revitalizado género biográfico, reseñándose los volúmenes aparecidos en el extranjero y anticipándose primeros capítulos de la colección "Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX", el proyecto más ambicioso y sólido de cuantos se llevaron a cabo en España por aquel entonces.

Francia fue la otra referencia orientativa de que dispusieron los escritores españoles a la hora de iniciar la tarea biográfica. André Maurois, sin duda el más destacado biógrafo francés de nuestra época, adoptó los procedimientos de Strachey (1) e inauguró en su país las modernas biografías novelescas con Ariel ou la vie de Shelley en 1923, a la que pronto seguiría Disraeli (1927), traducida al castellano el siguiente año (2). Maurois presentaba en ella la "psicología interesante" de un personaje cuya vida era una carrera de obstáculos hacia el poder. Más licencioso que Strachey a la hora de incluir en la biografía detalles novelescos, Maurois justificaba así tal hábito al escribir sobre un personaje de Disraeli:

-
- (1) Según George May, André Maurois afirmó que cuando se inició en el género, la biografía "en la literatura francesa, no desempeñaba casi ningún papel. Existían algunos libros ilustres: el Carlos XII de Voltaire (que no me gusta nada-) la Vida de Rancé de Chateaubriand (que es una confesión), las vidas muy sintéticas escritas por Stendhal, las vidas triviales de Victor Cousin y las vidas heroicas de Romain Rolland" (Opus citr., p.189).
 - (2) Angel Sánchez Rivero comentó por extenso en las páginas de la Revista de Occidente (Diciembre de 1927, p. 306), la vida de Disraeli y corrigió a Maurois: no eran las "sugestiones familiares" ni las simpatías "romántico-feudales", sino su origen judío lo que daba a Disraeli voluntad de poder y ambición imperalista. El dato lo tomo de FERNANDEZ CIFUENTES: Opus cit., p. 345. La traducción salió inicialmente en Aguilar, para después pasar a Espasa Calpe, alcanzando numerosas ediciones: dieciséis en 1968.

"No se cansaba de oír relatar los grandes acontecimientos del siglo y, sobre todo, los pequeños detalles, tan preciosos para reanimar la historia como, por ejemplo: que la víspera de la muerte de Canning el cielo estaba azul pero el viento era fresco; que Canning quiso cenar fuera de casa y que Lindhurst lo vio temblar de frío." (1)

En Francia existían dos grandes colecciones de biografías: "Le Roman des Grandes Existences", de la Editorial Plon, y "Vies des Hommes Illustres", de la Nouvelle Revue Française, a las cuales prestó Marichalar la consabida atención (2).

Inglaterra con Lytton Strachey y Francia con André Maurois como principales brújulas a la hora de reinaugar el género biográfico en España, pero sin olvidar tampoco otras orientaciones (3).

(1) Véase FERNANDEZ CIFUENTES: Opus cit., p. 347.

(2) La primera de ellas le merece una valoración negativa -habla de fracaso- y la segunda, no exenta de defectos, le parece más interesante por lo que proyecta publicar (Un Descartes, de Valéry; un Savage Landor, de Valery Larbaud; un Felipe II, de Cassou; un Mozart, de Cocteau...) y no tanto por los volúmenes hasta entonces aparecidos, sugiriendo biografíar "las vidas de seres tan originales, tan distintos, por ejemplo, como: Savonarola, Miguel de Mañara, El Caballero d'Eon, Cristina de Suecia, Pico de la Mirandola, Condé, Cagliostro, Walter Pater, Kierkegaard, Castiglione, Lovelace, Novalis, Ingres, Degas, Goldoni..." ("Escuela de Plutarcos", Revista de Occidente, 51, 1927, T.XVII, pp. 387-389). También Juan de la Fuente reseñó en La Gaceta Literaria (nº 16, 1927, T.I, p. 96) la colección de la N.R.F.

(3) Así, en las páginas de La Gaceta Literaria (Nº 45, 1928, T.I, p. 293) se destacaba el éxito que en Francia obtenían las biografías del escritor vienés Stephan Zweig: Drei Meister (Balzac, Dickens, Dostoievsky), Der Kampf mit dem Dämon (Hölderlin, Kleist, Nietzsche) y Drei Dichter: ihres Lebens (Casanova, Stendhal, Tolstoi), escritas -dice el articulista- "en un estilo transido de pasión -oratorio- no llega nunca a la vertebración conceptual que alcanza el estilo -más difícil- de F. Gundolf, el creador de la moderna biografía. Epígonos de éste son E. Ludwig [...], Hoffmannsthal y Zweig". En las páginas de la misma revista, Antonio de Obregón, además de referirse a los ya citados biógra-

En nuestro país, en 1915 había aparecido una efímera colección de biografías publicada por la editorial de la Residencia de Estudiantes, que divulgó varios modelos más o menos clásicos, pues pertenecían a la época anterior al moderno auge que cobró el género. Allí, Juan Ramón Jiménez tradujo las vidas de Beethoven, Miguel Angel y Tolstoi, de Romain Rolland; Enrique Díez-Canedo, la Vida de Carlos XII, de Voltaire y Ramón M. Tenreiro, Ficción y Realidad, de Goethe (1).

Era un primer paso que pronto sería secundado con otras iniciativas resultantes, en gran medida, de la atención prestada al género por destacadas plumas como fueron las de Marichalar, Ricardo Baeza (2) y Díez-Canedo (3), o por arriesgadas incursiones en el género como las realizadas por Ramón Gómez de la Serna, en la colección "Efigies", dedicada a escritores del siglo XIX (4).

fos alemanes, recomendaba leer "las nuevas biografías" escritas por Dilthey, Bertram, y R. Kaiser. ("Plutarquismo", La Gaceta Literaria, 49, 1928, T.I., p. 315)

- (1) Tomo el dato de FERNANDEZ CIFUENTES: Opus cit., p. 343.
- (2) Baeza, que había pasado largos años en Inglaterra durante las tres primeras décadas del siglo y "había sido profesor en Cambridge en el otoño de 1921, comenzó en El Sol el 29 de abril de 1927 un detenido examen de la nueva modalidad de las biografías, sus orígenes griegos y romanos y las últimas transformaciones que habían realizado los ingleses, de Boswella Strachey" (FERNANDEZ CIFUENTES: Opus cit., p. 344).
- (3) También en las páginas de El Sol, cuya página literaria incluyó desde 1928, "un apartado para la reseña de "Biografía", en el que se revisaron libros de memorias y biografías extranjeras, algunas traducidas, muchas todavía no. Insistentes anuncios solicitaban: "Lea Biografías La Nave" (L.FERNANDEZ CIFUENTES: Opus cit., p. 347).
- (4) Como en tantos otros aspectos, también Ramón innovó el género de las biografías. Así lo reconoció Benjamín Jarnés en el artículo "Vidas oblicuas" (Revista de Occidente, 77, 1929, T.XXVI, pp. 251-256).

En 1928 aparece la serie de biografías "La Nave": "Se trataba de una colección que recogió parte del catálogo de la antigua Ate-nea [...] En 1930 componían esa colección las biografías de Goya y Azorín, de Ramón Gómez de la Serna y el Loyola de José María Salaverría, y preparaba la reimpresión del Nietzsche, de Daniel Halévy y un Falla de Adolfo Salazar. Fue la primera colección española de la nueva moda, aunque sus textos no tenían un carácter verdaderamente innovador" (1).

Casi al mismo tiempo nacía la colección de "Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX", concebida por Ortega y Gasset (2) -quien confió a Fernández Almagro la dirección del proyecto- y publicada por la editorial Espasa-Calpe. En palabras de Rosa Chacel, Ortega propuso a unos cuantos de sus discípulos otros tantos nombres de personajes biografiables y aquéllos acometieron la tarea de revitalizar el género:

Ortega señaló con el dedo y dijo: Este, éste, éste, éste... Nosotros obedecemos; la responsabilidad de la elección era de Ortega y nos pusimos a estudiar los modelos dados. En seguida vimos que valían la pena" (3).

(1) FERNANDEZ CIFUENTES, L., Opus cit., p. 348.

(2) En su espléndido estudio, Juan Marías ha hablado del interés que Ortega mostró siempre hacia las biografías, así como de las que el filósofo escribió sobre las vidas de Luis Vives, Velázquez y Goya (ed. cit., vol. II, pp. 415-429).

(3) Cómo y por qué de la novela, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Publicaciones de Extensión Cultural, Serie "El Viento", 1958, p. 29.

En 1932 se habían publicado los siguientes títulos, suspendiéndose la colección poco después de nuestra Guerra Civil:

1. El general Serrano, Duque de la Torre (2ª edición), por el Marqués de Villa-Urrutia.
2. Sor Patrocinio, la monja de las llagas (2ª edición), por Benjamín Jarnés.
3. Luis Candelas, el Bandido de Madrid, por Antonio Espina.
4. Carlos VII, Duque de Madrid, por el Conde de Rodezno.
5. Riesgo y ventura del Duque de Osuna, por Antonio Marchalar.
6. Martínez de la Rosa, político y poeta, por Luís de Sosa.
7. Sagasta, o el político, por el Conde de Romanones.
8. Joaquín Costa, el Gran Fracasado, por M. Ciges Aparicio.
9. Méndez-Núñez o El Honor, por Manuel de Mendivil.
10. Eugenia de Guzmán, Emperatriz de los franceses, por el Marqués de Villa-Urrutia.
11. Bolívar, el Libertador, por José María Salaverría.
12. Zumalacárregui, el Caudillo Romántico, por Benjamín Jarnés.
13. Aviraneta, o La vida de un conspirador, por Pío Baroja.
14. Salamanca, conquistador de riqueza, gran señor, por el Conde de Romanones.
15. Cánovas, el Hombre de Estado, por el Marqués de Lema.
16. Fernán Caballero, la novelista novelable, por Angélica Palma.
17. Pablo Iglesias Posse, educador de muchedumbres, por Juan José Morato.
18. Céspedes, el padre de la patria cubana, por Herminio Portell Vilá.
19. Fortuny, la mitad de una vida, por Alfonso Maseras y C. Fages de Climent.

20. Isabel II, Reina de España, por Pedro de Répide.
 21. Iparraguirre, el último bardo, por José María Salaverría.
 22. María Manuela Kirkpatrick, Condesa de Montijo, la gran dama, por F. de Llanos y Torriglia.
 23. Mina el Mozo, héroe de Navarra, por Martín Luis Guzmán.
 24. Don Jaime, el Príncipe caballero, por Francisco Melgar.
- (EN PRENSA) López de Ayala, el gran figurón, por Luis de Oteyza. (1)

Dos rasgos sobresalen tras una rápida lectura de esta lista: el criterio nacionalista y la limitación cronológica. Frente al criterio universal seguido por otras colecciones similares (2), la serie española restringe su marco, en el espacio, a España e Hispanoamérica -sobre todo a aquélla- y, en el tiempo, al siglo XIX. Y para ambas restricciones hubo fundamentales motivos históricos.

Como señala Jaime Torres-Bodet, frente a la multiplicidad de crónicas, memorias, confesiones o epistolarios que nutren la historia de otros países, "asusta la soledad en que cada noble existencia española ha querido desarrollar su tragedia. [...] ¿Dónde están -si no- los diarios, los manuscritos secretos, las colecciones iconográficas, las cartas, los retratos y las reliquias de muchos de los personajes que han modelado, desde la celda laica de la patria española, el camino y las formas de la historia uni-

(1) En 1939 apareció -sin número, pero en 1936 la colección había alcanzado el volumen 58- Cheste o todo un siglo, por A. Urbino, Marués de Rozalejo. Martínez Cachero asegura que después de la guerra civil aparecieron algunos títulos, pero la colección dejó de publicarse enseguida. "Espasa seguiría prestando atención al género por medio de la serie "Grandes Biografías" (La novela española entre 1936 y 1975, Madrid, Castalia, 1979, p.78)

(2) Así, la colección de la N.R.F. incluía entre sus biografiados a Hernán Cortés, Liszt, Luis de Baviera, Goethe, Chopin, Felipe II...

versal?" (1). La colección surge así como una primera respuesta o reacción contra ese vacío inadmisible e injustificable. Para ello se acerca a él desde el único reducto posible, el de la biografía, rescatando de su silencio póstumo, otras voces, otras vidas.

Cabe preguntarse, además, por qué esa limitación cronológica, por qué la elección de "una época sin trascendencia especialmente gloriosa, sin definiciones particularmente significativas." (2)

En este punto se reconoce de nuevo la influencia del magisterio orteguiano. Se ha visto en el capítulo I, y más concretamente en una cita de Rosa Chacel: "Es sabido, Ortega ha hablado de ello hasta la saciedad, que al español se le quedó atragantado el siglo XIX." (3). Era necesario, pues, volverse hacia ese siglo, examinarlo e intentar rescatar lo común y cotidiano estéticamente salvados, asumir el pasado inmediato, para mejor comprender el presente y trazar así la línea de continuidad entre ambos momentos históricos, fue uno de los imperativos dictados por la época que la nueva generación aceptó. Y tal tarea se llevó a cabo con un especial modo de avanzar recordando. De planteamientos tales surge, en novela, la exclusión de los escenarios insólitos, de lo maravilloso (la aventura), y la inclusión de lo puramente cotidiano elevado ahora a categoría estética. De los mismos planteamientos sur-

(1) "Vidas españolas del siglo XIX", Revista de Occidente, 80, 1930, T.XXVII, p. 283.

(2) TORRES-BODET, J.. Opus cit., p. 284.

(3) "Respuesta a Ortega. La novela no escrita". Opus cit., p. 101.

girá también la colección de biografías, recuperación y estudio crítico del pasado inmediato, al examinar aquellos componentes susceptibles de una actualización y de una proyección futura.

Ayala, escritor que también contribuyó a los dictérios lanzados contra el siglo XIX, reconocía, años más tarde, la necesidad de volver la vista atrás:

"Hoy, un poco más lejos, vencida la pendiente de una época nueva, puede ofrecernos la pasada centuria el ejemplo de experiencias vitales que difícilmente volverán a producirse. Y, desde luego, la fruición de un espectáculo complejo y divertido." (1)

Y Benjamín Jarnés, quien asumió su parte en la tarea de rebuscar en nuestra pasada centuria, escribió:

"... en el siglo XIX español no solemos tropezar con la inteligencia. Solemos tropezar con la pasión, a veces admirable, con virtudes sencillamente animales -tantas veces llamadas heroicas-; con espléndidos temperamentos, con deleznales, quebradizos caracteres; con impulsos, con vehemencias, no con meditaciones, no con juicios reflexivos." (2)

Por eso, a pesar de la dificultad de la empresa (3) -no hubo

-
- (1) "Orígenes del régimen constitucional en España", Revista de Occidente, 70, 1929, T. XXIV, p. 130.
 - (2) Del Preliminar a su biografía Sor Patrocinio, la monja de las llagas, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, p. 13.
 - (3) Dificultad "de acumular material documental suficiente, de encontrar testigos, de sorprender espectadores que no sean otros tantos actores del dramático momento", especificaba Jarnés (Ibidem, p. 13) Por su parte, Antonio Marichalar, en el prólogo a su Riesgo y ventura del Duque de Osuna, decía:

figuras excepcionales: tan sólo personajes de segundo rango, más o menos mediocres, más o menos desdibujados-, se insiste en ella. Jarnés, autor de cuatro biografías (1), señala la posibilidad de perfilar la biografía colectiva de la España del siglo XIX, a partir de las biografías de figuras individuales, cuando éstas son proyectadas sobre su paisaje, reflejando así una circunstancia colectiva antes que una puramente individual:

"La riqueza de una biografía colectiva puede crecer en relación con la pequeñez de las biografías individuales. Si la biografía del siglo XIX español es tan densa y característica, tal vez lo sea -precisamente- porque ninguno de los personajes, o muy pocos, de este siglo puede ofrecernos una opulenta personalidad de acento intransferible. El tipo medio -general, sacerdote, poeta, cortesano, príncipe- era magnífico y sabido es que el tipo medio fue quien siempre dio su timbre, sus señas personales, a una época. [...] Por eso las biografías del siglo XIX deben llevar subtítulo; sus nombres deben llevar apodo, un guiño anecdótico que substituya el ausente acento categórico" (2)

"De Osuna apenas queda huella. Y tuve que acopiar estos datos rastreando en la memoria de las gentes y en los archivos. Pero el libro es veraz" (Madrid, Espasa-Calpe, 1959, 5ª ed., p.9). Al estudiar la génesis de Teresa, veremos en detalle las enormes dificultades que hubo de salvar Rosa Chacel al escribir la biografía de la heroína esproncediana.

(1) E infatigable reseñador crítico de las ajenas, pues en Feria del libro (1935) da amplia noticia -tres o cuatro páginas por volumen- de veinticinco títulos de biografías. Reproducirlos aquí, además de repetir los listados, supondría prolongar esta cita en exceso.

(2) JARNES, B., Feria del libro, ed. cit. pp. 193-194.

Al decir de Rosa Chacel, "aquellos tipos legendarios iban entrando en la actualidad de las letras [...], el ejercicio impuesto por Ortega iba creando la habituación del ojo a la visión del subterráneo. Si aquello hubiera seguido, el español se hubiera acostumbrado a mirar en la oscuridad más profunda, la propia. Habría pasado de los grandes tipos monumentales a los héroes íntimos -infancia, adolescencia-, a los ambientes próximos, pequeños provincianos." (1)

Entre los factores de tipo sociológico, debe mencionarse el creciente gusto del público por las biografías, con el consiguiente incremento en la demanda. Por citar sólo un par de ejemplos conocidos, Sor Patrocinio, la monja de las llagas y Luis Candelas, el Bandido de Madrid -cuyos autores son, respectivamente, Benjamín Jarnés y Antonio Espina- tuvieron dos ediciones en el curso de dos años, hecho no ocurrido con ninguna novela de éstos ni de otros autores. Como señala E. de Zuleta (2) se produce entonces el acceso a las letras de un público "ineducado", "inmaduro" para la literatura, cuyo afán de "documentos veraces", de "experiencias reales" no se satisfacía ya con la lectura de una producción novelística orientada hacia rumbos estéticos muy alejados de las preferencias del público medio, devoto de la tradicional novela realista decimonónica.

(1) CHACEL, R., "Respuesta a Ortega", p. 118.

(2) Arte y vida en Benjamín Jarnés, Madrid, Gredos, 1977, p. 77.

Juan José Domenchina achaca también al afán de veracidad, de historicidad, que persigue el público, el auge de la biografía a costa del desmedro de la novela:

"...El lector de tipo medio se parece hoy por la biografía; diputa de incontrovertible y da por inconcluso cuanto el biógrafo le narra. Y a la vez sitúa al margen y pone en entredicho o cuarentena la autenticidad humana de todo proceso rigurosamente novelístico. (...) Sólo se admite la ficción aderezada históricamente. El suspicaz contemporáneo gusta de aferrarse a los hechos históricos y a la cronología "sempiterna". ¿Una novela? ¡Vade retro! ¡Biografías a ultranza!" (1)

César Arconada, novelista y autor de una Vida de Greta Garbo, atribuyó al vitalismo de la época, que impregnaba todas las manifestaciones intelectuales -en filosofía cita a Simmel, Scheler, Bergson y Ortega-, el motivo del auge de la biografía: "literatura de acción, de reflejo, de autenticidad. En oposición a los valores estéticos -pensamiento- la biografía representa la exaltación de los valores dinámicos, la exaltación al hombre como fuerza, como rendimiento frente al obstáculo de la vida." (2)

Hay otro conjunto de factores, de tipo literario, que a menudo se ha barajado para explicar el éxito de las biografías.

(1) DOMENCHINA, J.J.; Crónicas de Gerardo Rivera, México, Centauro, 1946 (2ª ed.), pp. 50-51.

(2) ARCONADA, C.M.; "F. Carmona Nenclares: Vida y literatura de Rufino Blanco-Fombona", La Gaceta Literaria, 36, 1928, T.I, p. 227.

Díez-Canedo relacionó este hecho con la decadencia de la novela: el "afán de las vidas" testimoniaba el agotamiento de la novela moderna, limitada a "trazar esas biografías de seres cuyos nombres no alcanzaron jamás mención en las crónicas". Díez-Canedo cierra su artículo con un voto de esperanza por que la novela recupere vitalidad con el injerto de las biografías novelescas. (1)

El juicio de Díez-Canedo, sobre todo la formulación final, supone, a mi modo de ver, centrar el tema en la perspectiva exacta, pues nos conduce a examinar el motivo último que impulsó a Ortega y Gasset a lanzar la colección de "Vidas".

Si se recuerda lo expuesto en el capítulo anterior al analizar las Ideas sobre la novela, es fácil descubrir los nexos entre unas biografías que centran su interés en la vida humana, en la razón vital y la razón histórica -en el yo y su circunstancia, y a la vez en la circunstancia del otro-, y unas novelas cuya máxima se situaba en la creación de "almas" imaginarias, de vidas interesantes. Al estimular a los novelistas jóvenes a escribir biografías -vidas- de personajes casi siempre oscuros, de los cuales faltaba una documentación mínima, se los lanzaba a un aprendizaje necesario: ejercitarse en la penetración de una interioridad -alma o vida- suponía ir fortaleciendo los fundamentos de aquella "novela nueva" que se postulaba.

Así, al menos, lo entendió Rosa Chacel:

(1) El Sol, 18-X-1928

"...Ortega anunció La rebelión y La deshumanización, que llegaron a alcanzar dimensiones inimaginables y el mundo o mundillo trató de dar a entender que esas eran dos cosas que él propugnaba cuando, a pesar de reconocerlas inapelables, las combatía con habilidad. Creó la serie de biografías que no tenía más fin que paliar la deshumanización, con la esperanza de que entre los jóvenes prosistas surgiera un rehumanizador que la rehumanizase." (1)

Novela y biografía eran, sin embargo, géneros literarios bien diferenciados y de ello eran conscientes los novelistas jóvenes. Jaime Torres- Bodet señala en los siguientes términos los distintos métodos o procedimientos que necesariamente han de seguir novelistas y biógrafos:

"... El novelista adelgazará, de la materia humana excesiva, el esqueleto de sus asuntos, sin que la lentitud oscurezca la inteligencia, siempre que la inteligencia exista. Pero el biógrafo se mueve en un mundo por completo distinto. Las fechas, las cartas, los abanicos y las sortijas -todo cuanto forma el material silencioso de los museos- halla una voz para hablarle, un tono elocuente para seducirlo. Lo que era una cédula de biblioteca se convierte para él en una probeta de laboratorio. En ella deberá verter cautelosamente el líquido de la vida que necesite comprobar."(2)

Según Ayala, el biógrafo deberá "tener una rara virtud: la persuasión. Introducir al lector en el terreno de lo auténtico y

(1) CHACEL, R.; "Revisión de un largo camino", ed. cit., p. 99.

(2) "Vidas españolas del siglo XIX", Opus cit., p. 287.

darle la dimensión de los hechos" (1). Para que el didactismo funcione, el escritor de biografías españolas tiene, "además de la obligación de escribirlas, el compromiso de hacerlas amables, abiertas, con muchas ventanas a la luz, sin tanta subordinación a las leyes del espíritu, con mayor exactitud en la flexibilidad." (2)

Antonio Espina coincide también en la importancia de la flexibilidad o naturalidad al escribir una biografía. Los datos biográficos no deben convertirse en obstáculo o sujeción alguna: "la concepción impresionista de un tipo es lo que debe quedar como última realidad en las páginas evocadoras de una biografía." (3). En este sentido, Juan Chabás equipara la tarea del biógrafo a la del poeta: el riesgo de éste surge al ceñir la poesía al forzado rigor de unas rimas impuestas de antemano, "la vida de un héroe histórico escrita con el pie forzado, real, de su existencia fija en los documentos y en los demás varios testimonios, suele, con igual riesgo, no alcanzar a ser una buena novela, ni conseguir el valor de lo puramente histórico." (4). Así, para trazar la "arquitectura de un alma" -Ayala-, para escribir una "vida", "aparte del saber y del sentimiento históricos, requiérense virtudes poéticas, de sensibilidad y de imaginación." (5).

Dentro de esa misma concepción, Antonio Espina habla de una necesaria duplicidad del protagonismo: "tanto resultará protagonista vital el personaje biografiado cuanto acierte a ser prota-

(1) "Gengis Khan", Revista de Occidente, 64, 1928, T.XX, p. 122.

(2) BODET, J.; Opus cit., p. 284.

(3) "Ramón Fernández: La vie de Molière", Revista de Occidente, 79, 1930, T.XXVII, p. 138.

(4) CHABAS, J.; "Ludwig : Napoleón", Revista de Occidente, 79, 1930, T.XXVII, p. 141.

(5) CHABAS?J.; Ibíd., p. 141.

gonista literario el biógrafo." (1)

El protagonismo del biógrafo -autor, creador, como el novelista (2)- es señalado también por Jarnés: no basta con conocer la historia de un héroe; hay que interpretarla y evaluarla en su dimensión vital.

"La biografía no es un recordatorio de fechas y sucesos, ni siquiera un catálogo de hazañas. La biografía es un dinamómetro." (3)

Tomando la definición Goetheana, Jarnés define la biografía como "la expresión de esa lucha entre una personalidad con las demás, o de una personalidad consigo misma. Y la biografía de los segundos será la más sabrosa, quizás porque habrá en ella menos historia, lo que suele llamarse historia." (4). El biógrafo, antes que historiador, debe ser novelista:

"Un inventario de hechos, aún el más escrupulosamente redactado, nunca podría acercarnos a épocas idas, como una sala de museo es incapaz de situarnos en ningún siglo anterior, aunque de él se conserven los mejores testimonios. El vigor necesario para provocar estos viajes del espíritu sólo puede realizarlo el novelista, porque él solo puede restaurar y reanimar los residuos de cualquier pasado." (5)

(1) ESPINA, A.: "Ramón Fernández: La vie de Molière.", Opus cit., p. 138.

(2) "Novela es el arte de crear un hombre, biografía es el arte de resucitarlo" escribió Jarnés (Preliminar a Sor Patrocinio, la monja de las llagas, ed. cit., p. 11).

(3) Feria del Libro, Ed. cit., p. 206.

(4) Ibídem, p. 206.

(5) JARNES, B., Ibídem, p. 206

La comparación entre novelista y biógrafo es frecuente. (1)
Juan Chabás recurre a ella para señalar otro de los componentes imprescindibles de una biografía; la doble perspectiva de ambiente y personaje:

"Un personaje histórico, si ha de aparecernos con realidad humana, ha de hallarse situado ante su época como se sitúa el personaje inventado sobre el friso de un paisaje, cuando un buen novelista dibuja el ámbito de éste y traza el contorno de aquél." (2)

Antonio Espina recomienda como tarea primera -"indispensable, fundamental"- "hacer el mapa minucioso, detallado, histórico, de la vida que se va a narrar". Después vendrá el centrarse sobre ese "puro fantasma" que brota en la imaginación del intérprete, "vitalizado por la fuerza de la expresión literaria y la gracia y el ambiente que puede rodearle" (3). En la conjunción y armonización de estos dos elementos reside "el quid" de la biografía.

"Verdad histórica" y "expresión de una fisonomía" que requiere, según Jarnés, una minuciosa labor de "microscopia psicológica" (4), premisa que remite inequívocamente a los postulados orteguianos.

(1) Domenchina homologa la tarea de ambos en cuanto a la técnica y al material con que novelista y biógrafo operan: "una biografía legítimamente lograda- esto es, estéticamente lograda- es una obra de ficción; como una novela, como un cuento. Aunque el lector no lo sospeche. La aportación científica que recibe el biógrafo sólo ha de equipararse a la documentación puntual que se procura el novelista. En rigor, novelista y biógrafo operan sobre materiales idénticos y su técnica es la misma." (Crónicas de Gerardo Rivera, ed. cit., p. 50)

(2) CHABAS, J.; Opus cit., pp. 140-141

(3) ESPINA, A.; Opus cit., p. 138

(4) JARNES, B.; Preliminar a Sor Patrocinio..., ed. cit., pp. 16 y 17.

DÉ ahí, la estructura circular que, según Arconada, se impone en toda buena biografía, pues no debe ésta limitarse a un punto sino abarcar el contorno: "Una vida, aun acusada de individualidad [...] no es nunca un aislado suceso, sino un ramaje intrincado de accidentes. Toda vida tiene una topografía pintoresca." (1)

Paisaje o circunstancia donde proyectar las vidas o almas que se constituyen en objeto de ese arte "difícil y esquinado" que es la biografía. Contra su aparente facilidad, el escritor deberá salvar una serie de dificultades para cumplir con los requisitos del género, requisitos que Francisco Ayala enumera por el siguiente orden: situar al héroe, enfocarlo adecuadamente proyectando sobre él el dato preciso, dotarlo de un ambiente propio y destacar el rasgo que mejor defina su personalidad. (2)

En este breve repaso de la concepción teórica del género, destacan dos factores: primero, la indudable influencia del pensamiento orteguiano en más de una formulación; segundo, con respecto a la novela, la apreciable variación en la perspectiva desde la que estos novelistas jóvenes abordan las biografías, síntoma, este último, de la vitalidad y originalidad de una literatura joven, en crecimiento, cuyos autores, antes que regirse por dogmas

(1) ARCONADA, C.M.; "Vida íntima de Beethoven, por André de Hervesy" La Gaceta Literaria, 7, 1927, T.I, p. 40.

(2) AYALA, F.; "Guy de Purталès: Louis II de Bavière ou Hamlet-Roi", Revista de Occidente, 67, 1929, T.XXIII, p. 126.

o esquemas, se plantean, de manera crítica y consciente, las características o problemas específicos de cada género literario en relación con la época o el momento histórico en que éste va a germinar, renovarse o desarrollarse.

Falta ahora por ver cómo resolvió Rosa Chacel la tarea que Ortega le asignó: escribir la vida de Teresa Mancha, la amante y heroína de Espronceda.

IV.2. TERESA

CONCEPCION Y GESTACION DE LA OBRA

Inicialmente, Teresa estaba destinada a engrosar la colección de "Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX", pero, debido a los factores señalados en el capítulo I, la obra no apareció íntegra en España hasta 1963, fecha en que fue reeditada por Aguilar (1).

El libro, tal y como ha llegado al lector español, presenta notables modificaciones respecto a la versión original (2), cuyo primer capítulo se publicó en el número 77 de la Revista de Occidente -noviembre de 1929-, dedicado a la conmemoración del romanticismo español.

Como declara la propia Rosa Chacel, a ella jamás se le habría ocurrido escribir este libro. Fue Ortega quien le señaló la figura

(1) Es la edición que manejo y según la cual cito en las páginas de este trabajo, siguiendo el procedimiento empleado en los capítulos anteriores.

(2) No he podido consultar la primera edición de la novela -Buenos Aires, Ediciones de Nuevo Romance.

a biografiar y ella asintió, disponiéndose de inmediato a acometer la tarea. Pronto se convencería de que valía la pena.

Teresa Mancha fue otra de esas figuras que se proyectaron en "la pantalla de la Historia con perfil completamente individualizado", cuya vida, cuyos hechos, habían quedado desdibujados o silenciados casi por completo. Fue un personaje de nuestro romanticismo que, como tantos otros, hizo "acto de presencia en la vida misma antes que en las letras" (1).

Del romanticismo español sólo dos figuras eran respetadas y conocidas por la generación joven: Larra y Bécquer (2). De Espronceda, muy pocos retenían en la memoria más de un par de versos.

Rosa Chacel conocía y admiraba al primero, a quien, como sabemos, dedicó un artículo en Hora de España. "A los otros procuraba no conocerlos, porque estaba segura de no admirarlos (con excepción de Zorrilla, a quien, por circunstancias familiares, conocía antes de saber leer), de modo que era el espíritu de Larra el que tuve continuamente en cuenta al ponerme ante el romanticismo." (3)

Para otro prosista de la generación, Corpus Barga, el suicidio de Larra y la muerte de Teresa son los dos hechos que nos brindan la verdadera y más profunda estampa del Madrid romántico. Como la valoración de Corpus Barga no coincide con la de biógrafos y cronistas esproncedianos, pero sí con la de Rosa Chacel, la transcribiré aquí, aun a pesar de su extensión:

(1) FERNANDEZ ALMAGRO, M.; "Antonio Espina: Luis Candelas", La Gaceta Literaria, 74, 1929, T.II, p. 17.

(2) Innecesario puntualizar aquí la vigencia de Bécquer en los poetas del 27.

(3) CHACEL, R.; "Advertencia" a Teresa, p. 27.

"... el suicidio de Larra y la muerte de Teresa Mancha, ocurrida dos años después, la Teresa del Canto de Espronceda, de quien éste no dice lo más romántico: que vertía lágrimas de sangre (todos los meses, los días del menstruo). La película de dos amores desdichados. El amor del prosista escéptico y burlón hizo de él la víctima. El del poeta de los ayes y los apóstrofes hizo víctima a ella. Teresa, la muchacha errante, en la emigración, que el poeta conoció en Lisboa, cortejó en Londres y raptó en París, si el raptado no fue él, murió víctima de su decepción y su volubilidad, en un piso bajo, de los barrios bajos, en la calle de Santa Isabel. Una noche de verano y verbena. Espronceda, sin entrar en la casa, mirando desde la calle entre las rejas, la vio yerta en una cama sucia, alumbrada por una vela, sin otra compañía que la de una vieja acurrucada en una silla vieja, la alcahueta. De los dos amantes, el poeta y el prosista, desesperados por haber perdido en el mayor juego de envite y azar, el del amor y la muerte, el prosista fue poeta, el romántico, se mató; el poeta fue burgués, se aprovechó, escribió un poema. Hay una magnífica película (por hacer) en los dos amores desdichados del primer romanticismo español, con sus dos musas cruzadas: la caída, la perdida, para el poeta burgués, y la burguesita, la arregladita, para el prosista inconforme. Si Espronceda hubiera sido el amante de Dolores y Larra el de Teresa, Larra no se hubiera suicidado ni Espronceda hubiera escrito su canto." (1)

(1) CORPUS BARGA; Los pasos contados, vol I, Madrid, Alianza Editorial, 1979, pp. 70-71.

LA "ALMIBARADA BLASFEMIA"

Entre las dificultades que afrontó Rosa Chacel a la hora de redactar Teresa está el "conseguir el aullido nocturno del Romanticismo, sin desentonar con nuestra época -nuestra década, repito- escéptica, irónica y enemiga de la nocturnidad. No había más solución que redorar la sombra con ironía, hacer del drama un chisporroteo de fuegos artificiales." (1) Tal fue la perspectiva adoptada por otros biógrafos (2) y Rosa Chacel, en la primera versión, cedió a los imperativos de la época. Después, al retomar la novela, ya en 1934, advirtió que los esfuerzos por que Teresa resultase "a la façon" de los románticos habían desembocado en "un romanticismo façonné, parafraseado, subrayado, ironizado" (3). Se imponía corregir "la almibarada blasfemia", y con mayor urgencia tras haberse asomado a la humanidad y a la tragedia de Teresa Mancha.

Tal vez este calificativo -"almibarada blasfemia"- resulte excesivo. De lo que no cabe duda es del acierto que se apuntó Rosa Chacel al modificar, casi por completo, la primera redacción. Cotejaré brevemente las dos versiones, para mostrar el sentido de todo esto.

(1) CHACEL, R.; "Advertencia" a Teresa, p. 16

(2) Fernández Almagro, que tuvo su parte de responsabilidad en el proyecto de las "Vidas", escribió al reseñar la labor de Antonio Espina: "le envuelven jirones de una época y una sociedad determinadas. Pero la luz [...] es luz de hoy [...]: narración estilizada por la ironía y la imagen. [...] es deliberada, consciente, esta deformación caricatural del tipo [...]. La ironía es la razón suficiente de esta plástica versión de un héroe." ("Antonio Espina: Luis Candelas", Opus cit., p. 17.)

(3) CHACEL, R.; "Respuesta a Ortega", p. 109.

Ambas abarcan unos mismos hechos: la llegada de Teresa y su marido al Hotel Favart, de París, que posibilita abordar la vida conyugal de la pareja; la anécdota de los zapatitos (1); el reencuentro de Teresa y Espronceda, con la rememoración del tiempo en que ambos coincidieron en Lisboa; el juego de las miradas; el rapto y la fuga de los amantes.

El tono, la perspectiva y el estilo de ambos textos son, sin embargo, radicalmente distintos.

En la primera versión, la novela se abre con una frase de inequívoco sentido: "Era una hermosa noche de otoño del año 1831" (2).. La frase parodia el modo convencional con que se inician tantas y tantas historias coloreadas de rosa. Y aún hay ahí otro ele-

-
- (1) Que, por inverosímil que parezca, resulta ser el único dato histórico de un capítulo enteramente novelístico, pues está basada en un artículo de Rodríguez Solís, aparecido en La Ilustración Artística, de Barcelona. A él volveré más adelante.
- (2) Así comenzaba, en las páginas de La Ilustración Artística, el 30 de julio de 1883 un relato firmado por Rodríguez Solís y titulado "Una aventura de Espronceda (Relato histórico)". Y el articulista proseguía: "La Francia acababa de hacer una gran revolución [...] A una hora avanzada de la noche de la noche del 15 de Octubre penetraron en el hotel Favart, situado en la plaza de los Italianos de esa gran metrópoli del progreso que se llama París, cuatro jóvenes amigos que, por la hora un tanto intempestiva a que se retiraban, por sus francas carcajadas y sus burlonas frases denunciaban a la legua que eran españoles." El texto, según Cascales Muñoz, que lo reproduce en su libro (Don José de Espronceda. Su época, su vida y sus obras, Madrid, Biblioteca Hispania, 1914, pp. 75-80), fue escrito por Rodríguez Solís como rectificación de la versión del rapto de Teresa -que situaba en Londres- que éste había dado en su biografía de Espronceda, tras haber oído de labios de Balbino Cortés la versión correcta. Rosa Chacel elude la anécdota transcrita por Rodríguez Solís, aunque toma otros elementos, sin volver a incurrir en una repetición literal. Para este primer episodio se ciñe a la biografía de Cascales Muñoz, más verídica, y fidedigna, tal y como ha probado Robert Marrast. El estudioso francés es quien más a fondo ha llegado en la investigación de los hechos comprobando que la memoria de Balbino Cortés erraba en cuanto al año, no así respecto al día y el mes. El encuentro de Teresa y Espronceda tuvo lugar el 16 de octubre de 1832, desconociéndose si ella llegó allí acompañada de su marido o no. (Véase José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme, Editions Klincksieck, 1974, p. 184.)

mento que delata la afectación del estilo: el adjetivo precediendo al sustantivo, muy reiterado en las páginas siguientes: "bello cuerpo", "bella insomne", "blancas manos", "doliente persona", "blanca tez", "suave luz", "inefable azul", "rosado raso", "clandestina estancia", "cerradas cortinas"...

Sorprende encontrarse con esta ordenación y también con lo manido de algunos adjetivos -"arrolladora pasión", "libre pájaro", "blanda pradera", "fraternal piedad", "esclavo encadenado"-, cuando se conocen otros escritos chacelianos, anteriores y posteriores a Teresa. Estos extremos desaparecerán de la versión definitiva, en donde unos pocos adjetivos anacrónicos -"contristada", "umbría"- sirven para imprimir al relato la mínima pátina romántica.

En ocasiones, la sintaxis alcanza dislocaciones extremas:

"... quería pactar, implorar que la dejasen siempre como aquel día ser." (R.O., p.227)

"Manzanas de casas, la esquina de una calle y en seguida la de una callejuela quedaron atrás al paso de Teresa. Allí un coche de cerradas cortinas esperaba, y al acercarse Teresa..." (R.O., p. 240).

Menos justificación tienen incluso forzadas construcciones en voz pasiva como la siguiente:

"...Una capa prontamente aportada fue ofrecida a Teresa..." (R.O., p. 242).

Felizmente, ejemplos como éste son poco frecuentes.

Sí abundan, en cambio, los pasajes donde la ironía se extrema, a propósito del hiperbolismo romántico y al servicio de la acentua-

ción casi caricaturesca de aquella sensibilidad:

"¡Oh! ¿Qué genio cruel traza en el aire la trayectoria del vuelo de la paloma sin evitar que coincida en punto nefasto con la ruta del plomo mortífero?" (R.O., p. 229)

"El coche rodó como torrente sobre las piedras de la calle; cascos, ruedas y fusta entremezclaron su batir en concertante tempestuoso que retumbaba en la caja del coche como si fuesen dándole alcance las tropas del cielo." (R.O., p. 240)

Si cotejamos dos escenas idénticas, se apreciará mejor la transformación operada en el texto definitivo. Esta primera se refiere a los camaradas de Espronceda cuando, para notificar el éxito de la fuga, irrumpen en el refugio de los amantes:

"... Los dos embozados, con un tercer amigo, entraron en el cuarto. Solemnemente, como capitanes de la Guardia Real que viniesen a notificar órdenes cumplidas, dieron cuenta del buen término de su empresa y expusieron sus planes de defensa para aquella noche. Querían mostrarse ante Teresa juramentados para custodiar su seguridad a costa de todo, hacer que ella se sintiese señora suya y supiese que disponía por entero de su arrojo. Esto les permitía entrar a ofrecerse interrumpiendo aquel momento de sagrada intimidad, y a un tiempo que depositaban la ofrenda cobraban algo a lo que se creían con derecho: las miradas de Teresa [...] Teresa sentía que los ojos de todos la despedazaban. Eran sin duda sus caballeros dispuestos a dar la vida en su defensa; pero en la sombra de sus capas había lobos en acecho." (R.O., 241)

"Su llegada tenía por objeto dar cuenta de la trama de precauciones que habían organizado para hacer inaccesible el refugio de los amantes. Juramentados para su defensa,

hacían por levantar el ánimo de Teresa, procurando cortésmente afirmarla en la confianza. Ella les sonreía y dejaba escapar débiles frases de agradecimiento. En su fondo, se preguntaba por qué aquellos hombres habían venido a turbar su intimidad sagrada. Todo estaba suficientemente claro y, sin embargo, Teresa creía ver que en la sombra de sus capas había lobos en acecho." (p.58)

En la versión primera, a la espectacular irrupción le seguía una escena no menos espectacular y pirotécnica: la celebración del triunfo con "alegre surtidor de champaña". Al quedar solos los amantes, en 1929 Rosa Chacel cerraba así el capítulo inicial de Teresa:

"Todo fué un instante iluminado. Teresa dejó el sofá como Venus la concha, y sobre el terciopelo de su abrigo florecieron senos, emergieron brazos y revolaron pliegues de falda, despedidos por intrépidos muslos de Diana. Sobre las huecas palabras de amistad, como sobre hojas secas, crujió su firme paso estatuario y fué a ofrecer la copa a su amante, ofreciéndole a un tiempo en su mirada el veneno del más hondo misterio. La copa bebida entre los dos, les embriagó por siempre con su clara ponzoña de vida y muerte." (R.O., 243)

Después de tanta artificiosidad subsistirá sólo una imagen, pues la escena original se contrae en un breve párrafo:

"Afectó un gesto tímido, por miedo de tenerlo demasiado fiero. Y cuando los augurios por la vida nueva y la felicidad futura empezaron a reiterarse con énfasis y efusión, ella se puso en pie, acelerando la despedida, marchando sobre todas aquellas palabras como sobre hojas secas." (p. 59)

A la hora de redactar la versión definitiva, aún le quedó a Rosa Chacel podar un último elemento, desafortunado y disonante: el preciosismo que había inyectado a su prosa, mediante una incalculable multiplicación de imágenes, metáforas y todo tipo de comparaciones. Veamos algunos ejemplos:

"...tejiendo con él su soledad, como la ninfa su silencio con el rumor del bosque" (R.O., p. 228)

"...la cabeza colgó vacilante como una dalia pensativa..." (R.O., p. 231)

"El sueño se deshizo en un grito débil, como una pompa en su explosión" (R.O., p.233)

"Una mano caída en campo malva, terciopelos pliegues de la falda, era como una bella muerta en flor; dormía con la paz de una virgen muerta en el prado de la primavera y de ella se desprendían, como de una rosa el aroma, ondas solemnes de silencio..." (R.O., p.235)

Tanta floritura y alambique verbal escamoteaba la realidad humana y dramática de aquellas horas en que Teresa Mancha decidía su destino. Por supuesto, en la versión definitiva se encuentran muchas imágenes y metáforas, pero contenidas, cuidadosamente medida su tensión lírica:

"¡Pareces un lirio en una hoguera" (p.187)

"Caía sobre París la primavera de la nieve" (p. 115)

"...la nube de locura que temblaba en sus ojos" (p. 216)

"...en el alma de Teresa bullían burbujas de risa..." (p. 281)

"...se abandonó a ese punto luminoso que brilla en el fondo del llanto, a ese germen de milagro que encienden las lágrimas." (p. 227)

"...la llama inaplacable se alargaba en vano como las lenguas de fuego que lamen un muro de piedra." (p. 371)

Subsisten imágenes "de época", algunas rozando ya la greguería, pero sin resultar estridentes: "la luciente joyería del cielo" (p. 146); "las manchas de sol florecieron en las paredes y en los muebles, como ojos recién despiertos" (p. 272); "...embutía chales, guantes y pañuelos en un saco de mano. Balbino fue en su ayuda porque el saco se nagaba a cerrar su boca atragantada" (p.141).

La profusión de elementos imaginísticos se explica por haber sido escritas las páginas iniciales "en el momento en que salíamos del cascarón de las alusiones" (1)

El propósito de alejarse de "lo narrativo" tal y como había sido practicado por los novelistas decimonónicos implicaba arrumbar preposiciones y adverbios, simplificar la articulación lógica y proceder, en lo posible, mediante alusiones y elipsis. Así, en la primera redacción, se produce un salto desde el encuentro de Teresa y Espronceda en el comedor del Hotel Favart hasta la primera cita a solas de que gozan los amantes, escamoteándose el soliloquio mental de Teresa, que tan cuidadosamente elabora después Rosa Chacel (2).

(1) CHACEL, R., Ida, p. 24

(2) En su versión, Rodríguez Solís, tras explicar cómo Espronceda logró averiguar la identidad de la dueña de los zaptitos, escribe que los cuatro jóvenes pasaron la noche en vela deliberando. Y después, "A cosa de las nueve salió de su cuarto, con

FUENTES BIBLIOGRAFICAS

En el momento de iniciar la necesaria fase de documentación, a Rosa Chacel le esperaba una nueva dificultad: la casi absoluta carencia de documentos y testimonios sobre Teresa Mancha (1). Lee la biografía de Espronceda, sin obtener datos reveladores o significativos y visita al biógrafo del poeta, don José Cascales Muñoz (2), "un viejecito que sabía innumerables chismes de la época y él

visibles muestras de mal humor, el viajero que el criado había indicado llamarse D. Gregorio. Alfonso le siguió sin ser notado de él, por la plaza de los Italianos, hasta que ambos se perdieron de vista. Luciano bajó poco después la escalera y se colocó a la puerta del hotel, y Basilio se puso de centinela a lo largo del corredor. A los pocos instantes José penetraba en el cuarto de D. Gregorio y caía en brazos de su adorada Teresa, a la que ya juzgaba perdida. Cuando algunas horas después D. Gregorio volvió al hotel se encontró sin Teresa." (Opus cit., pp. 79-80). Parece evidente que, en la versión definitiva, Rosa Chacel rechazó esta versión atendiendo a la más prudente valoración que de tales hechos hizo Cascales Muñoz: "Espronceda y Teresa se encontraron en el mismo hotel, siendo jóvenes y bellos uno y otra; comerían en la misma mesa, quizás frente a frente, y de las primeras frases que se cambiaran, por pura cortesía, pasarían a evocar los recuerdos de la común patria, siendo cada vez más largas y más frecuentes las conversaciones." (Opus cit., p. 82) De esta sugerencia brotaron unas de las mejores páginas de Teresa: aquéllas que evocan el juego de las miradas, la emoción íntima y el acto que sigue a una voluntad deseante. Hoy, sin embargo, sabemos ya que aquellos momentos no fueron exactamente así. Marrast ha comprobado que Espronceda en 1832 regresó a Londres, donde permaneció cinco meses -hasta el 1 de agosto- al parecer con el único motivo de preparar la fuga de Teresa. La anécdota de los zapatitos no tendría el sentido que Rodríguez Solís le atribuye. Por el contrario, sería una señal con sentido bien preciso: notificar a Espronceda la llegada de Teresa. (Opus cit., pp. 181-182)

- (1) Cascales Muñoz afirma que no existen más documentos sobre las relaciones de Teresa y Espronceda que la partida de nacimiento de su hija. El material utilizado por él lo constituían las noticias transmitidas por otros escritores que fueron amigos de los protagonistas o conocieron a sus contemporáneos; aunque sospecho que estos señores debieron de abusar de la imaginación" (Opus cit., p.72). El estudio de Robert Marrast confirma lo fundamentadas que eran tales sospechas.
- (2) Cansinos-Asséns, al narrar la fundación y vicisitudes de "una agrupación de bebedores titulada La Pecera", nos da el siguien-

me aconsejó hacer ciertas gestiones con ciertas personas, pero advirtiéndome desde un principio que no sacaría nada: la vida de Teresa había sido demasiado turbia y los descendientes trataban por todos los medios de borrar sus huellas." (1)

Pronto se confirmó la exactitud del diagnóstico: el Conde de las Navas -tutor de Blanca, la hija de Teresa y Espronceda- se negó a proporcionar información alguna. En cuanto a la familia Escosura (2), sus descendientes habían sostenido duelos por investigaciones semejantes. Quedaba, pues, como único material el Canto y la biografía de Cascales Muñoz. En una situación como ésta, la autora no tuvo más alternativa que recurrir a sus facultades imaginativas e intuitivas.

Así, decide esbozar un primer capítulo a partir de alguna de las anécdotas incluídas en la biografía del poeta. Eligió una, varias veces repetida en distintos documentos, y al parecer, verídica; si no en cuanto al hecho, sí en lo relativo al ambiente que describe.

te retrato de Cáscales (sic) Muñoz, frecuentador de ella: "Un escritor extremeño que se llama Cáscales Muñoz, un hombre bajito de cara fofa y ojos achinados, de hablar salivoso, al que todos tratan con benevolencia guasona, haciéndole con el apellido chistes que él soporta con toda ecuanimidad. Cáscales es un erudito, un arqueólogo y un adorador del vino de Montilla y las huevas de atún." (La novela de un literato, II (1914-1923), Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 45). Sobre las bromas respecto a las eternas aspiraciones de este personaje a la Academia, véanse pp. 92 y 220.

(1) CHACEL, R.; Cómo y por qué de la novela, opus cit., p. 30.

(2) Narciso de la Escosura, íntimo amigo de Espronceda y Teresa, acabó casándose con la hija de ambos.

La anécdota (1), por supuesto, no se incluye en la novela: hacerlo significaría ceder ante el mediocre gusto de un público complacido en este tipo de espectáculos, y, al mismo tiempo, olvidar aquél propósito didáctico que dijimos impulsó y motivó el proyecto de la colección de "Vidas".

"...En mi último fondo, me decía: Esto es lo que tenemos, esto es lo que vamos a continuar, yo voy a hacer mi heroína de una mujer que por todo tener tenía unos pies muy pequeñitos, como corresponde a una española. [...] Repito que yo me decía: ¡Esto es mi país! Estos son para mí los datos de la realidad. Realidad que lleva durando ya más de un siglo..." (2)

Rosa Chacel respetará el escenario histórico en donde los acontecimientos tienen lugar -Hotel Favart, París, 1831-, pero en lugar de instalarse en aquel pasillo oscuro, ante los zapatitos, decide hacerlo al otro lado de la puerta, en el cuarto de Teresa. Único reducto de una realidad virgen, inexplorada, no manchada por la literatura periodística al uso. Así, se decide a traspasar la puerta y entrar en aquel cuarto donde descansaba Teresa con su oscuro marido, penetrando y explorando el alma de la mujer. El resultado son unas páginas de tono intimista que nos traen el pensa-

(1) No tiene nada de escabrosa. Si de algo peca es de banalidad y prosaísmo. Las palabras que en el supuesto diálogo sobre los pies femeninos le atribuye a Espronceda son sonrojantes porque pertenecen al casticismo tópico y manido. Además, Rosa Chacel rechaza la anécdota porque minimizaba la figura de Teresa. De la mediocridad con que Rodríguez Solís narra esta escena, la escritora consigue una transformación en sentido opuesto. En la primera versión había escrito: "Los zapatos custodiaban la puerta con su imponente silencio, como plinto de donde la estatua ha escapado, y al pasar los rezagados, les ofrecían el enigma de un hueco en el espacio" (R.O., p. 225)

(2) CHACEL, R., Ibídem, pp. 31-32.

miento descarnado de Teresa, sus meditaciones, sus evocaciones retrospectivas, sus sensaciones, sus temores..., aunque presentados a través de un narrador en el estilo indirecto libre tan típico de la narrativa decimonónica. La interioridad del personaje queda, sin embargo, perfectamente explorada y Teresa revela así su inequívoco corte chaceliano. Veamos algunos de esos pasajes:

"Por aquella ruta de angustia el ensueño sobrepasó los dominios de la mente, invadió el campo de la realidad acrecentando su peso sobre el pecho, como una mole, y el cuerpo, por desembarazarse de aquella opresión, la sacudió con un suspiro." (pp. 36-37)

"Cuando sonaban pasos, su divagar quedaba paralizado. Los oía acercarse subiendo por la escalera, los seguía y los examinaba cuando pasaban por su puerta, los acompañaba hasta que se perdían en el corredor. Entonces volvía a recobrar el hilo de sus pensamientos, cada vez menos dueña de su conciencia, cada vez más arrebatada por la ansiedad del insomnio hacia su cenit, ese punto en que el desvelo es como una inmovilidad vibrante." (p. 38)

Le contó también Cascales Muñoz otras muchas anécdotas que no han quedado recogidas en la biografía de Espronceda, ni fueron averiguadas por otros investigadores, pero Rosa Chacel prescindió de ellas: "con lo que ya tenía era suficiente. Puedo añadir que ninguno de los hechos silenciados descomponía la figura que yo había creído entrever. Todos ellos corresponden al final de su vida, y en Teresa la persona había madurado con una precodidad verdaderamente romántica, esto es, lejos de lo razonable. Así, pues, en vez de acumular, me propuse ahondar." (1)

(1) CHACEL, R.; "Advertencia a Teresa , p. 19.

En general, Rosa Chacel recoge en Teresa los datos históricos aportados por Cascales Muñoz (1), absteniéndose de incluir el abundante anecdótico que circuló en torno a tan oscura historia. Tal manera de proceder le valió la salvación de esta obra que no pretende ser biografía sino novela. La interpretación, el sentido que la escritora dio a los hechos conocidos entonces no me parece erróneo, y puede seguir manteniéndose.

Además de la biografía de Espronceda, Rosa Chacel empleó otros materiales aportados también por Cascales Muñoz, especialmente conflictivos y delicadísimos. Sabido es que el erudito, para restaurar en lo posible la buena reputación del poeta, editó en 1932 un volumen titulado El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo en general (1). En él prueba -con mayor o menor fortuna,

(1) Era el más correcto material esproncediano que circulaba por aquel entonces. Como veremos más adelante, hay un par de errores, pero que no alteran sustancialmente el sentido de los hechos. Por otra parte, estas referencias históricas están vinculadas a Espronceda y en la novela quedan reducidas, en su mayor parte, a elementos indicadores de la cronología. Si alguna vez varía ligeramente la versión de Cascales es con el fin de mantener la altura de los personajes. Pondré un ejemplo no referido a Teresa sino a Espronceda. En agosto de 1836 el poeta participó abiertamente en actividades contra el gobierno de Istúriz. Escribe Cascales: "Espronceda, con otros muchos milicianos, se lanza a la calle dando gritos a la libertad, hasta que, al ver que no secundaban el movimiento los cuerpos de la guarnición, que estaban comprometidos, se retira el revoltoso vate y se esconde hasta esperar el resultado de los acontecimientos." (Opus cit., pp. 120-121). Escribe Rosa Chacel: "Nuevamente la algarada motinesca hirvió en la tarde calurosa de agosto. Como una riada polvoriente, llegó por la calle de Alcalá la muchedumbre enardecida en la plaza de toros. Espronceda iba a la cabeza: la colisión con la fuerza pública era inminente. Pero una mano asíó con rapidez el brazo de Espronceda y le arrastró hasta un coche, que desapareció con él, atravesando los jardines del Buen Retiro." (p. 336)

(2) Toledo, Imprenta Colegio Huérfanos de Infantería, 1932.

según los casos, pero en este tema no voy a entrar porque no afecta a lo que me propongo mostrar - la falsedad de la supuesta paternidad esproncediana atribuida a unos poemas soeces y escabrosos:

"...se empezó a difamar al sublime poeta, atribuyéndole, sin distingos, cuantas obscenidades, veían la luz pública, y no sólo las obscenidades sino cuantas poesías disparatadas o de asuntos pasionales se imprimieron a raíz de su muerte..." (1)

Cascales se afana en demostrar que estaban escritos en broma, "sin pretensiones literarias": "ni las frases, ni las imágenes, ni la ilación de los periodos pueden ser más endebles ni de peor gusto" (2). Pero lo cierto es que el nombre de Espronceda aparece al pie de dos de ellos: el poema o "fragmento burlesco sobre Dido y Eneas", al cual le sigue otro de idénticas características, en el que aparecen Vera y Espronceda. Lo curioso es que, según Cascales, al pie del manuscrito figura una nota aclaratoria: la autoría esproncediana se extiende sólo hasta el verso 14 en ambos poemas; es decir, justo hasta el verso anterior a aquellos otros que barajan los motes obscenos y soeces. El resto pertenece, ni más ni menos, que a Miguel de los Santos Alvarez, íntimo amigo -camarada, contertulio, colaborador- de Espronceda.

En su volumen, Cascales transcribe, al final, el texto íntegro de los poemas, precedido de una advertencia que me interesa

(1) CASCALES MUÑOZ, J.; Ibidem, p. 48.

(2) CASCALES MUÑOZ, J.; Ibidem, pp. 46-47.

reproducir por motivos que desbordan el tema concreto de Teresa:

"Como serán muchos los lectores del estudio El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo en general que deseen conocer las (en su mayoría nauseabundas) poesías que se mencionan en el mismo, para que no se molesten en buscarlas, se les ofrecen aquí reunidas, por el orden con que han sido examinadas; pero como también es de suponer que no tengan el mal gusto de conservarlas en sus bibliotecas, para no exponerse a que las lean sus hijos y se envenenen con la ponzoña que algunas destilan, se imprimen aquí reunidas, pero al final, con el objeto de que puedan arrancarlas y quemarlas una vez que las examinen, a imitación del médico que analiza las llagas de los cuerpos corrompidos por los vicios sobre la mesa del anfiteatro, de la que pasan después al cementerio." (1)

El tufillo insano que desprenden estas palabras, el morbo encubierto bajo tanta retórica moralizante son sospechosas, pues al fin y al cabo Cascales Muñoz no vaciló en publicar tales engendros.

Creo que a esto y a cosas similares se refería Rosa Chacel cuando hablaba, allá en los años treinta, de la necesidad de cambiar la tónica con que en España se vivía "el drama del amor" (2). Significativo es que en Teresa aparezca el "problema de España" -en los términos comentados más adelante- y que la protagonista encarne uno de los más altos y puros ideales o modos de vivir el amor.

(1) CASCALES MUÑOZ, J., Ibidem, p. 65.

(2) Recuérdese el ensayo publicado en la Revista de Occidente y del análisis que realiza del tema en La confesión, a partir de las novelas de Galdós y Unamuno.

Innecesario explicitar que los tales poemas atribuidos a Espronceda no aparecen en la novela (1). Se alude a ellos y la alusión no atenta a la verdad histórica: la firma del poeta es imborrable. Y si él no fue el autor de todos ellos, su participación -prestación, colaboración, asentimiento, etc.- en tal tipo de entretenimientos es reveladora. Rosa Chacel utiliza este dato -junto con otros, desde luego- para trazar el progresivo desengaño de Teresa; un desengaño que se origina al comprobar la desvalorización -degradación- de lo que se ha vivido como ideal:

"...Lo que había en aquellos papeles no delataba una traición, no descubría un desliz; su amor, ante aquello, no quedaba pospuesto o sustituido por otro más nuevo y pujante; quedaba derruido, demolido desde su raíz. Más aún: quedaba desmentido, negado. El amor, tal como ella había creído vivirlo, no podía haber coexistido con aquel cieno."
(p. 220)

En este "episodio del maletín", junto a los poemas, Teresa descubre unas cartas de Espronceda dirigidas a su madre (2), cuyo texto tampoco se transcribe en la novela, pero sin duda procedentes del libro de Cascales Muñoz, quien reproduce algunas. El sentido que cobra este otro hallazgo es similar al anterior: desenmascarar, revelar bajo la costra formularia, bajo la ampulosa retórica,

(1) Sólo seis versos del poema de Dido y Eneas, no escabrosos, sólo cómicos y pésimos desde el punto de vista poético. (p.218)

(2) Esta sería la única alteración realizada por Rosa Chacel, pues en realidad las cartas, escritas por el poeta desde el exilio, están dirigidas a los padres.

un interés mezquino (1). Véase, como ejemplo, un breve fragmento:

"Besar el polvo que ustedes pisan me parece poco cuando pienso en el cariño extraordinario que les merezco. No soy ya aquel calavera de antes, he cambiado y no deseo ya otra cosa que abrazarlos y mezclar mis lágrimas de ternura y reconocimiento a las de placer que ustedes derramarán cuando mutuamente nos estrechemos a nuestros corazones." (2).

Este era el material de que disponía Rosa Chacel (3) en el momento de iniciar su tarea. Por supuesto, en tales páginas de quien menos se habla es de Teresa, y por ello la autora las utilizó para la elaboración del paisaje y circunstancia en que se desarrolló la vida de la protagonista.

Para trazar la vida de Teresa al lado de Espronceda, Rosa Chacel tuvo como única apoyatura los versos del Canto: "en total, una especie de alusión nebulosa o figura huidiza." (4).

-
- (1) Es la conclusión que Robert Marrast -y a él no puede acusársele de frivolidad por el rigor con que fundamenta sus interpretaciones- formula. El investigador francés menciona una carta inédita procedente del Archivo Núñez de Arenas, ésta sí dirigida a la madre y fechada en junio de 1832: "Le seul document qui nous soit parvenu sur cette époque est une lettre d'Espronceda à sa mère, datée du 19 juin 1832. Elle s'achève par deux brèves phrases dans lesquelles le poète se montre inquiet de l'état de santé de son père et réitère ses sentiments de gratitude envers ses parents; mais ce qui le préoccupe, c'est sur tout la question d'argent. [...] une telle recommandation montre bien que les préoccupations financières l'emportent sur toutes autres." (R.MARRAST: Opus cit., pp. 180-181).
 - (2) Fechada en Bruselas, a 6 de marzo de 1829 y transcrita por Cascales Muñoz en José de Espronceda, ed. cit., p. 88.
 - (3) Rosa Chacel conocía asimismo otros como el artículo de Ros de Olano ("José de Espronceda. Teresa", El Bardo, 2, 1850, pp.9-11) Los Recuerdos del tiempo viejo, del "tío" Zorrilla (Madrid, 1882), que presentan características similares a las anteriores.
 - (4) CHACEL, R.; Cómo y por qué de la novela, ed. cit., p. 28

En su primera lectura de los versos, no encuentra en ellos sino niebla y vanidad, ingredientes que incorporará al contorno de la obra y que, conforme avanza el desarrollo de la trama, irán mutándose progresivamente y expresando distintos significados figurativos.

Una lectura cuidadosa del Canto fue revelando otros datos:

"¡Ay!, que de aquellas horas de alegría
le quedó al corazón sólo un gemido,
¡Y el llanto que al dolor los ojos niegan
lágrimas son de hiel que el alma anegan!
[...]
¡Oh, Teresa! ¡Oh, dolor! Lágrimas mías,
¡Ah!, ¿dónde estáis que no corréis a mares?
¿Por qué, por qué como en mejores días
No consoláis vosotras mis pesares?
¡Oh!, los que no sabéis las agonías
De un corazón que penas ha millares,
¡Ay!, desgarraron, y que ya no llora,
¡Piedad tened de mi tormento ahora!" (1)

De éstos y de otros versos del mismo tono, Rosa Chacel obtiene un nuevo dato: Teresa vivió como la mujer que no va a ser llorada. "Teresa era muy digna de ser llorada, pero las lágrimas no acudían. Fenómeno que puede obedecer a un determinado estado de ánimo en el paciente, pero que, en el poeta, puede muy bien significar un estado de cosas anímico, es decir, una actitud estable, una tónica en sus relaciones con ella." (2)

Es cierto que había datos, puntos de apoyatura, pero lo que cuenta aquí es la interpretación personal, la evaluación de esos

(1) ESPRONCEDA, J. de; Poesías completas, Barcelona, Bruguera, 1971.

(2) CHACEL, R.; Cómo y por qué de la novela, ed. cit., p. 33.

datos en su auténtica dimensión vital. El Canto fue el mundo de Teresa: todo lo que ella podía esperar de él se contenía allí. Había que medirlo y sopesarlo con cuidado. Rosa Chacel lo estudió detenidamente hasta obtener una cuidadosa representación plástica. No le convenció: a pesar de los sentimientos desgarrados, de la profusión de exclamaciones, de las quejas..., "en el Canto toda nota dolorosa, para un buen oído, desafinaba un poco, Era poco, cuestión de una milésima de tono, pero cantaba en falso. En cambio al aludir a TERESA, al copiarla con el propósito casi de inculparla, la verdad de su presencia daba una nota profunda, vibrante y exacta. " (1) El Canto era pura máscara, el afeitte y la cosmética con que Espronceda se había adornado ante Teresa. Antes que hablar de ella, Espronceda habla de sí mismo, y de otros tópicos retóricos:

"Yo amaba todo: un doble sentimiento
Exaltaba mi ánimo, y sentía
En mi pecho un secreto movimiento
De grandes hechos generoso guía.
La libertad, con su inmortal aliento,
Santa diosa, mi espíritu encendía,
Continuo imaginando en mi fe pura
Sueños de gloria al mando y de ventura.
El puñal de Catón, la adusta frente
Del noble Bruto, la constancia fiera
Y el arrojado de Scévola valiente,
La doctrina de Sócrates severa,
La voz atronadora y elocuente
Del orador de Atenas, la bandera
Contra el tirano macedonio alzando
Y al espantado pueblo arrebatando." (2)

(1) CHACEL, R.; Ibidem, p. 35

(2) ESPRONCEDA, J. de; Poesías completas, ed. cit., pp. 244-45.

Sin embargo, la autora no desaprovecha los datos que, aunque no referidos a Teresa, le ofrecía el canto. Así, estos versos aparecen en la novela en boca de Espronceda:

"...Yo amaba todo: la gloria, el heroísmo. De la gloria no veía más que unos pies colosales que marchaban por las nubes, como los de una figura pintada en un plafón." (p.64)

En general, lo dado en el Canto queda situado fuera, alrededor de Teresa. Hay en él unos cuantos puntos fundamentales que Rosa Chacel tomó "como cañamazo para trazar el drama." (1)

El primer amor, las horas "de juventud" y "de ventura", "adornadas de luz y de hermosura":

"Y aquellas horas dulces que pasaron, tan breves, ¡ay!, como después lloradas; horas de confianza y de delicias, de abandono y de amor y de caricias."

La decepción:

"¡Quien pensara jamás llegara un día en que, perdido el celestial encanto y caída la venda de los ojos, cuanto diera placer causara enojos!"

La caída que arrastra a Teresa hasta la prostitución:

"¡Ah!, ¿quién impío
¡ay!, agostó la flor de tu pureza?"

(1) CHACEL, R.; "Advertencia" a Teresa, p. 18.

La desesperación o derrumbamiento de su fe, que no se limita a los afectos humanos:

"Y si tú, en fin, llorar quisiste
y no brotó una lágrima siquiera
tu seco corazón, y a Dios llamaste
y no te escuchó Dios, y blasfemaste..."

Junto a la trayectoria de estos amores, en el Canto hay también unos versos que hablan de la verdadera Teresa, de su fondo íntimo y de la proyección -el choque- de ese fondo sobre la realidad exterior:

"Espíritu indomable, alma violenta,
en ti, mezquina sociedad, lanzada
a romper tus barreras, turbulenta."

Tres versos que serán ampliamente glosados en la novela. Quedan incluidas, asimismo, otras notas que en el Canto se van dando de forma dispersa -generosa, pura, cándida, bella, feliz, placentera, mísera, envilecida, etc.,-, mezcladas con la abundante hojarasca retórica al uso. Aun me interesa destacar los v.v. 125-129, que servirán de inspiración para uno de los más bellos pasajes de la novela:

"es el alma que vívida destella
su luz al mundo cuando en él se lanza,
y el mundo, con su magia y galanura
es espejo no más de su hermosura..."

Teresa y Espronceda paseando por las calles nevadas de París, extasiados en la contemplación del paisaje, absortos en el espec-

táculo de la vida, y el poeta exclamando: "... tu fuerza no acaba ahí; tú dices: "mira esa piedra" o "mira ese árbol", y la mirada se queda prendida a ese objeto porque en él estás tú. El mundo es tu espejo, tiene tu nombre." (p. 118)

Podría Rosa Chacel haber tomado también para su obra otras composiciones esproncedianas inspiradas en Teresa (1), aunque en realidad poco habrían ayudado a su propósito pues hablan, sobre todo, de la pasión o el sentimiento amoroso que el poeta sintió por la mujer.

Así, Teresa brotó de una proposición -la de Ortega- y se edificó sobre una fórmula -la hallada en el Canto de Espronceda-.

(1) Robert Marrast, apoyándose en la rigurosa comprobación y confrontación de fechas y datos, cree que la situación sentimental que le inspira el poema "A la luna", escrito durante la primera separación -Teresa permanecía en Portugal, mientras Espronceda había sido ya deportado a Londres (1828)-, es auténtica. Asimismo el soneto "A un ruiseñor" y el poema "A Matilde", ambos fechados en 1832, durante el reencuentro londinense de los amantes, previo al rapto. Otras dos piezas intituladas -"Suave es tu sonrisa, amada mía", "Y a la luz del crepúsculo sereno" corresponderían al momento en que Espronceda reencuentra a Teresa. Asimismo, Sancho Saldaña y "La canción del pirata" encierran ecos inspirados en la historia personal de los amores del poeta y Teresa: "Dans plusieurs des poésies de l'émigration, on est frappé par la récurrence d'un thème: celui de la séparation des amants," (R.MARRAST: Opus cit., pp. 212-215, 361-363, 467). Joaquín Casaldueiro, en el Canto V de El diablo mundo ve en la historia de Adán y Salada un "Canto breve a Teresa" (Véase Forma y visión de "El diablo mundo", Madrid, José Porrúa Turanzas, 1975).

LA REALIZACION DEL PROYECTO

El propósito que guió a Rosa Chacel en su tarea lo explicó la autora con estas palabras: "Teniendo ese esbozo seguro, me propuse construir la persona en todo detalle, hasta lograr un tipo que representase la más ruda y silvestre mujer ibérica, asintiendo al espíritu romántico y sucumbiendo, atropellada por la sociedad cobarde y torpe de nuestro siglo XIX." (1)

Cada uno de los elementos encontrados fue empleado en el desarrollo del drama, convertidos todos en hechos o situaciones, tendiendo siempre a poner de manifiesto la actitud interior de Teresa ante todo ello.

El doble protagonismo que, según los planteamientos teóricos vistos más arriba, encierra toda biografía -al personaje biografiado corresponde el protagonismo vital; al escritor, el literario- lo entendió así Rosa Chacel:

"Teresa iba a ser una criatura de mi obra y, por tanto, tenía que estar plasmada con la materia de mi realidad. No de la realidad de mi vida, que algunas veces me es muy ajena, sino con la realidad que yo veo, la que yo elijo, recojo como nota substancial." (2)

Ahora bien, la novela no transcurre únicamente por los senderos de la interioridad del personaje. Las confidencias de Teresa son amplias, pero tomarlas como único material implica ciertos riesgos: "Si me hubiera limitado a tramar una novela a base de las

(1) CHACEL, R.; "Advertencia" a Teresa, p. 18.

(2) CHACEL, R.; Cómo y por qué de la novela, ed. cit., p. 33.

pasiones o sentimientos de mi protagonista habría corrido el riesgo de confundirlos con los míos, de influir sobre ellos, al menos." (1).

Consciente de tales riesgos, Rosa Chacel decide situar a Teresa en el paisaje de su época, en medio de sus contemporáneos. Lograr aquel clima fue relativamente fácil, pero faltaba el argumento, la trama, la línea de los hechos. Algunos de ellos aparecerían recogidos en diversos documentos testimoniales. Parece cierto que Teresa, siguiendo a su padre, abandonó España a los quince años, en una de las primeras oleadas de exiliados liberales españoles. Fue durante este viaje, en una escala en Lisboa, cuando conoció por vez primera a Espronceda. El poeta se hallaba en Portugal a causa de sus actividades antifernandinas y el padre de Teresa, el coronel Epifanio Mancha, por razones similares huía hacia Londres, ciudad que albergaba al grupo más considerable, sobre todo en calidad, de la emigración liberal española (2).

Es en el escenario londinense donde Rosa Chacel se detiene por primera vez al reconstruir la trayectoria vital de Teresa, creando para ella un comienzo de vida que contrasta con el panorama de bellas letras y artes, de abundancia económica y de nobleza, que había caracterizado la del poeta:

"Ese anhelo de evasión, en el que sólo la noche, larga, sin dificultades ni cuidados, compensaba del día, porque el día sólo tenía como triste novedad su mediocre y conti

(1) CHACEL, R.; Ibíd., p. 32.

(2) Vicente Llorens ha probado, con numerosos datos, la realidad del exilio, liberal y romántico, padecido por los españoles del siglo XIX. Véase Liberales y románticos, Valencia, Cástalia, 1979.

nuo problema, había llenado la primera época de su exilio en Londres. La ciudad extraña, encerrada en su niebla y más en su idioma impenetrable, se hacía sensible como perpetuo obstáculo, como incalculable dificultad de usos y costumbres." (pp. 65-66)

"Un día apareció en El Emigrado Observador (1) un anuncio: "Las hijas del Coronel Mancha bordan con el mayor primor brazaletes, sacando de esta industria auxilios para socorrer su indigencia honrada," (p. 73)

"El recuerdo de aquellos días era tan triste, tan vergonzoso, era un dolor tan sin gloria, padecido y guardado en el secreto de dos almas, que al volver a la memoria el pudor lo envolvía en lágrimas." (p. 67)

La vida de Teresa en estos años no se nutre tan sólo de penalidades materiales. Estas existieron, es cierto (2), y como tal realidad aparecen en la novela. Pero no se carga la nota, no se insiste en ellas como podría hacerlo un autor de folletines o de novelas rosas. Rosa Chacel sortea hábilmente los peligrosos escollos del sentimentalismo fácil, dotando a su personaje con otras experiencias. Teresa vivía en medio de un ambiente culto, estaba acostumbrada a las conversaciones sostenidas en los círculos de liberales emigrados, tuvo contactos con el arte y la literatura... Todo este mundo de experiencias queda expresado y sintetizado en la novela en el pasaje que narra el encuentro de Teresa con la sofisticada pintora inglesa Genever Blake. A partir de entonces,

(1) Fue un periódico mensual, creado y sostenido por un grupo de refugiados españoles en Inglaterra y Francia. Aparecieron doce números, entre julio de 1828 y junio de 1829. (Véase V.LLORENS: Opus cit., pp.334-337) El texto del anuncio lo transcribe literalmente Rosa Chacel, quien lo toma del libro de Cascales Muñoz (p.81). Robert Marrast ha comprobado la exactitud del dato (Opus cit., p. 140)

(2) Robert Marrast respalda en su estudio la veracidad del dato (Opus cit., pp.177-178), y da como hipótesis que el matrimonio de Teresa con el rico comerciante Gregorio del Bayo se deba a presiones familiares.

Teresa adquiere la convicción de la existencia de otros mundos, de otros paisajes, de otras posibilidades. El acoso de la realidad rompería el espejismo: Teresa contrajo matrimonio con el señor del Bayo, un comerciante español que había fijado su residencia en Londres.

Los cronistas responsables de la enmarañada leyenda tejida en torno a los amantes divulgaron -quizás ^{inspirándose} en otros casos que se reflejan en las novelas del XIX- la hasta hace poco aceptada versión de que el marido de Teresa era persona considerablemente mayor que ella. Había una diferencia de edad, pero no tan abismal como se pretendió. Cuando ontrajo matrimonio Teresa tenía 16 años y el señor del Bayo 28 o 29 (1).

Debido a la casi inexistente documentación, Rosa Chacel incurre en otro error sólo recientemente descubierto. En la novela -siguiendo a las crónicas- se cuenta que Teresa tuvo un hijo de su marido, cuando en realidad fueron dos los frutos del matrimonio (2). Es cierto que en el Canto Espronceda habla de "tus hijos", pero ese plural podía interpretarse como referido también a Blanca, hija de ambos.

Otro error, ya comentado, atañe a la cronología. Hoy se ignora si Teresa llegó acompañada de su marido al hotel Favart, pero se sabe con certeza que el rapto ocurrió el 16 de octubre de 1832.

Es ahí donde comienza la novela de Rosa Chacel: en el momento en que, tras el reencuentro, Teresa se fuga con el poeta, convir-

(1) Véase Robert Marrast, Opus cit., p. 177.

(2) Véase Robert Marrast, Opus cit., p. 181, n.2.

tiéndose en su amante. El episodio se dilata a lo largo del capítulo primero y el segundo, en evocación retrospectiva, abarca la vida de Teresa antes de Espronceda, aquel tiempo suyo de refugiada española en Francia:

"Puesto que el presente ya lo compartían, los retazos lejanos de sus vidas cobraban de pronto el valor de ofrendas estimables. [...] En medio de aquellos silencios, Teresa volvía de pronto a sus recuerdos, y aquel recordar no la alejaba. Al contrario, con él hacía entrega de las últimas raíces de su alma a su verdadero dueño." (pp.61-62)

La verdad de Teresa queda acuñada en estas primeras páginas donde la vemos sumida en sus meditaciones, evocando y evaluando un presente cargado de pasado y de futuro. Allí aparecen los elementos sustanciales de su fórmula: soledad, insatisfacción, decepción, desamparo.

La verdad de Espronceda se destapa más tarde: al regresar la pareja de amantes a Madrid (1). La realidad de este hecho no aparece en el Canto; sí, en cambio, en la biografía. Espronceda, el rebelde, el revolucionario descreído capaz de atentar contra todos los principios morales, al llegar a Madrid se coloca la máscara -o se quita la otra- y se dispone a respetar la normas (2). Se

(1) De nuevo debe señalarse un dato de la novela que no se ajusta a la verdad de los hechos. Rosa Chacel, siguiendo a Cascales Muñoz, nos cuenta que los amantes regresaron a Madrid a un mismo tiempo. Sin embargo, no fue así. Realizaron el viaje por separado, con un intervalo de unos quince días. (Véase R. Marrast: Opus cit., p. 271)

(2) Una valoración semekante la hace Unamuno: "... Espronceda, a pesar de la calentura progresista de su primera mocedad -calen-

somete a los dictados de su madre, símbolo del poder económico y de la moral social dominante. París quedaba muy lejos y en Madrid soplaban otros aires:

"Espronceda le había dicho muchas veces que su llegada a Madrid requería cierta táctica, que era preciso estar al corriente de su verdadera situación en los designios del Gobierno y de la Policía..." (p. 137)

"... Espronceda vino junto a ella, le rodeó la cintura con el brazo y empezó a explicarle:

-Tú, disponte a comprender, Teresa. Nuestra vida ha sido demasiado dichosa. ¡Oh, no te asustes, nada amenaza a nuestra dicha! Nada, ¿qué podría haber que la amenazase?... Es la vida, solamente en su apariencia convencional y externa, lo que tiene que cambiar. Fuera de España podíamos dictarnos a nosotros mismos una conducta a nuestro capricho, pero aquí es imposible. Estamos obligados a cosas, nos debemos a personas..." (pp.140-141)

A partir de ahora se va a ir encadenando una serie de situaciones, hechos y acontecimientos que Rosa Chacel logró trazar a través de leves indicios rastreados en las crónicas.

Uno de esos datos sirve de punto de partida para crear el derribamiento de la pasión. Las crónicas hablan de traiciones o veleidades de Teresa (1). Rosa Chacel las rechaza, argumentando así

tura que fue la causa de que llegara a conocer a Teresa Mancha-, llevó siempre dentro de sí un reaccionario, o mejor dicho, un hombre que no quiso detenerse a sondear ciertos problemas. Su famosa desesperación, a la moda byroniana, era más retórica y literatura que otra cosa." (M. de UNAMUNO; Mi religión y otros ensayos breves, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 103)

- (1) "...En 1833, ya en Madrid Teresa y Espronceda, comenzaron las desavenencias, a veces violentas, motivadas al decir de Miguel de los Santos Alvarez, por celos mutuos, por el carácter autoritario de él y por el espíritu caprichoso de ella. Parece que la dama seguía mostrándose irreprimiblemente coqueta." (A. ESPINA: Audaces y extravagantes, Madrid, Taurus, 1959, pp. 167-168)

su decisión: "Cuando el efecto de la traición no es más que dolor, si acaso, se transforma de celestial en terrenal. Era necesario encontrar algo feo, una visión horrible y repugnante que pudiera mostrarse de golpe y arrancar la venda de los ojos." (1)

La encuentra, como sabemos, en el librito de Cascales Muñoz (2). Los versos escritos por Espronceda y compañía, "por debajo de las sugerencias groseras, dejan entrever una maldad del alma, una corrupción del sentimiento, en las que las imágenes presentadas allí como ofensivas resultan, por el contrario, ofendidas en ellas mismas (3)". Son estos poemas los que Rosa Chacel toma como elementos desmitificadores: instrumentos o resortes que hacen saltar la venda de Teresa a la vez que la máscara del poeta. No está probado que hayan llegado a manos de Teresa. Sin embargo, la autora idea (4) un descubrimiento fortuito en una de las noches solitarias:

"Había pasado sus ojos vertiginosamente por las líneas del poema y todas habían quedado en ella, candentes y vivas como culebras. Ofuscada por ellas, llegó a ver su juventud teñida de aquel color impuro. Cada uno de los cantos llevaba como lema uno de los posibles estados de la mujer; pues bien: ella

-
- (1) De la "Advertencia" a Teresa, p. 19.
 - (2) Por supuesto, antes del hecho detonante, Rosa Chacel ha ido tejiendo otros minúsculos episodios que se van escalonando en vertiginosa ascensión.
 - (3) CHACEL, R.; Cómo y por qué de la novela, ed. cit., p. 35.
 - (4) Perfectamente verosímil desde el punto de vista novelístico, pues los poemas se encontraban en un maletín junto a otros papeles -epigramas, cartas, documentos de las intrigas políticas- llevados a casa de Teresa a raíz de la situación comprometida que se había creado Espronceda. El régimen de aislamiento y reclusión padecido por la joven desde su regreso a Madrid, la ansiedad provocada por el desconocimiento de la "vida secreta" de su amante, la inducen a cometer aquella violación de la privacidad. (pp. 198-202).

los adoptaba todos. Ella había sido 'La soltera' que había comerciado con su pureza. 'La casada', egoísta y traidora. 'La viuda', no había llegado a serlo, pero en ella se escondía, latente, su lascivia. De 'la monja' también conocía los falsos éxtasis, que mienten fugas del alma con el ardor de la carne: sólo le quedaba por ser la última, la única ensalzada, santificada por el poeta en su canto final; la que él llamaba por su nombre y título: ese breve apelativo que los hombres escupen. Esa por la cual la mujer quedaba redimida, esa en la que todo es limpio, sano y puro: todo lo que en otras es sucio y torpe.

La clave reveladora, el sésamo inesperadamente abierto, descubría el camino al último fondo del corazón del hombre, y allí las prendas más valiosas de la mujer aparecían holladas, ennegrecidas, arrojadas con menosprecio por los que se desembarazaban de ellas, débiles para soportarlas. Las palabras de aquel canto infernal aullaban alrededor de Teresa, como hienas que amenazasen apoderarse de su cuerpo ya vencido. El hombre, su amante; aunque no sólo él: su figura y alma, llenas de todos los demás hombres, las azuzaban, señalando con su escarnio los puntos recorridos por sus caricias." (PP. 220-221)

Tras la lectura, sólo hay en Teresa voluntad de muerte. Es como si la hubieran asesinado: no los poemas, sino su sentido: el clima que translucen, el transfondo de la sociedad española de la época allí contenido.

Datos inconexos, quizás no todos verídicos, pero históricos porque sumados reflejan la tónica de un ambiente, de una mentalidad, de una sociedad. Y a Rosa Chacel le interesa también captar el pulso vital de una época, el paisaje y la historia.

La trama avanza según el orden cronológico y respetando los hechos históricos.

Y se llega, en el capítulo VI, al año de 1834. Espronceda, habiendo regresado de su destierro en Cuéllar y encontrándose con su vida pública de nuevo solucionada, prepara, en colaboración con Ros de Olano, el estreno de una obra teatral. Ya había nacido Blanca, única hija de la pareja, pero la vida de Teresa transcurría por completo al margen de las actividades del poeta. La siguiente cita marca la distancia espiritual irreconciliable que separaba a ambos amantes:

"Mientras tanto, pasaban los días y llegaba a la cama de Teresa el rumor vago de los acontecimientos. La obra, al fin, se había estrenado. Espronceda había venido a abrazarla, triunfante. Alguien había leído junto a su cabecera columnas de la Prensa llenas de elogios y de augurios felices y por ellas había conocido el título, brotado en una decisión de última hora. Era tan radicalmente antipoético que le crispaba los nervios oír hablar de algo que se titulaba Ni el tío ni el sobrino. Pero se reprochaba por enjuiciar de aquel modo, y se atribuía a su actual indiferencia por todo el hecho de ser incapaz de reconocerle mérito." (p. 264)

Ciertamente, no hace falta ser un alma herida por la sensibilidad romántica, para sentirse consternado y aterrado ante semejante título. Teresa se repliega en el "refugio azul" del ensueño aferrándose a cualquier mínimo brote de vida que le permita paliar tanta destrucción. Cuando aparece Octavio -estudiante, casi adolescente-, precedido por la leyenda de su infancia, cargada de un eros que sobrepasa lo posible, Teresa no duda en fugarse con él. La vida con Espronceda había adquirido la tonalidad rutinaria, gris y previsible de la existencia del buen burgués y la joven repite su acto de protesta y rebeldía.

El hecho está recogido en la biografía de Cascales Muñoz. Marrast no brinda una versión distinta: la pareja llega hasta Valladolid y allí Teresa es recogida por Espronceda.

Rosa Chacel concibe la figura de Octavio como antagónica o antitética de la del poeta: si Teresa huyó con alguien sería porque ese alguien tendría algo buscado por ella y no hallado en Espronceda. Así, si el poeta era entonces hipocresía, máscara, mentira..., Octavio tendrá una brutal autenticidad, una gran capacidad de riesgo, una total falta de adorno. Rosa Chacel se propuso perfilar en él la verdadera alma del romanticismo, pero sin crear un héroe romántico: "su encuentro, casi magnético o fatal, hace patente ante Teresa la figura, también arquetípica, del subsuelo romántico: endiosamiento, aventura, riesgo, crueldad, ambición y, sobre todo, imaginación entroncada con la realidad, lejos de la literatura y del brillo social; anhelo del poder, del dinero a cara descubierta; cinismo de la mente luciferina en el adolescente que se muestra desnudo como un arcángel o corre, entre arrieiros y chulos, dispuesto a cruzar el mar para realizarse como negrero." (1)

La entrada en escena de este personaje es de un impacto electrificante; sus palabras, de una dureza y transparencia diamantinas

"-¿Te gusto? -preguntó a Teresa. [...].

-Pues cómprame -añadió él.

[...]

-Si no tienes con qué comprarme, ya sabes el remedio.

(1) CHACEL, R.; "Advertencia" a Teresa, pp. 21-22.

-¿Que lo sé?... ¡Ni se me ocurre!
-En el comercio, que es lo único que vale la pena, no hay más que una solución: el que no puede empezar por comprar, tiene que vender, si quiere acabar comprando."
(p. 315)

Dos tipos masculinos, Espronceda y Octavio, como los dos únicos amores de Teresa, "cénit y nadir de su ideal." (1)

El desgraciado final de la aventura es la primera toma de contacto de Teresa con la verdad. También su primer contacto con las calles nocturnas, verdad última de Teresa Mancha. Su gran crisis espiritual y anímica alcanza ahora el plano físico: aparece su primer vómito de sangre, "porque era necesario que en el momento de la verdad la sangre hiciese su aparición." (2)

"Apoyó el codo en el aro de hierro del palanganero y, con la frente apoyada en la palma de la mano, siguió con la mirada el hilo rojo que le caía de la boca.

Espronceda oprimía la mano que ella le abandonaba y, enloquecido, repetía solamente:
-¡Teresa! ¡Teresa!

Ella levantó los ojos. En su mirada había la claridad y la paz que queda después de una larga confesión. Sus ojos le decían: 'Ya lo ves, esto fue todo. Esto, nada más esto, que sale a proclamar su responsabilidad. Esto que habita en las regiones más profundas y que ahora sale de ellas para que lo veas, para que tu alma se llene de la evidencia que sólo se adquiere ante su vista.'

La cabeza de Teresa, pálida, helada, se dobló sobre el hombro. Espronceda la reclinó en su pecho, y así pudo creer un momento que el hilo de sangre que fluía de la boca de Teresa comenzaba en su corazón." (p. 324).

(1) CHACEL, R.; Ibíd., p. 22

(2) CHACEL, R.; Cómo y por qué de la novela, p. 45.

También aparece en estos momentos otro elemento armonizante: la piedad. La fidelidad de Celia -personaje mínimo, pero inmenso, que estudio más adelante- acompañará a Teresa hasta el final, cuidándola y protegiéndola, en los días en que todo y todos se derrumbaron definitivamente.

Teresa sucumbe en un nuevo círculo de olvido, negación y vacío. Pierde a su hija y de su relación con Espronceda ya sólo le quedaba "una débil ternura, una querencia como de haber fraternizado durante tanto tiempo en campos de batalla: todo deseo, toda pasión se había extinguido." (p. 337) Replegada en sus fantasías y ensueños, Teresa se encuentra cada vez más inadaptada para vivir en la realidad. La ruptura con el poeta no tarda en llegar:

"...Todo tú no eres más que un nombre aterrorizado por la amenaza de una mujer que atenta contra el convencionalismo de su existencia." (p. 346)

Se sucede el despeñadero de noches y el vagar, en delirios sonambúlicos, por las calles nocturnas. En este punto, un nuevo hombre entra en la vida de Teresa: Narciso de la Escosura, personaje intermedio, situado entre el amor y la prostitución.

A partir de un dato real -la vinculación matrimonial de la hija de Espronceda y Teresa a la familia Escosura-, Rosa Chacel hace de él un personaje intermedio, ligado por igual a Espronceda y Teresa. Con aquél participa de unas mismas ideas y actividades político-literarias; con ésta, mantendrá una relación de camaradería, entre el amor y la prostitución, en los momentos de la derrota

final. Teresa le deja aproximarse a su abandono y soledad por lo que Escosura tiene de mantenedor del recuerdo, de istmo entre el pasado y el presente; Escosura, por su parte, encuentra así la posibilidad de satisfacer un deseo largamente reprimido.

"Para Teresa aquel fue un tiempo de verdadero descanso. Llegó a él con el último soplo de sus fuerzas y se abandonó, como en un retorno, para llegar al cual no era preciso justificarse ni abdicar de nada, sin quedar tampoco impasible.

Escosura lo era menos todavía. Había dominado durante muchos años su deseo, que contenerlo le era más fácil que realizarlo. La serenidad que nunca le había faltado para sortear riesgos cuando perseguía a Teresa, estaba muchas veces a punto de faltarle cuando se aproximaba a ella. Sentía entonces que los días del pasado, con sus estranguladas pasiones y sus mortíferos silencios, se alzaban entre ellos, sarcásticos, haciéndole notar lo falaz de su posesión." (p. 357)

Es conocido el final de Teresa. Está en el Canto. Rosa Chacel no falsea la rudeza de ese final pero trata de dar a su caída la pendiente más suave. Su primera caída -la aventura con Octavio- es casi insensible: una relación natural en que Teresa cede a la necesidad de protección. Después, cae a plomo: destruído definitivamente lo que en su vida significaba lo absoluto, se suceden los momentos de blasfemia, de prostitución callejera, de disolución fatal. Ya no hay voluntad sino de muerte. Ya no hay cuerpos ni posibilidad de más injurias.

"Lejos, más lejos que nunca del ensueño, con la frente ceñida por un frío tan intenso que parecía no poder borrarse jamás, vol

vió a afrontar las noches por las calles oscuras, solitarias. En la oquedad de su corazón resonaban los latidos, como pasos de un anhelo temeroso y osado a un tiempo. Marchaba como lobo por el monte, con los sentidos erizados, el oído alerta y los ojos llameantes. Algunos hombres, al pasar junto a ella, le tenían miedo; sobre todo los hombres del pueblo que, cuando ven en una mujer un gesto temerario, le suponen poder de brujería. Otros quedaban desarmados por su aire de irrealdad." (p. 368)

LA EPOCA: PAISAJE E HISTORIA

Requisito de la colección de biografías a que pertenece Teresa era entregar, junto a la vida del personaje, la circunstancia histórica, el paisaje donde se había proyectado.

Respecto a la primera, Rosa Chacel se atiene a los datos estrictos de la cronología histórica, referidos a Espronceda: el regreso a España en 1833, con ocasión de la segunda amnistía concedida a los exiliados españoles; el destierro en Cuéllar; la caída del ministerio Istúriz; el regreso del poeta; la subida al poder de Martínez de la Rosa; la fundación de El Siglo; el estreno de Ni el tío ni el sobrino y El castellano de Cuéllar, etc. Mínimas referencias que sirven a la ordenación cronológica de la trama.

Junto a ellas, otras referencias, más amplias, noveladas, brindan al lector el paisaje, el clima vital en que se desarrollaron los hechos.

Algunas escenas se aproximan al costumbrismo, pero sin resbalar hacia el cuadro estereotipado, conservando la calidad del detalle, el matiz. Así, por ejemplo, el taller del zapatero:

"En el taller no había más que dos sillas de anea y una banqueta de madera, para probar. Al sentarse Teresa, el oficial le puso bajo los pies un pedazo de estera, y en seguida se encaramó en una silla para bajar del estante un fajo de cueros. El maestro buscaba en el cajón de su banquillo croquis ennegrecidos, en los que con trabajo se percibía el esmerado diseño. [...] Había un semisilencio en cuyo fondo borboteaba una conversación sostenida por dos mujeres en el interior de la tienda, que llegaba a través de una cortina rameada que tapaba una puerta..." (pp. 163-164)

O la figura de Celia, que hace su primera entrada en aquel
escenario

"...en ese momento la cortina de flores se entreabrió e irrumpió en el taller una mujer pequeñita, vestida de negro, más que modesta pobremente. Su falda era tan larga que parecía expuesta a caerse, de un momento a otro, enredada en ella. Llevaba una chaquetilla de gro ajustada al cuerpo, y un pedazo de blonda desgarrado y pardo prendido en la cabeza, con cierta gallardía. En su moño alto, de pelo indefinido, veteado de canas y encañonado por la tenaza, una pequeña horquilla de carey se erguía, sosteniendo el velo y delatando que algo en aquella criatura lastimosa no estaba enteramente derrotado, sino que aún podía engallarse con tesón cotidiano para ir hacia la vida. Su cara estaba blanqueada audazmente por una capa de polvos de arroz, y tal blancura, entre las ondas negras de la mantilla, no parecía palidez, sino simplemente una materia blanca enmarcada de negro." (pp.164-165)

También es de mencionar el pasaje dedicado a novelar la llegada de la Navidad, la vivencia de estas fechas, que se inicia con el siguiente párrafo:

"Empezaba la segunda quincena de diciembre y toda la ciudad estaba animada y llena de movimiento. Las gentes se ocupaban sólo de llevar a sus casas todas las cosas apetecibles, para encerrarse bien, atrancar la puerta contra la ventisca y corroborar a la vida con el humear de los platos y el fuego del vino, ante la esperanza del nacimiento de Cristo. Esperanza que se manifestaba sólo como un fiero apetito que llameaba en la sangre y fingía espejismos: soñaba chispas de vida escondidas en rincones misteriosos. En aleros, en dinteles o rinconadas, en todos los ángulos oscuros, la esperanza soñaba que la nieve virgen iba a parir un niño." (p. 229)

Un pasaje más interesante, cuya reproducción no es posible en estas páginas, es el que describe el mercado de abastos, "la parte más brava de Madrid" (p. 290), con "los grupos de hombres apostados en las esquinas" -arrieros, rústicos trajinantes, chulos ociosos- y las mujeres -verduleras, mujeres del pueblo, mozas de servicio, amas de casa-, "que afilaban sus zarpas sañudas, desgarrando todo lo que las incitaba."

Junto a éstos, otros episodios que, en su conjunto, van trazando, a lo largo de la novela, lo que bien puede llamarse "el tema de España".

El primer encuentro de Teresa y su criada (pp. 150-151) prelude ya el tema, que se irá escalonando progresivamente. La primera salida pública de los amantes sirve para acentuar el choque, la antagonía entre moral privada y moral social (pp. 154-157). Viene después un pasaje que denuncia la esclavitud a que algunos se someten, la renuncia real a los ideales que proclaman a gritos en favor de las comodidades y compensaciones económicas (1) (pp.177-178).

La extensa meditación sobre el tema de España se inserta en un pasaje en que Teresa, en el momento de su gran crisis, vaga por las calles de Madrid y llegan a sus oídos las frases del pueblo que comentan los acontecimientos del día. Esas frases y comentarios

(1) El tema del dinero es uno de los más interesantes de la novela. Sólo Celia, personaje que encarna esa forma de amor que es la piedad, se salva de la crítica. Su conducta y el uso que ella hace del dinero le vale la poetización que al final alcanza el personaje.

provocan en ella reflexiones que se mezclan con sus dramas personales, hasta alcanzar una especie de delirio. Teresa camina durante largo rato obsesionada por una idea que la llena de angustia y se produce una identificación entre el drama personal y el dolor de España, como si ambas almas, la individual y la colectiva, estuviesen heridas por un mismo mal. Los temas sociales y los conceptos "responsabilidad", "autenticidad", que iban a hacer eclosión en la literatura española a partir de los años 30, están presentes pero se atribuyen al personaje protagónico y se mezclan con los hechos corrientes, cotidianos, encajándolos dentro de la situación histórica que los produce. Reproduzco la parte final:

"Ciertamente, un dolor como el suyo, que no era más que la ansiedad del desamparo, era el que aquejaba a España. Nunca lo habría comprendido si se hubiera puesto a meditar en ello; pero al echar una mirada sobre su conciencia, ésta le había devuelto como un espejo la imagen de unos ojos perdidos en la melancolía del mal de olvido, y en ella había acabado por reconocer a aquella cuyo nombre todo el mundo ha olvidado. ¡Todo el mundo! ¡Todos!, incluso aquellos que le inmolaban su sangre. ¿Cuál de ellos era capaz de vivir en ella como en el clima de su conciencia, sin traicionarla a cada paso, sin manchar a todas horas su autenticidad íntima?...

Esta vez en lugar de detenerse absorbida por la contemplación, aceleró el paso, cruzando las calles desalentada, hasta que volvió a tener vergüenza de su proceder. Pero ahora, más que de sus actos, de sus pensamientos. No se reconocía autoridad para unjuiciar a nadie, ni habilidad para resolver un solo problema. Si para salvar a su patria hubiera tenido siquiera que poner en orden el torrente de ideas que se aglomeraban en su cabeza, habría desfallecido a la mitad. Sin embargo, le repugnaba admitir que fuesen a salvarla aquellos que la ajetreaban en motines, conspiraciones,

escaramuzas de todos géneros. Ella no sabía cuál podía ser la palabra mágica capaz de despertar a la fe dormida, pero había vivido al lado de todos aquellos que habían pasado la raya del suelo español con el caudal de la primera juventud, y a todos los había visto volver llenos de resabios, que convertían en una actividad cualquiera para buscarse la vida y con la que disimulaban el fondo de sus almas derrotado, o, lo que es peor, vendido, seducido por el halago de otros pueblos más prósperos. Todos volvían más que nunca capaces de encender la mecha del cañón, pero todos cobardes para vivir la ley genuina de su patria, vivificándola con algo sustancial.

Mientras discurría en estas cosas, recordaba la voz melodiosa de Laura pronunciando con veneración: 'Alençon, Scarlatti, Schubert.' Y a la vez su oído iba recogiendo por todas las calles la misma frase: '¡Ha caído el Ministerio Istúriz!' (pp.243-244)

ES obvio que nada permite suponer que preocupaciones semejantes absorbieran alguna vez la mente de Teresa. El valor de estas páginas es el de haber sido escritas en Madrid, entre 1930 y 1936. El propósito, lo explica así Rosa Chacel:

"...Cuando yo escribía Teresa creía que llegaría a salir en España, es decir, que llegaría a vivir en España, y un inefable instinto me llevó a forjarla como tal vez no fue, pero como debería haber sido, para demostrar que así era posible." (1)

(1) CHACEL, R., "Advertencia" a Teresa, p. 23.

IV.3. CONCLUSION

Las últimas palabras revelan el transfondo último que movió a la escritora: presentar una vida y ofrecerla como ejemplo de una verdad personal. Lo que en principio parecía dificultad o infortunio, acabó siendo una ventaja: el haberle tocado la figura menos documentada -"la más persona desnuda en su humanidad-, sin un destino público, sin peso sustancial en la historia de un país o de unas gentes. De ahí la flexibilidad, la posibilidad de protagonismo -literario, se entiendo- de la autora para crear una síntesis, un tipo medio, reflejo y espejo profundo de la realidad -en todas sus facetas y manifestaciones: política, económica, moral...- española de la época.

En este sentido, Teresa es una novela española representativa, o realista, sin que éste último adjetivo sirva para vincularla a la escuela literaria de ese nombre. En el plano estrictamente literario, Teresa es de inequívoco corte chaceliano. Al lector de Rosa Chacel no le resulta difícil identificar la paternidad de algunos temas -el amor, la piedad, la voluntad, la soledad, la

oposición entre realidad y deseo, el ensueño, las fantasías oníricas-, ni mucho menos el trazado estilístico con que se expresa.

Pero ello no anula la verdad poética de la persona Teresa Mancha. Y en todo caso, sirve para demostrar una de las cualidades más notables de Rosa Chacel: su condición de "trabajador sin materia", su enorme invención y creatividad, su capacidad de elaborar una obra de la magnitud de Teresa a pesar de los pozos de silencio o de las profanaciones de las crónicas periodísticas.

V. MEMORIAS DE LETICIA VALLE

V.1. INTRODUCCION

Un primer fragmento de Memorias de Leticia Valle se publicó en enero de 1939, en el número 52 de la revista bonaerense Sur. Como courrió con Teresa, esta otra novela chaceliana sufrió ciertas modificaciones, cuyo sentido no puedo precisar, pues carezco de la versión original. Me apoyo únicamente en el testimonio de Rosa Chacel:

"El primer capítulo se lo di en París, en el 38, a Victoria Ocampo para Sur. Victoria se lo llevó y lo publicó mucho antes de ir yo a la Argentina. Después modifiqué ciertas cosas. Otras, quedaron dudosas: las relacionadas con las chicas de la escuela y todo eso. Ahí había dudas y no quedé contenta de la solución." (1)

En 1972, al releer la primera edición española de la obra (2), vertía la autora en sus Diarios estas reflexiones:

(1) CHACEL, R.; Declaraciones hechas a A. Porlan: Opus cit., p. 60

(2) CHACEL, R.; Memorias de Leticia Valle, Barcelona, Lumen, 1971.
A ella me atengo para las citas de la novela.

"...Ha sido una negligencia inexcusable no haber corregido el primer capítulo. Bueno, en esta edición no hay separación ninguna -en la otra creo recordar que hay un pequeño espacio- y el espacio de tiempo que separó esas primeras páginas del resto es de varios años. Las páginas que hoy corregiría, a fondo, son las que están publicadas, allá por el 40, en Sur. Algún día haré algo demostrando la diferencia de plan que tenía el libro, cosa demostrada en esas páginas de Sur, en las que la historia iba a desarrollarse en Sardón de Duero." (Vuelta, p. 278)

Sobre la concepción de la obra también disponemos de algunos datos esclarecedores. La idea de escribir esta novela le aconteció a Rosa Chacel durante su periodo romano: "Timo y su amigo Joaquín Valverde [...] estaban leyendo las Memorias de un pecador (1) de Dostoyevski. Yo entonces estaba escribiendo Estación. Ida y Vuelta y no quería distraerme. Pero a ellos les gustó tanto que empezaron a contarme el argumento para despertar mi curiosidad. Lo encontré maravilloso, tremendo... Un hombre que seduce a una niña de trece años y ésta se cuelga... Entonces yo les dije: "Bueno, bueno, yo escribiré un día una novela en que sea una niña de trece años la que seduzca a un señor y sea éste quien se tenga que colgar."

(1) Como se sabe, el título inicial pensado por Dostoievsky para la novela que le ocupaba entre 1870 y 1871 era Vida de un gran pecador. Al mismo tiempo escribía Los endemoniados. En aquella primera novela se encontraba un pequeño relato titulado La confesión de Stavroguin, en donde se encuentra el argumento al cual se refiere Rosa Chacel. El escándalo levantado por tales páginas produjo una serie de reajustes que trajeron como resultado el desconocimiento público del mismo hasta 1922. Actualmente, La confesión ... se incluye en Los endemoniados.

Claro, esto os lo explico así, pero es que muchos años antes me había impresionado una historia que había ocurrido en un pueblo de Valladolid, en que efectivamente fue un señor el que se tuvo que colgar. Eso unido a la formulación de Dostoievsky me inspiró la novela." (1)

Además del dato cronológico perteneciente al momento en que la obra fue concebida, otros rasgos de la novela la sitúan de lleno en la producción chaceliana de la época, como se verá. Reparemos ahora en los materiales que entraron a formar parte en la composición de la novela.

En primer lugar, el elemento real: un hecho acontecido en un pueblo vallisoletano sirve a la historia de la novela. Pero, ante todo, la realidad conforma el espacio novelesco: Valladolid en las primeras páginas y, más adelante, el recorrido urbano de unas calles y comercios ajetreados ante las próximas fiestas navideñas. Cuatro o cinco páginas que nos devuelven la fisonomía de un entorno colectivo. Contrapunteando este primer espacio urbano, el resto de la obra tiene como escenario el campo castellano: Simancas con su legendario Archivo y su paisaje, que a veces adquiere trazos simbolistas -las meditaciones de Leticia junto al río- y otras, tonalidades líricas:

"Estábamos ya en "La Rubia"; miré, al pasar por "El Edén", el merendero que yo adoraba en verano, cuando su arboleda estaba cuaja-

(1) CHACEL, R.; Declaraciones de la autora a G. Vidal en la entrevista titulada "Rosa Chacel: la pasión de la perfección" y publicada en Camp de l'arpa, 74, 1980.

da de mirlos y vi, entre las ramas peladas, las mesas en sus balconcillos sobre el río, todo cubierto por la pelusa de la escarcha." (p. 62)

Dostoievsky, a quien Rosa Chacel leía desde la adolescencia, fue otro punto de partida para desarrollar Memorias de Leticia Valle. El novelista ruso, durante la famosa década, gozó de enorme popularidad y prestigio, extendido a las distintas generaciones literarias. Ya en Ideas sobre la novela Ortega y Gasset se había ocupado de llamar la atención sobre la obra dostoievskyana y entre 1923 y 1930 "se tradujeron no menos de 38 obras de Dostoievsky. Desde el 13 de mayo de 1925, El Sol publicada en folletón Los hermanos Karamazov, que fue una de las novelas más estimadas por los intelectuales durante aquellos siete años." (1) Se imponía entonces lo que Corpus Barga llamó "la cuestión Dostoievsky" (2), autor "cuyas novelas tienen entrañas de tragedia: el secreto de su intensidad consiste en que los hilos de la trama van o irían a atarse en las unidades clásicas." (3) Para Benjamín Jarnés, Dostoievsky fue "un torbellino luminoso [...], el gran inventor de espíritus, pero todos ellos arrancan de la tierra y beben en ella sus turbios zumos vegetales [...]. En Dostoievsky vemos al inventor multiplicarse perennemente, dar la impresión -que también dieron Proust y Stendhal- de una taumaturgia inagotable." (4)

(1) FERNANDEZ CIFUENTES, L.; Opus cit., p. 300.

(2) CORPUS BARGA; "Dostoievsky, dictador", Revista de Occidente, octubre de 1923, pp. 132-135.

(3) CORPUS BARGA; "Sobre un ídolo", en Crónicas literarias, ed, cit., p. 315.

(4) JARNES, B.; "Leyendo 'El Idiota'", La Gaceta Literaria, 8, 1927, T.I., p. 44.

Para Rosa Chacel, los personajes de ese "campeón de complejidad" (La confesión, p. 59) que fue Dostoievsky encarnaron la avanzada: "una generación tras otra fue pisándole los talones durante cincuenta años" (La confesión, p. 179):

"Se puede tomar la [novela] rusa -en su representante más conspicuo, Dostoievsky- como ejemplo de sentido único: excavación, topinera hacia el fondo. Es lo que le dio en el primer cuarto de siglo ese poder fascinador, ese arrastre, superior al de los otros novelistas, tal vez más perfectos, porque todos anhelábamos que nos arrastrase hacia el punto adonde él tendía." (La Confesión, p. 13)

En otro ensayo, Saturnal, explica Rosa Chacel el por qué del poderoso influjo ejercido por la literatura rusa en el despuntar del mundo moderno: "Había un elemento de amor puro [...]. Que en esta literatura cuenta mucho el proceso racional de liberación que "humillados y ofendidos" exigían es evidente. Pero lo que señalo como amor puro es el clima erótico que logra crear y difundir por toda Europa, más poderoso que el del naturalismo francés, erótico sin duda y también poderoso, pero acentuado por cierta localización sexual -muy justa y muy pertinente esa localización- que ocultaba, por señalar demasiado su sentido absoluto. El erotismo de la literatura rusa puede parecer afectado de psicologismo, pero es mucho más extenso: consiste en un poder copulativo, genésico, viril, que no excluye el sexo. Si no lo evidencia demasiado es porque lo da como sobreentendido; como tan efectivo que no hay por qué hablar. Y este eros -dostoievskiano por antonomasia- poseyó durante un cuarto de siglo a toda la Europa literaria,

a la que lee y a la que escribe: gran parte de ella sigue poseída.'
(p. 267)

Más allá de un argumento novelesco -que Rosa Chacel invierte- y más allá de un título análogo -"Memorias..."- los puntos de confluencia con la obra de Dostoievsky son altamente significativos: los personajes solitarios abiertos al fondo confesional, la exploración en las capas profundas de la conciencia, la incursión en los abismos o el descenso al subsuelo, el pathos del conocimiento, los arrebatos místicos y el éxtasis, el sentimiento de culpa, el doble o la voluntad escindida, lo bello y lo sublime, el bien y el mal, las ensoñaciones y el terror, el autobiografismo... En el capítulo primero se ha visto cómo la vida y la obra de Rosa Chacel se anudan con referencias e influjos mutuos de enorme interés. Todas sus novelas -excepto Teresa, y tampoco ella queda exenta del fondo personal chaceliano- se organizan sobre complejas reminiscencias, directas unas, encubiertas o sublimadas otras, puestas de relieve mediante un poderoso esfuerzo de autoanálisis dotado de carisma poético y sometido al tratamiento objetivo que exige la transferencia al personaje de ficción.

Memorias de Leticia Valle contiene una buena dosis de materia autobiográfico que, como en La sinrazón, puede agruparse en dos tipos: por un lado, aquellos datos pertenecientes a la biografía civil, externa, de la Rosa Chacel niña; por otro, los pertenecientes a su mundo íntimo, los datos de la conciencia desvelados en Desde el amanecer. Fue en las páginas de esta obra donde la autora cali-

ficó su novela de memorias "apócrifas, de hecho" (p. 80). Lo autobiográfico se proyecta, claro está, sobre la protagonista Leticia Valle, abarcando asimismo su circunstancia.

No es sólo la autobiografía de Rosa Chacel la que permite establecer analogías con esta novela. Memorias de Leticia Valle retorna al complejo mundo de la infancia trazado en el relato "Juego de las dos esquinas"; como Estación y La sinrazón, la perspectiva adoptada es la de la primera persona en monólogo retrospectivo. Con esta última novela mantiene, además, coincidencias temáticas. Y con todas, un título y unos personajes cuyos nombres -Leticia y Daniel- tienen una gran importancia simbólica.

Es una breve pieza dentro del vasto mosaico narrativo de Rosa Chacel que no desmerece, en absoluto, del conjunto.

V.2. PERSPECTIVA

"La memoria -fenómeno, potencia, facultad, la más valiosa de la mente y del alma-, es multifacética, actúa en incalculables sentidos. Según la índole de la persona -cosa del alma, dije- fragua en una u otra calidad. En unos, acumula datos de lo externo, bien sean graves o bien triviales, bien sean emotivos o bien especulativos; en otros, sólo ahonda en sí misma: todo dato, toda experiencia, emoción o análisis va a buscarlos hacia el principio -el principio de esos datos y su propio principio-; ésta es la memoria que da las confesiones. Y claro está que las diversas categorías o calidades no aparecen siempre netamente delimitadas, sin mezcla ni infiltración alguna. Es frecuente encontrarlas avalorándose e irisándose en mutua compenetración. Toda la gran literatura del siglo pasado, o, mejor, toda la literatura desde el siglo pasado consta de Memorias y Confesiones." (1)

ES este último tipo de memoria el que impulsa, inicialmente, a Leticia Valle a escribir la historia de su vida. Sin embargo, en el periodo de tiempo -seis meses- que transcurre entre el principio

(1) CHACEL, R.; La confesión, ed. cit., pp. 12-13.

y el final de esta rememoración, se producen ciertos cambios o mutaciones.

En el primer momento, el móvil, el propósito queda explicitado con las siguientes palabras:

"...me atrevo a repetirlas [mis cosas] aquí, las escribiré para que no se borren jamás en mi memoria. Y no por consolarme, necesito mirarme al espejo en ellas y verme rodeada de todas las cosas que he adorado, de todas las cosas de que me han separado, como si ellas me hubiesen hecho daño. Aquí ya no pueden quitármelas, ni ellas pueden irse..." (p. 8)

Como en Santiago, de La sinrazón, en Leticia Valle hay también un sentimiento de culpa que la mueve a escribir el relato de su vida, un relato que consistirá de hechos demostrativos; abarcará la persona en su mundo: cosas, actos, pensamientos, pasiones. No obstante, en el personaje adolescente no se da el estado de "última voluntad" presente en las confesiones más dramáticas. Sabemos que tras "el hecho", Leticia ha alcanzado una altura o distancia espiritual (1) que le permite analizar y enjuiciar "su caso"; pero se halla lejos de la vertiente desde donde ya se ve la otra ladera, como acontece a Santiago Hernández.

Lo que impera en el ánimo de Leticia Valle cuando se dispone a acometer el relato de su vida es una voluntad de negación:

(1) Esa distancia o salto espiritual se percibe en breves comentarios que se filtran intermitentemente en el texto, como los siguientes: "¡Es imposible! ES imposible que yo, tal como soy ahora, fuese como era hace unos meses..." (p. 75). "Parece imposible pero de esto no hace más que unos meses." (p. 76)

"...No aprenderé el alemán, ni esquiaré, ni estudiaré nada. No iré por ese camino que me marcan, no seguiré a ese paso; iré en otro sentido (...); volveré hacia dentro todas mis fuerzas, echaré a correr hacia atrás hasta quedarme sin aliento, hasta llegar al final, hasta perderme. Luego volveré hasta aquí y retrocederé otra vez." (p.9)

Estos primeros planes de conducta en oposición con el ambiente resultan fallidos. Al final, escribe Leticia: "he faltado a todos. He estudiado con Adriana y me he dejado deslizar por la nieve como los demás." (p. 170)

Leticia, pues, no detiene el tiempo ni se detiene en él. Se repliega hacia el pasado "hasta el principio", hasta el primer dato que perdura en su memoria (1) y desde allí se desliza hacia el

(1) Ese primer recuerdo, claramente post-fetal, contiene un dato constituyente de la primera Leticia y anticipa futuras pugnas. En aquel primer momento de vida la lucha es por ser en sí, despegada de los otros; después, la lucha se encaminará a pensar por cuenta propia, sin necesidad de recurrir a opiniones ajenas. De acuerdo a la disposición retroactiva que invierte el orden cronológico, aparece primero este segundo dato -posterior en el tiempo y por ello más próximo al presente desde el que se escribe-, pero reproduciré el otro, que nos acerca a un tema chacelliano. Cuando Leticia intenta rescatar el recuerdo de su madre -el suyo, opuesto a las descripciones que los otros le hacían-, escribe: "... yo estaba con ella en la cama, debía ser en el verano, y yo me 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 (...). Era como si estuviese pegada a algo que, aunque era igual que yo misma, era inmenso, era algo sin fin, algo tan grande que sabía que no podría nunca recorrerlo entero, y entonces, aunque aquella sensación era deliciosa, sentía un deseo enorme de hacerla cambiar de sitio, de salir de ella, y me agarraba, tiraba de mí misma desde no sé donde y me despegaba al fin. Recuerdo el ruido ligerísimo que hacía mi piel al despegarse de la de ella, como el rasgar de un papel de seda sumamente fino." (p.10) Este párrafo, a parte de expresar la idea de principio de vida como voluntad, anticipa un tema que se desarrollará por extenso en La sinrazón, expuesto por Herminia, personaje autobiográfico: la idea del amor maternal como un tipo de amor que tiene una trayectoria contraria a los otros, pues

presente por el campo de lo narrativo: rememora o recuerda constatando su propio ser.

Una persona, Leticia Valle, empieza a hablar en la primera página y mantiene su discurso monologante y su presencia hasta el final. Los hechos relatados se ajustan, con ordenación cronológica y causal, al propósito que promueve la rememoración: explicar su caso, entresacar de su historia aquellos acontecimientos que, eslabonados, conducen hasta él. El tiempo tiene aquí categoría funcional y el lector no debe ignorar el sentido de uno de los primeros párrafos:

"Con todo me psas lo que con la rama de hiedra que llega al marco de mi ventana. Cuando la miro de refilón y la veo asomarse al cristal, me parece una lagartija que va a escaparse si me acerco. Sin embargo, no es lo que parece; no puede huir ni estremerse aunque pegue en el cristal con los nudillos, pero a pesar de esto me gusta creer que es mi compañera. Su vida es tan lenta; aún más que las manecillas del reloj que tantas veces he pasado horas queriendo ver avanzar. Aquí es ella la que va a medir mi tiempo (...) sé que para el diez de marzo habrá crecido un palmo o más" (p. 8)

La hiedra (1) es signo emblemático que abre y cierra la novela:

es el único que, partiendo de la unión, tiende a la separación.

- (1) Juan Eduardo Cirlot nos brinda la siguiente interpretación: "Es un símbolo femenino de fuerza que necesita protección." (Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1981, p. 468). Como se sabe, en la Antigüedad la corona de hiedra se daba a los poetas líricos y fue planta consagrada a Baco y después a Saturno. El cristianismo la identifica con la mente y la inmortalidad. Representa fidelidad y vida eterna. El motivo figura en otros textos chacelianos. En el poema "Fruto de las ruinas" tiene ese sentido de lo imperecedero (Versos prohibidos, p. 64); también en "Mariposa nocturna" aparece la hiedra

"Al entrar en mi cuarto me acordé de que al día siguiente era el 10 de marzo. Miré la rama de hiedra que subía por el marco de la ventana y había crecido lo que yo tenía calculado." (p. 174)

Con ello se acota el tiempo de la escritura dentro del que se encierra el recuerdo de once años, siguiendo el orden lógico-cronológico, aunque con desigual tratamiento, pues el tiempo queda sometido a la subjetividad y se selecciona, reproduciéndose con mayor intensidad el tiempo vivido. La fidelidad al punto de vista inicial es absoluta y favorece el desarrollo natural del tiempo en una línea evolutiva que se ajusta a los procesos selectivos de la memoria. No ocurren aquí, como en Desde el amanecer, aquellas transgresiones -retrocesos, adelantos y premoniciones, superposición de tiempos- a las leyes de la cronología, tan a menudo vencidas por el hilo asociativo de la memoria. Hay, por supuesto, algunas, pero escasas.

Al narrar el primer encuentro con Daniel, Leticia se retrotrae al mes anterior para hablar de la primera vez que lo vio; algunas otras brevísimas retrospectivas destinadas a hablar de Margarita Velayos, "su" profesora, y poco más. Con mayor frecuencia, las interrupciones del relato se destinan a reflexionar sobre lo acontecido, enfatizando la distancia insalvable, una distancia que más que temporal es existencial, espiritual:

atada a los árboles, como lo exige la tradición clásica (Versos... pp. 44-45). En La sinrazón, el motivo aparece un par de veces: "Algunas paredes y fachadas enteras estaban como cubiertas de terciopelo por la enamorada del mundo" (p. 353); "... hasta cubrir sus losas con la hiedra del recuerdo" (p. 234). En Memorias de Leticia Valle volverá a asomar en el verso de Zorrilla "Las hiedras colgadas del brusco peñón".

"El hecho de reflexionar sobre esto puede que sea señal de que va pasando el tiempo (...). En el día de hoy, ya distante de los hechos, puedo traer a la memoria aquellos momentos de agitación reviviendo sus más pequeños detalles, porque la que actuaba en ellos era yo misma, la que soy ahora; pero el día después, ¿quién era yo el día después?" (p. 141)

La edad de la protagonista-narradora es otro de los aspectos que requieren ser comentados. Leticia Valle cuenta once años de edad. Cuenta también con una mente gigantesca que consta de una certera visión lógica y de un caudal nemónico -historia, cultura, etc.,- considerable. Se ha cuestionado la credibilidad o realidad del personaje: determinados pensamientos o procesos psíquicos, se dice, no son posibles a tal edad. No hay, sin embargo, disonancias porque la narración no se aleja ni un momento del tono elegido: un tono pleno de saberes, sólo concebible germinando en la experiencia. Para calibrarlo en su justeza es necesario atender al modo de meditar y no tanto a los materiales de la meditación. Por más que el siguiente párrafo pueda sorprender -a un lector acostumbrado al tipo medio de héroes y heroínas infantiles (1)-

(1) No le pasó desapercibido a Rosa Chacel, quien en 1952 escribía: "No, Leticia no tiene nada que hacer hoy día: la heroína de la infancia actual es "Meg"... ¿Qué le vamos a hacer?" (Ida, p.24). Habrían de pasar unos cuantos años antes de que aparecieran personajes similares a Leticia: pienso, por ejemplo, en el Oscar de El tambor de hojalata, de G.Grass; en los niños de Gramática Parda, de García Hortelano, en los ^{no}menos turbulentos e inquietantes de Casa de campo, de J. Donoso.

por lo profundo del tema, el tono está perfectamente logrado y en nada chirría:

"... no tomaré más que lo que verdaderamente quiera. No lo que quiera por capricho; lo que quiera con mi corazón, lo que quiera con ese querer que viene desde el principio; desde Dios debe ser, porque Dios es principio y fin de todas las cosas. Aún no sé lo suficiente para pensar esto por cuenta propia y, sin embargo, hace ya mucho tiempo, cuando no sabía absolutamente nada, ya lo pensaba. Siempre lo sentí así." (p. 9)

La sintaxis -algo torpe, con abuso de las oraciones de relativo que insinúan el forcejeo, la lucha por la palabra- y una frase -"Dios es principio y fin de todas las cosas"- asumida por vía cordial y no racional, sentida y no pensada. La historia de Leticia Valle es la historia de la lucha por el conocimiento, del acceso a la razón. Y antes de producirse el salto -traumático, casi violento- el discurso no se vertebra a base de ideas o figuraciones lógicas, sino de emociones y sensaciones. Antes que los conceptos predominan las imágenes.

Hay un pasaje bellísimo que expresa un tema favorito de Rosa Chacel, pues se repite en Barrio de Maravillas: el pathos de la belleza. Así se traza esta idea:

"... La tristeza que salía de sus ojos modificaba la luz del ambiente, se extendía por él, parecía que no podía quedar nada sobre la tierra que no participase de aquella tristeza. Era como una de esas bocanadas de fuego que se escapan a veces por la portezuela de un horno y nos dejan ver un instante la violencia del elemento que se encuentra allí dentro encerrado." (p.146)

Otra característica estructural de la novela es el sistema de vacíos que se van creando conforme avanza el discurso, sólo en parte desvelado al final. Es habitual en la narrativa chaceliana evitar explicar hechos, por fundamentales que éstos sean para la comprensión de la trama. En lugar del hecho escueto, ya llevado a cabo, la autora brinda al lector los elementos de la realidad del hecho, repartidos intencionalmente a lo largo de las páginas. Exige así la colaboración o participación activa del lector, que debe ir reuniendo y reorganizando las piezas dispersas que componen el mosaico, estableciendo las correspondencias capaces de contrarrestar ese sistema de vacíos, esas elipsis que mellan el fluir del discurso.

En Memorias de Leticia Valle, hasta la última página el lector no tiene en sus manos las claves del personaje:

"Y no se daban cuenta de que lo que no podía ser estaba detrás de la butaca." (p.174)

V.3. TIEMPO Y ESPACIO

El tiempo y el espacio en la novela han sido tratados por Aurora Egido en un correcto e interesante artículo (1), al que poco habría de añadirsele. Esto, junto al hecho de tener ambos aspectos un amplio tratamiento en el siguiente capítulo, explica la breve atención que ahora les concedo.

El tiempo representado abarca los once años de la vida de Leticia Valle, distribuidos con desigual frecuencia en el texto. Así, los primeros cuatro o cinco ocupan unas pocas páginas y se limitan a sensaciones aisladas, recuerdos fragmentados de los padres -sobre todo de la madre muerta- y evocación del ámbito familiar, sin descuidar, por supuesto, el mundo íntimo con sus ensoñaciones, imágenes visionarias y fantasías oníricas. La breve experiencia en el colegio carmelitano, el regreso paterno y el traslado a Simancas.

(1) EGIDO, A.; "Los espacios del tiempo: "Memorias de Leticia Valle" de Rosa Chacel", Revista de Literatura, 86, T.XLIII, 1981, pp. 107-131.

"A partir de ahí, un tempo lento abriga la narración y la apuntala en el paso de las estaciones (1) y en fechas concretas (2) que detallan el correr de los meses y hasta del día concreto (...) cuando la morosidad aumenta y la narración se ciñe a la estancia en Simancas." (3)

Como ya indiqué páginas atrás, las alteraciones de la sucesión cronológica son escasas; apenas dos o tres regresiones temporales que, como la referente al organillero, no son independientes del hilo central, pues -ésta en concreto - se recogen más tarde (4)

El presente desde el que se escribe interfiere en el tiempo representado, pero sin condicionarlo, pues se mantiene, hasta el final mismo, el complicado juego elíptico que responde a un planteamiento estético de Rosa Chacel y también al sentimiento de culpa que vive Leticia Valle:

"No, no tengo que cambiar de método. Es estúpido querer describir una fiebre muy alta;

-
- (1) "Llegaron las vacaciones..." (p. 28); "¡Los dos primeros meses de este año me parecen tan lejanos! ¿Qué pasó en esos sesenta días? Nada: llovió y nevó y vivimos tan empequeñecidos como los lirones" (p. 75); "El mes de marzo ya fue diferente. En los primeros días hacía todavía un frío horroroso, pero la luz era ya de primavera y se atrevía uno a desafiarlo." (p. 76)
- (2) "En los primeros días de abril..." (p. 22); "El primero de septiembre..." (p. 29); "Ya en los últimos días de noviembre..." (p. 41); "...después vino una semana de fiebre..." (p. 120); "...han pasado cinco meses..." (p. 170); "... al día siguiente era el 10 de marzo." (p. 174).
- (3) EGIDO, A.; Ibíd., p. 117
- (4) "... me pareció que alzaba los hombros con aquel mismo gesto que había visto hacer bajo mi balcón al hijo del señor Marcos. Me pareció oír la frase inolvidable: "lo que tú quieras, salada", y sentí que me concedía de antemano el triunfo." (p. 130).

basta con decir la fiebre que llegó a alcanzar. Basta con contar las cosas que sucedieron, una tras otra, pasando de prisa por ellas, hasta el fin, y se acabó." (p.162)

El "ahora" se adueña de la narración en las páginas finales, aunque ya no para contrastarlo con el "antes" o "entonces", sino para presentar su propia calidad: las nuevas sensaciones de frío y angustia, la soledad y el llanto, la devastación...

"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." (p.174)

Si la lejanía temporal que media entre presente y pasado expresa el proceso o desarrollo psicológico de Leticia, la distancia espacial -de Simancas a Berna- lo refuerza.

Entre las referencias geográficas, apenas cuentan aquellas que, como meros puntos -Africa, Andalucía, Cataluña- indican un origen o un estadio transitorio, siempre anterior al tiempo de los hechos, que transcurren en Simancas. Sólo Valladolid es comparable a éste en calidad e importancia por ser el escenario de la infancia de Leticia: un paraíso perdido (1), poblado de ensoñaciones y divaga-

(1) Recuérdese lo comentado al trazar la biografía de Rosa Chacel, respecto a la nueva faceta de la soledad que le deparó su traslado a Madrid.

ciones fantásticas. En una primera presentación, el espacio vallisoletano pertenece más a lo fantástico que a lo real: una calle, una tienda, un pasaje..., quedan transformados en escenarios míticos y legendarios al someterse a la prodigiosa capacidad fabuladora de la niña Leticia Valle:

"...¡Qué luz (1) caía sobre aquella pequeña plaza encerrada! A cualquier hora, en cualquier época del año, había allí una luz que le hacía a uno comprender. Yo, desde allí, comprendía, no sé por qué, la historia. La historia que no me gustaba estudiar en los libros desde allí me parecía algo divino. Dando vueltas entre aquellas estatuas, bajo aquella luz, yo pensaba según fuese el día. Cuando era en verano, poco antes de las doce, el sol era terrible, era irritante, trágico. Yo pensaba entonces en los gladiadores que morían en el circo de Roma. Veía sobre todo aquellos que caían al pisar la red, veía los cuerpos arrastrados por la arena, y también algo leído no sé dónde: dos que morían a un tiempo, atravesándose mutuamente con sus espadas. Bajo aquel sol, bajo aquella luz desgarradora, veía siempre aquella escena: dos hombres desnudos que se mataban uno a otro al mismo tiempo. Cuando era la hora de la siesta, pensaba en cosas de América, pensaba en colibríes, en hamacas. Veía una mujer vestida de blanco, dormida a la sombra de un cañaveral, con una mariposa negra posada en medio del pecho. Si era por la mañana temprano, pensaba en Grecia, sobre todo cuando el pasaje estaba recién regado y quedaban pequeños charcos con una frescura que era como una música; entonces pensaba sobre todo en Narciso. Otras veces, cuando llovía, pensaba en el Rey de la Cerveza. No sé por qué le llamaba así, ni sé de dónde había sacado aquel personaje, pero me encantaba. Cuando la luz era gris y se oía el ruido de la lluvia en la montera de cristales, yo le veía sentado en un sillón de respaldo muy alto, con hojas de vid talladas en la madera." (p. 14)

(1) Innecesario volver a insistir en el simbolismo del término "luz" dentro de la obra chaceliana. Por lo demás, este pasaje establece claras analogías con aquel otro en que Elena -Barrio de Maravillas- descubre todo un mundo "bajo la luz cernida" del Museo.

La Iglesia de San Esteban -recuérdese el relato Juego de las dos esquinas- y el colegio de carmelitas muestran la enorme carga simbólica que tiene el espacio en las Memorias. Sólo más tarde, durante las fiestas navideñas, la ciudad aparecerá en sus dimensiones realistas, casi costumbristas como ya señalé.

En Simancas, no sólo los espacios cerrados -la casa de Luisa y Daniel-, sino también los abiertos, el mundo de la Naturaleza, tienen una interpretación simbólica, de inequívocas resonancias:

"Volví al puente; sobre el agua del río iban hojas recién caídas de los álamos; no sé por qué su frecuencia me impacientaba, como si en cada una de ellas esperase ver llegar algo que no llegaba. Las veía venir desde lejos, acercándose hasta desaparecer bajo mis pies, en los ojos del puente y me impedían pensar, no podía dejar de atenderlas. Otra más, otra más y lejos, allá en el fondo del valle, de donde venían..." (p.144)

Como expuso A. Egado, "la alegorización espacial es consecuencia de la idealización de los personajes. El mundo de la mesa apenas le deja más que escapadas a habilidades manuales propias de su sexo, o le deja el resquicio teatral para lucirse cantando y contando cuentos (p. 27). El de Luisa y Daniel es una especie de Olimpo en el que no sólo se accede a las esferas del arte y del conocimiento, sino en el que se subliman los detalles más vulgares y cotidianos. Los espacios de la casa de su padre apenas son habitados, salvo por la obligación, la vigilancia y los recelos. Porque los espacios los crean los propios personajes o, mejor dicho Leticia en su relación con ellos." (1)

(1) EGIDO, A., Ibíd., p. 122.

Una interesante variación en el uso del espacio se nos da en la escena durante la cual Leticia recita -y glosa en paralelo- el poema de Zorrilla "La carrera", es el espacio dramatizado, y con escasa presencia en la novela. De menos importancia pero perteneciente a este tipo es el espacio que se constituye en marco para la actuación de Adriana.

Por último, los espacios del silencio, los más trágicos: "de esta forma, aunque la estructura de la novela se cierre en un círculo espacio-temporal, tiene esta posibilidad de fugarse en espiral a través de esa clave que se nos escamotea, de esas palabras suspendidas en el vacío." (1)

(1) EGIDO, A.; Ibíd., p. 123.

V.4. LETICIA VALLE

Antes de iniciar el análisis del personaje, conviene detenerse un momento a reflexionar sobre el sentido que su nombre encierra.

Laetitia fue divinidad romana cuya representación iba acompañada de diversos elementos simbólicos: "une autre aureus du même empereur montre une femme debout tenant deux épis (1) et serrant contre elle un enfant (2). Sur les monnaies des empereurs et impératrices qui se succèdent jusqu'au commencement du IV siècle, la Laetitia est représentée seule, tenant une couronne (3) et un sceptre (4), ou une branche de laurier et une palme, ou deux épis

-
- (1) Explica Cirlot que la espiga es "emblemática de la fecundidad y atributo solar. Simboliza también la idea de germinación y crecimiento, de desarrollo de cualquier posibilidad virtual (...). todos los haces, manojos y ramas simbolizan poderes psíquicos integrados y dirigidos a finalidad." (Opus cit., p. 195)
- (2) Es prematuro, al no habernos introducido en el personaje, vincularle el sentido de esta figuración, pero al menos retengámosla.
- (3) También este objeto simboliza "la propia idea de superación (...); la corona de metal, la diadema y la corona de rayos son también símbolos de la luz y de la iluminación recibida." (J.E. CIRLOT: Opus cit., p. 146)
- (4) Nuevo símbolo correspondiente al grupo de signos y emblemas de

et un gouvernail (1), posé sur un globe (2), ou une couronne et un gouvernail, ou une couronne et une ancre. Sur d'autres pièces, la divinité pose le pied droit sur une d'abondance à la place du gouvernail ou de l'ancre (...). On trouve aussi des types plus rares: vaisseau du cirque entouré de quadrigues et d'animaux (...); vaisseau avec rameurs (...); instruments de sacrifice." (3)

Es arriesgado suponer que Rosa Chacel haya tenido en cuenta todas estas referencias cuando dio nombre a su personaje, pero lo cierto es que algunas características se reflejan en la Leticia Valle de la novela. La luz es un motivo dinámico que aparece en pasajes donde se narra la lucha por el conocimiento, por la claridad; los poderes o personalidad de Leticia se impone dominando a los adultos que la rodean; la idea de crecimiento o desarrollo también aparece, pues la novela se centra en la etapa del crecimiento intelectual; la pérdida de la inocencia, la alegría -tema que retorna

fertilidad; cuando aparece rematado en flor de lis, simboliza la luz y la purificación. (CIRLOT: Opus cit., p. 127)

- (1) Un nuevo símbolo que expresa las ideas de seguridad y rumbo definido. (CIRLOT, Opus cit., p. 442)
- (2) "La esfera es una totalidad y por ello constituye el substrato simbólico de las imágenes que coinciden en ese sentido dominante, desde la idea de centro a la del mundo y la eternidad, y más concretamente del alma del mundo (...). Otra asociación importante a la idea de esfericidad es la de perfección y felicidad. La carencia de esquinas (aristas) equivale analógicamente a la falta de inconvenientes, estorbos, contrariedades." (CIRLOT; Opus cit., p. 218)
- (3) Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, Paris, Librairie Hachette, 1926, Tome Troisième, Deuxième partie, pp. 906-907.

en La sinrazón-, o el sacrificio de la niña y la aparición del sentimiento de culpa.

Sabemos que Rosa Chacel posee un amplio caudal de cultura clásica y la mitología grecolatina asoma, a menudo, en su obra; por consiguiente, la hipótesis anterior no resulta descabellada. Pero aquí, como en tantas otras ocasiones, la vida, la experiencia personal también toma parte en la obra, fecundándola. Cuando la autora recuenta su breve paso por el colegio de Carmelitas de Valladolid, escribe: "Otra [chica] era preciosa: era la mayor de la clase, tendría un par de años más que yo y se llamaba Leticia. Ese nombre me parecía maravilloso por varias razones: suponía que significaba algo sublime porque estaba en la Letanía. Cuando yo se lo oía pronunciar a la hermana Modesta, la miraba a ella imaginando que se sentiría llamada. Además, me gustaba ese nombre porque tenía el color de Blanca-Nieves. Yo tenía adjudicado un color a las vocales -con tanta convicción como Rimbaud-. Claro que no los mismos colores porque nuestra vocales son cromáticamente distintas: nuestra A es blanca, nuestra E es amarilla, nuestra I es roja, nuestra O es negra, nuestra U es azul. Por esto el nombre de Leticia me hacía imaginar las dos gotas de sangre que deja caer en la nieve una reina." (Amanecer, p. 80).

Lo autobiográfico en Memorias de Leticia Valle transcurre por un doble cauce: uno, el de los acontecimientos personales y externos; otro, el curso íntimo, secreto, confesional del pensamiento, que se constituye en "sedimento de la vida como suceso o suceder de hechos"

(en gran medida, lo que Rosa Chacel nos ofreció en Desde el amanecer).

En Memorias de Leticia Valle ambos tienen una considerable variedad de registros. Así, entran a formar parte del primero el espacio vallisoletano, el breve paso de Leticia por el colegio de carmelitas, la recitación de los versos de Zorrilla, su predisposición para el canto, el rechazo de la compañía que otras niñas le ofrecían, su familiaridad con el mundo de Julio Verne... Otros elementos, aunque no referidos a Leticia, provienen asimismo de la infancia real de Rosa Chacel. Así, el mono de terracota que Daniel tiene sobre su escritorio es otra de aquellas figurillas que el padre de Rosa compraba y decoraba; los tíos residentes en Suiza son trasunto de los Pinós que asoman brevemente en Desde el amanecer.

El otro cauce nos ofrece vivencias sustanciales: fantasías, sueños o experiencias de la mente, que permanecerán arraigadas en el fondo último de la persona con categoría de fórmula; un "poder gigantesco en jaula enana", que es como Rosa Chacel define la infancia (Títulos, p. 83). Y, sobre todo, la primera experiencia de lo prohibido:

"... La primera experiencia de lo prohibido pertenece a la infancia, es en la infancia donde las prohibiciones fundamentales quedan marcadas a fuego, y, por supuesto, en la infancia no faltan decisiones: algunas se toman en los primeros meses de vida, pero éstas son como meros efectos o repercusiones de lo circunstante en la materia que es cada individuo singular."
(Títulos, p. 13)

La levitación onírica -que, en opinión de Rosa Chacel (1), acontece en toda infancia-, las visiones, el ensimismamiento contemplativo, el éxtasis, la unión mística es el río por donde navega Leticia Valle, ya antes de sus siete años (2):

"Las cosas que yo pensaba en aquella sala eran todas como aquellas fugas, siempre cosas ligeras, transparentes. Por el asiento de una butaca forrada de peluche verde, veía correr un caballo blanco. (...) También veía entre las patas de la consola unas zonas brillantes en la madera negra, unos rincones oscuros, unos cambios de luz y de sombra que eran como un mundo negro iluminado por un sol negro. (...) En todo esto que veía, yo no tomaba parte, aunque sentía todo género de sentimientos y como la atmósfera donde ocurría; en cambio, en las fantasías que pensaba en la iglesia me veía siempre a mí misma, transformada (3), haciendo cosas imposibles, pero enteramente yo. (...) era un esfuerzo enorme de toda mi imaginación el que hacía. Salía de mí misma, vivía, respiraba

-
- (1) "...La levitación onírica, ¿cuándo empieza?... ¿Quién puede saberlo?... sólo los que alcanzan un recuerdo más allá de la memoria saben que es una añoranza... en la misma medida que una... ¿ambición, aspiración o, simplemente, tendencia?... añoranza de la levedad prenatal, aspiración, tendencia, anhelo de... del pasmo o éxtasis o como queramos llamarlo [...] es la percepción del ser..." (R.CHACEL: Novelas, pp. 93-93).
 - (2) Recuérdese lo escrito sobre los primeros años de Rosa Chacel, la indiferencia con que recibió el sacramento que le daba acceso al mundo de la razón.
 - (3) Esas transformaciones se producen también ante el paisaje, como sabemos, y ante las personas. Con Luisa, Leticia se muda en madre (p. 80) y en solícita y contemplativa amante durante el viaje a Valladolid (p. 62); ante Adriana siente "preocupaciones inconfesables" (p. 89) y ante el matrimonio Daniel-Luisa, "el misterio compartido" (p.110). La proyección de Leticia hacia Margarita Velayos fluctúa entre la idealización y el desengaño: un "torbellino de impulsos discordantes" (p. 127).

el aire que corría entre aquellos cristales que le guardaban, veía el brillo de sus ojos entre los párpados medio cerrados, los extremos de su boca por donde parecía que escurría algo como un aroma." (pp.16-17)

Esos pasmos contemplativos, en los que sentimientos y sentidos se abisman cristalizando sobre ellos las "otras cosas" hasta formar un conjunto inextricable, son fenómenos o procesos que a Leticia le llegan desde dentro: dejamiento, abandono, dilatación... A menudo, tales momentos se expresan mediante el motivo simbólico de la luz (1), que aparece en el ya citado pasaje vallisoletano (p. 14), interpolando en el poema de Zorrilla recitado por Leticia (2) (p. 133), o cuando se queda con Luisa a la puerta del salón "mirando cómo la luz atravesaba los visillos, brillaba en el agua de la damajuana y se extendía por el encerado del suelo, por los respaldos de las sillas y por las cornucopias." (p. 41) Es la identificación de ambas con el goce sensual, impresionista, la que plasma el momento del éxtasis: "Yo estaba extasiada..."

(1) Lo estudio con amplitud al analizar Barrio de Maravillas, donde el motivo se hilvana con claves neoplatónicas y versos luisianos para expresar las analogías o paralelismos entre unión amorosa y creación artística.

(2) Lo que estoy comentando destaca mucho más durante la recitación solitaria ensayada por Leticia al pie de la ermita del arrabal: las huellas del arrebató místico son bien visibles: "Había una soledad maravillosa. En toda la vertiente de la colina no se divisaba ni un alma, aunque, a pesar de estar ya puesto el sol, la luz era tan limpia que se podía contar las pajas que habían quedado de la siega. [...] Estuve allí mucho tiempo hasta que se hizo de noche..." (p. 122). Es ese fenómeno que afecta al tiempo, esa detención o dilatación, que se produce a solas, en el sueño y en la vigilia.

A "tener algo que admirar" -palabra que mejor sería escribir con un guión- llama Leticia "estar en mi elemento" (p. 48), y el móvil o impulso brotará siempre de "la realidad misma" (p. 49): objetos, personas o naturaleza.

Como señaló A. Egido, "el estado contemplativo de los místicos y las fronteras que el psicoanálisis ha explorado en el sueño se unen a la descripción del proceso afectivo. El peso específico de la recreación de lugar en el campo de la recreación memorística, las huellas de la confesión y la concepción mística del amor, al que llega a través del sufrimiento y de la negación, son marcas obvias en las Memorias de Leticia Valle..." (1)

En el mismo trabajo señala Egido las analogías entre la novela chaceliana y Portrait of the Artist as a Young Boy, de Joyce (2),

(1) EGIDO, A., Opus cit., p. 128.

(2) "El buceo en el mundo interior de Leticia Valle no desdeña los precedentes de la tradición mística, como tampoco los desdeñó James Joyce para su Stephen Dedalus. En El retrato del artista adolescente, son obvias las huellas de ese legado específico, así como las de la tradición tomista. Santo Tomás de Aquino, Suárez, San Alfonso María de Ligorio tenderán el puente entre las vivencias religiosas y las amorosas con parecidos resortes a los que las Memorias tocan, de entrega y asedio. Allí existe también la adoración por lo angélico, tan inherente de todo canto de primera edad, entre el idilio y la elegía. Pero hay más, la inspiración viene como un punto de luz, y la palabra hecha carne se personifica con los rasgos boticellianos de la Anunciación: es el Arcángel Gabriel que baja a la celda de la doncella. Y es Stephen Dedalus el que recibe el rostro resplandeciente. Arcángel que Luisa encarna como un San Miguel con cruz y espada, a través de la idealización que Leticia hace de sus manos. En El artista se desgrana un poema y, a la par, su creación. Se calcula el ritmo y la comunión con la naturaleza, tal y como dijimos ocurre en la escenificación y glosa de los versos de Zorrilla que las Memorias recogen. La actio se combina además en Joyce con la música, punto de unión de Stephen con Ella, derivación hacia el éxtasis y el desfallecimiento. Esa hiedra que asume el papel de cerrar el ciclo de la escritura en las Memorias estaba ya presente en el relato de Joyce." (A. EGIDO: Opus cit., pp. 128-130).

innegables, como muy bien demuestra, aunque parece olvidarse del otro gran modelo: la novela de Dostoievsky (1).

Lo hasta aquí señalado constituye la faceta íntima de Leticia Valle, pero su persona debe verse a la luz que otros dramatis personae proyectan sobre ella, fundamentalmente dos: Daniel y Luisa.

(1) Menciona Egido a Dostoievsky, pero muy de pasada, sin vincularlo demasiado a Leticia: "Téngase en cuenta las huellas que de Arcadio, de El adolescente de Dostoievsky, hay en esta obra de Joyce, a juicio de Marichalar [...]. El autor ruso es uno de los confesados escritores predilectos de la autora." (A. EGIDO: Opus cit., p. 129). Como sabemos, no es con esta novela dostoiévskiana con la que Leticia establece tan íntimas relaciones.

V.5. LAS TRANSFORMACIONES

"...durante aquellos meses, después de atravesar la nieve y el lodo para llegar a casa de doña Luisa, yo me encerraba allí, en el despacho, delante de un libro abierto, y no lo miraba; pero no porque soñase o pensase en otras cosas, no. No pensaba en nada; reaccionaba poco a poco, después de frotarme las manos amoratadas, y la mayor parte del tiempo hacía pompas de saliva." (p. 76)

Es la otra cara de Leticia Valle: anulación de los sentidos, cesación del deseo, atrofia de la voluntad. Tal estado aparece cuando su vida gravita únicamente en torno a uno de los dos polos -Daniel y Luisa-, quedando el otro excluido del juego.

Daniel, figura de nombre simbólico (1), encarna en la novela

(1) Es sabido que, según la tradición bíblica, el profeta Daniel recibió de Dios el poder de explicar visiones y sueños, a menudo acompañadas de representaciones simbólicas. Su nombre es sinónimo de sabiduría, adivinación, descifrador de sueños.

el mundo de la mente, el pensamiento que es razón, y nada más. Acompañado siempre del médico, su único interlocutor (1), su vida transcurre entre pergaminos -es archivero- y libros. El lector no debe pasar por alto una frase pronunciada como sin querer: "este es el panal donde yo enterré mis catorce años" (p. 103), confiesa señalando "los nueve tomos de color café con leche" titulados Historia de las ideas estéticas en España.

Luisa es personaje de plural significación. Sublimada e idealizada por Leticia, encarna el amor maternal con sus notas de ternura, afecto, delicadeza, armonía, suavidad, belleza...

"...No sé si fue el perfume que llevaba o si fue que al sentir el relieve de su pecho me acordé del día aquel que la vi en la taranta al amanecer, con aquella piel transparente llena de venas azules." (p. 99)

Sus rasgos físicos se estilizan hasta alcanzar la más alta espiritualidad, hasta convertirse en figura angelical (pp. 113-4). Sus manos (2) -el tacto- dan una y otra vez la medida entera de su

(1) Personaje más bien burdo pero representativo al menos, si no de la Ciencia, del estado de la ciencia en España,

(2) "Sus manos estaban transfiguradas. Parecía imposible que aquellas manos que yo tenía delante se hubiesen hundido jamás en las pastas harinosas, que hubiesen martillado, ajustado tuercas, desenrollado la pegajosa cinta de empalme. Sus manos, en aquel momento, eran espíritu puro." (pp. 113-114).

ser. La música -el piano (1)- es su nota esencial:

"La música llenó la sala, como siempre. Yo olvidé todo el malestar pasado, porque de la majestad de aquella música emanaba una soledad en la que se disolvía cualquier circunstancia fea." (p. 129)

Leticia conoce y se aproxima a cada uno de estos mundos en un momento de absoluta orfandad: afectiva, vital, intelectual, estética... El arrinconamiento e incomunicación que padece en el círculo familiar, el progresivo embrutecimiento intelectual, la monotonía rutinaria, el orbe cerrado e insatisfactorio que le ofrecía la escuela rural -magistralmente trazado en las letanías de los atardeceres tormentosos-... constituían su mundo anterior a Daniel y Luisa. Espléndido el modo elegido por Rosa Chacel para expresar ese momento de la vida en que el eros entra en juego y a fuego (pp. 23-25), reclamando (2).

Los dos ámbitos recién inaugurados colman los deseos de Leticia, quien, si con Luisa llega a una identificación total, con

(1) Innecesario especificar el sentido, pues lo hemos visto al hablar de Chinina Migone y retornará en Barrio de Maravillas.

(2) El pasaje es extenso para reproducirlo aquí. Repárese la identificación de Leticia con el gallo, "símbolo solar, ave de la mañana. emblema de la vigilancia y de la actividad. [...] Se consideraba alegórico de vigilancia y resurrección." (J.E. CIRLOT: Diccionario de símbolos, ed. cit., p. 211)

Daniel se siente igualmente transportada: "Sólo me había sentido en un estado semejante algunas veces al salir del teatro; tanto, que no querían llevarme nunca porque decían que me emborrachaba con lo que veía. Solamente que esto no era como el teatro: un cuadro cerrado donde no se puede entrar y que no hay medio de alargar una vez terminado. Esto, al contrario, no había hecho más que empezar. (...) Cada vez que recobraba la conciencia me decía a mí misma que había sido tal el embelesamiento de aquella tarde que no podría fácilmente borrar la impresión..." (pp. 48-49)

Leticia fluctuará entre ambos polos; Daniel y Luisa querrán apropiársela excluyéndose mutuamente. Este período de oscilación y pugna se narra mediante la proliferación y acumulación de detalles y pequeñas anécdotas, intensificándose progresivamente el conflicto. Es la parte de la novela que más ahonda en el análisis psicológico. Cuando Leticia descubre las fisuras o grietas existentes en/entre Daniel y Luisa, su voluntad entra en juego, precipitándose el drama.

"... Luisa, que era en todo tan armoniosa, que parecía tan firme en sus modales, en sus palabras, generalmente escasas, de pronto dejaba ver que era débil; esto ya lo había entrevisto yo en otras ocasiones, pero sobre todo dejaba ver que su belleza, o más bien que su grandeza, no aumentaba en los momentos que podría uno llamar culminantes." (p. 145)

"Me empeñaba en encontrar en las dos frases que había oído algo como la clave de todas las frases que pudieran cruzarse entre ellos y me parecía verlas, sin sospechar, claro está, las palabras de que estuviesen compuestas. Lo que veía era sólo aquella brevedad

seca con que don Daniel había soltado la suya, y aquella firmeza tímida con que Luisa había respondido." (p. 112)

Memorias de Leticia Valle podría interpretarse como una novela de corte psicológico: un conflicto vivido en forma de triángulo, cuidadosamente entrelazados y entrecruzados los múltiples hilos que tejen la red. Cómo la adolescente va penetrando en el mundo de los adultos, descubriendo sus secretos y acabando por dominarlos, jugando con las pasiones que desencadena.

Sin embargo, estos personajes están trazados con clave simbólica y la interpretación de la novela -ya fuera de la anécdota, de lo episódico- puede muy bien ser otra.

Para la interpretación que propongo me baso, por supuesto, en el pensamiento e ideas de la propia Rosa Chacel, expuestas, sobre todo, en Saturnal. Como dije en el apartado correspondiente, en este ensayo Rosa Chacel realiza un análisis, elabora un testimonio existencial, una máscara o molde de su momento, nuestro siglo XX.

Sabemos que los hechos transcurren hacia 1925 (1) por la referencia a la estancia del padre en Africa, a la campaña de Marruecos, de donde regresa cuando se inician propiamente los hechos (traslado a Simancas). Leticia cuenta entonces 11 años; es decir,

(1) Final de la campaña militar y no otro momento intermedio porque el padre de Leticia le dice a Daniel: "Cuando uno ha hecho ya una cosa una vez en la vida no la repite. [...] Esta vez le toca a usted. Me voy a permitir esa satisfacción. [...] Usted no tiene el recurso de irse al Riff..." (pp. 164-165).

que nació en 1914. Innecesario desarrollar la idea u opinión -tan generalizada ya a estas alturas- de que nuestro siglo XX nació en realidad en esa fecha. Leticia, con su inverosímil caudal cultural, simbolizaría la infancia del siglo, un siglo que entra en ebullición en la década de los años veinte.

Daniel -el conocimiento, la razón-, alejado de Luisa -la vida y lo femenino del mundo (1)-, pronuncia una de esas frases herméticas que el lector no debe pasar por alto. Refiriéndose al 1900, año de la Exposición Universal de París, se lamenta: "Entonces el mundo era un mundo de Julio Verne." Y ya conoce el lector de estas páginas la unión de eros y ciencia, de vida y razón que se daba, para Rosa Chacel, en aquellos relatos de Julio Verne.

Leticia aspira a injertar en sí misma esos dos polos. Significativo es el rechazo que la inspira Margarita Velayos, cuando hace su reaparición. Significativo es también que, sólo cuando simultanea secretamente la frecuentación de Daniel y Luisa, Leticia alcance uno de los momentos más fecundos y perfectos.

La mutación, el desplazamiento sufrido por ciertas ideas en nuestra época, explica el desconcierto, la oscilación de Leticia, en quien predomina la angustia sobre el pensamiento: "... busco, rebusco, en el fondo de la angustia que me va invadiando..." (p.156) La tragedia se precipita tras el abandono de Luisa- renuncia a la defensa de la Vida (2)-, un abandono motivado en una categoría nega-

(1) Se cuida muy bien Rosa Chacel de marcar la distancia entre "lo afeminado" y "lo femenino" del mundo, al darnos el ámbito mujerial de la escuela (la maestra: labores, oraciones; las niñas "con sus tonterías y sus pequeños vicios" (p. 50)), contrastado al mundo que encarna y preside Luisa, ya definido más arriba.

(2) Antes había acontecido una mínima anécdota: Una niña del pueblo arroja a unos perritos en el río y Leticia, que presencia el espectáculo -el atentado a la Vida- sufre una tremenda conmoción.

tiva: el dolor, la belleza del Mal:

"...hubo un silencio corto y pavoroso, y bruscamente se fue. Pero al marcharse, yo pude oír aún algo que no sé si fue un rechinar de dientes o una pequeña risa o una ligera tos. En su garganta o en su boca se produjo un sonido chirriante, tan inhumano como el crujido de un armario. Uno de esos ruidos que causan terror, precisamente porque no sabemos si es o no es un alma quien los produce." (p. 161)

Es tema que reaparece en La sinrazón, mucho más elaborado, pero está ya aquí: el momento de disolución, de abrazo a la Nada; el momento en que los bichos del campo se dejan morir porque ya no tienen defensa:

"...en ese momento yo me hundí en una inmensidad de miseria, oscura como el infierno e ilimitada como el cielo. Pero es inútil querer decir cómo fue, más bien diría que sentí de pronto que todo iba a dejar de ser." (p. 161)

El sentido que tiene el final de la novela -postración de Luisa; muerte de Daniel; incredulidad, angustia, devastación, no-luntad, dolor en Leticia- me parece inequívoco. Memorias de Leticia Valle es una dramatización de los límites que invalidan el espíritu, que quiebran la vida. Las últimas páginas se adentran en la dimensión ética del conflicto: Leticia se pregunta qué fuerzas han intervenido -en su favor y en su contra-, qué valores morales han entrado en acción, qué poderes psíquicos han precipitado los hechos.

Son estas páginas finales las que dan a la novela su rango confesional.

A Rosa Chacel podrían aplicársele las palabras escritas sobre ese otro gran novelista -cuyo retrato tuvo tantos años sobre la mesa de trabajo- de quien parte y se inspira para desarrollar esta novela: "... crea personajes que, a través de sus destinos y de sus vidas interiores, rechazándose y atrayéndose, hombres e ideas, revelan con toda profundidad los problemas e interrogantes de la época con la mayor premura y con mayor torbellino aún que la vida diaria." (1)

(1) LUKACS, G.; "Dostoievsky", Prólogo a La confesión de Stavroguin, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1974, p. 20.

V.6. VALORACIONES CRITICAS

Como es habitual, apenas hay aportaciones de la crítica para el estudio de las Memorias..., exceptuando el mencionado artículo de A. Egido. Julián Marías, en 1953, se refirió a ella con elogioso comentario, pues para él Leticia es "una de las mejores novelas contadas que he leído en estos años; con personajes menos descritos y definidos, más presentes en cambio; con un mundo del que se dice muy poco, pero en el que se vive. Quiero decir, claro está, que es una de las mejores novelas españolas de los quince últimos años."

(1)

Gonzalo Torrente Ballester se pronuncia en el tono habitual al que vimos páginas atrás; la afirmación final parece insostenible si se acepta la tesis propuesta en este trabajo; la referencia a los patrones es incompleta y errónea:

"En las Memorias de Leticia Valle, la prosa de Rosa Chacel se simplifica, y, con ella

(1) MARIAS, J.; "Camino hacia la novela" en Ensayos de convivencia, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963, (2ª ed.), p. 183.

como instrumento (?), crea la autora un mundo novelesco muy humano, descrito con la morosidad y el cuidado del detalle que estaba de moda entre los años 20 y 30. Proust, V. Woolf y otros novelistas morosos sirven de modelo a esta delicada y penetrante escritora, cuyo mundo no parece tomar en cuenta ni aun los acontecimientos que la llevaron fuera de su Patria."

Eugenio de Nora lamenta la "larguísima y prolija reflexión", la "razonada confidencia", porque el tema, según el, "habría podido alimentar una excelente novela corta, de penetrante y morbosa psicología." (2) Afirmar esto es desconocer lo que Rosa Chacel entiende por literatura.

Marra-López desacredita la novela porque cree insostenible el mundo mental de Leticia. Habla después del "reiterado ahondamiento en los personajes femeninos" y se atreve a decir ^{que} en la narrativa chaceliana "los masculinos son siempre desvaídos, sombras que acompañan a las protagonistas". Tal afirmación -que aquí tiene carácter general- parece incomprensible cuando el crítico conocía Estación. y La sinrazón, novelas de las que también se ocupa. En fin, sobre Leticia concluye: "... tanto ésta como Estación. Ida y vuelta son simples pretextos para expresar el "yo" de la escritora en reiterado monólogo intelectual". (3)

¿Para qué más?

(1) TORRENTE BALLESTER, G.; Panorama de la literatura española contemporánea, ed. cit., p. 352.

(2) NORA, E. de; La novela española contemporánea (1898-1960), ed. cit., p. 213.

(3) MARRA-LOPEZ, J.R.; Narrativa española fuera de España, ed. cit., p. 144.



