

# La obra novelística de Rosa Chacel

Ana Rodriguez Fernandez

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

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

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

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGIA

---

LA OBRA NOVELISTICA DE ROSA CHACEL

---

V<sup>o</sup>-B<sup>o</sup>  
*Antonio Vilanova*

Tesis doctoral dirigida por:

Dr. D. ANTONIO VILANOVA

ANA RODRIGUEZ FERNANDEZ

Abril, 1986

#### 4.5. COMPRENDER

##### 4.5.1 El retorno

Tras este tiempo abismado o de silencio -los lentos y difíciles años de 1940 a 1944-, durante el cual Santiago Hernández se sumerge en las aguas termales del olvido, sobrevendrá la recaída o el retroceso, el retorno a las antiguas obsesiones, el reinicio del relato. Novelescamente, esta vuelta se traza sobre dos acontecimientos que tienen carácter de fatalidad -el primero- o rango de misterio -el segundo-. Así, en esta segunda parte de La sinrazón vemos cómo se van a ir encadenando o emparejando hechos e ideas, símbolos y símiles, de aquel pasado -primera parte de la obra- con el presente, en un proceso de progresiva penetración del misterio. Un proceso que transcurre en la vida y en la mente de un personaje, Santiago Hernández, capaz de agigantar su delirio (voluntad) hasta sucumbir en la agonía de la razón.

El diseño dual que funciona en esta novela prácticamente en los aspectos más relevantes -concepción del personaje, autobiografismo, temas, motivos- implica para la casi totalidad de esta segunda parte una voluntad de saber, un comprender que se opone al querer y poder de la primera. "La primera parte de mi vida estuve enteramente embargado por el querer y el poder. La segunda, más laxa, más fácil, me ha llevado al laberinto en que no existe más sa-

lida que comprender", dice Santiago en la página 546. Y poco más adelante, ya casi desde la otra ribera, exclama: "llevo un tiempo infinito, cien vidas, queriendo decir lo mismo, queriendo hacer lo mismo y las alternativas son siempre: querer, poder, comprender." (p. 551)

Por ello no predominará ahora la acción (hechos o actos), sino el pensamiento, una especie de contemplación o un mirar insaciable a las cosas. Hay, sin embargo, dos acontecimientos que, según dije antes, funcionan como desencadenantes de ese reverso (embestida) del pasado en el presente.

El primero de ellos tiene un cierto aire de fatalismo. En realidad, es un incidente insignificante (1), pero no es ni mucho menos accesorio. Por un lado, está al servicio de la intriga, de ese suspense que despliega Rosa Chacel en la sinrazón, recogiendo el procedimiento utilizado en las películas o novelas policíacas de nuestra época (se interrumpirá la exposición del conflicto íntimo del personaje al haber de prestar atención a las peripecias derivadas de este percance). Por otra parte, también en lo referente al diseño formal de la obra, este incidente sirve para trazar una es-

---

(1) Afecta a la historia del Santiago propietario, al aspecto civil o externo de este personaje y por eso no me extenderé demasiado en el episodio. Tras la muerte de Puig, Santiago había comprado las Murtas y parte de las acciones de la fábrica, compartiendo el negocio con los García, herederos del industrial catalán. Ahora, al cabo de los años, llegaba el hijo de éstos -abogado con delirios de grandeza- intentando pedir cuentas, intentando apoderarse de aquello -la mansión, el bello paisaje- que en otro tiempo había despreciado pero que ahora serviría para realzar su status social. "Ahora ¿quién es el que tiene más? ¿Quién es el que pide y quién el que niega? No losé. A mí, espontáneamente, me es antipático negar, pero ahora ¿hasta qué punto puedo -o quiero- conceder? ¿Quién es ahora el poderoso...? [...]; había que optar entre ceder o afrontar la lucha abierta. Las dos perspectivas me resultaban odiosas y, sobre todo, se me aparecían como una cadena de males." (p. 320) El altercado se solucionará progresivamente con la hábil intervención del padre de Quitina sin que llegue a constituir un obstáculo o una amenaza seria para la vida de Santiago.

pecie de paralelismo a l'envers entre esta pugna de ahora y la establecida antiguamente entre Santiago y Puig (segundo hecho). Y de nuevo no se trata de una simple pugna de ambiciones, sino de constatar cómo la seguridad, la propiedad, entorpece el mecanismo de la voluntad, implica la muerte de los sentidos, la cesación del deseo. Por eso, a Santiago le asaltan las antiguas obsesiones, siente la necesidad de medir la distancia entre el pasado y el presente y lo hace recorriendo el camino anterior, colocándose frente a aquel paisaje capaz de extasiarlo, emocionarlo, fustigar los sentidos, el deseo: "No fui sin darme cuenta, no: fui allá a cargar las baterías, a encontrarme conmigo mismo, con aquel que era yo cuando era capaz de todo." (p.p. 320-321)

En definitiva, se trata del tema ya comentado de la antítesis entre propiedad y posesión (con su anverso: ceguera y visión):

"... una sola cosa sentía como evidente: la inspiración. Algo había inhalado: la fuerza que se desprende de aquellos pastos... Nada de aquéllos... La fuerza que se desprende de todo cuando se mira hacia esa fuerza, cuando se dialoga con ella. Esa fuerza mística estaba allí y había estado durante años, mientras yo me embotaba progresivamente..." (p. 321)

El incidente con el hijo de Julieta no tendrá mayores consecuencias en el orden práctico; en el espiritual, sin embargo, sí. La impresión reciente subsiste en Santiago como un clima inconfundible (1) que precipita un nuevo hecho:

---

(1) En efecto, el lector percibe con claridad las íntimas conexiones entre este hecho y aquellos otros episodios primeros. Hay unos elementos que figuran un especial estado anímico: "Lo que me angustiaba hasta la náusea era el mero rumor de aquella conversación"; la voz de Julieta era "un poco gelatinosa"; también el sentimiento de enajenación: "me escapaba hacia aquel silencio, vagaba por el vacío del cuarto buscando algo." Pero es sobre todo el motivo de la mariposa lo que remite, tam

"...mirando al frente, antes del horizonte, en la pared, estaba la mariposa azul.

Con la mirada absorta en su brillo metálico, brotó en el vacío de mi mente este pensamiento: "Si yo me lo propongo aletea." (p. 324)

La insólita recaída en las antiguas obsesiones provoca una firme reacción, porque Santiago sabe ya a dónde conducen y qué significan: "...me sentí más dueño de mí y dije, con toda firmeza: 'No quiero que aletee'." (p. 325) Hay, sí, una firme decisión de evitar el Mal, de no volver a asociarse con la muerte para triunfar, pero queda la duda y el desasosiego -tal vez la nostalgia- porque la voluntad no responde con el original furor:

---

bién con una disposición a l'envers, al tercer episodio, cuando la mosca quedó atrapada entre la lámpara. Reaparece así el bestiario con toda su carga simbólica. De la mariposa nos dice Juan Eduardo Cirlot que era, entre los antiguos, "emblemática del alma y de la atracción inconsciente hacia lo luminoso. La purificación del alma por el fuego... se ve representada en una pequeña urna de Matti por la imagen del Amor, que tiene en su mano una mariposa a la que acerca una llama. El ángel de la muerte era representado por los gnósticos como pie alado pisando una mariposa, de lo cual se deduce que asimilaban ésta a la vida, más que al alma en sentido transcendente. Esto explica que el psicoanálisis conceptúe la mariposa como símbolo del renacer." (Diccionario de símbolos, ed. cit., p.p. 298-299) La mariposa es animal que aparece en otros libros chacelianos. En Desde el amanecer, la autora confiesa el horror que le inspiran las mariposas (p. 309), hecho novelizado en un pasaje de Teresa (p. 215). También en Versos prohibidos encontramos la misma idea desarrollada en el poema "Mariposa nocturna": "Desde el tácito aliento de la sombra/ que la floresta tiende en las vertientes/-quebrada roca, imprescindible musgo-/desde troncos o lazos de lianas/ desde la voz lasciva del silencio/ vienen los ojos de tus alas lentas. [...]; Por qué traes a la alcoba/a la ventana abierta, confiada, el terror?..." (p.p. 50-51)

"Mi impaciencia, mi emoción antigua, era lo que había serpenteado momentos antes, al mirar la mariposa. ¿Con qué diferencia de voltaje? Nadie podría calcularlo. Antes, la fuerza de aquella chispa no conocía barreras, ahora tenía la misma evidencia, pero mi razón no zozobraba a su impulso." (p. 326)

En realidad aquí se está insinuando ya el tema clave de esta segunda parte de la obra, la agonía de la razón, la razón de la sinrazón. Y también otro -la penetrabilidad de los tiempos- que va a reforzarse con este segundo acontecimiento: el reencuentro con Elfriede. Es el tercer factor que motiva el retorno a los cuadernos: esas páginas que nos permiten comprender mejor las cosas, sí al menos, contemplarlas desde distintos ángulos y meditarlas:

"¿Por qué llega ahora Elfriede? ¿Es una llamada al orden? La encuentro transfigurada, desconocida, por que la había olvidado. No la he seguido, su presente me sorprende y sólo entiendo de él lo que ya estaba previsto." (p. 227)

Elfriede llega en un momento en que empieza a convulsionarse el edificio que Santiago Hernández había penosamente construido a base de olvido y confesión. En efecto, una larga confesión a Quitina (p. 284) había servido para salvar el abismo que los separaba y liberarlo, hasta cierto punto, de la conciencia de culpa. El olvido y la orientación distinta de su vida (aquel tímido nacer al hombre social) hicieron el resto. Sin embargo, incidentes imprevisibles le obligarán a admitir la falacia de su pretensión -abolir el pasado-: "lo inconfesable es que el pasado no pasa, que a causa del pasado el presente teme el futuro." (p. 310)

Cuando Elfriede reaparece, Santiago empieza a barruntar todo esto; en principio una simple intuición que, como siempre, se expresa mediante un símil: "el cono con la zona en sombra".

"... Hay un trozo de perspectiva que me falta para verla. Su visión actual es como un cono truncado: tengo aquí el vértice; el presente exiguo que mi mirada abarca, después hay una gran zona de sombra después, un recuerdo amplio y básico." (p. 296)

La meditación de esta primera intuición y la profundización siguiente -mediante su comprobación en distintas personas- lo llevará a formular una nueva teoría: la impenetrabilidad de las almas. Junto a ello, todo cuanto la llegada de Elfriede tenía de enigmático, de incógnita que no ha sido buscada, mueven a Santiago a asomarse nuevamente a las puertas de la increencia:

"... me creo en posesión de una verdad que no sé lo que es. Quiero saberlo, tengo que saberlo." (p. 353)

"... una fuerza muda -porque siendo exterior no se expresa mandándome 'Haz esto', no se expone a ser discutida- me agarra, me mecaniza y, a oscuras, me lanza hacia su objeto..." (p. 357)

#### 4.5.2. La zona en sombra

##### a) la penetrabilidad de los tiempos

Hay un aire de enajenación, de automatismo, en este retorno a los antiguos misterios. Del reencuentro con Elfriede lo que menos importa es la aventura adúltera en que incurre el protagonista, pues aun siendo graves sus consecuencias, no es la ilicitud que se quiere probar. De este episodio no se desprenden unas verdades morales (en el sentido de moral social) sino esenciales, metafísicas casi. Santiago había ya intuido algo sobre "la impenetrabilidad de las almas" cuando barruntaba la teoría del cono con la zona de sombra; ahora la cara oculta que descubre es exactamente el anverso de la intuición primera: "la penetrabilidad de los



tiempos" o la certeza de que el pasado como tal pasado no existe, de que no hay un tiempo abolido, concluso o plegado sobre sí mismo: el pasado no pasa; a causa del pasado el presente teme el futuro.

"...yo ahora era dueño del pasado de Elfriede y, quisiera o no quisiera, mi propio pasado se teñía de su color. En las últimas veinticuatro horas... se había removido el poso más profundo de mi historia, el sentimiento de mis actos superficiales y ahora tenía en la mano aquel residuo, concentrado y no exento de amargura." (p. 395)

La "zona en sombra" no será pues un mero transfondo psicológico (la faceta desconocida de una psique), sino reflejo o imagen del tiempo ignorado, del pasado estrangulado que, cuando retorna, lo hace "con la furia de todo lo que no pudo ocurrir" (p. 364), imponiéndose al presente, amenazando el porvenir. El desdoblamiento, (1) la enajenación inicial da paso ahora a un estado de disolución, de inexistencia, cuya raigambre resulta bien patente a todo conocedor de la literatura y el pensamiento contemporáneos.

"... en aquella casa no hay nadie.

Cuanto más pienso en esta frase, más verdad me parece [...]. Cuando yo estaba allí con Elfriede era cuando en aquella casa no había nadie. El teléfono vibraba en un vacío total, todo acto se interrumpía, todo aliento se cortaba: asumía uno el hecho real de no ser nadie." (p. 407)

- 
- (1) Casi no merece la pena insistir en este aspecto por cuanto ya quedó ampliamente señalado al analizar los episodios y experiencias claves en la vida de este personaje. También ahora se reproduce el desdoblamiento o la superposición de tiempos que son como un leif motif de esta novela: "Y yo pensé: 'Va a pasar algo atroz'. Al pensarlo me desdoblé, salí de mí mismo y me posé tal vez en el postigo de la ventana, tal vez en la lámpara de cabecera." (p. 370)
- "!Qué abismo había entre nuestros ojos! Allá, en la orila de enfrente, estaba Elfriede braceando, gritando desahogada, y yo en la de acá, callado. La distancia era inmensa, aunque midiese poco más de diez centímetros y la sima, sin fondo, dividía el globo en dos mitades." (p. 384)

Es obvio que este Don Nadie está emparentado con el "uomo qualunque", cuyo perfil también vemos reflejado en Santiago Hernández. Pero al decir más arriba que tras esta experiencia Santiago aprendía una verdad de signo existencial, metafísico, aludía a las implicaciones esenciales del hecho. Porque a partir de ahora ya no se tratará de un simple desdoblamiento o enajenación -más o menos esporádica, puntual- sino de una escisión radical del ser: al injertar en su vida aquel trozo de pasado, su tiempo se bifurca en dos ramas, una que es y otra que no es, pero que fue. La angustia, el terror con que se vive esta nueva verdad (el descubrimiento esencial) queda patente en distintos pasajes de la obra. El más relevante tal vez sea el de las páginas 405 y 406 donde se narra en forma dramática (dialógica) esa escisión: Lo que se dice sentado a la mesa familiar frente a lo que se piensa en el interior de la conciencia, trasunto obvio de la duplicidad unida que vive este personaje, del desgarramiento entre parecer y ser.

Sin embargo, aun siendo éste el punto clave del conflicto, lo medular en él es el tema del tiempo:

"...Y el tiempo inmortal, indestructible, aflorando a través de sí mismo. Sin repetición, más bien como rectificación, como retoque de lo que no quedó bien a la primera." (p. 438)

Estas mismas palabras servirían para describir el modo en que el tema del tiempo aparece en La sinrazón: como un lento e indestructible aflorar a través de estas páginas densas y extensas. Prácticamente desde el principio hasta el fin de la novela se encuentra el lector con este tema recurrente (1) que sin embargo yo trataré

---

(1) Me limitaré a hacer en esta nota una breve sinopsis de algunos

aquí de forma breve y escueta porque ocupa lugar preferente en el capítulo dedicado a estudiar Barrio de Maravillas, obra que, hasta cierto punto, puede calificarse como una "novela del tiempo".

Allí hablo de las relaciones del tema con el pensamiento moderno, aspecto que en La sinrazón se menciona un tanto de pasada, en un diálogo entre Santiago y Herminia. Ambos personajes discuten "los lugares comunes de la filosofía moderna" -verdades de Perogrullo con tanto derecho a existir como lo tuvieron las del pasado- que ellos se sienten en la obligación de manejar por ser "hijos del siglo":

"... aunque nuestra verdad actual sea esa, un continuo devenir sin vuelta atrás, la memoria de lo que quedó atrás -bueno, no quedó, ya lo sé, pero estuvo- ¿cómo te lo diría yo?... el juramento, la fidelidad al proyecto..."  
(p. 461)

---

pasajes donde aparece. Hay, en un primer momento, aquella oposición entre pasado y presente expresada mediante la "metáfora de la alegría"; el primero significa la ignorancia, la inocencia, la juventud; el segundo, la experiencia, el conocimiento, el desengaño que conducen a la melancolía que despierta el deseo (p.p. 17-20). El empeño de actualizar el pasado berlinés para imponerlo al momento presente fue la causa desencadenante de los acontecimientos que condujeron al primer Episodio (Elfriede) (p.p. 23-24), punto de partida de los otros y con los cuales guarda conexiones estrechísimas, como ya quedó señalado. Después, a medida que Santiago Hernández ve cómo la premonición el deseo, va realizándose, podemos señalar como constante anímica de este personaje una indeclinable sensación de irrealidad concretada en una dislocación temporal o superposición de tiempos facilitada, claro está, por la confluencia de pasado y presente en un mismo espacio. Así, por ejemplo, la segunda visita al guardamuebles le hace exclamar: "Seguí, aunque sin conocimiento, en una especie de nube de irrealidad que me hacía preguntarme no ¿dónde estoy?, sino ¿Cuándo estoy yendo?... todo afloró, todo acudió al conjuro. Todo lo pasado más lo que del pasado era presente, lo que acababa de manifestarse, modificando el pasado, sin cambiarlo, claro está, añadiéndole sólo una irisación más compleja." (p.p. 116-117) Innecesario ejemplificar cómo las sensaciones de este tipo se multiplican en torno al paisaje de las Murtas (p. 128, 133, 257, 320, 461) o las derivaciones dramáticas del retorno al "lugar de autores" (el apartamiento de Juncal, escenario del tercer hecho) en la tentación

Esta última frase, pronunciada por Herminia, encierra una de las claves para la interpretación autobiográfica del personaje y de la novela. En un sentido amplio, desvinculado de la trama de la obra, esta fidelidad al proyecto inicial que impide olvidar el pasado, abolirlo, puede entenderse como "imperativo de continuidad"(1), trasunto de la actitud mantenida por la propia Rosa Chacel respecto a todo aquello que había quedado truncado, imperfecto en el sentido de no acabado, de lo que no pudo ser. Es un comentario breve, escueto, que, hasta cierto punto, desborda el marco del tema que discuten Herminia y Santiago. Es éste quien retrotrae el diálogo al terreno inicial:

"... lo que pasa es que el proyecto es un devenir, que decide ante el dilema: deja esto y toma lo otro. (:..) El juramento es tomar esto, hasta la muerte de lo otro. ¿Comprendes? Condenas a morir a todo aquello que no tomas..." (p. 461)

Esta conclusión reaviva las dudas anteriores (asociarse a la muerte para vivir) y obliga a Santiago a una revisión última de su camino, de su devenir. Si tras haber descartado el Mal, éste vuelve a aparecer, querrá saber qué posibilidades tuvo, qué sendero debía haber tomado.

---

del Sr. Filippo; en su versión positiva, esta confluencia de tiempo posibilitará la confesión entre Santiago y Quitina: "Todo se reforzaba en virtud de aquella vuelta atrás. El presente se hacía torrencial por el deshielo de un cúmulo de pasado que afluía a él." (p. 284) Por último, en la segunda parte, el conflicto se reanuda por ese retorno del pasado a causa del cual el presente teme el porvenir.

- (1) Deliberadamente empleo esta fórmula orteguiana, pues La sinrazón es retorno al punto de partida, como ya he señalado. Ortega empleó tal fórmula en su primera conferencia pública tras "el naufragio": "Continuidad no es quedarse en el pasado ni si quiera enquistarse en el presente sino movilizarse ir más allá, innovar, pero renunciando al brinco y al salto y a partir de la nada... La continuidad es el fecundo contubernio o, si

Los hechos recién acontecidos, y el descubrimiento de esas verdades, conducen a un estado de suspensión o inacción durante el cual se intensifica el autoanálisis, la revisión de la trayectoria personal, iluminada ahora por nuevos hechos o "conjunciones de ciertos momentos" que Santiago interpreta como signos que apoyarán o fundamentarán la opción de la tarea que se autoasigna: pedir clemencia para los entidos.

El primero de ellos es el episodio del viejo de las novelas galantes, que tiene lugar tras uno de los últimos encuentros con Elfriede. De regreso a casa, Santiago se detiene en el "boliche" de enfrente a comprar cigarrillos y, de manera fortuita, descubre la faceta oculta de este personajillo cotidiano, vecinal y hasta entonces sin misterio. Aquella tarde, sin embargo, descubre "su biblioteca" -novelas galantes de las ediciones económicas de hace cincuenta años-, una nueva zona en sombra:

"...yo sabía que estaba allí, pero no sabía que en los días de invierno, cuando le veía entumecido por el frío, con una bufanda grasienta al pescuezo y la nariz lagrimeando sobre el bigote amarillo, no sabía que en aquel mismo momento él se reconfortaba en los brazos de las cortesanas." (p. 397)

Santiago descarta la interpretación fácil que puede deducirse del hecho -un simple escapista que se refugia en la irrealdad por no afrontar la verdad de su miseria- para planteárselo en su hondura más abismática: "Es en rigor, el secreto de la relación más

---

se quiere, la cohabitación del pasado con el futuro, y es la única manera eficaz de no ser reaccionario. El hombre es continuidad, y cuando discontinúa y en la medida en que discontinúa que deja transitoriamente de ser hombre, renuncia a ser sí mismo y se vuelve otro..." (ORTEGA Y GASSET, O.C. VIII Ed. cit., pp' 444)

íntima, del broche más apretado: la mente y los sentidos."(1) Lo que le fascina son esas unidades de vida que no envejecen, esa voluntad que no se cansa nunca: "La eternidad que se sabe eterna, aspira al orgasmo liberador, que es su verbo, y el placer brilla puro como un chorro de luz ennegrecido por la muerte."(p. 398)

Este pensamiento no le abandona y su influjo se hará sentir más de una vez. Así, tras esta nueva visión del fenómeno del deseo, se pregunta dónde estuvo el error, por qué aquel deseo que cuando empezó era la cosa más inocente (juventud), llegó a ser algo dañino, infame: "precisamente cuando el deseo había alcanzado su clímax cuando iba en la inercia de aquella vuelta rápida. Entonces fue el impacto, el no poder ser."(p. 405)

La misma constelación de temas reaparece con el segundo incidente: la visita al Zoológico (p.p. 424-427), donde Santiago <sup>se</sup>sintió embriagado por esa emoción óptica que surge ante el contacto, ante la capacidad de sentir las cosas y entrar en su diálogo, beber y nutrirse de su fórmula.

"... sentí en aquel momento la llamada de la acción, en esa forma dionisiaca (2) que a veces me acomete. Al salir del zoológico era tan intensa que estaba seguro de hacer algo con ella y se me ocurrió llamarlo poema. [...] No quiero hacer nada en la vida, ni siquiera vivir, que no esté lleno de esta emoción."(p. 429)

---

(1) Este episodio es una nueva variación del tema que ya comenté anteriormente. la historia del hombre miserable, con su estancia luminosa en el fondo, expresa lo intacto, lo limpio de moralidad que pasa a través de él y sigue. Cabría establecer una analogía entre este personaje y la Celia de Teresa, también con su secreto íntimo (véase pp.260-263)

(2) Para el sentido del término "dionísico" ver el capítulo siguiente, donde estudio ampliamente el uso que hace Rosa Chacel del binomio nietzscheano Apolo-Dionisos.

Cree Santiago inicialmente que la emoción había brotado de las ideas que le inspiraban la contemplación del terror crepuscular de los animales: THANATOS. Pero después, al examinar ese impulso dionisiaco -la decisión de hacer un poema (1)- advierte que la causa proviene del extremo contrario: EROS: "un soterrado impulso genésico que vibra como un despertador en medio de la modorra. Sí, probablemente todo poema se reduce a eso. O, acaso, sólo los buenos, los muy buenos, los que son como seres; porque lo que sí se puede asegurar es que todo ser se reduce a eso." (p. 430)

El clima de este momento le recuerda a Santiago otro inolvidable que le permitió asistir al desarrollo de este drama en un irracional: la comadreja (p.p. 430-431)

A la conjunción de estos tres hechos -acontecidos en un momento de impás, de irresolución respecto a Elfriede- ya de por sí reveladores, se les va a unir una noticia conturbadora leída en la prensa: más de cien toninas agonizan en la playa de Mar del Plata, encajadas allí sin saber por qué causa (p. 445). Auto\_máticamente, el agonista establece una analogía:

"ese estado de fuera del mundo propio, sin memoria que dicte el camino de vuelta, sólo con una necesidad absoluta de volver a respirar aquello... y morir sin volver..." (p. 445)

Todos estos elementos que brotan del diálogo con la realidad externa son como apariciones (nótese el componente visual, imaginístico), respuestas que iluminan el vacío: "Busco, en medio de una gran oscuridad, algo que no sé lo que es ni dónde se encuentra, pero cuya existencia detecta mi enésimo sentido." (p. 469)

---

(1) El poema no ha quedado en las páginas de la novela, pero se hizo. Lo recoge Rosa Chacel en Versos prohibidos, con el título "La culpa" (Tarde en el Zoo de la Plata)" (p. 54)

### 5.3. La duda

El símil del "cono con la zona en sombra" desencadena una meditación que conduce a Santiago al descubrimiento de un concepto trágico del tiempo ("la penetrabilidad de los tiempos"), que deriva en una verdad conflictiva: el NO como fuerza motriz y el SI como carcoma o parálisis."(p. 465) Es una verdad "horrible, repugnante y detestable", por atentar contra las bases de su actitud vital, pero que confiesa porque camina hacia ese punto límite en que al hombre no le resta sino gritar pidiendo confesión.

"...No he de tratar de negarla; eso sería reconocer que me vence y no, no me vence. La reconozco sin aceptarla; la constato (ahora me gusta emplear esta palabra execrada por algunos, pero necesaria cuando no haya pruebas para comprobar y sólo por el tacto nos consta el hecho). Analizándola, describiéndola mostraré mi aversión a ella, porque cuanto más a fondo se la comprende más se la odia."(p. 464)

Tan odiosa y repugnante verdad tiene como origen o punto de partida un error -pecado- que es la causa de todo, porque sin él no habría historia: "la historia que hubo no sé si puede justificar el error... no lo sé. Lejos de justificarlo, lo agravó, reconociendo que el error era archiconsciente."(p. 469)

La historia que Santiago narra muestra los avatares o las peripecias de ese particular fenómeno religioso que es la duda, en el tiempo actual. Su delirio, su locura -ese querer hacer de su historia un tema universal (1) -lo arrastra a una aventura de signo espi-

---

(1) Aquí nos encontramos de nuevo con la sombra de Kierkegaard sacrificando a Regina Olsen, pero a Santiago no le "satisface enteramente la escuela de Job. Tampoco me sirven las fórmulas estrictamente racionales."(p. 469)



ritual (1) que le lleva a "intentar tomar el cielo por asalto" (2) Pero cuando todo esto -nacido de un raptó pasional, momentáneo- se convierte en un perseverante escrutinio, en un tentar -con la doble acepción de la palabra: palpar y probar- un continuo hurgar y manipular, degradando la constancia (fidelidad) en hábito, marchitando el pasional impulso hasta trocarlo en algo doméstico, cotidiano, marital...

"Resultado de esta vida doméstica con el amor divino es el entibiamiento, la progresiva extinción de la llama. Porque en el amor humano el otro está ahí y puede hacerse presente en cualquier forma de protesta. Pero la Divinidad protesta callando."(p.472)

El proceso seguido por su vida religiosa es la historia de una pérdida y de una victoria: la de la fe y la de la duda. Pero lo que Santiago no puede superar es el clima de su alma, la intolerable sensación de muerte (3): "Es como un planeta enfriado, algo que hubiese cerrado su ciclo vital."(p. 472)

---

(1) Son continuas en este pasaje las alusiones/referencias a un tipo de heroísmo que desarrolla su acción en la mente del hombre y que bien podría constituir el modelo propio de la época, de aquellos que se reconocen como "hijos del siglo". Ese continuo inclinarse al riesgo asomándose a las puertas de la increencia, ese incesante vivir en peligro -"sólo hay un peligro que no pueden contener ni puertas ni cerrojos: la mente del hombre mismo que está dentro de su casa" (p. 462)- nos traen múltiples resonancias en el ámbito del pensamiento contemporáneo.

(2) "El infiel hurga en los secretos del templo, no sin amor, eso no, pero sin respeto, sin el mínimo respeto... no se conforma con el templo, cree que puede entrar a saco en el cielo, forzar puertas, arramblar con lo más precioso y traérselo para adornar su casa... el idólatra emplea los tesoros de la Divinidad para el uso doméstico... pero lo cotidiano no puede alcanzar siempre la altura de la oración, esa llama..."(p. 471)

(3) De nuevo un tema clave de La sinrazón se corresponde con un núcleo medular del pensamiento unamuniano. "La fe es la conciencia de la vida en nuestro espíritu", escribió don M,guel (O.C. I, ed. cit,p. 788). Sería excesivo rastrear ahora tan amplio

Reconocer aquí el caudal autobiográfico, la biografía íntima (confesión) que Rosa Chacel realiza en La sinrazón es posible gracias a las inestimables páginas de los Diarios (1). Es durante la década de los 50 -el tiempo en que escribe esta novela- cuando padece una aguda crisis vital (emocional e intelectual a la vez) que en el plano material se manifiesta como la muerte de los sentidos (indiferencia ante los estímulos sensoriales y naturales) y en el espiritual, como aridez religiosa. El temor que la aterra es la sospecha de que las facultades creativas -el don poético y el impulso hacia la fe: crear y creerse imposibles, cesen, una vez terminado el ciclo de la función genésica (2). Sin embargo, hay una distancia entre la autora y su criatura: ya he comentado la preocupación de Rosa Chacel por que el personaje no presente esa rama crepuscular que ella padece y, en efecto, Santiago será todavía capaz de rebelarse:

"... Si he perdido la fe, es obvio que me queda la duda. Tengo que poner en ella no mi fe, sería el colmo de la paradoja, pero

---

tema como éste en la obra de Unamuno pues ya cuenta con grandes exégesis. Véase Ricardo GULLON; Opus cit., pp. 239-241, 282-283 y 338; Julián Marías, Opus cit., pp. 183-184, 186-187; Sánchez-Barbudo: opus cit., p. 100 y ss.

- (1) Gracias a la publicación de los Diarios podemos, en efecto, seguir la trayectoria, ver-entender el conflicto, pero ya mucho antes, al publicar Desde el amanecer, Rosa Chacel había puesto a sus lectores sobre la pista: "... esperaré que mis lectores hubieran encontrado en mi obra esta idea de la duda como castigo: la duda convertida en corroboración de la existencia de Dios porque tal tormento sólo es concebible in flingido directamente al que lo merece. Esto, que está dilucidado en un libro de plena madurez, brotó en mi mente en el año de 1905, en los comienzos del año en que iba a alcanzar el uso de razón." (p. 108)
- (2) Véanse el apartado "I.12. El tiempo abismado" de este trabajo, donde se expone esa crisis que atraviesa Rosa Chacel.

sí mi confianza. Me queda la duda, una duda activa, no un vacío; una duda que, como un termes, ha devorado a la fe; no tengo que combatirla sino que estimularla, avivar su hambre para que cuando haya acabado con todas las reservas de mi conciencia siga royendo y se devore a sí misma." (p. 472).

Es el de Santiago un símil análogo al empleado por Unamuno en 1897 para referirse a aquella larga crisis religiosa tras la cual construirá el "castillo pirotécnico" de sus dudas. En la carta dirigida a Clarín, fechada en octubre de ese año, escribe: "Hay una enfermedad tremenda... se digiere el estómago a sí mismo... No otra cosa es el intelectualismo... Se llega al extraño deleite de ahondar en el propio mal, de dilacerar la llaga." Y en la introducción a Nicodemo, dijo: "He llegado a conocer una enfermedad terrible, semejante en el orden del espíritu a ... un estómago, que... empieza a digerirse a sí mismo." (1)

La duda que vive Santiago es una duda sospechosa y ese cambio de la fe por la sospecha equivale a cambiar el "temor de Dios por el miedo de Dios". El conflicto no es nuevo en la historia del pensamiento moderno: "Descartes siguió el mismo proceso (2). Descartes lo dulcificó, lo veló al estilo de su época; yo lo desnudo y lo descarno al estilo de la mía." (p. 472)

---

(1) Textos recogidos por Sánchez Barbudo, Opus cit., p. 102.

(2) Lo explica Ortega en la lección séptima -"La duda cartesiana"- de su ciclo de conferencias titulado "¿Qué es filosofía?" (O.C., ed. cit., pp. 364 y 22.)

A esta idea -la duda como corroboración de la existencia de Dios- se aferra Santiago como último reducto de su firmeza, encerrándose, obstinándose en él porque la memoria le afirma que tuvo fe y que abominó de la rebeldía.

"Dios se va de mi alma y no me deja el aliento necesario para clamar desesperadamente. Tampoco me deja suficiente tranquilidad para decir: Dios no existe, y a otra cosa." (p. 473)

Y de ahí ese provocador y desafiante grito que lanza Santiago al Dios escondido tras el glaciar de la fe muerta: "¡No me engañas!"

#### 4.6. LA AGONIA DE LA RAZÓN

Recorridos los tres ciclos -querer, poder y comprender- que impulsaron su trayectoria vital, Santiago Hernández llega a esa noche agónica (1) en la que un anhelo de querer comprender el porqué refleja un último destello de la voluntad de vida.

"...ahora que lo comprendo todo es cuando no comprendo el porqué de nada.

Comprendo todo, porque veo claro el ajuste de sus efectos, pero no comprendo por qué mis tendencias iniciales, mis causas, no alcanzaron el privilegio que merecían...

Comprendo lo que quiero y, por comprenderlo, sigo queriéndolo."(p. 545)

En tal estado el agonista contempla retrospectivamente su vida en una especie de visión -se acentúa el componente visual al suscitarse la evocación en forma de imágenes encadenadas- en donde se

---

(1) Cronológicamente, son dos las noches que ocupa esta lenta agonía de la razón, que puede seguirse paso a paso, pues como si el agonista intuyera el final, deja puntual relación de cada uno de los movimientos -mentales, físicos y cronológicos- que se suceden. Aquí el relato vuelve a estructurarse como diario y los escasos hechos se narran escuetamente, sin decantación. Hay, no obstante, amplio lugar para el reposo de las impresiones, para la meditación. "Son las diez, ¡qué luz hay en la noche perfecta! Ahora veo claro. El extenuamiento de hace un rato era, más bien, saturación. Por la mañana dejé de escribir después de las nueve..."(p. 545) "Acaban de dar las tres; dentro de una hora empieza a clarear. ¿se podrá detener el sol cuando todavía anda por el otro hemisferio?"(p.551) "...el reloj no me obedece, pero el cielo sigue oscuro todavía. Han cantado muchas veces los gallos pero el día está lejos aún." Párrafos como éstos aparecen puntualmente a lo largo de estas últimas horas. En ellos se condensa aquella dualidad simbólico-cromática que en la obra funciona como leif-motif: blanco-negro, claro-oscuro, luz-sombra, noche-día: "Querría que esta hora de noche profunda que me queda fuera inmensa. Tengo horror de ver la luz del alba, que tanto adoro. Nunca comprendí que alguien sintiese angustia al ver llegar el alba; para mí, era el momento en que la noche quedaba

engarzan los momentos culminantes: "La belleza, el placer, las perlas bajo la losa, la cola del pavo real, las rosas, el crepúsculo, la calle convertida en alcoba..." (p. 547) De esta lucha, de esta inagotable revisión del pasado el agonista no saca más que un cansancio destructor. Su ilimitada ambición -la ambición del pensamiento sin barreras- le lleva a "gritar desesperadamente" su ansia de razón.

"¿Cómo es posible que, de ese absoluto, la razón, sólo se puede obtener un poco? Esta es la sinrazón que "tanto mi razón enflaquece." Y titubeante, débil, confusa, se dice: Vayamos por partes, y se pone a contar por los dedos. A ver: poseo una verdad, dos, tres, cuatro..., mil..., un millón..., cien mil millones. Pero las que me faltan seguramente son las de mayor belleza." (p. 547)

Dado el sentido que la palabra belleza tiene en la obra, la iluminación máxima que busca Santiago en su noche agónica no es sino el contacto o el conocimiento directo de Dios. Y "el experimentador" (1), aun sabiendo que "no es posible verle sin morir"

---

elevada a recuerdo. Ahora, todo ha cambiado." (p. 551)

(1) Así se autodenomina Santiago Hernández en otro de los pasajes de marcado trazo simbolista (pp. 537-538) La expresión debemos interpretarla en sentido amplio y entenderla como una infrenable, casi fatal, inclinación a asomarse y franquear las puertas del misterio que a menudo conducen a la increencia. Hay una especie de apología de la consigna nietzscheana del "¡Vivid en peligro!" cuando escribe: "La proverbial atracción que ejercen los hombres peligrosos y los que viven en peligro existe también en el hombre de mente peligrosa. Y es una atracción de carácter marcadamente erótico, porque la mente más arriesgada y más libre es la que va en busca del ser y del poder: todo ser sabe que puede quedar penetrado por ella y se inmoviliza..." (p. 549) Es, en definitiva, la máxima aspiración de este agonista: probar, experimentar en su vida la aspiración ideal a la que se tiende, encarnar la idea, poder ser.

(p. 552), arriesga una última jugada: "El golpe de audacia del luchador es, a pesar de eso, querer verle." (p. 552)

Hay una escena clave, ya a dos pasos del silencio definitivo, que debo reproducir primero para poder explicarla después:

"Ahí, ante la puerta del placar abierto, me quedé un rato absorto, contemplando en el espejo la belleza del hombre.

El espectáculo real no tenía ninguna novedad para mí: en el verano, todos los días me veo en cueros en ese espejo. Pero todos los días soy yo; hace media hora era la forma que ha sido dada al hombre.

¿Por qué dijo Quitina del remero que parecía un alma? No sé; no me lo pregunté nunca. Cuando la oí decirlo, me resultó evidente y ahora es la única semejanza que puedo encontrarle a mi cuerpo. Eso es, un cuerpo a lo único que puede parecerse es a un alma. Y cuerpo y alma ¿a quién se parecen? ¡Ah!... Y, si se parecen a El, ¿por qué no se parecen un poco más?

El caso es que cuanto más pienso en la semejanza, más grande la encuentro. ¡Se parecen! ¡Nos parecemos! Lo que vi en el espejo fue su belleza reflejada en mí. Esa belleza era como la mano de la que se desprende Adán. Sí, Adán, dormido, cae como un fruto de la belleza de Dios. Y luego... Luego, después de habernos quitado la belleza de los dioses, se nos dejó al fin ver a nuestro Dios desnudo... pero muerto.

Esto que yo he visto ahora, la Belleza, reflejándose en un hombre vivo, creo que se cuenta entre lo prohibido. Sin embargo, yo lo he visto." (p. 550-551)

La escena expresa el punto culminante alcanzado por Santiago, un punto desde donde ya se divisa la otra ladera y al que sucede una inequívoca voluntad de muerte: "Querría que esta hora de noche profunda que me queda fuera inmensa." (p. 551). En su confinamiento y reclusión, en su modo radical y absoluto de desligarse del mundo y de la propia circunstancia vital, en esa total desnudez (1), busca Santiago la omnimoda realidad aun sabien-

---

(1) En esa otra obra chaceliana con la que La sinrazón mantiene tantas analogías temáticas, Saturnal, aparece explicado el sentido de la desnudez de la figura humana. Discurre allí la autora sobre la evolución de las artes plásticas en nuestra época, señalando el cambio ocurrido en la representación escultórica del prototipo del héroe actual, el surgido tras las guerras del siglo: "En todos la representación es realista y los muestra envueltos en sus uniformes de héroes des

do que, mientras viva, el conocimiento de Dios sólo podrá ser indirecto y reflejo. En su circunstancia mundana de hombre no puede conocer a Dios más que reflejado en ella o en la íntima realidad de sí mismo. Sólo el hombre muerto -"nadie ha visto nunca a Dios", "nadie verá a Dios y vivirá" son palabras de la Escritura que él conoce muy bien- podrá tener la visión Facie ad faciem de la Divinidad. Su razón insumergible -que aspira a saber por qué llevando en sí lo contrario al pecado pudo haber incurrido en él- lo impulsa a una última pirueta: probar "la pretensión de poder, la petición que haría mover las alas de la mariposa. Esto, quiere decir, estrictamente, la respuesta. Esto significaría ver a Dios." (p. 551)

Con el procedimiento elusivo que Rosa Chacel ha venido desplegando a lo largo de estas páginas -especialmente en todo lo relativo a la aventura masallaísta del protagonista- concluye la novela:

"... la corola blanca, alerta, con esa blancura total que contiene el espectro: secreto manifiesto... La corola está ahí, mirándome con su ojo de espesas pestañas, pura e inexorable, oyendo mi confesión." (p.553)

Son las palabras que sellan los cuadernos de Santiago Hernández. A la novela le sigue una especie de "addenda", muy breve, donde se narra cómo Miguel, destinatario de estas páginas, con-

---

conocidos -imágenes de heroicidad uniforme-: rara vez se representó a uno desnudo [...] Representarlos desnudos es lo que se hacía cuando se trataba de idealizar la brutal realidad de su sino, porque un cuerpo desnudo sólo puede representar un alma: su forma es la cifra misma de la esperanza. Representarlos vestidos es prohibir a la belleza que extienda su hechizo sobre aquello en lo que no queremos que prevalezca una ilusión." (Saturnal, p. 94)



fía al padre Ugarte "cuatro gruesos cuadernos y un paquetito."

"El padre Ugarte descubrió la mariposa y vio que tenía un ala desprendida.

-Pero esto está roto -dijo.

-No sé; usted dirá, cuando lea.

El padre Ugarte leyó sin parar, sin tomar aliento y cuando terminó no dijo nada. Se asomó a la ventana, se secó la frente con el pañuelo, porque aunque el sol estaba apuntando, ya hacía calor, o, acaso, de la lectura sudaba como si hubiera hecho un ejercicio violento y sólo entre dientes, murmuró:

-¡Quién sabe!" (p. 554)

Son pocas las referencias al tema de la razón en la novela. Una primera mención la encontramos asociada a la oposición "noche-día" para aludir al modo en que los hechos deben ser relatados:

"Esos hechos (secundarios y anecdóticos) se encadenaron con éstos (primeros y principales) como la noche con el día, o más bien se engarzaron como la noche entre el día y el día; no se borraron, no se desmintieron, se quedaron fulgurando en la oscuridad como el carbúnculo, engastados en la materia diurna, forjada de razón. Y ésta es una materia muy lata y en la que no se puede proceder por saltos; hay que seguir paso a paso contando cómo fueron las cosas." (p. 115)

Escaso comentario exige esta cita, pues ya me he referido en varias ocasiones al sentido del binomio "noche-día". Por eso, cuando Santiago reflexiona sobre el tercer hecho, escribe: "... sólo alcancé a ver, contra toda razón, que lo que no podía ser, sería." (p. 164) Esta oposición entre lo racional y lo extra-ra-

cional se repite en otros dos de los momentos en que Santiago revisa los hechos de su vida: "Si dudo, porque mi razón me lo imponga..." (p. 170); "... hay algo que flota sobre esa marea alta. Hay un pequeño punto de razón insumergible..." (p. 325)

Si el "sentimiento trágico de la vida" fue definido como lucha entre la razón, con sus necesidades intelectuales, y la voluntad, con las suyas vitales, cabe pensar que la "dualidad esencial" estudiada en este personaje pertenece a la estirpe trágica que padecieron algunos de los grandes meditadores -filósofos y poetas- contemporáneos. En la introducción hablé de los vínculos entre esta novela chaceliana y el pensamiento actual. Explicar que en la figura de Santiago Hernández se percibe una evocación de la aventura mental de Kierkegaard o Nietzsche -en cuanto meditadores de la propia existencia, exploradores de esa nueva ruta abierta para el espíritu: la vida- no podrá hacerse sino en el apartado último del trabajo. Hasta aquí sólo puede hablarse de una "crítica de la razón", de una insuficiencia del concepto de razón vigente en la larga tradición racionalista del pensamiento occidental (1). "Tampoco me sirven las fórmulas estrictamente

---

(1) Estamos, desde luego, ante otro de los temas unamunianos que son frecuentes en esta novela. La lucha y la agonía que caracteriza el sentimiento y el pensamiento trágico de Don Miguel surgen de la antagonía entre razón y vida. "La razón es enemiga de la vida", escribe. "Toda posición de acuerdo y de armonía persistente entre la razón y la vida, entre la filosofía y la religión se hace imposible. Y la trágica historia del pensamiento humano no es sino una lucha entre la razón y la vida, aquélla empeñada en racionalizar a ésta haciéndola que se resigne a lo inevitable; y ésta, la vida, empeñada en vitalizar a la razón obligándola a que sirva de apoyo a sus anhelos vitales. Y ésta es la historia de la filosofía, inseparable de la historia de la religión" (Del sentimiento trágico de la vida, ed. cit., p. 116) Pero Unamuno, aunque andu-

racionales", dice Santiago en la página 469. Pero la crítica no se realiza desde postulados irracionalistas o antirracionalistas, pues en ningún momento se niega o descarta la razón. Queda claro en el diálogo mantenido entre Santiago y Miguel a raíz de la frase de Pascal: "Le coeur a ses raisons que la raison ne connait point..." (pp. 362-363) Miguel -personaje que encarna un estadio más avanzado en la sucesión generacional- propone invertir las palabras de Pascal porque "la razón tiene la misma condición dual que la pasión. La razón padece ante la sinrazón [...] El padecer de la razón es el conflicto que se arma cuando lo blanco parece negro. Y todavía más, cuando para la razón algo es falso, antes de poseer la verdad que ese algo suplanta, cuando empieza por tener la certeza de que es falso y luego emprende la tarea de la comprobación. ¿Comprendes? La razón padece con esa inversión del orden [...] la razón, que se sabe razón humana, desprecia a su familia, corazón y demás. Ella no es finitía y, por estar metida entre todas esas cosas, sabe que ella también se va a morir. Eso no lo perdona."

---

viese tras las huellas de Bergson y Kierkegaard no llegaría -como tampoco después harían otros pensadores de la existencia- a plantearse otra idea de la razón; para él, la razón es el pensamiento discursivo, "la facultad de apresar en fórmulas fijas y universales sus objetos. Y cuando éstos -como acontece con la vida humana- son por esencia individuales y cambiantes, considera que la razón no es apta para llegar a ellos." (MARIAS, J; Unamuno, ed. cit., p. 51) Hay, por otra parte, unas palabras de Santiago que parecen marcar la distancia entre "su caso" y el de Unamuno: "... qué distinto es esto de la pugna entre la fe y la razón. Imagin el camino llano por donde van los que te amaron, de chicos, y luego de cidieron no amarte, porque su razón les dijo un día que eras puro espejismo. Mi razón, en cambio, es tu espejo." (p.531)

Y todo esto a propósito de una conversación en torno al pecado. Si en Santiago Hernández traza Rosa Chacel la biografía íntima de la idea, su muerte -la agonía de la razón- advenida en ese momento de reclusión y abandono, de separación -de Quitina, que, como veremos en seguida simboliza la vida, y de la circunstancia-, viene a significar la ilicitud de esa división o pugna entre el pensamiento y la experiencia, entre la razón y la vida.

La sinrazón radica en oponer estas dos categorías, pues lo que se propugna -aunque no se formule como tesis, pues no estamos ante una novela de esas características; por el contrario, se alcanza tras la prolija exposición en que consiste la novela- es una valoración nueva: la "razón vital" -la pertenencia de la razón a la vida- formulada por Ortega.

---

## VI.5. LAS FIGURAS

---

### 5.1. GENERALIDADES

Considerándolo en un sentido lato, se puede hablar de un amplio abanico de personajes en La sinrazón. Algunos de ellos se han mencionado ya, aunque de manera fugaz, en las páginas precedentes de este trabajo.

Para intentar una clasificación o caracterización de los personajes podemos acercarnos a ellos desde una doble perspectiva. En primer lugar, considerándolos según las relaciones que entablan con el protagonista, según el papel que juegan en la vida de Santiago Hernández, lo cual equivale a decir, según la función que desempeñan en el desarrollo de la trama. Desde este punto de vista, sólo unos pocos personajes adquieren relieve auténtico, gozan de autonomía y singularidad suficientes como para exigir un tratamiento -un análisis- pormenorizado. Aun siendo los personajes más íntimamente ligados al protagonista no entablan con él una relación de subordinación funcional en el plano literario -no son simples figuras necesarias para la conformación de una trama o para la creación de un ambiente (paisaje)-,

sino que sus vidas tienen un cauce propio, igualmente profundo y sinuoso. En este sentido, debe destacarse, y por este orden, a Quitina y Elfriede -las "configuraciones ideales"-, por un lado, a Herminia y Miguel, por otro. Las dos primeras, y en especial Quitina, encarnan el prototipo femenino, la imagen de la mujer o la idea de la mujer expresada en variadas y ricas ramificaciones. Respecto a Herminia ya he comentado cómo, junto a Santiago, es el otro personaje que canaliza el amplio componente autobiográfico -en este caso el perfil externo, civil, de la biografía de la autora- que Rosa Chacel proyecta en su novela. Este rasgo le confiere incluso una mayor autonomía de la que disfrutaban los otros personajes a quienes, por su categoría, se homologa. Yo diría que, en ciertos pasajes, la figura de Herminia se agiganta adquiriendo un relieve protagónico. Por último, Miguel, hijo de Herminia, pero igualmente vinculado al protagonista pues él es el destinatario de los cuadernos donde Santiago vierte su confesión y, muy a menudo, su confidente e interlocutor.

También desde la otra perspectiva, es decir, considerando a los personajes per se, según su densidad vital, aislando su perfil del de Santiago -si es que esto puede hacerse- son estos mismos nombres los que alcanzan mayor realce. Por consiguiente, a ellos irá dedicada prácticamente la totalidad de este capítulo, no sin antes referirme brevemente al resto.

Los personajes secundarios de La sinrazón -y en esto no difieren demasiado de los principales- nos vienen dados desde la diversidad y la pluralidad, entablando un juego de contrastes y antítesis a partir, fundamentalmente, de tres elementos: la nacionalidad, la generación y el rango. En este sentido, cabe ver en

este aspecto una nueva variante de ese diseño dual que opera en las páginas de esta novela.

Respecto al primer factor, la nacionalidad, la oposición se establece entre los personajes argentinos y los españoles, con un balance favorable a estos últimos por razones puramente técnicas. Ya me referí a las dificultades con que se encontró Rosa Chacel a la hora de documentarse para la elaboración de su novela; cómo, dada su condición de exiliada, y de no residente en la Argentina, le resultó casi imposible explorar determinados ámbitos. Por esta razón injertó en su protagonista una ascendencia española, y por esa misma razón, de entre los personajes secundarios son los españoles los que más destacan. Naturalmente la autora despliega una serie de artificios para que esto le resulte aceptable (verosímil) al lector. En primer lugar, la breve retrospectiva de la infancia y adolescencia "españolas" del protagonista brinda la posibilidad de acercarnos a sus familiares, en especial al tío, el único personaje que tiene una mínima proyección y cuya presencia se da en distintos momentos, a veces de relevancia histórica, aunque sea de forma indirecta a través de la relación epistolar que mantiene con Santiago.

Un segundo factor -objetivo, real-, la emigración española a la Argentina, permite la aparición novelesca de Puig, los García o el viejito del "episodio de las novelas galantes". A todos ellos los hemos visto aparecer en momentos claves de la trama, siendo los García los que tienen un tratamiento más amplio (1).

---

(1) Santiago siente una especial predilección por García padre, cuya dignidad se pone de manifiesto en una escena clave de la obra, no exenta de un hondo dramatismo. Me refiero a la discusión entablada entre Damián y el padre de Quitina a

También son factores históricos -la Guerra Civil (1) y el exilio republicano- los que abren un nuevo espacio en la novela a personajes españoles: Damián, Herminia y Miguel.

La personalidad de Santiago -claramente diferenciada de la del resto de los muchachos con quienes mantenía relaciones amistosas durante su época estudiantil- y los sucesos acontecidos en el tercer episodio -la muerte trágica de Hortensia Suárez, madre de Quitina- hacen que de la novela desaparezcan, prácticamente, una serie de personajes argentinos -Javier, Rafaela, Mecha, Laura, etc.- que marcaban el tono, el clima -pequeña burguesía local- que envolvía la juventud de esta pareja. Después, sólo en ocasiones muy esporádicas se abrirá la novela al escenario bonaerense.

El segundo factor que propicia unas relaciones de oposición y contraste entre estos personajes es el generacional. Quizás, dentro de los personajes secundarios, esta característica se ve con mayor claridad en el caso de los García, pero también está

---

raiz de los acontecimientos de la II Guerra Mundial (p.191). De García se dice: "ese buen vasallo sin señor" (p.317). Se cuentan sus vicisitudes al llegar a la Argentina, su vida oscura como ordenanza de un banco y su absoluta integridad ante el cambio de fortuna advenido tras la muerte de Puig: "... él era un hombre sin ninguna disposición, un hombre hecho para fracasar en todo lo que emprendiese, pero al lograr aquel empleo había descubierto que entre sus condiciones pasivas había una virtud: la honradez." (p.108) Su perfil contrasta marcadamente con el de su esposa Julieta -en seguida entregada a su nuevo papel de "nueva rica"- y mucho más con el de su hijo.

- (1) Como ya señalé al hablar del tema de España, la Guerra Civil aparece reflejada en La sinrazón de forma oblicua, pero esas breves páginas dedicadas al tema son suficientes para brindar nos una imagen de la cotidianeidad de la España en armas, destacando la figura de la viejecita soriana o los perfiles de los milicianos custodiando la nocturnidad en las carreteras de la Sierra del Guadarrama.



presente entre los personajes principales: Herminia y Miguel, por un lado, Quitina y su madre, por otro. Asimismo, la pugna entre Puig y Santiago puede verse dentro de este marco.

El rango, la categoría de los personajes es otro elemento diferenciador. Algunos son extáticos, planos, simples estampas que aparecen puntualmente integradas dentro de un paisaje y, sin embargo, a veces imborrables, como la matrona que, en un atardecer estival, chupaba su heladito en una acera del Paseo de Arenales. Otros -Strugo, el señor Filippo y algunos de los mencionados más arriba- tienen una vinculación muy precisa con los trágicos acontecimientos que se desarrollan en La sinrazón.

## 5.2. LAS CONFIGURACIONES IDEALES: QUITINA Y ELFRIEDE

### a) Quitina

"Yo no había sido fulminado al ver a Quitina por su belleza, solamente... Quitina no apareció delante de mí, sino dentro de mí. No me sentí ante ella como delante de algo alcanzable, sino como delante de algo propio, específicamente mío, fatalmente mío. no era una novedad: era una eternidad. Mi amor por Quitina era, simplemente, mi facultad de amar, que había empezado con mi vida y entraba en juego de pronto.

A medida que comprendía todo esto... se incorporaba a la imagen de Quitina mi presentimiento de ella... todos aquellos momentos, absolutamente indecibles, en que, inesperadamente, su presentimiento me había tocado... Siempre, en esos momentos, la había sentido a ella como única, como absolutamente íntima, como sólo se puede sentir la vida misma, raras veces." (p. 67)

Tal vez estas líneas -el subrayado es mío- sirvan como glosa al título de este apartado -"las configuraciones ideales"- a la vez que como síntesis anticipativa de las principales ideas que en él se abordan. Belleza, fusión destino, eternidad, amor, presentimiento, promesa, vida..., son términos que irán apareciendo en las páginas sucesivas.

Santiago no está aquí enjuiciando o valorando a la amada, sino dándonos su configuración, su imagen de ella, una imagen que coincide con la idea previa: "no apareció delante de mí, sino dentro de mí." Su encuentro es reencuentro, destino. Aunque no

se formule aquí de manera tan explícita como en otros pasajes, esta percepción y celebración de la coincidencia (correspondencia) entre uno y otro está cargada de ecos platónicos (1). No han quedado muy atrás aquellas palabras de Santiago mediante las cuales confesaba su desmedida aspiración, su locura o sinrazón; pretender remotarse de la contemplación sensual de un cuerpo bello a la contemplación de la Belleza divina.

"... cuando una vida humana extiende su delirio de grandezas hasta querer alcanzar categorías que sobrepasan lo humano, cuando quiere hacer de la unión de dos seres finitos algo absoluto y eterno, y entregándose a una criatura, cree poseer en ella el universo, puede suceder que, en ese dilatarse sin freno, tropiece cuando menos lo espere con la Divinidad." (p. 162)

La pareja amorosa (2) Santiago-Quitina está plasmada en la novela con trazo simbolista. La tendencia, el anhelo de lo uno, se persona en la criatura capaz de simbolizar la unión y la desunión -la unión susceptible de desgarramiento-: la pareja amorosa. Innecesario resaltar que es la mujer el elemento central del símbolo si pensamos en la experiencia de la maternidad. Pero no con-

---

(1) Para una explicación más amplia del platonismo en Rosa Chacel, véase el siguiente capítulo. Allí se estudia la opción vocacional de la autora, ese profesar en Apolo, esa fidelidad a los cánones griegos. Por ello, no me parece necesario ahora extenderme en aclarar las conexiones entre este pasaje y el ideal helénico de la unidad.

(2) En Saturnal (p. 28 y ss.) expone Rosa Chacel la trayectoria de la pareja humana en nuestra época.

viene mezclar ambas facetas o manifestaciones del amor, pues Rosa Chacel se cuida muy bien de no injertar en el personaje que encarna la idea de la mujer -el personaje que despierta e inflama el eros masculino-, la idea de la madre. Quitina lo es, sí, y esta faceta suya tiene un peso importantísimo en la obra, pero en ella no se funden ni se confunden de forma borrosa y sospechosa ambas facetas. No es principalmente en Quitina donde Rosa Chacel estudia -y teoriza sobre- el amor maternal, sino en Herminia, como veremos. Quitina encarna la idea de la mujer en el sentido definido más arriba, pero antes de pasar a analizar cómo se traza esa "configuración ideal" me importa aclarar algo.

Puesto que analizo la novela de una autora que mantiene claros vínculos con la obra unamuniana, -y puesto que páginas atrás vimos cómo Rosa Chacel censuraba la imagen de la mujer y la idea del amor que se respiraba en las novelas de Unamuno-, no estará de más ahora hacer una mínima comparación entre ambos autores para ver si Rosa Chacel supera "las contorsionadas imágenes", las "tópicas o banales representaciones" que le criticaba a Don Miguel.

Innecesario recordar cómo los personajes femeninos de las novelas unamunianas están fuertemente marcados por una "furiosa hambre de maternidad", a menudo llevada hasta extremos agónicos: "Madres violentas o tiernas, mujeres frustradas en su deseo de maternidad, esposas o tías que podían haber sido madres, que no lo son y que luchan aún por serlo: la presencia de la mujer-madre (lograda, en potencia, o frustrada) es una de las constantes básicas de la obra de Unamuno, en la trama y el ambiente de sus novelas, en los cuentos, en el teatro, y hasta en los ensayos,

desde las primeras obras hasta las últimas." Cualquier lector de las obras de Unamuno suscribiría, seguramente, estas palabras de Carlos Blanco Aguinaga (1) si recuerda las figuras de Josefa Ignacia (Paz en la guerra), Marina, "Materia" (Amor y pedagogía), Eugenia (Niebla), Tula (La tía Tula), Raquel (Dos madres), Carolina (El Marqués de Lumbría) o incluso Angela Carballino (San Manuel Bueno, mártir). Un desdoblamiento anormal, una clara identificación del amor sensual como derivativo y sucedáneo del maternal, es también frecuente en la obra de Unamuno: "Dedicóse Joaquín, para salvarse [...] a buscar mujer, los brazos fraternales de una esposa en que defenderse de aquel odio que sentía, un regazo en que esconder la cabeza..." (2) Y también, nueva variante, la mujer-sirvienta: en Amor y Pedagogía, en La tía Tula o en Nada menos que todo un hombre.

Ante tal panorama no es de extrañar que los jóvenes escritores de los años veinte se propusiesen dar un giro sustancial a la hora de abordar el tema del amor, o de elaborar literariamente la figura de la amada. Quizás por haber leído y entendido las recomendaciones de uno de sus maestros, Ortega, quien en 1916 escribía: "Abrigo la creencia de que nuestra época va a ocuparse del amor un poco más seriamente que era uso. Va a tener el valor de mirar cara a cara el problema del amor... desde todos los tiempos ha sido lo erótico sometido a un régimen de ocultación... el hombre se ha acostumbrado a encerrar su vida erótica en una cárcel secreta del alma. Cuanto a ella se refiere toma un disfraz, habla

---

(1) El Unamuno contemplativo, Barcelona, Laia, 1975, p. 159.

(2) Abel Sánchez, ed. cit., p. 39.

quedo, se escurre medrosamente por los rincones de nuestra existencia. En ninguna otra actividad de la persona humana hallamos tan monstruosa desproporción entre el influjo que sobre el individuo ejerce y su manifestación, su cultivo social. Todo hombre o mujer que encontramos pasa ante nosotros como una máscara bajo la cual gesticula doliente o gozoso el misterio de su personalidad erótica." (1)

No merece la pena detenerse a caracterizar el escenario (es-

---

(1) ORTEGA Y GASSET,.; O.C., II, Ed. cit., pp.25-27. No hace mucho tiempo que Julián Marías llamó la atención sobre un "capitulillo" que --a modo de apéndice-- incluyó Ortega en su ensayo "Vitalidad, alma, espíritu", con el título de "Geometría sentimental". (Pertenece ambos al volumen V de El Espectador "Un libro escrito en voz baja" como lo llamó su autor (O.C., II, p. 17)). En él expone Ortega unas ideas sobre el amor no desarrolladas en los escritos integrantes de su libro Estudios sobre el amor, donde insiste sobre todo en la "entrega por encantamiento". En el otro texto insiste Ortega en la idea de "fusión": en el amor "hay otro ser con cuyo centro coincide el nuestro", dice; y aclara después: "hacer de otro nuestro centro y fundir nuestra perspectiva con la suya." Marías realiza un minucioso análisis del citado texto, del que citaré un breve párrafo ilustrativo de la proximidad entre esta teoría orteguiana del amor y la que Santiago construye a partir de su descubrimiento de Quitina. Explica Marías: "Cuando el amor es correspondido, cuando hombre y mujer se aman, se produce, en forma especialmente intensa y aguda (...) la "comunicación de las circunstancias" (...) Las circunstancias humanas son, en cierta medida, comunicantes, y esto permite la existencia de un mundo común; pero en el caso de los enamorados esas circunstancias se interpenetran y se comunican en forma de reciprocidad. Cada uno está "asociado" a la vida del otro, y de esta manera penetra en su propia circunstancia y hasta cierto punto la hace suya. Se podría decir que ambos viven una circunstancia, pero cada uno desde sí mismo, es decir, desde su propio centro." (Ortega, II, ed. cit., pp. 145-155) Y a continuación llama la atención sobre el concepto de enamoramiento expuesto en el capítulo XXIII de la Antropología metafísica. Estas son las palabras de Ortega: El enamoramiento consiste en que la persona de la cual estoy enamorado se convierte en mi proyecto (...) que al mirarme a mí mismo, es decir, al proyecto vital en que consisto, me descubre inexorablemente envuelto en esa otra persona; no es simplemente que me proyecte hacia ella, sino que me proyecto con ella. Sin ella, propiamente, no soy yo. Lo cual quiere decir, literalmente, que soy otro que el que antes --antes de enamorarme-- era. El enamoramiento consiste, pues en un cambio de mi realidad, lo que podríamos llamar una variación ontológica."

pacio real) -"un mundito íntimo, infantil, un mundito poblado de raquetas y pantorrillas soleadas" (p.64)- de donde surge Quitina, porque ese paisaje externo donde se condensaban la frivolidad y el snobismo (1), desaparecerá pronto y quedará borrado por un nuevo clima, por el espíritu de un paisaje íntimo -el ámbito del amor-, donde se aunan profecía y recuerdo (2), donde nace el destino.

"... Del mismo modo que dos materias, una vez combinadas, ya no son las dos que eran, nuestro éxtasis -casi consternación- obedecía a la certeza de ver que ya nunca volveríamos a ser los que éramos momentos antes. Por eso resultaba de nuestra fusión el silencio." (p.66)

Fusión, silencio, quietud, abandono, calor, unión, contacto, dicha, ímpetu, trasvase, secreto, mirada, comunión... son algunos de los elementos (categorías) que conforman el nuevo clima. Quitina es, desde el instante de su aparición, correspondencia a la anticipación ideal: "Al ver brillar la chispa verde en lo negro de sus ojos corrí con ella hacia aquella sombra donde tanto la había deseado, y eso me ayudó a reconocerla." (p.66)

---

(1) Son datos de este tipo los que han suscitado comentarios un tanto despectivos sobre la novela o su protagonista. Sin embargo, no me parece adecuado enjuiciarlos desde una perspectiva socio-ideológica. Yo los interpreto como pequeños guiños al lector, mínimas líneas donde Rosa Chacel alude o insinúa, jugetonamente, el molde, la factura de donde parte La sinrazón: década de los veinte, Estación. Ida y vuelta. "Colores intactos, aura ligera. Muy siglo dieciocho y muy antiguo y muy moderno... Ese era exactamente el espíritu de aquel lugar, ese tierno y entrañable snobismo." (p.64) Es algo así como una pincelada de reconocimiento-homenaje a su época. ¿Quién no recuerda el estilo, el modo que conformaban los jóvenes de entonces?

(2) Al tema vuelve Rosa Chacel en Saturnal, p. 21 y ss.

Imposible analizar con detalle la calidad (y no sólo literaria) con que Rosa Chacel va trazando lo que podríamos llamar el paradigma del amor de una novia. Abandono y olvido, soledad y desnudez (1) son nuevas categorías que aparecen conforme se va trazando o, mejor, sugiriendo -predominan símbolos, imágenes y metáforas- aquella aproximación al misterio.

"... Lo que quería dejar aquí es el tono inocente, el blanco puro de la confianza... era una límpida inocencia... En rigor, lo que quiero decir es juventud. Me he detenido en el relato preparándome a describir un momento de gran misterio y ahora veo que con una palabra menos impresionante se puede definir: un momento de juventud." (p.69)

Ya se explicó aquí el sentido de las palabras "inocencia" y "juventud" que ahora reaparecen para designar un "tiempo anterior a otro tiempo" (los hechos), un tiempo que en la vida de Santiago quedó como "paradigma del amor de una novia." En La sinrazón Rosa Chacel no se detiene a desarrollar todas las posibilidades que ofrece el tema porque ya lo hizo en Estación. Ida y vuelta (2). Lo plasma brevemente, con técnica imaginística, pero

- 
- (1) "... al hablar con ella no se vestían mis ideas como para salir de casa; esa forma, ese atavío en que se las envuelve generalmente para exponerlas ante el prójimo, ante Quitina no se lo puse nunca. Delante de ella yo era tal como soy delante de mí, por esto me parece que entre nosotros no existieron palabras. Nuestro abandono, nuestro olvido de todo, hacía que allí donde nos encontrásemos estuviésemos solos y desnudos." (p. 68)
- (2) Recordemos brevemente lo expuesto al analizar Estación. Ida y vuelta, obra donde Rosa Chacel intentó novelar la vida, más bien el clima vital, de su generación, los cambios preferenciales. Uno de ellos lo había generado Juan Ramón, que en 1918 publicada su Diario de un poeta recién casado: la "novia" se llevaba en literatura, Pocas cosas más desafinadas,



para el lector de su obra las conexiones, las correspondencias, quedan realizadas con suficiente claridad. Es otro de los elementos mediante los cuales la autora deja entrever el origen, el punto de partida desde el cual arranca en esta nueva etapa novelística. Quede como ejemplo este breve párrafo:

"... En aquella prisión, como en un fanal de vidrio que el Hado hubiera puesto sobre nosotros para cultivarnos a su gusto, yo pensaba: "es mi prometida"... Al verla el primer día, pensé: "es mi mujer", "es mi amante", y en cambio allí, en la terraza, al borde del agua, pensaba: "es mi prometida" porque esperaba de ella algo que no podía obtener de pronto, en un arrebató, en un abrazo: algo que sólo la vida llegaría a darnos cuando entrásemos en fuego." (p.69)

Siguiendo a Kierkegaard -y también a Unamuno, aunque con las diferencias ya señaladas-, Rosa Chacel, encarna en la mujer, en Quitina, la vida y la realidad. Hay un pasaje que encierra la clave de toda una serie de referencias -destino, promesa, anunciación, blancura, inocencia, virginidad- que se han ido dando de manera aislada.

Ya las concomitancias fónicas entre ambos nombres -Quitina, Regina- son reveladoras, pero por si quedara alguna duda -respecto al sentido de todo esto, el párrafo que voy a citar sirve para despejarla.

---

más detonantes que esta palabra modosa, casera, casi moral y que, sin embargo, encontró plena acogida en aquellos jóvenes ansiosos de amor libre y de amor "fuori legge". El reto se cifraba en "lo plebeyo exquisito", el reto consistía en hacer entrar en la arena literaria "la prosa de la vida", pero con dignidad, con calidad. Lo explicó muy bien Rosa Chacel en la conferencia "Sendas perdidas de la Generación del 27".

"... Allí, alejándome un poco de ella, yo me había recreado en su inocencia. Observándolas en su secreto de muchachas, me había pasado por la cabeza, repetidamente, la frase definidora de la virginal Regina Olsen: "una verdadera muchacha". Este sello estaba, indestructible, en Quitina..." (p. 92)

Quitina fue la anticipación ideal y Quitina es la vida. Y para que ambas se correspondan, el hombre al entregarse a ella (la vida) debe hacerla suya, debe "hacer real su vida ideal".

"... cuando yo hablo de posesión y entrega no hablo de lo mismo que cuando se alude a la cópula: hablo de una entrega que es un simple movimiento del ser, que es una emisión de voluntad semejante al acto de asumir la vida, semejante al primer respiro de la voluntad ante el mandato del ser. Y semejante en lo que la vida tiene de eternidad. Eso que es la vida y que sabemos que tiene principio, es vida en tanto que se siente como sin fin y sin límites. Así, el amor se inaugura en un momento dado, pero mientras está vivo no concibe fin ni fronteras. Reconocer un grumo de finitud es como delatar un tumor en el organismo de la unión." (p. 160)

A esa tarea, a ese hacer del amor su único ejercicio (1), se entregaba Santiago cuando sobrevino la contrariedad, la oposición por parte de Hortensia Suárez. La reacción ante la amenaza de

---

(1) "...Si uno se siente nacer en el amor y se siente morir al separarse del ser amado, lo principal es que no se despierte el recuerdo de una vida anterior al amor, que ese recuerdo no sea una comprobación de que se puede vivir, de que se vivió en otro tiempo libre de su cadena. Afirmándose en esta idea vi que lo que tenía que hacer era comprometer el pasado, invadir todas las estancias que no hubieran sido selladas por mi contacto." (p. 99)

arrebatarle "aquello que iba a ser su povenir" deriva en los dramáticos acontecimientos que conforman el tercer episodio. Después de este hecho, Quitina pasa a ser "el recuerdo de la vida virginal en mis manos" (p. 105), y ante ella Santiago será incapaz de estar "con la antigua desnudez": "cerca de ella para siempre, pero... con un pudor que era más bien terror". (p.106). De forma intencionada subrayo la preposición "ante" para marcar la brecha, el hueco o la distancia que subterráneamente irá socavando la trayectoria de esta pareja. Porque si hasta entonces el silencio había sido un elemento de su clima íntimo, un factor de comunión -"tratar de comunicarnos algo nos habría parecido que significaba no sentir como total la comunicación" (p. 66)-, ahora lo será de desunión; el silencio será ocultación y distancia. El inicio de la ruptura o desunión que supone una falla del querer coincide en Santiago con el debilitamiento de su fe. (Recuérdese lo expuesto en el punto 4.3.2. "El querer: la ley de la relación absoluta"). El sistema de oposiciones y contrastes (1) que opera en tantos niveles de la obra afecta también a la pareja protagónica: Santiago, para vencer, se alía con la destrucción, con la muerte; Quitina, por el contrario, cuando se siente amenazada apuesta por la vida.(2) Una nueva variante de

---

(1) También, aunque con menos intensidad pues el tema no lo requiere, se despliega aquí aquella técnica de anticipación premonitoria que veíamos al analizar los episodios. Hay, en efecto, una serie de motivos simbólicos que sustentan las correspondencias. Nada, o casi nada, se da sin antecedentes: ideas, frases, símiles vienen cargados de resonancias conceptuales e imaginativas que las hacen depender de otras ideas, de otras frases, de otros símiles. Así, por ejemplo, el estre mecedor pasaje del "pájaro guadaña" (p.121-122), el motivo del collar (p. 143), que se corresponde, a su vez, con el entretenimiento del hilo de arena (p.121), etc.

(2) No es éste el único personaje donde Rosa Chacel plasma tal idea. También Elfriede desarrolla un comportamiento idéntico.

este juego de opósitos se encuentra expresada en la antítesis duda-confianza: "Si yo hubiera percibido en Quitina un mínimun de duda, mi mentira no me resultaría tan repugnante... Pero Quitina había confiado y esto la distanciaba de mí. Su confianza y mi duda eran tan antagónicas como el calor y el frío, como el sueño y la vigilia." (p. 155) Y también, como ahora veremos, mediante la antítesis sueño-vigilia.

Es ésta otra dimensión o faceta del personaje Quitina, distinta, aunque no desligada, de la que hasta aquí hemos venido viendo. El lector, por supuesto, está ya sobre aviso respecto a la pluralidad o diversidad que se proyecta sobre ella. El pasaje -aparentemente intrascendente, pues en un primer momento parece pura broma, puro juego lingüístico, rozando casi el "trabalenguas"- donde se narra la serie de transformaciones que había sufrido el nombre de Quitina, computándose hasta treinta y seis variantes -"un verdadero cuadro, con llaves que abrazaban los derivados y partiendo de éstos, otras que encerraban los diminutivos y aumentativos" (p. 70)-, nos da la clave y debe entenderse, por supuesto, en relación con cuanto se dijo al hablar de uno de los núcleos conflictivos, "la impenetrabilidad de las almas". "Acaso esas metamorfosis de la palabra, en las que no sucumbe la raíz, sino que las mantiene a todas en umbela, como un puro alarde de posibilidades, sean lo que más pueda definir la diversa integridad de Quitina." (p. 147)

---

Y, ya fuera de La sinrazón, la Antonia de Barrio de Maravillas es un personaje que queda salvado (dignificado) por su adhesión inequívoca a la vida.

Si el desvelo, el insomnio es el mundo donde se debate y sucumbe el agonista -Santiago- (1), Quitina encarnará lo opuesto: el sueño de dormir como refugio o antídoto contra ese mundo nocturno en que la razón agoniza; el sueño como abrigo contra los combates del alma, como realidad superior en que la agonía desaparece.

"Si Quitina no hubiese estado dominada por ese sueño, ¿habría dudado? -me dije-. Pero ¿puedo yo querer que entre la duda en el alma de Quitina? ¿Puedo querer traerla a mi desvelo? No, en este mundo del insomnio no tengo derecho a más compañía que la de Rudy, él vela conmigo sin darse cuenta de que estoy desvelado." (p.156)

Recurriendo a metáforas de larga tradición literaria (2),

- 
- (1) En este rasgo Santiago entronca con otros personajes de inequívoca estirpe chaceliana, los más íntimos, aquellas "criaturas" en quienes la autora traza la radiografía íntima de su existir. Pensemos en Elena, la artista adolescente de Barrio de Maravillas que frente al inexorable letargo en que sucumben sus padres mantiene su conciencia en pie, alerta, insomne. También Leticia es otra criatura de densa actividad nocturna, otra conciencia insumergible. Y ya en La sinrazón, Herminia, un nuevo personaje atrapado en las redes del delirio nocturno.
  - (2) Por supuesto, la conexión más inmediata se establece aquí, como en tantos otros aspectos, con Unamuno. Rosa Chacel no registra la compleja red de significados que la voz sueño tiene en la obra de Unamuno pero sí recoge la acepción unamuniana de sueño como abrigo contra los combates del alma, como realidad superior en que la agonía desaparece. Incluso nos encontramos pasajes de sorprendente proximidad textual. Véamos un ejemplo: "Pasé largos ratos viéndola dormida en la cama, con el niño en el hueco de su brazo, dormido también, y me parecía que se había ido con él al fondo del misterio de donde él venía, que para despertarla sería necesario que la voz del Creador me la devolviese hecha de nuevo." (p. 123) Al leer estas palabras, asoma a la memoria del lector un pasaje de 1932 en el cual Unamuno narra cómo en uno de sus nos-

Rosa Chacel encarna en Quitina la idea del sueño que es la vida, "... como si bajo su sueño trabajase una dinamo fortísima que hiciese fluir más vida de la que podía contener su cuerpo." (p.125-126) Así pues, el sueño del dormir como ámbito -regazo- donde se refugia la vida. Es significativo que los pasajes en los cuales aparece esta idea se refieran a la Quitina-madre:

"Nadie dormía como Quitina, su sueño era inmenso, yo lo sentía sobre la casa y sobre el mundo. Irradiaba de ella una bóveda de sueño sin límites, y pensé: 'La nueva vida que va desenvolviéndose dentro de su cuerpo, ¿velará o dormirá?'... La vida, ni duerme ni vela: trabaja con toda holgura bajo el sueño; así no es interrumpida ni acelerada por contingencias de la vigilia. Por eso Quitina se sumergía en el sueño, era una forma más de su abdicación." (pp. 155-156)

Abdicación o cesación de la voluntad, abengación de una parte de la naturaleza en favor de la otra, transformación del amor (pujante, combativo, en Francesca) en piedad: "... Quitina estaba fuera de sí -y por lo tanto, fuera de mí-... toda ella, en su virginidad absoluta, abría los ojos, como entonces al amor, a la piedad esta vez." (p. 142)

---

tálgicos paseos por Madrid se encontró con una madre y un niño que, abrazados, se entregaban al buen sueño, al sueño de dormir: "... En uno de los bancos una madre joven, novicia en maternidad al parecer, recogía en su regazo a un niño que dormía, y la madre, inclinando la cabeza, dormía también. Eran dos sueños conjugados, y madre e hijo soñaban de seguro lo mismo: reposo." (O.C., I, pp. 941-942) Citar, por último otro pasaje que disipa cualquier duda al respecto: "Al ponerse en movimiento Quitina, volvió a penetrar el comedor la primavera. Ella era la primavera, pero no la Coré impúber, era una primavera opulenta, en plena concepción, una primavera maternal. Era una virgen madre, como dice Unamuno." (p. 184) (El subrayado es mío)

Rosa Chacel, siguiendo a Bergson y a Scheler, distingue, respectivamente, entre dos tipos de piedad: racional, uno; cordial o sensual, otro. La primera es una actitud que adopta el hombre ante los males de otro, es un no querer ser cómplice de la adversidad y es la posición piadosa del hombre ante lo general; es una repulsa consciente y voluntaria a lo negativo, un estar en guardia contra todo cuanto es adverso a la vida. La segunda es personal, es la que solamente puede inspirar una persona a otra pues surge de la consideración o visión de las cualidades amenazadas o padecientes de una persona determinada. "Esta segunda forma fue decantada por Scheler como culminación de la simpatía: piedad no sólo de lo doliente y amenazado, sino de lo excelso, lo bello, lo superabundante. Piedad en la alegría." (Saturnal, p. 165)

No es esta última forma la de Quitina. En ella la piedad surge, por primera vez, ante lo general (el caso de Herminia) y no ante lo personal, e implica -y esto es lo que aterroriza a Santiago- abnegación, abdicación de la voluntad y, en consecuencia, de la alegría.

"... el amante no se desliga del amado aunque le vea caer en el mayor abismo, pero esa elasticidad del amor lo descarna, lo desmaterializa hasta darle la transparencia de la piedad. Porque la piedad es eso, transparencia. Es ver al otro a través de sí mismo y ser el cristal que no se ve: abnegación. Y... yo quiero sentir contra mi cuerpo una carne llena de voluntad. (...) El que va detrás del amado a donde no quiere ir, va sin alegría, porque sólo hay alegría en la voluntad. Abnegación, piedad, son las formas más altas del amor, pero la posesión carnal en la piedad me aterra como la violación de una tumba: el muerto está entre los amantes." (pp. 161-162)

Reconoce que la piedad surge del amor, pero en la piedad el amor no es un movimiento ciego (un querer) impulsado por el eros; es un movimiento de índole espiritual que brota ante toda destrucción, ante el dolor, ante la muerte. Santiago sabe que la ausencia de ese impulso -el eros o deseo que da vida al amor- supone la muerte sensible del amor.

"En esa posesión cotidiana, que es la simple vida de los amantes, si, al cruzarse las miradas de los que se quieren, en medio, como una tez opaca, está lo que no se quiere, el querer queda estrangulado, coartado en el alcance absoluto que tenía genuinamente, al brotar como intención. Y ¿qué queda del amor si pierde su sentido absoluto?"

Por eso, aun sin anhelarlo, Santiago incurre en el adulterio. En su caso, el adulterio es el mero efecto de una pasión que ataca al padeciente e interfiere en su vida sin que el efecto sea evitable. Y el efecto de este abandono no es, aunque pudiera parecerlo, que Quitina queda fuera de la vida de Santiago, sino que es él quien queda fuera de la vida. Por eso, cuando se reeefectúa la comunión -comunicación sobre la mutua confesión- de aquel día dirá Santiago que fue "una especie de nupcias de la vida con el momento." (p. 275)

Era inevitable esta desviación del aspecto que estaba comentando más arriba -la forma de la piedad en Quitina-, aun sin haberlo acabado de perfilar. Inicialmente es tolerancia estéril que excluye la lucha. La abnegación de Quitina -no exenta de heroísmo- culmina en una escena -de sabor bíblico- en que Quitina asume la pasividad femenina hasta decir "He aquí la sierva"



(1). La escena se narra en la página 221 y es demasiado larga para reproducirla en su totalidad; citaré el último párrafo:

"Luego se echó las mangas de la bata hacia atrás, sacudió la melena: el vapor del cuarto había encrespado su pelo y le hacía parecer más oscuro, sobre la seda rosa de la bata. Tanto como de reina tenía de esclava. Ya la había visto otras veces en aquel aspecto de esclava oriental." (2)

Quitina, ese "puro ser carnal de seda rosa", realiza aquí un acto humano, no femenino (3); su abnegación es de estirpe heroica. El lector atento debe advertir el paralelismo à l'envers establecido entre esta escena y aquella otra (p.65) protagonizada por Santiago en las pistas de tenis. Si a ello añadimos otras contraposiciones proyectadas sobre esta pareja (la fundamental,

- 
- (1) Deben precisarse, con cuidado, las diferencias entre esta palabra, "Sierva", y otra que le ronda cerca, aunque sea sólo fonéticamente: "sirvienta". Este quedaría para designar a aquellas mujeres que se someten al placer del hombre, a las amantes de "adhesión perruna"; esas "rubias con melenas y bocas pertinaces" que Santiago evoca en una de sus meditaciones nocturnas (pp. 158-159). La Sierva, por el contrario, sólo se entrega a la Voluntad Omnipotente; su adhesión es una forma del amor en Dios: el perdón, la misericordia, la piedad. El tono bíblico de esta escena hace que su sentido sea inequívoco.
- (2) Podría ampliarse este aspecto de La sinrazon comprándolo con la figuración de esta idea en la obra de otro novelista estudiado por Rosa Chacel en La confesión: Misericordia, de Pérez Galdós.
- (3) La masculinidad o la femineidad deben entenderse como categorías humanas, que se dan tanto en el hombre como en la mujer. Por eso, Santiago dirá: "La masculinidad, esa categoría de la persona humana que tanto alcanza a lo más subterráneo y primario como a lo más elaborado y espiritual, lo único que tiene incuestionable es que no puede ser pasiva." (p.417)

la antagonía Vida-Muerte), llegaremos a ver cómo en estos personajes realiza Rosa Chacel el estudio de dos formas de heroísmo. En Santiago, el heroísmo como movimiento libre, espiritual y vital: "en tanto que acto, tiene que nacer en el héroe, tiene que ser vivido por él tan entrañablemente que su potencia sobrepase la de la vida natural." (1) En Quitina, esa otra forma de heroísmo en que predomina la piedad, forma alumbrada en una época, la nuestra, que se tildó de afeminada por no valorar la fuerza y los instintos naturales sino las fuerzas creadas, y también desatadas, por el hombre.

El odio final de Quitina no se debe a una simple reacción mujeril, no está alimentado por los celos o el rencor hacia esa otra mujer que, como ella, se alió con la vida; su odio surge ante la traición de lo que creyó más adicto, más suyo, ante la certeza de que aquello que un día vivió como una apuesta arriesgadísima y triunfal, se convertía ahora en una inevitable y persistente derrota. Su odio es horror, -"el horror de la semejanza, como de un universo zurdo y cabeza abajo." (p. 544)- y terror: el terror ante la duplicidad unida.

"... Eso es lo que me pareció Quitina al salir de la biblioteca, una criatura que, por los siglos de los siglos, hubiese estado esperando y ya no esperase; un ser empapado de odio como una esponja, que nunca, nunca jamás hubiera conocido el amor." (p. 523)

---

(1) Saturnal, p. 42

b) Elfriede

De Elfriede ya sabemos cuanto atañe a su participación en los hechos, cómo su reaparición montevideana fue origen y principio de esta historia y cómo su breve etapa bonaerense le lleva a Santiago a recordar el relato abandonado y proseguirlo, incorporándole los nuevos acontecimientos sobrevenidos en esa segunda etapa de su vida. Vista desde la trayectoria existencial de Santiago Hernández, éstos son los dos momentos importantes de Elfriede, pero la figura de este personaje queda más realzada en la etapa anterior a la historia que se narra, al presente de la novela: Berlín, 1928.

Las primeras palabras referidas a este personaje encierran ya un contenido simbólico cuyo sentido se irá desvelando progresivamente. Así, el nombre de Elfriede reaparecerá en la memoria de Santiago en un crepúsculo de agosto, "quince minutos después de haber estado parado en una esquina, pensando en la primavera." (p. 19) La inicial asociación analógica Elfriede-primavera (tiempo floral, estación germinal) es anticipación del contenido simbólico fundamental encarnado en este personaje. Así, la segunda evocación contiene otro término de inequívoca lectura (el subrayado es mío):

"... la espuma me echaba a la cara gotas frías que me ayudaban a recordar la lluvia de Berlín y a Elfriede bajo la lluvia, bajo la nieve o entre la niebla de los bosques. Recordaba su atavío de estudiante; tricota, gorro y bufanda de lana, tal como estaba el día en que la conocí, bajo la luz cernida del museo. La recordaba en las tardes de enero patinando en las pistas del barrio, bailando por las noches en los cabarets o en las fiestas populares de Alexander Platz." (p. 20)

Cualquier lector de Rosa Chacel sabe del hondo caudal que la palabra "luz" abre en su obra. En su autobiografía, Desde el amanecer, la vida arranca bajo el signo de la luz y en Barrio de Maravillas el motivo destaca por su valor genésico, por la función vivificadora que desempeña (1).

Elfriede se presenta revestida con las formas del mundo antiguo, ese mundo que todos llevamos "en nuestro fondo más íntimo" y que "imaginamos con el color de los sueños" (p. 273). El helenismo y cuanto en la obra de Rosa Chacel significa el clasicismo griego -armonía, canon, forma, belleza, ideal, etc. (2)- son atributos encarnados en este personaje:

"...Elfriede estaba sentada en un escalón junto al Altar de Pérgamo... les hacía confrontar la cabeza de Elfriede con la de Nix, tan carnal, tan humana... Luego la llevé junto a la gran cabeza dolorosa de la madre de los titanes y les hice observar que la frente de Elfriede era idéntica..." (pp.21-22)

El cuerpo de Elfriede -forma, línea, ritmo, movimiento- como un vértigo o impulso "que, partiendo de uno mismo, le entrega

---

(1) Es mucho más rico el valor simbólico de este motivo en Barrio de Maravillas que en La sinrazón. Allí, como se verá en el capítulo siguiente, una de sus acepciones enlaza con la metáfora platónica, que también asoma en estas páginas. Para el filósofo griego, el pensar del todo del mundo salta a la absolutización de un momento del mundo, a saber, la luz, que da su aspecto a todas las cosas, que las concreta en la fisonomía de una forma. La fuerza soberana de la luz, su "aspecto", su poder que otorga un rostro a las cosas, lo llama Platón "aspecto", "rostro", eidos. SER=LUZ es una ecuación platónica fundamental. Por otra parte, debe recordarse el binomio luz-sombra como otra de las parejas antitéticas fundamentales que operan en La sinrazón.

(2) De nuevo remito al capítulo siguiente de esta tesis.

a uno al poder de un ritmo irresistible." (p. 22); su mundo, un ámbito donde Santiago empezó "a darle a la alegría forma sistemática." (p.36) Innecesario explicar el sentido de esta última frase porque ya nos hemos encontrado varias veces con esa palabra clave: "alegría".

Elfriede no representará "nada serio" en la vida de Santiago, se nos dice. Y es cierto. No será, como Quitina, imagen del amor (1); sin embargo, encarnará aquello que lo precede, el vértigo o impulso que lo despierta: eros. Por eso, tras narrar los hechos que conforman el primer episodio, escribe: "pero esto es el comienzo de todo" (p.27) Ese sentido genésico -el clima, el tono de Elfriede subsistiendo inalterable a través del tiempo por corresponder a una vivencia primigenia, esencial en cualquier vida- ese algo de naturaleza naciente que hay en Elfriede -recordemos las analogías mítico-escultóricas-, se desvela -también mediante el despliegue de una complicada red de elementos simbólicos- en la segunda parte de la obra.

Santiago vive su reencuentro con Elfriede como un fenómeno de reaparición o, mejor, de resurrección del antiguo deseo. Su presencia es un antídoto contra la atonía del amor, contra la muerte de los sentidos.

"... Literatura, historia, mitos; todo el rostro del hombre en el mundo puede hacerse patente en una forma contemplada, dejar

---

(1) Hay una frase significativa que conviene señalar. Dice Santiago: "yo no estaba verdaderamente enamorado de Elfriede" (p. 27). Es este adverbio de uso tan común y de significado nada misterioso el que cobra su auténtico sentido cuando más tarde se dice de Quitina que era "una verdadera muchacha". Ese "no estar verdaderamente enamorado" de Elfriede marca la distancia que separa a ambos personajes femeninos.

se sentir como un perfume. Es la flecha de Eros que traspasa y confunde... es algo como el surgir de un mundo... Los pies de Elfriede estaban a la altura de mi cabeza, los miré un par de minutos, los saboreé, los absorbí con el furor de un vampiro, porque me encontré de golpe en el mundo del antiguo deseo." (p.367)

Literatura hay, ciertamente, en toda esta escena que habla de la atracción erotógena de los pies descalzos (1) y también reminiscencias mítico-alegóricas al evocarse aquella escena del Amadís de Gaula en que la princesa Elisenda acude, con los pies desnudos, al cuerto del rey Perión (2).

"... Las sandalias, casi frailunas, sin tacón, no eran más que una suela sujeta por unas correítas delgadas, que no ocultaban nada el pie. Y aquellos pies, pisando suavemente, venían a mi encuentro, desnudos, con una osadía medieval... Esto es algo que brotó allí como un espectro...

- 
- (1) Mario Praz documentó ampliamente la presencia de este motivo en la literatura decadentista: "Una primera versión de The Leper, titulada The Vigil, insiste particularmente sobre la atracción erotógena de los pies desnudos de la muerta. Es sabido que esta forma de fetichismo está estrechamente conectada con el sadismo. Baudelaire, cuando espantó con su fantasía sádica a la mujer rubia, concluía: "Alors je me mettrais à genoux et je baiserais vos pieds nus." Y en la visión sádica de la bella penitente de la versión 1849 de la Tentation de Flaubert. (...) Los psicopatólogos han citado un pasaje del Ennemis des lois, de Barrès..." (La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, Caracas, Monte Avila Editores, 1969, pp. 292-293)
- (2) En efecto, tal escena se narra en el capítulo primero de la novela ("Cómo la infanta Helisena y su donzella Darioleta fueron a la cámara donde el rey Perión estaba") que se abre con el siguiente párrafo: "como la gente fué sossegada, Darioleta se levantó y tomó a Helisena assí desnuda como en su lecho estaua, solamente la camisa y cubierta de un manto, y salieron ambas a la puerta, y el lunar hazía muy claro." (Edición de E.B. Place, C.S.I.C.-"Instituto Miguel de Cervantes", Madrid, 1962, p. 18)

pensé en el cuerpo desnudo de la princesa Elisena yendo de noche, en medio de una oscuridad medrosa... Este fue el mundo que brotó de los pies de Elfriede al borde del muelle y yo ingresé en él..." (pp.367-368)

Al margen del plano anecdótico -la trama o aventura de La sinrazón- toda esta escena trasmite una idea clave de la estética chaceliana: el poder imperecedero de la imagen. Rosa Chacel sigue aquí, paso a paso, lo teorizado por Bergson: "... en el dominio de lo vital, lo que aparece al análisis como una complicación infinita, es dado a la intuición como un acto simple... Así, el acto indiviso de la visión, desde el momento en que resulta eficaz, vence de un golpe millares de obstáculos."

Así, Santiago, ante esta visión/imagen, recobra de golpe las múltiples vibraciones de aquella nota esencial, consagrándose a la plenitud de un instante en que se aúnan profecía y recuerdo. Para dar forma literaria a esta idea Rosa Chacel recurre a ese procedimiento tan reiterado no sólo en ésta sino en todas sus novelas: las correspondencias. Así, esta imagen presente de la Elfriede descendiendo "por el pasillo oscuro, desnuda bajo su albornoz" (p. 376) al cuarto de Santiago en el hotel de Montevideo y con otra, mucho más lejana: el laboratorio -formas, líquidos, destilación, luz- donde el adolescente Santiago profesó vocacionalmente: "aquel silencio de pasos sobre caucho." (p. 29). También la primera imagen de la Elfriede aparecida "bajo la luz cernida del museo" resurge páginas después: "sentí en los párpados la luz del amanecer... Elfriede era una sombra bajo lo blanco de la sábana" (p. 377)

Difícil es plasmar lo que Rosa Chacel se propone: el movimiento del eros, su impulso hacia lo misterioso y lo hermético. Quizás sólo quepa aproximarse a ello, sugerirlo, mediante las sensaciones -en especial, las percepciones visuales y auditivas (p.368)-, recurriendo a una escritura cuajada de imágenes y símbolos que recuerda el lenguaje místico, o mediante el despliegue de una compleja red de analogías que recuerdan, en su paralelismo, la idea de repetición Kierkegaardiana.

Excelente ejemplo de todo esto lo constituye el paisaje -no hace falta insistir en el significado de este término dentro de la concepción novelística de Rosa Chacel- elegido para enmarcar a Elfriede:

"... El canal estaba cuajado de plantas de aguapé, verdaderas praderas flotantes que la barca iba desgarrando y que volvían a unirse en seguida. Entrábamos en la humedad vegetal, en el limo. El ambiente era tibio, casi veraniego, pero la mañana era gris y la atmósfera estaba cargada de agua; se la respiraba como en los parques de Berlín." (p. 368)

Podrían entresacarse otras citas de idéntico sentido, pues abundan en estas páginas:

"Yo pensaba en su llanto como flujo, como emisión de humores femeninos que habían manado de sus hontanares; lágrimas, sangre, dispendios de vida. Esto, puede parecer esa consideración sobre el lodo humano que muchos sufren después del placer. Y, claro que es esa consideración, pero en sentido inverso, porque a mí me encantan las ninfeas y los batracios (1) y todas las pequeñas vidas que pululan en el cieno. Mirando el cuerpo de Elfriede, extendido en



la cama, dilatado por su abandono al sueño, me gustaba imaginar su pelvis ancha, en la que reposaba su vientre inmóvil como un lago, donde ocurrían fenómenos de sedimentación, de erosión, de germinación ..." (pp. 377-378)

La representación/figuración de Elfriede (2) se realiza de manera más sensual, más descarnada que la de Quitina por referirse a esa etapa del despertar genésico (erótico): "... me cercaba una emoción, como el terror de una profecía murmurada desde muy lejos; desde el comienzo de mi adolescencia." (p. 376)

---

(1) No he hablado demasiado de la estética de Santiago Hernández porque dado el marcado autobiografismo de Santiago, sus ideas estéticas corresponden a las de la autora y este tema se analiza preferentemente en el capítulo dedicado a estudiar Barrio de Maravillas, la novela de la artista adolescente. En La sinrazón, sin embargo, sí hay un pasaje -uno de los desvelos nocturnos en el torreón: "Aquí, en el torreón, doy refugio a todas las cosas que la sociedad no admite" (p.444)- en el cual el narrador-protagonista confiesa su predilección por aquellas cosas "de mal gusto que, sin embargo, tienen un regusto delicioso. Tendría que decir, un gusto adorable, porque ése es su secreto, son meras formas que engendran afectos. Tal vez no sean más que eslabones de una cadena interminable, hay objetos que arrastran tras de sí pueblos, paisajes, épocas. Confieso mi debilidad por cachivaches modernistas, por una pequeña rana de bronce, vestida de mujer. Sí, está aquí sobre mi mesa y la miro continuamente, con profunda amistad." (p.414). Queden aquí estas líneas que preludian la "teoría de los objetos" desarrollada en Barrio de Maravillas y la adhesión a la estética modernista, también patente en esa novela de Rosa Chacel. Anticiparé, no obstante, una breve cita que ilustra el sentido de esta atracción: "Tal vez alguna tatarabuela mía tuviese algo de sangre de los indios borinqueños porque había en mí cierto sentido totémico. Me encantaban las ranas, las encontraba adorables, me inspiraban una gran ternura y su habitat un verdadero entusiasmo estético: el agua estancada, silenciosa, recubierta de plantas flotantes donde ellas cantaban..." (Desde el amanecer, p. 186)

(2) "... y así, envuelta en azul y blanco, tan laxa como si estuviese incrustada en el plano de la cama, parecía un relieve de Della Robbia." (p. 378) "Entre el bochorno de aquella hora, era la imagen misma de la siesta, del abandono." (p.410)

### 5.3. HERMINIA

Herminia (1), como ya señalé en la introducción, es el otro personaje que comparte con Santiago el autobiografismo de La sinrazón. Sobre ella se proyectan, preferentemente, los datos correspondientes al perfil civil, externo, de la autora y, mucho más importante e interesante, su faceta creativa, intelectual, a la que, por motivos obvios, concedo mayor atención. Por supuesto, todos estos elementos -directos o encubiertos, sublimados o develados, según las ocasiones- se someten al tratamiento objetivo que exige la transferencia al personaje de ficción.

---

(1) Curiosamente, y quizás por corresponder a un personaje de mercado acento autobiográfico, nos encontramos aquí con un nombre elegido no de forma casual, pues proviene de aquella honda lejanía que Rosa Chacel reconoce como un tiempo de sedimentación/germinación intelectual. Recordando sus escapadas matinales y juveniles a lo largo del Canalillo de los Chopos, allá por el año de 1917, nos habla así de algunas de sus -de ella y de Timo- criaturas intelectuales: "Todo quedaba allí abriantado por el cascabeleo de los chopos o aquietado y definido por la luz especulativa del Museo, luz estudiosa que nos pasmaba ante las bellísimas bestias, inmovilizadas en sus abrigos de pieles o ante los minúsculos, conato o tanteos de la vida detenidos en recipientes traslúcidos... Adorábamos a una medusa que se llamaba Aurelia Aurita y proyectamos para ella un mundo novelesco en el que ella fuese una amada ideal... pero otra tentadora le disputaba el puesto: había en la vitrina un armíño que detenido al borde del agua -agua de espejo, pero tierra de verdadera tierra- arqueaba el lomo y levantaba la patita para no mojarla. Timo prefería a ésta -a ésta, porque su feminidad sugería una amada menos ideal, suave, sinuosa, que se llamaría Herminia... Estas criaturas habitarían en un ámbito de Ciencias Naturales... Volviendo a invocar el curriculum vitae, recalco el de estas fantasías en 1917." (Timoteo..., p. 16)

Es el personaje más autónomo de la obra (1), hasta el punto de protagonizar uno de los dos grandes espacios narrativos en que el conflicto del protagonista queda suspendido o silenciado. Por momentos, el lector puede tener la impresión de que ese extenso pasaje final dedicado a los proyectos y actividades intelectuales de Herminia supone una desviación o digresión respecto a lo que constituye el núcleo temático fundamental de La sinrazón. Es cierto que, tal vez, dicho pasaje podría reducirse en unas cuantas páginas, sin merma alguna, pero su pertinencia a la novela es indiscutible. Desde el punto de vista estructural, sirve para conformar aquel diseño de persecución y búsqueda, de suspense, que caracteriza la obra; así, este pasaje se correspondería con aquel otro -al principio de la segunda parte- que recogía el "tiempo de silencio", abriendo la novela a la circunstancia: histórica, en el primero de ellos; humana, en este otro. Si Herminia fue, en un principio, algo tangencial a la vida de Santiago, las relaciones entre ambos -más allá de sus vidas personales- irán estrechándose con el transcurrir del tiempo hasta alcanzar la confianza, hasta la comunicación.

Al margen de esta función estructural, una lectura atenta revela, sin embargo, cómo no se trata de algo aleatorio o prescindible, sino de un pasaje clave para la interpretación de la

---

(1) Significativo es, en este sentido, que se extrapole la cronología del relato para darnos los datos constitutivos de este personaje -su formación (p. 141 y 199) su alianza matrimonial con Damián (p. 329), su juventud (p. 330), etc.-, cosa que no ocurre con los otros, y que protagonice intermitentemente el extenso pasaje narrativo del final de la obra.

propia novela: al introducirse en la obra, bajo la figura de Herminia, la de la propia Rosa Chacel, se da pie, en un determinado momento, a abordar la novela desde la misma novela: el drama que proyecta Herminia es, sin duda, el drama o conflicto novelado en las páginas de La sinrazón.

¿Quién es Herminia? Hay una hermosa respuesta a esta pregunta: "... algo muy antiguo, de otro tiempo en el que la palabra juventud tenía un sentido muy diferente del que tiene ahora." (p. 250) Estas palabras le pertenecen a Santiago. Yo quisiera resaltar ese "ser algo de otro tiempo", pues me permitirá empezar el estudio de este personaje, señalando su contribución a lo que La sinrazón tiene de novela depayseé del exilio.

Como Damián (1), Herminia padece en su ser la devastación moral que supuso el exilio en cuanto abandono -nunca claudicación o renuncia- del proyecto de España que su generación -impulsada por los grandes maestros- había puesto en pie.

Hay en ella la sombra del quebranto, de lo truncado, de lo que no pudo llegar a ser. Poco se prodiga Rosa Chacel sobre este tema en La sinrazón -quizás porque ya cuando escribía esta novela

---

(1) Habría que matizar esta comparación, pues, como ya es habitual en la novela, también esta pareja de personajes queda sometida al juego de opósitos o contrarios. Frente a Damián, que sucumbe al monstruoso devenir histórico, Herminia le sobrevive anclada en su juramento de fidelidad a la época, en la firme decisión de pervivir en "aquello" hasta la muerte de lo otro. Es un personaje mucho más seguro, mucho más fuerte: la respuesta que Herminia le da a Santiago cuando éste descubre que ella guarda en un cajón el revólver -cargado- con que se suicidó Damián (pp. 329-330), es un buen ejemplo. Hay, por supuesto, otros contrastes de menor importancia, pero igualmente significativos, entre ambos personajes: formación y profesión, creencias religiosas, el proyecto sobre el hijo, el modo de enjuiciar la Guerra Civil y de afrontar el destino histórico, etc.

pensaba en Acrópolis, donde se explora aquel momento auroral, aquel tiempo de juventud-, pero queda un breve comentario sobre aquel imposible de espacio y tiempo al que se aspiraba:

"... mi tiempo ha pasado ya casi todo y ahora veo que no lo viví bien, me empeñé en vivir el tiempo de Miguel y parece que eso no puede ser, que no está permitido... no puede uno saltarse un capítulo del texto. Viví mal mi tiempo, no tengo derecho a continuación." (p. 330)

Lo que aquellos hechos tuvieron de suspensión o cesación -en los escritores, de silencio- se refleja indirectamente en la novela. No creo que sea erróneo -aunque haya factores internos a la obra que así lo exijan- relacionar el ritmo de la presencia de Herminia en la novela -algo así como el índice cronológico frecuencial de este personaje- con la trayectoria de la Rosa Chacel escritora en el exilio. Así, tras la primera aparición, correspondiente al momento de la llegada, prácticamente desaparece del escenario novelístico (1) para, transcurridos unos años -correspon-

---

(1) Por supuesto, esta desaparición no es tajante, y menudean las referencias al transcurso vital del personaje. Excluiré las relativas a la cotidianeidad o a las relaciones materno-filiales, para destacar dos referencias que transparentan el autobiografismo del personaje. Al final de la guerra, transcurrido ya un tiempo desde su llegada a Buenos Aires, Herminia vive un posible caso de contrarios: alegría y desesperación son los dos sentimientos entre los que fluctúa su ánimo (p.183). En septiembre de 1939, Rosa Chacel se hallaba en Suiza y allí vivió, "como una especie de oposición disonante, contradictoria", la llegada de la guerra y la llegada de la nieve: "La belleza de Suiza, tan execrada en su fisonomía de tarjeta postal y tan verdadera, tan indiscutible, arrolladora, seductora para el que vive el placer de mirar... y la repugnancia de la guerra, la inevitable destrucción avanzando sobre Europa... ¡y nosotros viéndolo!...". Más tarde, en París, se repitió la compleja y discorde armonía vivida en

dientes, en el plano real, al tiempo de silencio de la escritora-, retornar con marcado carácter protagónico y con una serie de proyectos intelectuales. El análisis de éstos, los dejo para después.

Herminia es también uno de los personajes que sirven para tratar el tema de España, que más de una vez, como sabemos, aflora en estas páginas. En varias ocasiones discuten los personajes qué es "ser español", qué es lo que hace que personas entre quienes existen distancias abismales -de clase, de formación, de modos de ser-, reaccionen ante un hecho de idéntica manera, se sitúen ante las cosas desde una misma perspectiva. Por supuesto, no hay una respuesta contundente al dilema planteado, pero se aventura la hipótesis del lenguaje como factor diferencial de importancia decisiva: "Tenemos la misma religión que los otros pueblos latinos y bueno, las bases de la sociedad fueron echadas a un tiempo para toda Europa. Se trata de un hilo que va por dentro. El lenguaje, tal vez, unas cuantas consonantes ásperas, unas cuantas interjecciones, una serie de secretos que uno se apropia

---

en Suiza, "pero esta vez con preponderancia de la angustia. En Suiza había sido la nieve, en París era la primavera y antes y después y en todas partes el horror." (Timoteo..., pp. 48 y 49)

También se alude en La sinrazón a la inicial instalación y acomodación de Herminia, descartada ya la idea de provisionalidad o transitoriedad: "... traducía para una editorial de obras científicas, daba lecciones de todo lo que se presentase la ocasión y todavía tenía tiempo de publicar notas sobre libros en una revista." (p. 186( En efecto, las traducciones y las colaboraciones críticas en la revista Sur fueron, como ya sabemos, actividades destacadas de Rosa Chacel durante la dura década de los años 40 y 50.)

antes de haberlos comprendido." (p. 332) (1) Así, se llega a postular una interrelación entre lenguaje y carácter nacional:

"No empleamos en castellano ninguna forma equivalente al après vous, francés, porque la soberbia española no ha dado a la lengua muchas formas explícitas de cortesía -ni de ternura, ni de alabanza- aunque el sentimiento y el hábito de la cortesía sean naturales y profundos en nuestra casta. Es, como dije, la soberbia la que los envuelve en un silencio mohíno al que llamamos pudor." (p.434)

El tema, en efecto, ya había aparecido páginas atrás, en un pasaje de carácter confesional -de nuevo el sentimiento de culpa como impulsor- donde Herminia se autoacusa de su contribución personal al mal o pecado típico de los españoles:

"... en todo lo que nos pasa a los españoles hay algo de esto: primero un instinto sano y seguro que nos hace ir derechos a la cosa; luego, la satisfacción de esa seguridad se convierte en soberbia; luego, la soberbia se corrompe y se convierte en orgullo vano que no se rebaja a demostrar nada y así queda el camino libre a la última corrupción, la pereza." (p. 331)

---

(1) En relación con esta idea, no debe pasar desapercibido el que sea la voz, o mejor, la dicción de Herminia uno de sus rasgos más llamativos (pp. 139, 140 y 142), rasgo que cobra su máximo realce en la escena en que Herminia narra un cuento muy conocido, pues es de honda tradición: "cuando hablaba Herminia no seguía un relato, obraba un conjuro. Todo ocurría allí en el salón, como en la bola de cristal, y el poder del hechizo más que en la perfección del relato estaba en la justeza del acento." (p. 248) Es un episodio aparentemente intrascendente y, sin embargo, encierra una idea clave en el pensamiento de Rosa Chacel: la creencia en el poder genitriz, auroral, lumínico de la palabra. (Idéntico sentido tiene la anécdota que cuenta Herminia en las páginas 490 y 491).

Como ocurre con tantos otros temas de la novela, hay que señalar también para éste una filiación unamuniana que no me parece necesario mostrar, pues conocida es la lucha de Unamuno contra la pereza espiritual de un pueblo (público) que huía de la posición crítica o escéptica y se arrellanaba en un dogmatismo secular.

Ahora bien, éstas son apariciones aisladas y esporádicas del personaje. Herminia inicia su participación protagónica en la novela a partir de los acontecimientos ocurridos la noche del estreno de Fedra (1). Es entonces cuando vemos por primera vez a este personaje que, en este pasaje, encarna y teoriza la dialéctica conflictiva del amor maternal (2).

---

(1) Es este otro de los pasajes que muestran la incursión de la autora en la obra. Además de narrar la asistencia de Quitina, Santiago y Herminia a la representación teatral de la tragedia de Racine, en La sinrazón se discute y opina -en especial Herminia- sobre la obra: se enjuicia la dicción, la dramaturgia, el vestuario, etc., revelándose en estos diálogos un buen conocimiento de esta tragedia. No podía ser menos, pues Rosa Chacel estaba, por aquellos años, ocupada en verter al castellano algunas tragedias de Racine, como ya expuse al trazar la biografía de la autora. En Desde el amanecer (pp. 199-201) comenta y analiza el famoso verso de Fedra. Y de nuevo volvemos a encontrar la filiación unamuniana en una variante notable -quizás apoyándose en el viraje operado por Séneca- respecto a la versión de Eurípides: a la hora de darse muerte, Fedra revela la verdad; la confesión purifica su memoria, aproximando de nuevo al padre y al hijo. Es la expiación de la culpa (y no la venganza o el despecho) el resorte que impulsa al personaje unamuniano. Fedra conoce el valor purgativo de la confesión, lo realiza y se impone la terrible penitencia.

(2) Y de nuevo nos tropezamos con otro de esos temas que constituyen un factor de cohesión interna entre la obra plural y diversa de Rosa Chacel. El conflicto generacional, que en La sinrazón protagonizan Herminia y Miguel, es el tema del primer relato de la autora, Chinina Migone, y retorna en Barrio de Maravillas. Ahora bien, aquí ese conflicto reduce sus dimensiones y se encarna exclusivamente en dos dramatis personae: madre (no padres) e hijo. Desde esta perspectiva,



No sé si vale la pena resumir aquí el episodio, porque lo verdaderamente importante son sus consecuencias. Durante esa crisis se pone de relieve otro componente de la estructura íntima de Rosa Chacel, las fantasías oníricas, los sueños (1), que en la novela se recogen tímidamente y brevemente, aprovechando lo verosímil de la situación: los delirios febriles de Herminia.

Como ocurre con los pasajes más complejos de la obra, también aquí se recurre a esa modalidad de "narración comentada" que ya he señalado; es decir, se explica el sentido de lo que se narra. Y tal sentido se condensa en unas pocas palabras puestas en boca de Santiago:

"... de pronto he visto que la cultura... la cultura universal, está ahí contigo, padeciendo tu gripe y tu ictericia... no he visto en nadie como en ti el drama de la cultura viviente." (p. 290)

A partir de este punto empieza a agigantarse la figura de

---

Herminia se relaciona con esas otras madres (Ariadna, Antonia) que aparecen en las novelas de Rosa Chacel, personajes que arrancan de una honda y lejana motivación: "Tengo que hacer -es un decir- algo sobre las madres, Agar, Mónica, Clitemnestra, madres carnales. Juana de ASbaje y Mary Shelley, madres mentales." (Alcancía. Ida. Ed. cit., p. 392)

- (1) Como ya se ha visto al comentar Desde el amanecer, la intimidad con el mundo de los sueños se da en Rosa Chacel desde la infancia, aunque pocas veces aprovecha literariamente esa frecuentación o comunicación suya con el ámbito de lo onírico, de lo nocturno. Aparecen referencias en sus obras íntimas -autobiografía, diarios- pero raras veces afloran en las páginas novelísticas (sólo aquí en La sinrazón y vinculados a un personaje que es, como sabemos, trasunto de la autora). Sabemos también que Rosa Chacel destruyó un "Cuaderno de sueños", escrito sobre todo en Berlín (1933).

Herminia, que encarna no sólo un conflicto personal, individual, sino universal: la lucha entablada entre madre e hijo simboliza la lucha que se viene librando en la cultura occidental de nuestra época, una época en que empiezan a tambalearse determinados valores que hasta entonces regían los códigos de la moral y conducta social, una época que asiste convulsionada a la imposición de "lo femenino del mundo". Es, en definitiva, el tema que Rosa Chacel aborda, con penetrante y minucioso análisis, en Saturnal, y que he sintetizado al reseñar el ensayo en el apartado "I.13. Nueva York: Saturnal".

Es en esta última parte de La sinrazón donde se hace patente la interdependencia entre la novela y el ensayo. Sabemos, por los Diarios, que todos estos temas venían preocupando a la autora desde siempre: recordemos la temprana fecha, 1931, en que se publica el artículo "Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor", primer paso hacia Saturnal. Yo creo que Rosa Chacel, desconfiando de poder algún día dar forma sistemática a sus especulaciones, aprovecha la peculiar estructura de La sinrazón (sacrificando y salvando la novela) y la consanguineidad de su personaje para darnos más de su materia mental, porque, en efecto, tanto lo que dice Herminia sobre el conflicto de nuestra época, como sobre el amor maternal es una anticipación de las ideas vertidas en Saturnal. Por consiguiente, la escritora hace ya aquí algo que, con mayor decisión, repetirá más tarde al publicar "Novelas antes de tiempo: permitir al lector ingresar en un hueco o recinto habitado por criaturas embrionarias que quien sabe si algún día nacerán.

Idéntica motivación y sentido tiene el incluir en la novela esos proyectos teatrales que Herminia se trae entre manos. Sabemos que, precisamente en estricta coetaneidad al tiempo de escritura de La sinrazón, Rosa Chacel escribía -mental y materialmente- dramas y comedias (1). Son también impagables estas páginas por cuanto reflejan una faceta, todavía hoy no extinta, de la personalidad de la autora: su donjuanismo intelectual, su magisterio entre los jóvenes.

Pero todo esto -aun siendo muy precioso- podría condenarse como narcisismo, si tras ello no hubiera algo más. Escribí más arriba que esta presencia avasalladora sacrifica y salva la novela. Sacrifica lo novelesco epidérmico en cuanto irrumpe e interrumpe el desarrollo -más bien desenlace ya- de la trama: la aventura mental de Santiago Hernández (2). Pero a la vez la salva porque, lejos de alejarse de la obra -La sinrazón-, estas páginas ahondan en ella. El drama que proyecta Herminia -que está escribiendo- es el conflicto que Rosa Chacel está novelando: La sinrazón.

Como ya se ha analizado todo esto, bastará citar unas pocas líneas representativas:

- 
- (1) Es lo que quedó expuesto en el apartado "I.18. Las obras truncadas", donde me refiero a los libros que la autora proyectó, inició o destruyó, y que sin duda deben tenerse en cuenta pues dibujan, tras la obra efectiva de Rosa Chacel, otra obra no nata, en sombra: truncada, abortada o, sencillamente, imposible, según los casos.
  - (2) No creo necesario volver a repetir cómo, aun así, todo este pasaje se explica estructuralmente y se conecta con el resto de la obra a través de un sutil despliegue de motivos. Quede como ejemplo de esta íntima correspondencia el nombre proyectado para el teatro de Herminia (pp. 478-479) y las meditaciones de Santiago sobre "el proceso del perro" (pp. 160-161).

"Bueno, el primer cuadro es la partida, cuando él marcha a solucionar el conflicto, y el segundo es la vuelta, con el conflicto solucionado, pero falsamente solucionado. Entonces, ella, que le está esperando ya preparada, le pulveriza... Lo importante no es que un personaje sea vencido por otro, sino que una idea del mundo es destruida y sustituida por otra... Si se tratase de un ensayo... no tendría gran dificultad, porque consistiría en un análisis minucioso de la transformación de ciertos valores; los valores del varón por excelencia: heroísmo, sentimiento de poder, de riesgo, de conquista..." (p. 501)

#### 5.4. MIGUEL

Miguel, en la ficción hijo de Herminia (1), es una figura cuyo crecimiento supone una progresiva aproximación al mundo de Santiago Hernández, convirtiéndose, al final, en destinatario de su confesión. Cuando se inicia ese acercamiento, Santiago le dice:

"Yo estoy en el pecado original, y tú, que representas la generación siguiente, estás en la rebelión de los ángeles; porque vamos hacia el principio." (p. 242)

En Miguel proyecta Rosa Chacel una serie de teorías fantásticas sobre la religión: la necesidad de revisar las escrituras y suprimir cuanto pueda ser literatura de la época, la urgencia de prescindir de "la letra", la desmitización del cristianismo (pp. 266-269), son algunas. En sus conversaciones con Santiago y Herminia, sobre temas de la más alta categoría espiritual, queda patente la distancia entre las generaciones, los nuevos valores que poco a poco van emergiendo (véanse, pp. 333-340).

---

(1) Nuevo dato que refuerza el autobiografismo de Herminia, quien en las páginas de la novela le llama "Onagro" a su hijo Miguel, precisamente el remoquete que Rosa Chacel le da en la vida real a su hijo Carlos, dato aclarado por la autora en Vuelta, p.98.

Frente a lo que Santiago representa como estación de término, Miguel encarna un estadio posterior, unas ideas claramente revestidas del pensamiento utópico, que pueden formularse porque proceden de la ingenuidad o inocencia -inexistencia de la culpa- imposible ya para los otros.

"...Mi héroe es todo lo contrario. Para mí, el superhombre es, simplemente, el caballero sin las contingencias del caballero ¿Comprendes? Un héroe que tenga más poder que las contingencias, el poder de no corromperse." (p.340)

---

VI.6. "LA SINRAZON", CUMBRE DE LA NARRATIVA CHACELIANA

---

A La sinrazón se la ha venido considerando como la obra culminante de la literatura chaceliana, sin explicar demasiado el por qué de tal calificativo que en absoluto me parece desmesurado o errado pues, en efecto, en la novela confluyen -culminan- los hilos narrativos tejidos por la autora hasta entonces. Las analogías con Estación. Ida y vuelta han sido señaladas ya al principio del trabajo y, como sabemos, afectan al centro medular de la novela. Pero hay en La sinrazón otros cabos que se extienden, casi sin excepción, al resto de las obras.

Ya en aquel temprano relato de la autora, Juego de las dos esquinas encontrábamos una primera aproximación al tema del Mal, unas niñas que se aventuraban en los terrenos prohibidos, niñas-islas, solitarias, con un rico y complejo mundo interior, habitado por fantasías y ensoñaciones, dudas y reflexiones; niñas que se ejercitan en los juegos de la mente, poniendo a prueba esa fuerza que se llama voluntad. En esa primera indagación sobre la condición humana, Rosa Chacel anticipaba ya temas que, sometidos

a otro tratamiento, reaparecerían en La sinrazón.

Con Teresa, las convergencias no pueden ser tantas pues, en parte, la criatura no le pertenece por entero a la novelista; y aun así, el lector de Rosa Chacel identifica allí ciertos temas y motivos que se corresponden con otras obras y también con La sinrazón. Tal vez la conexión más clara sea la apertura de la novela a la circunstancia histórica -recuérdese el tema de España-, situar a la persona en su mundo, sin limitarla al paisaje íntimo, de la estricta interioridad.

Con Memorias de Leticia Valle vuelven a producirse analogías muy estrechas, de tipo formal -la estructura circular, la persona monologante, la confesión, la indagación retrospectiva- y de contenidos. Leticia es novela que ahonda en el abismático problema de la existencia y en ella Rosa Chacel perfecciona su técnica de indagación psicológica, su maestría en el retrato de los cambios de expresión. Las ideas y conflictos allí dramatizados retornan en La sinrazón. Como Leticia, Santiago se preguntará por los límites que invalidan el espíritu, que quiebran la vida; al final de su vida, el agonista querrá saber qué fuerzas han intervenido -en su favor y en su contra-, qué valores morales han entrado en acción, qué poderes han desencadenado los hechos.

Lo que las Novelas antes de tiempo -cuyo tiempo de escritura fue coetáneo al de La sinrazón- tienen de fantasías misteriosas, místicoespeculativas, remite de inmediato a la nocturnidad en que Santiago Hernández vive su aventura masallaísta. Ambos libros comparten un mismo clima o atmósfera: lo sobrenatural, la



exploración del misterio, la incursión en "lo prohibido", el constituirse en campo experimental de preocupaciones metafísicas. Las ideaciones y figuraciones que se novelizan en los distintos textos tienen como elemento unificador su común pertenencia a la categoría de lo fantástico, localizada no en lo inaudito o extraordinario sino en el secreto de la persona, en el milagro de la individualidad, para Rosa Chacel la máxima irradiación del misterio.

Por otra parte, en las Novelas antes de tiempo, lo mismo que en los relatos -Icada, Nevada, Diada- aparecían las características del género policial. En La sinrazón, para narrar la aventura espiritual de Santiago recurre Rosa Chacel al esquema clásico de las persecuciones y búsquedas que aparece en las novelas y películas policíacas; asimismo, el suspense es otro de los elementos que entran en juego, al servicio de la tensión narrativa, de la articulación rítmica de la novela. También la nocturnidad, no sólo como dimensión cronológica -la mayoría de los hechos ocurren por la noche o al atardecer-, sino como clima o atmósfera propiciatoria para las fantasías mentales -la tentación de la mariposa, los delirios nocturnos en el torreón o las conversaciones con Miguel en la alta madrugada-. Incluso el desdoblamiento, la dualidad que escinde a Santiago tiene mucho que ver con los orígenes literarios del género.

Ya fuera del ámbito narrativo, La sinrazón se extiende a otros libros chacelianos. No me parece necesario insistir más en las correspondencias que la novela establece con los ensayos La confesión y Saturnal, en buena parte resultantes de temas o pro-

blemas suscitados en la novela. Por ello, su lectura me parece imprescindible para la interpretación de la novela, especialmente Saturnal, libro en el cual Rosa Chacel elabora una visión interior y última de nuestra época, un testimonio existencial, una máscara o molde del presente: los cambios preferenciales, la nueva ruta abierta para el espíritu, el desplazamiento experimentado por ciertas ideas o valores -heroísmo, sentimiento de poder, idea del pecado, imagen de la vida, etc.-, quedan registrados en ambos textos. También la presencia del pensamiento contemporáneo -Kierkegaard, Nietzsche, el existencialismo-, esos "lugares comunes de la filosofía moderna", como dice Herminia, "Verdades de Perogrullo" que abrazan estos personajes que se reconocen hijos de su tiempo.

Y, ya en distinto terreno, La sinrazón fecundará otras creaciones de Rosa Chacel. De la novela se desprende algún que otro poema, como sabemos -"Mariposa nocturna", "La culpa" (Tarde en el Zoo de la Plata), "Oda a la alegría"- y no me parece arriesgado postular un nuevo trasvase de La sinrazón a los Diarios de Rosa Chacel, pues hay una serie de sorprendentes coincidencias entre el diario ficticio que escribe el personaje y los cuadernos reales de la autora, quien nació a sus diarios después de haber hecho nacer al personaje a los suyos.

Por último, no debe olvidarse que desde La sinrazón alcanzamos, además de la creación, la vida de Rosa Chacel, una escritora que hizo de su experiencia personal materia literaria, de la vida, obra. En ella, ambas se anudan con referencias e influjos mutuos. La novela se organiza sobre complejas reminiscencias, directas o encubiertas, sublimadas o desveladas por un portentoso

esfuerzo de autoanálisis sometido al tratamiento objetivo que exige la transferencia objetiva al personaje de ficción. Dándonos el fondo último de su mismidad, situándose en el abismo de la persona, Rosa Chacel transmuta su experiencia íntima en legado de validez universal.

Por otra parte, La sinrazón es un nuevo principio en la trayectoria de esta novelista. Tras el tiempo de silencio, debía Rosa Chacel volver a caminar hacia la novela; probar, ensayar si lo dejado atrás era continuable. Y lo dejado atrás, entre otras cosas, era el magisterio de Ortega y Unamuno.

Así, concebirá una novela en la que las ideas están inextricablemente mezcladas a las pasiones, pues la realidad humana es emotiva e intelectual, tejiendo un complejísimo universo dramático en el cual sentimientos y pasiones aparecen unidos a valores de la más alta categoría espiritual: ideas, principios morales, pensamiento religioso.

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

También como Unamuno, Rosa Chacel nos da en La sinrazón una obra conflictiva que aspira a reflejar el drama del hombre contem

poráneo debatiéndose en el misterio de la existencia, explorando los territorios más ocultos. Así concebida, la novela debía necesariamente alejarse de los escuetos cauces del relato para abrirse a otros ámbitos: el ensayo, la autobiografía, el diario, la confesión, el ensimismamiento lírico, la angustia metafísica, las visiones y el sueño... Porque en la obra el lector encuentra una clave para meditar e interpretar el humano vivir.

---

VII. BARRIO DE MARAVILLAS

---

---

VII.1. INTRODUCCION

---

Barrio de Maravillas es la novela con la cual Rosa Chacel inicia su reentrada en el panorama de la narrativa española contemporánea. Primer volumen de una vasta trilogía todavía inconclusa, aparece poco después de haberlo hecho Desde el amanecer (1972), la autobiografía de los diez primeros años de la vida de la autora, donde se contiene parcialmente una importante cantidad del material que, más tarde, y sometido a un proceso de elaboración radicalmente distinto, reaparecerá en las páginas de Barrio de Maravillas. En parte, pues, dentro del conjunto de la obra chaceliana, ambas piezas mantienen una relación de reciprocidad y entre ellas se establece una dialéctica de tipo refractario: las remisiones de la una a la otra son constantes, pero, al mismo tiempo, la transmutación operada con el material común las aleja considerablemente. Es al revisar este último aspecto -la organización o elaboración de los materiales- cuando vemos cómo Barrio de Maravillas se distancia de ese umbral o recinto previo que es Desde el amanecer para adentrarse en un ámbito inédito y singular, bien diferenciado de los

otros espacios chacelianos.

También el progresivo reencuentro con otras obras de la autora: un sutil retorno de bosquejos anteriormente trazados, de ecos apenas entreoídos o signos ya descifrados, todos ellos aunados en el inconfundible ámbito de la escritura de Rosa Chacel.

De dificultosa y dificultada elaboración -otra constante en el quehacer de la autora-, Barrio de Maravillas arranca también de "la famosa década". En Roma, en el veintitantos, Rosa Chacel había comenzado una obra que titularía inicialmente Escuela de Platón y continuaría al regresar a Madrid en 1927, aunque cambiándole entonces el título por el de Ciencias Naturales. Las fechas importan porque constatan, una vez más, la fidelidad de la autora a aquella escuela que empezaba entonces, que provenía de Proust y de Joyce, y que en España apuntaba en unos cuantos. En ella, son palabras de la autora, "con verdadera solidez y adhesión". Por esta solidez y adhesión, aunque la escuela fue después "estrangulada" -ya todos conocemos la historia-, Rosa Chacel fue capaz de seguir arrastrando durante veinte años aquel estrangulamiento. Porque aquel primer embrión evolucionó y fue a fundirse, en la década de los cincuenta, con lo que entonces era El callejón de las negras.

(1). Ya he mencionado cómo los Diarios constituyen un preciosísimo

---

(1) Sólo he encontrado una referencia que aclare, en parte, este desechado título. Me la brinda Rafael Cansinos Assens, en sus memorias. Al referirse a la figura de Alejandro Sawa, dice textualmente así: "...Yo me encontré atónito cuando me encontré ante aquella casita de vecindad del Callejón de las Negras, donde alojaba su gloria el gran escritor fracasado. Y más atónito me quedé todavía cuando, guiado por las indicaciones de la portera, subí aquella escalera derrengada y pina que desembocaba en un corredor con habitaciones numeradas, y llamé con los nudillos a aquella puertecilla sin timbre, vieja y sucia." (La novela de un literato, 1, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 67-68). Tal vez el punto de conexión sea el amalgamamiento de ciertas vidas que comparten un espacio físico común. Esto sí es un elemento presente en Barrio de Maravillas, pero notables diferencias de calidad distancia a estas vidas de aquellas

material para el seguimiento del proceso evolutivo de la obra chanceliana. Es en esas páginas donde la autora se refiere, en los siguientes términos, a lo que habría de ser -mucho más tarde-

Barrio de Maravillas:

"... trabajo en ello continuamente y lo he adelantado mucho. Dudo de que quede con ese título porque el sueño no será lo más importante de la novela, y no sólo por eso; encuentro que tiene alguna semejanza con el de no sé qué libro que se llama La calle prohibida, y aunque la cosa es enteramente otra, prefiero cambiarlo.

Ya en un principio pensé que podría llamarse Maravillas, pero fuera de España ¿quién sabe lo que eso quiere decir? Si se llamase Alma o Pigalle, por ejemplo, todo el mundo lo sabría, y los que no lo supieran simularían saberlo. Pero Maravillas..."  
(Ida , p. 44)

DE la cita importan, especialmente, las últimas líneas, reveladoras de esa imposibilidad de espacio y tiempo que acompaña a la escritura de Rosa Chacel. Y, en efecto, no va a ser hasta el regreso definitivo a Madrid -y con él, la recuperación de tantas cosas-, entrada la década de los setenta, cuando concluya el dilatado proceso de la obra, tampoco totalmente exento de dificultades en esta última etapa. Entre ellas, "la consideración de que salir ahora con otra novelita de personaje femenino, y de temas y sugerencias poéticas, exquisitas, tal vez no sea oportuno" (Vuelta, p. 260); las ocasionales victorias del olvido ante el recuerdo;

---

otras que podían hacinarse en los alrededores del Callejón de las Negras.



la alarmante facilidad con que a veces se precipitaba el texto o la desgana que lo acallaba otras... Y entre tanto, tal vez el estímulo definitivo sobrevino tras la comprobación de que "sus cosas" iban en la dirección de los jóvenes, comprobación que desencadenaría nuevas inquietudes o preocupaciones limadas parcialmente por la decisión de no desertar de su tiempo y probar que el viejo molde tenía plena vigencia.

"...¿Hasta qué punto es posible evolucionar? No quiero incurrir jamás en un intento novedoso que deje traslucir la vejez, en forma de impotencia: prefiero reprimir mi renovación para que no se haga efectiva más que en lo inevitable.

Así como afronto la vejez física con más valor de lo que es común en las mujeres, no quiero admitir ni el menor asomo de vejez intelectual y creo que es más seguro no afectar modernidad; conservarse en forma, tal como se fue siempre." (Ida, p. 124)

La obra quedará concluída en abril de 1975 y al año siguiente será publicada por Seix Barral, especificándose la ayuda concedida por la Fundación March para su realización. Un año después, 1977, sería galardonada con el Premio Nacional de la Crítica y reconocida como "una de las novelas más singulares y valiosas de la actual narrativa castellana".

Hasta aquí el recuento de la génesis y evolución del proceso creador de la obra. Una obra que tendrá su continuación, pues, aunque pueda considerarse de manera autónoma, no es sino el primer

volumen de una vasta trilogía proyectada como biografía novelada de una generación. Y aquí me conviene hablar del género de la obra, no sin antes detenerme en su título, tan plural, tan sugerente.

A menudo se ha hablado del valor simbólico encerrado en títulos descollantes de la narrativa contemporánea: Ulises, La metamorfosis... Después de lo que hemos visto en obras anteriores (Estación. Ida y vuelta, La sinrazón), o de las oscilaciones en la fijación del título de Barrio de Maravillas, puede afirmarse que Rosa Chacel nunca los elige a la ligera. Los títulos no son para ella epígrafes abstractos o indiferentes, sino símbolos, imágenes que proyectan una luz sobre el contenido. El título de esta obra pauta esa misma norma. En primer lugar, el Barrio: su importancia en la obra por constituirse en lienzo, tapiz o escenario donde operar con recuerdos, rostros, luz, ángulos, objetos..., hasta ir presentándonos los diversos procesos vitales, amorosos o vocacionales de unas figuras entregadas a un complejo y plural juego de relaciones de donde emerge como paisaje o espacio vital aquella "vieja vecindad" nacida con el siglo. Por eso al barrio se le llama "de Maravillas". Allí vivió Rosa Chacel el final de ese mundo mágico que es la infancia, del que nos trae ahora su esencia mediante una operación puramente imaginaria: ese ir más allá de sí misma, proyectarse y trascenderse en un mundo que se reconstruye a partir del yo, pero que también es lo Otro.

Es quizás en este punto donde Barrio de Maravillas revela más claramente la fidelidad al "antiguo patrón". Porque la posición, más preciso, la perspectiva que adopta la autora a la hora de narrar su historia teoriza en esa fórmula de "Yo soy yo y mi circunstancia". No es éste el momento de extenderse sobre el tema

(entre otras cosas porque ya quedó tratado en otro capítulo de la tesis), por lo que me limitaré únicamente a citar un par de párrafos orientativos. Proceden de la obra donde Rosa Chacel traza la biografía de su esposo, el pintor Timoteo Pérez Rubio. El primero de ellos dice: "... porque sólo entreviendo el paisaje circundante se puede entrever a la persona..." (p. 12). El segundo, "...Tal vez en una novela, invirtiendo seiscientas páginas en detalles imperceptibles -nunca en relatos-, en matices o gestos del color del aire en aquel tiempo..., tal vez así se pudiera contar o revivir lo verdaderamente profundo por medio de lo superficial puro..." (1)

Reténganse estas citas y recuérdense cuando hable de la trama, la perspectiva, el escenario, los objetos... Ahora retomo el punto anterior, referido al género de la obra, y, tras lo dicho más arriba, parece entenderse algo mejor lo de biografía novelada. Al menos, como mínimo marco de referencia. Pero debe complementarse, porque Barrio de Maravillas tiene también mucho de "Bildungsroman" (2),

---

(1) Ibidem, p. 43. Ortega, por su parte, había dicho: "...la profundidad está condenada de una manera fatal a convertirse en superficie si quiere manifestarse." (Meditaciones del Quijote en O.C., I. ed. cit., p. 330).

(2) "La historia de la novela realista muestra que la ficción tiende a la autobiografía. La exigencia de mayores detalles psicológicos y sociales no puede satisfacerla el novelista sino utilizando su propia experiencia. Todas las fuerzas que lo aíslan lo obligan a concentrar sus miradas en sí mismo. Llega a ser su propio héroe y empieza a desplazar hacia el fondo a sus demás personajes. El fondo cobra así una nueva importancia por la influencia que ejerce sobre el propio autor. El tema de su novela es la formación del carácter; su estructura habitual es la de un aprendizaje o una educación, y entra en la categoría bien definida, por lo menos en la crítica alemana de

aquella tendencia novelística que nos trajo obras como The portrait of the artist as a young man, de Joyce; Les nourritures terrestres, de Gide; Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, de Musil, o, ya más próximas, El jardín de los frailes, de Azaña; o A.M.D.G., de Ramón Pérez de Ayala. También la novela de Rosa Chacel es una de esas obras que narran la etapa del crecimiento intelectual. Aborda el tema de la autognosis, el problema del autoconocimiento y su relación con la forma objetiva, encarnado en ese grupo de adolescentes -Elena e Isabel, en primerísimo lugar- que en una etapa vital -¿fin de la infancia o principio de la adolescencia?- afrentan su yo a través de un proceso mental y emocional de distinto signo.

Pero aun añadiendo este dato, faltarían cosas. En aquella época hubo otras varias tendencias narrativas de fecunda coexistencia, por lo que debemos preguntarnos cuánto de ellas se recoge en Barrio de Maravillas, qué elementos o formas permitirían hablar de novela lírica, novela mítico-simbólica o metanovela, al referirse uno a la obra de Rosa Chacel. Y aún cabe preguntarse cuánto de "novela personal" -esa modalidad que la autora remite a Unamuno- hay también en ella. A estas cuestiones iré dando debida respuesta conforme vaya adentrándome en el análisis de la obra y sus diversas técnicas o facetas.

---

Bildungsroman. La novela de desarrollo, cuando confina con el medio profesional del novelista, se transforma en una novela del artista, un Künstlerroman." (H.LEVIN: James Joyce, México, F.C.E., 1959, p. 46). Véase J.H.BUCKLEY: Season of youth (The Bildungsroman from Dickens to Golding), Cambridge, Harvard University Press, 1974 y M. SWALES: The German Bildungsroman from Wieland to Hesse, Princeton, Princeton University Press, 1978.

Tal análisis lo he organizado en dos bloques, más o menos convencionales. El primera de ellos, referido a los materiales y su organización (elaboración), aborda los aspectos más puramente técnicos o formales de la obra. El segundo, "El microcosmos narrativo", es una aproximación al tejido verbal, a la obra como resultante dialéctica de unos materiales y un modo de operar con ellos.

---

## VII.2. LA ORGANIZACION DE LOS MATERIALES

---

### 2.1. ESTRUCTURA NARRATIVA. LA TRAMA.

La primera lectura de la obra me dejó la imborrable impresión de encontrarme ante una obra mucho más compacta y densa que otras de la autora. Algo así como un bloque marmóreo, sólido, difícilmente divisible (1). Lecturas sucesivas sirvieron para confirmar esa primera impresión, que sigue subsistiendo como un clima o atmósfera inconfundibles, pero trajeron también progresivas iluminaciones que fueron mostrando un mosaico -el espacio de la ficción- donde confluían los tiempos excluidos de la cronología y a la vez aquellos otros firmemente enraizados en ella; donde todas las figuras convergían en la del narrador y ésta resultaba un continuo aunque plural yo; donde la Historia abrazaba el mito, la literatura o la vida.

---

(1) "Las vivencias acumuladas como hechos psicológicos -no yuxtapuestas, Bergson no lo admite- llegan a parecer macizas como cúmulos blancos que navegan tan espesos..., que pueden tapar el sol porque no son translúcidos." (R.CHACEL: Novelas antes de tiempo, ed. cit., pp. 87-88)

De ahí la dificultad de deslindar. Pero al mismo tiempo, la convicción, no exenta de escrúpulos -siempre resonando las quejas de los autores ante las disecciones que estudiosos y críticos hacen con sus obras-, de que es necesario profanar y violar esa unidad que es la obra si se quiere explicar. El conflicto nunca acaba de resolverse satisfactoriamente, pero este mío de ahora, al menos, queda algo mitigado por unas palabras de Rosa Chacel: "Aplicarle un análisis minucioso, proyectar sobre su abismo entrañable la luz especulativa, destacando sus sombras una por una, hasta hacerles mostrar contornos netos, puede parecer un atentado a su misterio: en mi opinión es el mayor homenaje que se le puede rendir. Es también la mayor prueba a que se le puede someter." (Los títulos, p.129)

Tratándose de una novela, habría que empezar el análisis abordando uno de los elementos clásicos del género: la trama.

La trama es mínima, pero pienso que es un elemento importante en cuanto que sus distintos hilos marcan el ritmo de la obra, el juego de alternancias que se va desplegando lentamente. Y aquí, aunque todavía algo prematuramente, conviene hablar ya de la alternancia como figura narrativa que desborda el nivel estilístico propiamente dicho -Leit motiven- y abarca la estructura de la obra: alternancia de voces narrativas, de tiempos, de figuras o vidas, de aconteceres, que van configurando este monumento de memoria personal que Rosa Chacel erige a "lo que pasa". Entiéndase esto último en un doble plano: exterior (lo que pasa por la calle, en el barrio, en España) e interior (lo que les pasa a las figuras que pueblan ese microcosmos).

La trama es mínima, pero suficiente para hilvanar y cohesionar

el transcurrir de estas vidas. Esta bipolarización de la trama hace que el texto se despliegue entre lo lírico y lo dramático, en un constante tránsito de lo reflexivo a lo narrativo, del discurso al relato. No siempre puede hablarse de alternancia o separaciones bien deslindadas entre ambos planos, y a menudo encontramos la fusión de lo narrativo con una visión de las figuras y objetos como imágenes que dibujan un universo estético a partir de un mundo interior presentado poéticamente.

Conviene aclarar esto. Cuando Rosa Chacel no se propone relatar o contar -ciertas cosas no son relatables; sólo novelables-, sino hablar de, evocar una atmósfera o presentar una figura, entonces el texto se abre a lo poético, entendiéndose lo poético como lo tangencial, lo que se ve al pasar: "las cosas tangentes son la corte poética de las ideas racionales, van detrás de ellas llevándoles la cola -kilómetros de cola-, y sólo tienen el inconveniente de que ocupan lugar, de modo que, aunque las acojamos en profusión por horror al vacío, tenemos que tener cuidado para que el vacío no se albergue en las ideas racionales..." (1) Parece clara la referencia al polo interior, al discurrir de las ideas por la mente arrastrando consigo objetos o elementos que se constituyen en puntos de apoyo de la representación; de ahí la lentitud, la morosidad, las desviaciones resultantes de esta pugna-al-

---

(1) CHACEL, R.; Los títulos, ed. cit., p. 16. En otra ocasión, al reseñar la novela de Michel Butor La Modification, resalta como cualidades máximas de esta obra la perfección, la poesía y la nobleza. Y precisa: "La poesía del libro está, principalmente, en la continua elevación de lo más usual, de lo insignificante, a imagen significativa." (Sur, 266, Sept-Oct., 1960, p. 67)



ternancia entre lo lírico y lo narrativo. Citaré un fragmento que me interesa tener presente no sólo porque ilustra lo dicho sino por encerrar una clave estilística chaceliana: su posición ante la palabra, su modo de apropiársela.

"...Mi padre dice que la palabra melancolía no tiene un sentido tan bonito como a mí me parece, pero no me importa, para mí tiene el sentido que yo oigo en su sonido, que yo veo en su sonido. Melancolía es lo que yo veo [...]. Melancolía es como una palidez, como lo que se pone pálido de tanto... Es Pierrot, todo de blanco para resaltar más su palidez: es la cara de Pierrot con la palidez de la luna. Y también es la luna sin Pierrot, la luna con los gatos por los tejados... Esos dibujos que aparecen en el Blanco y Negro, siluetas de campanarios recortándose sobre la luna y algún gato con el rabo erizado. Me encantan esos dibujos en silueta porque son como el retrato de la noche, son como la noche, son como el retrato del silencio, de la melancolía..."(1)

Este desplazamiento del relato (2) anecdótico hacia el discurso interior arrastrando consigo al mito, al poema en prosa o al pensamiento ensayístico, es un rasgo de modernidad que hace entroncar Barrio de Maravillas con las grandes obras de la narrativa

---

(1) Barrio de Maravillas, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 116-117. En adelante, las citas correspondientes a esta obra llevarán la referencia a la página correspondiente a pie de cita.

(2) Punto clave en la novelística chaceliana es la refutación del relato: "Después de Joyce y Picasso no hay posibilidad de relato: se han roto las cosas. [...]. Lo clásico no se puede superar y lo realista no se puede aguantar. Así que no queda más que lo hiperrealista o esta otra cosa fragmentada, rota y descuajaringada como el Guernica, que es un monstruo, y todas las cosas literarias que hacemos los que hacemos cosas despedazadas." (Declaraciones de R. Chacel a A. Porlan: Opus cit., p. 39)

contemporánea. Refiriéndose a un molde de tal tipo al analizar las obras de Gide, Ralph Freedman habló de "combinación del modelo narrativo y estético" (1).

Mencioné más arriba cómo la alternancia entre estos dos polos (que convencionalmente denomino externo e interno, pero que según la terminología crítica -Benveniste- deben entenderse como "trama" y "discurso") marcaba el ritmo de la obra, hasta el punto de permitir dibujar, a grandes rasgos, determinados bloques narrativos.

Así, en un primer bloque se presenta a las dos adolescentes protagonistas asomadas a un espacio -vecinal, familiar, cultural, emocional- que irá modelando su yo. Primeros rasgos, pero componentes, constituyentes; quizás todavía algo velados por otros perfiles: círculo familiar y vecindario. Por eso, después, ese gran espacio abierto o segundo gran círculo narrativo donde la casa -San Vicente, esquina San Andrés- adquiere dimensiones de personaje dramático: la luz recorriendo sus moradas y moradores o refractándose contra la proximidad de otros ángulos del barrio. A este bloque narrativo le sigue otro de características similares (es otra vez la casa y los casos, pero los correspondientes al presente, al tiempo del enunciado) en donde se continúa proyectando el foco de luz sobre el círculo vital que miran, respiran, abrazan o rechazan estas adolescentes. De ahí el relativo silencio o ese quedarse en un segundo plano cuando el primero es ocupado por las his-

---

(1) La novela lírica, Barcelona, Barral Editores, 1972.

torias de otros personajes o por su discurso -ya casi rozando el ensayo-, que se les superpone de continuo. El último bloque narrativo corresponde a "la nueva visión" o la tendencia voluntaria hacia la madurez (cuando hable de Elena e Isabel glosaré las dos palabras subrayadas), y entonces es la presencia constante de las figuras adolescentes. No sé si consigo transmitir esa impresión de vaivén u ondulación que resurge cuando recuerdo la casi inexistente trama de la obra. En cualquier caso, no me parece necesario proceder ahora a un desmenuzamiento de sus hilos pues eso se verá cuando estudie los personajes, los casos. Ahora atiendo sólo a su organización, a su trayectoria ondular, rápida en inmersiones y emersiones.

La continuidad de la trama se asegura mediante el despliegue de determinados procedimientos técnico-narrativos (los analizados en los puntos siguientes de este apartado) y por un mínimo ingrediente de intriga sostenido y replegado sobre sí mismo, contenido a veces para establecer una serie de correspondencias internas, resonancias o juegos de equivalencia "a l'envers" que actúan por acumulación y desvelamiento gradual. Son esas imágenes de "Ariadna con Piedita en brazos" o más tarde "Piedita con Elena en brazos" y cuanto arrastran consigo, unidas a los leit motiven, las que van creando una compleja serie de analogías donde todos los elementos confluyen en una totalidad orgánica. Parte importante en este entramado, claro, son los leit motiven que ya han sido señalados (1)

---

(1) BAQUERO GOYANES, M., Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1975, (3ª ed.), p. 98 y ss.

como uno de los rasgos destacados de la narrativa moderna, por su función identificadora de temas o casos que aparecen y desaparecen en el interior de la obra, aproximando la estructura novelesca a la musical. En Barrio de Maravillas el más importante es el motivo de la luz (analizado de forma independiente en el apartado 3.2.2), pero destacan asimismo otros más fugaces como el de "los marquesitos", "la tricoteuse" o el de "las tranzas de Isabel". Por citar sólo un ejemplo, me referiré al final de lo que he llamado primer bloque narrativo cuando, apenas acabado de desvelar uno de los enigmas (entiéndase "hilo de la intriga") -el de "los carreños"- y todavía sin haberse resuelto otro ya perfilado -el de "Ariadna"-, se entremezclan elementos, embriones que más tarde, al germinar, compondrán un nuevo hilo narrativo: el de "los marquesitos", "la tremenda historia de cuando Isabel no era, la historia que era Isabel". Así, el monólogo de Antonia (madre de Isabel) y poco más tarde en el diálogo materno-filial, se nombran, pero todavía conservando su aureola de misterio, todo su potencial sugeridor -recuérdese que este modo de proceder es característico de la obra chaceliana- los elementos básicos ("gentes antiguas / príncipes / duques / princesita / ruido de un objeto al caer") que poco más tarde van a converger con otros ("marquesitos / añicos") pertenecientes a un marco espacio-temporal muy alejado. El aunamiento de dos realidades (series de acontecimientos) tan distantes en sus dimensiones básicas de espacio y tiempo lo posibilita el estado de ensoñación de Antonia. Es ésta quien después, diálogo materno-filial, reaviva aquel hecho adormecido en su memoria para explicárselo parcialmente a Isabel. Esto ocurre en las páginas 42 a 44. Pero el desvelamiento total de la intriga no tendrá lugar hasta el

fragmento que discurre entre las páginas 140 y 149, donde Antonia le cuenta a Elena su historia. Esta forma de proceder por alusión/ o elusión (recuérdese la cita del prólogo: detalles imperceptibles, nunca relatos) es otro rasgo típico del viejo patrón, que remite directamente a cuanto al estudiar la estética generacional dije sobre el valor o potencial poético de la sugerencia.

Hasta aquí el ejemplo de cómo se opera con uno de los leit motiven. A ellos se sumaría la recurrencia de ciertos símbolos o mitos, también analizados en su momento. Asimismo, señalar, a pesar de su menor importancia -pues no se constituyen en elementos estructuradores de la obra, como los leit motiven, sino sólo en soporte de los hilos de la intriga-, la mención de unas cartas que no aparecen transcritas, sino sólo nombradas, pero que abren momentos de incertidumbre -esos espacios muertos a la espera de respuesta o de acontecimientos- referidos a dos de los casos de la obra (los de Dña. Laura y el padre de Elena).

Por último, señalar un recurso aún más sutil, que funciona para hilvanar secuencias de un mismo hilo narrativo (a veces coincidentes con ese breve margen de separación que divide el texto, pero no necesariamente es siempre así) o discontinuidades temporales, apoyado exclusivamente en el lenguaje, en la palabra. Este modo de hacer avanzar la trama a base de "enlaces" (personajes, temas o motivos aparecidos en la última línea de una secuencia se desarrollan con amplitud y de manera exclusiva en la siguiente) conforma una estructura de ondas en expansión. Cito únicamente uno de los múltiples ejemplos posibles:

"-¿Qué pasa, no tenían el jarabe?  
-Sí, Piedita; es que estábamos discutiendo,  
un tema nuevo que  
-Ah, bueno, luego me contáis. Ahora vamos a dárselo, que lleva diez horas tosiendo.

Toser es también un tema nuevo para la persona acorralada por la incertidumbre. El domingo, la carta; el lunes..." (p. 105)

La trama, pues, se va estructurando como una serie de círculos que se van abriendo y que van a albergar, confluír en o contraponerse a otros. Es lo que llamo dialéctica de los momentos, analizada a continuación en relación con la perspectiva.

## 2.2. PERSPECTIVISMO

Tal vez las siguientes palabras de Rosa Chacel faciliten el comienzo:

"... la realidad es una hidra de cien cabezas o es, más simplemente, un cuerpo sólido con innumerables puntos de vista. La realidad no existe sin perspectiva, y la perspectiva, hoy día, ya no pertenece a cada uno la suya: ahora, las innumerables, las infinitas, puesto que son combinaciones, se transparentan, se interfieren en multitud abrumadora..."  
(Los títulos, p. 70)

La cita no necesita mayores explicaciones y si la traigo a colación es porque siempre me parece más clara cualquier explicación que parta de las propias palabras de la autora, (cosa nada difícil dadas las profundas correspondencias entre su obra narrativa o de ficción y sus ensayos), siempre y cuando pueda compartirla y se refiera a la cuestión tratada con suficiente claridad.

Y de nuevo hay que volver a lo de la alternancia y decir que, en la cuestión de la perspectiva, tal alternancia fluctúa entre el

diálogo escénico, el soliloquio (recuento, unas veces; especulación, ensimismamiento o contemplación, otras) y una peculiar modalidad de tercera persona o voz del narrador. La preponderancia de un modo narrativo u otros depende del carácter del momento o de las características del texto. En general, puede decirse que el diálogo escénico predomina en aquellas partes de la obra donde la trama avanza, mientras que las otras modalidades lo hacen en los pasajes abiertos a la interioridad. La voz del narrador tiene un cauce absolutamente guadianesco. A menudo, sin embargo, se funden y se confunden inteligentemente los tres modos, como se ve en las páginas iniciales. Me detendré un poco a analizar la dinámica de esta combinatoria antes de referirme a las características formales de cada uno de ellos.

Inicialmente, aparece un narrador objetivo que recuerda la cámara fotográfica, dejando rápido paso a un breve monólogo interior de Isabel que va a confluír en diálogo entre ella y Dña. Eulalia. Nueva aparición del narrador objetivo, interrumpido por un nuevo fragmento de monólogo interior, y otra vez el diálogo. Así, hasta el final de la escena. De hecho, la alternancia entre estas tres perspectivas funciona a modo de eje en torno al cual gira todo el primer bloque narrativo, "el enigma de los carreños". Aun a pesar de su extensión, citaré un fragmento:

"Entonces una despedida banal, torpe, evasiva como de quien es cogido en falta y media vuelta hacia la escalera; hacia el tramo que sube pero sin subirlo, con una lentitud en los pies que la mente recorre veloz, en zigzag, en idas y venidas, en círculos concéntricos expandiéndose al impacto de cada piedra, de cada pensamiento que se deja caer



como nunca pensado... Entonces, ¿quién soy yo?... Si ellas, las otras -¿qué otras?- son sus amiguitas, yo ¿qué soy?... Yo, ¿quién soy?

-¡Isabel!

Una voz vibrante y al mismo tiempo capciosa, desde la enorme estatura que no ha cerrado la puerta.

-Isabel, ¿querías hacerme un trabajito?

-Sí, señora, lo que usted quiera.

-Entra entonces.

Entrar sola -sola, sin Elena-, cruzar..."

(pp. 7-8)

Estos primeros monólogos interiores de Isabel suelen ser cortados por el ruido de "lo otro" (cuanto está pasando alrededor), pero en ocasiones se invierte este modo de proceder y es la acción externa la que resulta interrumpida por el fluir de una conciencia. Hay, pues, un paralelismo invertido que desencadena frecuentes efectos comparables a los producidos por las imágenes refractadas en los espejos.

La función de los diálogos es múltiple. Unas veces se estructuran como narración-recuento de aquellas partes de la trama que habían sido borradas por la irrupción de los discursos interiores -esta función también es desempeñada por los monólogos, pero mucho más raramente-. Otras veces estos diálogos actúan como elementos dinamizadores de la trama produciendo una aceleración del ritmo narrativo mediante rápidos saltos en el orden de la sucesión secuencial:

"-¿Quiere decir a Elena que si puede salir un momento?

-¿Qué pasa, qué nuevo conflicto?... Ah, bueno, ¿se trata del vestido? Vamos a verlo.

-Estupendo señora Antonia. Nada de arreglo, sólo pasarle una plancha.  
-Pero, ¿de veras le sirve?  
-Pintiparado. Me vuelvo a mis quehaceres..."  
(pp. 25-26)

Sin embargo, la función más genuina de estos diálogos es la de acercar el personaje al lector, desmediatizarlo de la figura del narrador para mostrárnoslo en uno de sus elementos componentes: el lenguaje. Esta función no se cumple plenamente, claro, más que con el uso del monólogo interior, pero determinados diálogos (en especial los sostenidos por Elena e Isabel) se aproximan al clima alcanzado en las exploraciones de la conciencia, recordando un poco el modelo platónico y mostrando el progresivo crecimiento intelectual de las adolescentes (1). Es muy significativo, en este sentido, prestar atención a los cambios registrados en su vocabulario.

---

(1) Esto en lo referente al aspecto narrativo o literario del diálogo. Sin embargo, esta estructura dialógica tiene una fundamentación más profunda que de nuevo nos remite a Ortega. Me refiero al sentido de la frase "La involución del libro hacia el diálogo: éste ha sido mi propósito", del Prólogo para alemanes (En O.C., VIII). Julián Marías, al comentarla, escribe: "Ortega recoge la idea de Goethe de que la palabra escrita es un subrogado de la palabra hablada: "Ideas", "pensamientos", son abstracciones; la verdadera realidad es la idea o pensamiento de tal hombre; sobre todo, si se refieren a auténticas realidades; entonces son inseparables del hombre que los piensa, no se entienden si no se sabe quién los dice. Analógicamente, una idea es un poco estúpida, dice Ortega, si no se cuenta con quién es aquél a quien se dice. El lógos es diálogos, el lógos desde el punto de vista del otro, del prójimo: argumentum hominis ad hominem". (Ortega, I. Circunstancia y vocación, ed. cit., p.303). Mucho antes, en el ensayo "Adán en el paraíso", se había referido Ortega al diálogo como "el principio unitivo que emplea este arte temporal": "En la novela el diálogo es esencial, como en la pintura la luz. La novela es la categoría del diálogo." (O.C., I., ed. cit., p. 489).

Del monólogo interior (1), y de sus secuelas de hermetismo y penetrabilidad, ya hablé al analizar Estación. Ida y vuelta, primera obra donde aparece en su forma más pura. Aquí sigue desempeñando funciones similares, pero con la peculiaridad de ser un monólogo múltiple: desaparece el hablante único y surge una pluralidad de "yoes" (recuérdese la cita inicial de este apartado). Destacar cómo determinados objetos sirven de apoyatura para esos desprendimientos y aclarar la mencionada dialéctica de los momentos es lo que ahora me parece más pertinente. Este último aspecto servirá para retomar lo apuntado en la introducción respecto a las posibles tendencias narrativas que se entrecruzan en Barrio de Maravillas.

En su estudio sobre la novela lírica, y en particular en la parte dedicada a la obra de Virginia Woolf, Ralph Freedman explica cómo esta autora aboga por la necesidad de combinar en el arte la experiencia interna con la externa; cómo, al plantearse la relación entre conciencia y forma artística (cómo retratar formalmente los actos de conocimiento), aparece el "momento" como concepto clave

---

(1) Ralph Freedman señala que las novelas de los años veinte que desarrollan la tendencia lírica "se componen de cuidadosamente distribuidas mixturas de imágenes individuales o descripciones ilustrativas y motivos con monologues de personajes particulares. Los motivos son producto de la sensibilidad del autor, los monólogos son proyecciones a través de la mente de otros. Estos soliloquios son de necesidad interior, pero como poesía sirven a un propósito adicional. Son las formas en que los momentos -el encuentro de la asociación y la memoria con los hechos del mundo exterior- son captados para reflejar el contenido y la coherencia en la narrativa lírica. Actúan como unidades, tanto líricas como dramáticas, para suplir las instancias de percepción y reconocimiento de que se componen las novelas. Estos monólogos tienen que ver con la materia de la experiencia e infieren la sustancia del discurso y la acción desde un postulado punto de vista detrás de las figuras."  
(La novela lírica, ed. cit., p. 261)

en su teoría de la aprehensión: "la presentación del "momento" como un acto de conciencia, y su decantamiento en poesía o ficción, resuelven el problema del solipsismo forzando al yo a aceptar las condiciones de los objetos del mundo. Al mismo tiempo, como veremos, libera al novelista del realismo fotográfico permitiéndole modelar las novelas de hechos y costumbres, así como las de experiencia interna, en una forma lírica." (1) Así concebido, el momento tiene una función literaria (transmutar los paisajes y objetos en actos mentales, invirtiendo las posiciones del mundo interior y exterior) y otra epistemológica (clarificar las implicaciones de conciencia para la experiencia de vida del artista: una versión de la imaginación). Lo dicho sobre Barrio de Maravillas respecto a la alternancia entre el polo externo y el interno, la inversión paralelística o el desplazamiento de la continuidad narrativa mediante la concentración de diálogos escénicos alternando con monólogos interiores, muestra la proximidad de la obra de Rosa Chacel a la así explicada función literaria del momento. La otra, la epistemológica, se hace patente en las situaciones de las adolescentes (tema de la "autognosis", "bildungsroman"), pero también se percibe en otros personajes (temas del ser y del tiempo o del tiempo y la nada) e incluso en ciertas apariciones del narrador-autor, como pronto se verá (metanovela). (La palabra en cuestión -momento- aparece pronunciada en un pasaje clave de la obra, que analizo en el apartado II.5.)

---

(1) Opus cit., pp. 249-250.

Lo dicho sobre el monólogo múltiple parece contradictorio con la presencia de una "tercera persona narrativa" o "voz del narrador-autor", pero no; cada perspectiva tiene su espacio y su función textual propios. La revisión de los espacios donde aparece esta "voz del narrador", así como su función, ayudará a borrar esta primera impresión contradictoria.

Ya he mencionado cómo en ciertos momentos aparece bajo la forma del foco o cámara fílmica que registra y transmite más o menos objetivamente (ya se ha demostrado la falacia que supone hablar de objetividad en arte o literatura). La nota destacada; la constante, es el acierto en la elección de esta forma para aquellas secuencias de gran movilidad: desplazamientos, trayectos, inauguración de espacios. Los ejemplos mejores los constituyen aquéllos donde aparece unida al motivo de la luz. Así, el siguiente:

"... Persianas verdes, sensibles al aire, temblonas como alamedas. Visillos blancos, leves, nupciales como mosquiteros; muselinas opalinas. Transparentes de tela encerrada; colores brillantes, sombríamente brillantes, guirnaldas de rosas en corona oval, enmarcando bosques de otoño donde huyen los ciervos, robles o praderas o lagos con cisnes... Verdes intensos en los paisajes, rojos cárdenos en las rosas..." (p.47)

Es la modalidad más impersonal; suele aparecer aislada, sin interrumpir o fundirse con otras modalidades. Otras veces se torna la tradicional voz del narrador y aparece sometida a la dialéctica de la alternancia con otras perspectivas, cumpliendo funciones diversas: en ocasiones hace avanzar la trama actuando como

sintetizador; en otras, las retrospectivas referidas a la prehistoria de los personajes, cubriendo espacios no vividos por éstos, novelando vidas no incluidas en el tiempo de la enunciación. El caso más destacado, el referido a la figura del Maestro (bloque narrativo dos).

Con frecuencia se intercala entre un diálogo escénico, por ejemplo el sostenido entre Elena y Antonia, surgiendo en momentos en los cuales la persona que recuenta la historia (Antonia, en este caso) parece perderse en el esfuerzo de la memoria por actualizarse. El propósito es ahondar en el caso, llevando el análisis a extremos no alcanzables por el personaje.

"podrían seguir hablando del piso de abajo, de toda la vecindad, la palabra volvería a aparecer. La palabra reclamaba toda la atención. La atención de Elena, la emoción, la mente en total de Antonia. La memoria, no como rememoración, sino como imposición, como presencia de algo que no ha sido nunca pasado, como la solución del nudo de la intriga -la intriga, el presente, su trama de ocultación, de secreto inconfesable-, el vergonzoso silencio sobre el orgullo cuidadosamente encubierto y que, de pronto, sobresalía por una desgarradura, una palabra sin conciencia, una palabra que es "un decir" y ya no se puede decir más..." (p.142)

Esta misma función o propósito motiva la interrupción de numerosos monólogos. Y en este punto, la figura del narrador va decantándose hacia la del autor, el creador o demiurgo que opera con estas almas. Pero estamos muy lejos de la omnisciencia decimonónica. Si consideramos que son los monólogos de las adolescentes los más frecuentemente interrumpidos, entonces el "intrusismo" del autor se explica por tratarse de temas impenetrables para las con-

ciencias de los personajes, pero que al autor le interesa desarrollar. Cuando ante algun hecho, aquellas conciencias son sólo perplejidad, entonces, el autor se disfraza de luz y, lo mismo que, la luz material ilumina los recovecos espaciales, esta otra luz mental se acopla al pensamiento recorriendo sus ángulos:

"...Elena decide bajar, ya va siendo hora de comer y va bajando lentamente los veinte escalones: diez un tramo, luego el rellano, bajo la luz de la claraboya, tan próxima, y diez al otro. Luego, llegar hasta la puerta de la izquierda y alargar la mano hasta la campanilla... todo esto fue eterno. Eterno es todo lo que no pertenece al tiempo real, eterna es toda levitación, todo proyectarse a mundos supuestos, llevando el equipaje de todo lo propio, de todo lo real, cotidiano..." (p. 150)

Otras veces aparece aquí lo que al hablar de la trama denominé paralelismo "a l'envers" y es la voz del autor la silenciada por las de los personajes. Ver, por ejemplo, la página 190.

Proyectar luz sobre una conciencia particular, pero también sobre la obra, sobre su proceso de elaboración. Entonces, la voz del narrador es decididamente la del autor y Barrio de Maravillas roza la metanovela. Pocos autores han hecho precisiones tan ciertas y útiles sobre el proceso de creación como las que nos ha brindado Rosa Chacel. Esta obra es generosa en esos espacios donde la "historia en la obra" cede paso a la "historia de la obra", donde el tiempo de la narración se abre al de la escritura. Así, el fragmento que va de la página 199 a la 201 discurre sobre uno de los problemas que se planteaba Rosa Chacel al enfrentarse con esta obra, señalado en la introducción de este trabajo: el de la sospechosa

facilidad o la posibilidad de la autotraición. Entresaco unas líneas:

"...¿Hay algo más horrible que la traición?... Lo más horrible en el panorama o en el arsenal o en el acervo de posibilidades que se intuyen o se presienten en la traición es la posibilidad que parece imposible, pero que es posibilísima, la autotraición... Posibilidad de plano inclinado, en la que incalculables cosas resbaladizas -la facilidad ante todo, el pequeño éxito, la adulación que a veces se asienta en algo puro y cordial, pero que igualmente suelta su aceite balsámico y resbala y hace resbalar." (p. 200)

Otras veces vemos a la autora enfrentada a problemas mucho más concretos y específicos: el de la arquitectura mental del tiempo, las claves de la memoria, el lenguaje. A ellos me refiero en los correspondientes apartados. Hay, pues, un discurso sobre el discurso que nos trae claves interpretativas muy valiosas para disipar esa nebulosidad (complejidad) característica de la escritura de Rosa Chacel. Incluso partes del bloque narrativo dos, donde se aborda el tema de la creación, si bien referido a la obra del Maestro, podrían tomarse como apoyatura para el análisis de este aspecto de la obra.

Sólo concluir recordando cómo esta manera de proceder (denominada por los críticos de diversos modos: metanovela, novela de la novela, etc.) es típica en las grandes obras consagradas como renovadores del género, constituyendo un rasgo destacado de la narrativa moderna (Rosa Chacel, por su parte, ya en Estación. Ida y vuelta había operado de este modo). Dice Pedro Gimferrer que



"Ulisses, A la recherche du temps perdu o Doktor Faustus son novela y crítica de la novela: ensayo, poema, mito, cuerpo de pensamiento. La "historia no es ya en ellos el elemento organizador: antes que relato son escritura, "discurso"". (1)

---

(1) Radicalidades, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1975, p. 15.

### 2.3. ESTRUCTURA Y TIPOLOGIA DEL TIEMPO

Cuando en la introducción mencioné lo compacto de la estructura de la obra, refiriéndome a esa impresión de amalgamamiento o indivisibilidad guardada desde la primera lectura, tal vez estaba presente en mi subconsciente una frase pronunciada por uno de los personajes: "El tiempo no le deja a uno pensar en un tiempo, no se deja mutilar; El tiempo es todo el tiempo." (p. 163) (1). Podría hablarse de Barrio de Maravillas como de una novela del tiempo por ser éste uno de sus ejes gravitatorios, conformando incluso el diseño, la estructura de la obra. El tiempo se dispone no sólo como un elemento de la forma narrativa -una trama limitada en lo temporal, donde se integra tanto el tiempo subjetivo (polo interno) como el objetivo-cronológico (polo externo)-, sino también como tema

---

(1) Esta primera impresión la vi, después de escrito este trabajo, corroborada en la cita que encabeza Acrópolis, continuación de Barrio de Maravillas y segundo volumen de la trilogía en marcha.

plasmado mediante un encadenamiento de imágenes simbólicas intemporales que van trazando el vértice poético de esta novela.(1)

El tiempo cronológico por el que se desliza la trama abarca los tres años anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial, constituyendo el presente narrativo (2); pero en el "tiempo de lo representado" se incluye asimismo un pasado explorado tanto en su dimensión individual (la figura de "el Maestro") como en la histórica o colectiva (los años de "el Desastre") (3). La inclusión en el texto de este otro tiempo -figura de retroacción o relato retrospectivo de un pasado que explica el presente- se consigue mediante las técnicas ya habituales: interrupción del transcurso lineal de la trama (presente narrativo) e inserción de "flash-backs" o acciones contrapuntadas. Puede hablarse, entonces, de contrapunto temporal, pues alternan dos series temporales (desdobladas a su vez en dos modalidades cada una: el tiempo subjetivo -existencial- y el objetivo -histórico-) a las que se superpone una nueva: el tiempo

- 
- (1) Para Rosa Chacel, el tiempo es "la cualidad suprema del relato", porque es el elemento que le confiere "el valor que sólo la poesía alcanza, el de la verdad". Así lo expresa al realizar la biografía de su esposo, añadiendo: "Repito que el extracto de todo esto, el aroma esencial, podría decir el aliento, el vital secreto de lo que allí pasaba, de la tierra en que pasaba, de las gentes que andaban en ella, de las pasiones, o ideas, o procesos técnicos, o ilusiones, o ambiciones... de todo lo material, de todo lo humano entremezclado, el hilo, la cohesión, la constancia, digamos en una palabra, el alma de todo aquello era el tiempo..." (Timoteo... ed. cit., p. 69)
- (2) La primera referencia puntual que se nos da de este presente narrativo es la de la muerte de Canalejas, ocurrida en 1912.
- (3) "La vivencia del tiempo histórico en algunos de los personajes despoja a la temporalidad de los convencionalismo que implica nuestra visión cronométrica del transcurso." (P. Ramírez Molas: Tiempo y narración, Madrid, Gredos, 1978, p. 90)

de la escritura, traído desde esos espacios que se abren a la voz del autor. Recuérdese lo comentado en el apartado de "la perspectiva", donde me referí a cómo este tiempo, al incluirse en el texto, se convertía en un nuevo elemento literario con consecuencias importantes en lo referente al género de la obra (metanovela). La dialéctica entre este tiempo de la escritura y el tiempo de "lo representado" es lo que estudio en el punto siguiente, titulado "El caudal autobiográfico", donde hablo de la memoria y del recuerdo, de su función en este proceso de actualización/presentización del pasado, que es también un proceso de novelización/poetización de lo vivido. Aquí hablaré únicamente del tiempo de "lo representado", atendiendo, en primer lugar, a su organización.

Y de nuevo la alternancia actuando sobre la estructura temporal e imprimiéndole su peculiar deformación. Porque en el tiempo de "lo enunciado" no sólo alternan las dos series mencionadas (el presente y el pasado, intercalándose y encadenándose mutuamente) sino que cada una de ellas está sometida a la discontinuidad. El presente transcurre de modo progresivo, lineal, pero además de quedar interrumpido por esos saltos hacia atrás (son muy raros los de la dirección inversa, pero aun así, de vez en cuando encontramos a los personajes ensimismados en futuros proyectos o especulando sobre lo que pueda ir a suceder), queda suspendido por los monólogos de los personajes o los "discursos" (digresiones del autor). Incluso se dan tiempos en blanco a los que más adelante se alude por medio del diálogo entre personajes o directamente mediante la

intervención de la voz del narrador. Es ésta la que más frecuentemente registra el paso del tiempo recurriendo a diversas fórmulas o motivos, siempre apoyados en el dato exterior, que actúan como concentraciones o contracciones del transcurrir del tiempo presente:

"... Toser es también una tema nuevo para la persona acorralada por la incertidumbre. El domingo, la carta; el lunes, el telegrama, y por la noche, la conmoción del incendio..." (p. 105)

"... Mayo anticipando pródigamente la hoguera, o achicharrando toda hierba, friendo los pájaros en el aire. El ambiente de horno, el olor de las tejas recalentadas y la luz reverberante, el resol, el resistero se hacían presentes en el estudio." (p.248)

Este tiempo presente exige una figuración inmediata y un enfoque próximo con consecuencias en el planteamiento de la perspectiva. Son las escenas dialogadas o la presencia directa de los personajes lo que da cuenta de su modo de hablar y de relacionarse, de sus tics, de su crecimiento. Al mismo tiempo, exige y posibilita la técnica del enfoque próximo o la perspectiva de la cámara fotográfica.

Una peculiar modalidad de distorsionar este presente objetivo se produce cuando se le contrapuntea su polo subjetivo, comprobable en numerosos de los monólogos o soliloquios nocturnos. En ellos, un periodo de tiempo cronológicamente breve, al ser sometido a un proceso de introspección da como resultado una intensificación y dilatación de su dimensión real. El latido del tiempo subjetivo es más rápido o lento que el del tiempo objetivo porque aquél depende del contenido de experiencia personal que se le agregue al Tiempo.

Hablar de esta dimensión subjetiva o existencial del tiempo (1) me remite a lo apuntado al inicio respecto a considerar Barrio de Maravillas como una novela del tiempo. Para tal consideración me apoyaba entonces en el diseño formal de la obra -ese tratamiento del tiempo como sucesión, haciendo de su fluir una línea de momentos eslabonados, de cuya dinámica resulta la tensión narrativa-. A este diseño (el tiempo como uno de los elementos de estructuración interna) se suma la presencia en la obra del "tema del tiempo", del que me ocupo a continuación.

Cuanto he dicho de Barrio de Maravillas y su proximidad a la "Bildungsroman" o novela del desarrollo intelectual explica la relevante presencia del factor tiempo en cuanto atañe al proceso vital de las adolescentes. Pero el tiempo es también factor clave en otros personajes no adolescentes: su posición frente al tiempo, su modo de vivirlo o aprehenderlo, su contemplación o meditación de él, les confiere una de sus notas más destacadas. Son personajes de profundo arraigo o enraizamiento temporal: adheridos, por una parte, al tiempo de los hechos (lo que está sucediendo en el mundo, en España, en ellos mismos), los vemos debatirse en él, naufragar o remontarlo, pero conservando su marca indeleble, escudriñando su signo, pensando sus secuelas. Esta revisión del tiempo de los hechos, de la acción o de su ausencia, va unida a la reflexión sobre el tiempo de "lo que hay que hacer", de signo distinto en el caso de las adolescentes, pero que en los otros

---

(1) Recuérdese la importancia que en Saturnal concedía Rosa Chacel al tiempo como "condición de lo humano". El tiempo como elemento indispensable de cualquier investigación sobre la existencia.

personajes se adentra en el plano ético. Hay un párrafo, puesto en boca de Manolo, que va en la dirección que trato de apuntar:

"...en el tiempo de una centella, la decisión. Si se puede concebir un tiempo por debajo del tiempo, es decir un propósito -la acción de la voluntad, como un motor en marcha que no avanza-, un propósito fijo y al mismo tiempo pujante, obrando en un determinado sentido hasta provocar o lograr la palabra que pone en movimiento el tiempo de los hechos, de lo que hay que hacer."  
(p. 206)

Dije que en las adolescentes esta dimensión ética del tiempo era de signo distinto porque en ellas no aparece nunca sola, directa, sino arropada en la estética. En las chicas, la preocupación surge ante la posibilidad de perder el tiempo, de errarlo; pero el suyo es el tiempo de lo povenir, y antes que torturas, angustias o miedos, lo que desencadena, a lo sumo, son procesos agitados, febriles, dinamizadores del presente para tratar de adelantarse a los acontecimientos, al futuro, para tenerlo previsto y, cuando pase, aprehenderlo. Así reflexiona Elena sobre el caso de Piedita:

"... claro que sentía esa inconformidad en el caso de..., en el caso de que se deje pasar el tiempo. Ahí sí que se podría decir en el caso de que se pierda el tiempo, porque es como el que puede perder el tren. La carroza va a pasar dentro de ocho días, pero no es como eso que se ve a veces en la estación, uno que llega echando el bofe, perdiendo el sombrero, y salta y le agarran desde arriba y le suben en vilo... No, aquí, Piedita tiene que estar tomando el tren desde hoy mismo..." (p. 92)

Son personajes plenamente inmersos en el presente y cuando los encontramos encarados con el pasado, no están reflexionando o meditando sobre él, sino viviéndolo. Se vive la presencia del pasado en las ausencias del presente, en los pequeños cambios, en la trayectoria de una amistad... Y "en la duración de la maniobra, el tiempo es puro tiempo místico", se dice. "Elena no está meditando, está viviendo, en miríadas de fases estelares, el texto infinitesimal." (p. 103)

En cambio, para los adultos, el pasado es un tiempo no olvidado ni abolido; proyectado en el presente, sí, pero sin vivirlo: únicamente recordándolo o pensándolo. Es esta imagen del camino por donde se desliza el pensamiento de Dña. Laura, por ejemplo:

"...El camino, no todo él era risueño, pero siempre digno de fidelidad, siempre grato, melancólicamente grato: dolorosamente, trágicamente, monótonamente, risueñamente, sombríamente grato. El camino había sido una cadena de contactos que se eternizaba, fuertemente eslabonada..." (p. 82)

Se piensa, incluso, el tiempo presente, como en el siguiente fragmento, también perteneciente al mismo personaje, donde se confronta el presente objetivo, cronológico ("la idea del tiempo que pasa") con el subjetivo, existencial (en este caso, "el tiempo vago de la incertidumbre"):

"...No logran infiltrarse por las rendijas las ráfagas tibias que arrancan de los plátanos las semillas viejas y las deshacen en vilanos porque el espacio cúbico del cuarto está henchido por la trementina, por el vaho de eucaliptus hervido en la olla de barro.



No, la primavera no puede entrar en el cuarto, no puede hacerse sentir, pero entre el sudor y la carraspera está presente en la idea del tiempo que pasa. El tiempo vago de la incertidumbre es cierto y fijo, matemáticamente fijo para lo que queda en la calle, para los que andan por la calle porque no lo es sólo para los árboles y las semillas... lo es para la gente..." (pp.106-107)

Y, por seguir con este mismo personaje, un último ejemplo donde la reflexión sobre el tiempo (pasado y presente) adquiere tonos de extrema desesperación, internándose en esa dimensión ética desde donde asoman temas como el de la culpabilidad, el miedo al naufragio en el tiempo... (La cita es demasiado extensa para reproducirla aquí. Véase la p. 163)

Son estas diferencias en la calidad (notas, rasgos...) de los tiempos las que en Barrio de Maravillas van dibujando un rico y variado tapiz del tiempo personal. Pero no me propongo aquí establecer una tipología (imposible en este punto del estudio, cuando aún no se ha hablado de los personajes), sino remarcar cómo la obra gravita en torno a este nexo entre vida y tiempo, señalar sus grandes líneas. En este sentido, hablaré de una última modalidad, la metafísica, que también se nos da a través de los personajes adultos.

Es forzoso ahora una digresión mía, provocada por la urgente necesidad de sustituir la palabra "metafísica" por otra mucho más precisa: "existencial". Obviamente, cuanto estoy diciendo acerca del tiempo remite directamente al concepto orteguiano de CIRCUNSTANCIA, tan próximo a su vez, al pensamiento existencialista. Imposible perseguir cada uno de los hilos para mostrar su paternidad,

en una autora que ha leído tanto a Kierkegaard, Nietzsche o Heidegger como a Unamuno y Ortega (1). Por supuesto, el peso específico de estos autores en la obra de Rosa Chacel varía en cada uno de los casos, pero no es mi propósito ahora calcularlo (creo que con lo dicho al estudiar La sinrazón ya se tienen suficientes datos). Lo que me interesa es señalar la presencia de dos temas de inequívoca raigambre existencialista (entendiendo esta palabra en un sentido amplio; en un sentido que pasa por los nombres citados más arriba): el primero, la reflexión sobre "el Tiempo y la Nada"; el segundo, sobre "el Ser y el Tiempo."

La primera reflexión nos proporciona una de las páginas más bellas (metafórica y poética también, sin duda alguna). Rosa Chacel ya había abordado el tema en algún ensayo, pero ahora, en Barrio de Maravillas, se incrusta en unas vidas, imprimiendo un sesgo peculiar a los personajes de la segunda generación. Véanse especialmente los personajes de Manolo y el padre de Elena, estudiados en el apartado IV. Ahora, este discurso sobre el Tiempo y la Nada ocupa las páginas 222 y 223, pero yo entresaco tan sólo las líneas finales:

---

(1) La presencia del pensamiento de Unamuno, Ortega y Kierkegaard ya ha sido mostrada en otras partes de esta tesis. La de Nietzsche quedará esclarecida en este mismo trabajo. Del conocimiento de la obra de Heidegger y de Sartre queda una prueba en este pasaje perteneciente a los Diarios de Rosa Chacel: "...Empecé por Heidegger, que a veces me irrita, pero nunca me cansa. Hasta cuando no se le entiende, se tiene la impresión de que siempre está diciendo algo. Lo de Sartre es muy bueno, por supuesto, pero no tiene ese nivel... Bueno, sí llega a ese nivel, pero con esfuerzo. Tal vez no para él, pero sí para el lector. Puede parecer que es necesario más esfuerzo para atravesar las cosas casi impenetrables de Heidegger, pero a mí me cuesta más trabajo aguantar las reiteraciones interminables de Sartre, que no siempre resultan imprescindibles." (Ida, p. 358)

"... El que se asocia con ella -asociación falaz- es débil y digno de pertenecerle. Se reviste de su nombre, porque un nombre es lo único que tiene, y propaga aridez. Propaga el odio, sin temer a hacerse odioso: más bien pasa por respetable, por secuaz o esbirro del abismo: se hace llamar negador. No, no es cuestión de nombre, aunque el nombre tenga enorme poder. No es cuestión de nombre porque algunos lo adoptaron -se hicieron pasar por hijos adoptivos, como si ella pudiera adoptar, ya que no parir-, adoptaron el título de negadores, de defensores de la nada... ¡Dejadle paso! ¡No os opongáis a ella...! Y mientras gritaban esto, su grito mismo iba rechazándola, sus palabras, sílabas, alientos llenaban de enigmas los espacios mentales, llenaban de belleza, de seducción el aire entero invadido por su polen... [...] ... todo un tiempo fertilizado por una bella palabra, que aparenta ser una blasfemia y es un clamor."

La experiencia de la Nada es medular en el pensamiento existencialista. Una experiencia que distorsiona las relaciones y proporciones familiares, cotidianas, del hombre, lanzándolo a una crisis -existencial- en la que los signos de su finitud o contingencia -su temporalidad y su historicidad- se revelan de manera traumática. Enfrentado con la Nada, el hombre entra en un estado de desesperanza existencial del cual puede ser rescatado por una resolución -un propósito, una intención, la Voluntad- (Heidegger) o por la fe (Kierkegaard). Obviamente se trata de la experiencia que describe también nuestro Unamuno en Vida de don Quijote y Sancho. Pero, en realidad, la totalidad de los pensadores existencialistas aborda el tema. Fue primeramente planteado por Kierkegaard (El concepto de Temor, 1844) y elaborado filosóficamente por Heidegger quien, al igual que el autor danés, insistió en la distinción entre "angustia" y "temor". Es peculiaridad de aquélla el no poder ser entendida o

explicada racionalmente. En el estado de angustia existencial, el hombre no se siente amenazado por algo definido, concreto, nombrable (como ocurre en el caso del temor). Si así fuera, si el motivo de la angustia pudiera ser determinado, el hombre podría alzar-se en defensa propia y recuperar su seguridad. Sin embargo, en este estado de angustia, la relación del hombre con el mundo se ve conmovida en su totalidad, derivando en una interrogación absoluta ("... sus palabras, sílabas, alientos, llenaban de enigmas los espacios mentales...", se nos dice en Barrio de Maravillas). Algo de naturaleza misteriosa se instala entre el hombre y los objetos, hasta entonces familiares, de su entorno; entre él y sus "vecinos"; entre él y sus valores. Todo lo que el hombre había reconocido como propio empalidece y huye, hasta el punto de carecer del más mínimo punto de apoyo. La amenaza, pues, es la Nada: el sentimiento de soledad y de pérdida. Pero cuando la noche oscura y terrible de la angustia ha pasado, el hombre respira con alivio y se dice: (No) ha sido Nada. Dice Kierkegaard que si entonces nos preguntamos qué constituye la especificidad del objeto de nuestra angustia, debemos respondernos: Nada. La angustia y la Nada son correlativas. Por consiguiente, la primera es el efecto necesario de la experiencia de la segunda: ambas son inseparables. Y según Heidegger, es la angustia la que desentumece al hombre de su falsa tranquilidad cotidiana y lo libera a fin de realizar plenamente sus cometidos existenciales. Así entendida, la angustia es privilegio positivo del hombre, es "una expresión de la perfectibilidad de la naturaleza humana" (Kierkegaard). En la experiencia de la angustia el hombre gana un nuevo modo de seguridad.

La concreción de este tema en la obra que me ocupa sólo podrá

verse al hablar de los personajes de la 2ª generación, pero ahora me interesa destacar en ellos esta continua reflexión sobre el tiempo, también marcadamente metafísica o existencial cuando se refiere a las relaciones entre Ser y Tiempo, a los modos de ser en el tiempo. El hombre proyecta, confía o teme, anticipa..., y así, en cada cosa que afecta al presente hay implícito un elemento de futuro. Pero el hombre también recuerda, y en cada estadio del camino de la vida se encuentra a sí mismo confrontado con circunstancias o sucesos históricamente condicionados, de tal modo que en todo presente hay también implícito un elemento de pasado. Para los seres con conciencia temporal (arraigados, adheridos al tiempo, como he definido a los personajes de esta novela), el momento presente se revela como un rico tapiz de plurales dimensiones. El futuro no es algo lejano, incierto, y que por tanto no afecte al presente, sino que vive ya en las esperanzas y temores, en los proyectos y planes: es una fuerza conformadora y una parte integral del presente. De modo similar, el pasado no es meramente lo acaecido en alguna fecha más o menos remota, sino que alcanza al presente y, en mayor o menor medida, lo determina. Por consiguiente, el presente no es un mero punto en la transición del pasado al futuro, sino el lazo que liga firmemente las distintas dimensiones del tiempo. Así pues, pasado, futuro y presente, vistos desde la temporalidad interior de la mente humana, son las tres direcciones por las que se extiende la conciencia humana del tiempo y que en su unidad o contigüidad constituyen el momento presente.

En un artículo donde Rosa Chacel "vuelve al punto de partida", afirma del tiempo:

"Aunque sea obvio que el tiempo es irreversible, se puede concebir que el tiempo -un tiempo determinado, no un curso de tiempo equivalente a cualquier otro, esto es, tantos días o meses o años, sino un tiempo definido por su fisonomía y consistencia propia- se puede concebir, digo, que el tiempo, cuando es sofocado o detenido en un síncope, en vez de disiparse se abisma, se concentre y acumule, potenciándose, al acecho de la ocasión y así que encuentre un resquicio irrumpa en el presente, rebosando actualidad." (1)

Todo esto queda recogido en la novela en todo lo comentado en las páginas anteriores, pero una ilustración más concreta de ello nos la brinda la reflexión en que se hunde el padre de Elena, a quien una conversación anterior le lleva a pensar en "lo que todavía no es pero va a ser" (el tiempo de las chicas). De ahí salta al plano del yo, a su juventud: el tiempo de lo que iba a ser pero no fue. El ciclo temporal culmina en un análisis del presente ("Saber que no será lo que nunca tuvo más ser que ese no poder ser"), donde se vierten juicios durísimo y donde el discurso desemboca en lo confesional. Es cuando la memoria ahonda en sí misma y todo dato (experiencia, emoción o análisis) se busca en el principio. Es éste el tipo de memoria que dan las confesiones. El monólogo va de la página 234 a la 238 y conviene leerlo entero para seguir los enlaces. De todos modos, me volveré a referir a él al estudiar la figura de "el padre de Elena" aunque ya conviene anticipar la raíz heideggeriana del tema: pasado, presente y porvenir son los tres éxtasis del tiempo, de un tiempo que en la novela se nos da personificado/existencializado en cada una de las tres generaciones que componen este tapiz humano.

---

(1) CHACEL, R., "Volviendo al punto de partida", ed. cit.

Así, entronca éste con otros monólogos de la obra (como el ya referido de Dña. Laura), donde una necesidad de confesión, de expiación de la culpa, desencadena ciertos pensamientos de los personajes, o incluso del autor, donde se fustiga exasperadamente a las conciencias hasta el punto de desembocar en auténticos procesos: a una generación -la de los padres-, a unos intelectuales -los españoles de la época-, a la mujer...

Quede aquí esto así apuntado de momento (que podría servir para ahondar en esa línea de análisis sobre la "novela personal" o los parentescos entre las figuras y temas de Rosa Chacel con los de Unamuno). Ahora seguiré con otro punto conectado con éste del tiempo, aunque analizado desde el plano de los materiales que entran en la composición: "El caudal autobiográfico o la arquitectura mental del tiempo".

---

### VII.3. LOS MATERIALES

---

#### 3.1. EL CAUDAL AUTOBIOGRAFICO. LA ARQUITECTURA MENTAL DEL TIEMPO.

Hablar de "el caudal autobiográfico" implica referirse al proceso u operación a que quedan sometidos unos materiales (datos empíricos, verificables) para transmutarse en materia poética. Y también, ver qué mecanismos se despliegan, cómo la memoria o el olvido operan sobre ellos.

Pero en primer lugar, hablar de los materiales propiamente dichos, de su procedencia. Y es aquí, en este punto, donde Desde el amanecer se convierte en umbral de Barrio de Maravillas, pues buena parte del material novelado, ficcionalizado ya en ésta aparece previamente en las páginas finales de aquélla. Se reconocen objetos, figuras, datos, pero no hay una traslación directa sino que entre ambas -la vida y la obra- media una operación transmutadora, un trabajo de estilización poética de la propia existencia.

Este modo de estar la obra en la vida es otro rasgo de la



obra chaceliana que ya señalé al analizar su primera novela, Estación. Ida y vuelta. Sólo señalar cómo en Barrio de Maravillas, aun siendo autobiografía pero por ser novelada, el caudal autobiográfico se somete a un proceso no menos riguroso, asegurándose así la autonomía de la obra de ficción. Mostrarlo es fácil. Basta con cotejar las páginas correspondientes de ambas obras para calibrar el salto.

En otra ocasión dije cómo la obra de Rosa Chacel estaba hecha a golpes de intelecto, voluntad y memoria. En ésta, más que en otras, se ve cómo opera este último elemento: la imagen íntima se proyecta desde cualquier ángulo (objetos, personajes, ideas, hechos) y el mosaico deviene espejo del yo, paisje apersonado. Pero no sólo este caudal autobiográfico, sino también el resto de los materiales -así como la composición, la forma de su elaboración- deben analizarse teniendo presente lo que me parece medular en Barrio de Maravillas: la construcción de un espacio ficticio, poético, a partir de un espacio empírico, real. La perspectiva elegida se apunta en el propio texto:

"... Relatar, repasar los puntos capitales, pero teniendo en la mente, entre las imágenes que brotan a cada idea, a cada recuerdo, a cada fase o tono del recuerdo total, el fondo sin principio de la propia vida, la infancia: eso que llamamos infancia cuando sabemos llamar a las cosas por su nombre."  
(p. 144)

Al analizar cómo se lleva a cabo esa construcción hay que plantearse en primer lugar el modus operandi de la memoria en este proceso que exige tanto el abandono del presente para sumergirse en el

pasado (ese partir de la infancia, reafirmado en la cita última) como la operación inversa: la presentización del pasado a partir de una memoria que no es rememoración sino imposición: "presencia de algo que no ha sido pasado" (p. 142).

Y aquí conviene hacer un inciso para marcar una afinidad o modelo literario de Rosa Chacel, pero también las diferencias entre ambas obras. Ya en otra parte he comentado el conocimiento de la filosofía bergsoniana por parte de la autora. Bergson, en Materia y memoria, habla de las atracciones o intercambios entre la percepción actual, la del presente, y la de la memoria. Estas atracciones o cambios son los que producen las inversiones, yuxtaposiciones y todo tipo de trastueques espacio-temporales en aquellas obras de ficción estructuradas a partir de la rememoración de la experiencia personal. Y debe citarse a Proust como referencia primera. Pero si en Barrio de Maravillas, en el plano formal, vemos esas dislocaciones o transposiciones temporales, éstas no están provocadas por la aparición de la memoria "involuntaria" (proustiana) y falta, también, en el diseño o estructura, la disposición de búsqueda que en A la recherche... condiciona la trayectoria de la obra, orientando el sentido de su marcha hacia atrás, hacia la exploración del pasado, del Temps perdu. En la obra de Rosa Chacel, por imponerse las figuras de las adolescentes (1) y ser una novela del crecimiento intelectual, todo fluye hacia el presente, incluso hacia el futuro. Más que de memoria "involuntaria" debe hablarse aquí de "memoria voluntaria" y de "memoria estética".

---

(1) "... la infancia no se recuerda, se repite, se constata su exigencia silenciosa que nos sigue siempre, por debajo del olvido."  
(Timoteo, p. 11)

Tras el inciso, vuelvo a lo anterior y a eso de la memoria como imposición: presencia de algo que no ha sido abolido.

Con frecuencia Rosa Chacel se ha referido a la prodigiosa diversidad de su memoria personal, hasta el punto de permitirle escribir mentalmente sus obras en dilatadísimos períodos de tiempo. Subrayo el "mentalmente" porque la autora no apuntaba nada ("en cuanto apunto algo se marchita", dice); todo lo depositaba en la memoria (jamás en sus cuadernos, por ejemplo), quedando allí vivo, conservando toda su potencia. Y germinando: "todo lo que brota de ella es la fecundidad misma".

Hay un importante texto que me decido a reproducir aquí porque no es uno de los más accesibles de la autora y porque su contenido es clave para clarificar cuanto estoy comentando. Procede de una carta que Rosa Chacel escribió al pintor y amigo Gregorio Prieto, y empieza así:

"Si nos ponemos a recordar... sería más fácil en tu estudio o en el mío, charlar delante de unas copas, pero ¿por qué resbalar a lo más fácil?... Lo más difícil no es -como creen- lo más elaborado o aci-calado, sino lo más abismado, lo que hay que excavar en estratos de millones... billones de años -años luz del pensamiento- no como los paleontólogos, con un pico, sino a uña como los topos, en el elemento oscuro y macizo, traspasado por el aroma de las raicillas exquisitas, a cien leguas... El elemento blando, cálido, jugoso, aromático porque, como acabo de decir, es por la ruta fluida de sus aromas -olores que no siempre son florales, sino a veces carboníferos, como los del incendio apagado, legamosos como los de la imprescindible charca o, como el del gato muerto en la cuneta, olor de aniquilación que emanan los que abandonamos o perdimos y que su rencor o venganza trasciende- por esa ruta vamos y siempre llegamos. Porque

el elemento blando, jugoso, traspasable es el seno o matriz de Mnemosina... ¡Ya la he nombrado!... Soy -como sabes- su sacerdotisa, quiero decir que vivo para su culto, para traer a la luz sus milenarias reminiscencias y alimentar con ellas al hambriento presente." (1)

De las últimas frases podría partir un análisis orientado hacia lo dicho respecto a la obra chaceliana como una obra hecha a golpes de voluntad y memoria: aquélla actuando como motor, impulso, que todo lo encamina hacia ésta: la memoria o el ámbito de la pervivencia -"fidelidad", fuente de la constancia-, por encima de críticas adversas o estrangulamientos.

Pero mucho más concreto y ceñido al tema de ahora es empezar por el principio de la cita, "Si nos ponemos a recordar", y hablar del recuerdo, de sus apariciones y del tratamiento que la autora le presta. La primera consideración atañe al modo en que aparece, invadiéndolo todo, difundiéndose "como el humo del tren, que brota en un chorro denso y delgado de la chimenea y va ensanchándose y formando una gran nube sobre él a lo largo del camino". (Amanecer, p. 304). Es esta nube, el prodigioso poder asociativo del recuerdo, arrastrando consigo todo tipo de emociones y sensaciones, lo que perturba la mente de Antonia, dejándola perpleja, cuando se sumerge en el recuerdo. Refiriéndose a una de las rememoraciones de este personaje, el narrador comenta:

---

(1) CHACEL, R.; "Carta a Gregorio Prieto" en G. PRIETO: Lorca y la generación del 27, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1977, p. 185.

"La potencia del recuerdo produce otro espacio en blanco. La memoria queda deslumbrada por su propio fulgor, raptada por su propio aroma, desvanecida por el contacto, por la proximidad de la minúscula cara de porcelana que se podía acercar a los labios." (p. 145)

Es esta riqueza o fecundidad la que a veces deja también perpleja a la propia autora y la hace dudar, plantearse las relaciones entre realidad y recuerdo: hasta qué punto la distancia, enorme, embellece el recuerdo, abriantando las imágenes de un ayer, la infancia, en donde ya de por sí la fantasía domina cualquier otro criterio. Las dudas, las sospechas, sólo se desvanecen cuando la confrontación con la realidad muestra cómo la "imagen real" "es superior al recuerdo. Bueno, no es que sea superior; es igual, tiene toda la belleza y toda la intensidad de lo recordado, pero con la corroboración de ser verdadero, de anular toda sospecha, porque está ahí, presente, y es tal como lo creíamos y como lo queríamos". (Vuelta, p. 99)

Y sin embargo, a pesar de la inagotable savia del recuerdo, éste tiene también sus "secretas vivencias selectivas", rechazando o abandonando ciertos materiales para fortalecer otros. El recuerdo actúa, pues, como filtro, como principio de selección de los materiales que van a entrar a formar parte de la composición, donde sólo tiene cabida lo sentido, la vivencia consciente; los hechos, sí, pero sólo los que se perfilaron como resultado activo, como parte esencial del yo; nunca aquéllos otros que le fueron relatados o contados por otras voces. (Esto se observa en el tratamiento que se da al tiempo del abuelo, anterior al de Elena. Las claves mítico alegóricas, y no el relato cronístico, para proyectar pos-

teriormente sobre la figura de Elena algunos de aquellos componentes).

Pero el factor tiempo, "el fenómeno de los años", no sólo afecta a este aspecto puramente dimensional ("A veces veo cosas que al recordar crecen", nos dice Elena en la página 120) del recuerdo, sino también a algo más hondo: a su intensidad o calidad, por lo que Rosa Chacel se pregunta si "puede existir en la memoria una grabación material que vibre igual después de cuarenta años, ante el mismo estímulo." (Vuelta, p. 99). La respuesta es positiva cuando la sacudida responde a una emoción óptica que la retrotrae a "la misma actitud que la primera vez, es decir, sintiéndolo igual, aceptándolo igual y, desde ese momento, ya no consideré ni medité ni contemplé más que mi reacción inesperada."

Ahora bien, todo esto se refiere a un tipo de memoria, la "memoria involuntaria", que no es la única que opera en el texto. Otras veces, al recuerdo se le atrae por frotación, como a las ideas; se le apremia y se le sitia hasta situarlo en el punto -la palabra- que evoque la imagen, la visión neta, sin márgenes concretos, "cuya imprecisión no es la del boceto, sino la de una especie de síntesis o quintaesencia de la realización, una emanación de la realidad, una cualidad suprema..." (Amanecer, p. 122) El objetivo, la finalidad a la que se tiende, exige transcender un presente donde las cosas se van dando separadamente para proyectarse hasta aquel principio donde "todo se daba unido y itan neto!, tan límpido y punzante como una aguja de vidrio en los sentidos."

Reaparece el tema del recuerdo, pero ahora me referiré únicamente a su aspecto o cualidad impresionista (1), porque lo que quie-

(1) Recordemos la inicial vocación artística de la escritora y sus

ro es hablar de eso que he llamado "memoria estética", de gran importancia en la obra de Rosa Chacel pues explica una de las notas más singulares de su escritura. Para ello me remito de nuevo a Barrio de Maravillas y entresaco un fragmento en el que Elena, al hablar del modus operandi de su memoria, cuenta a Isabel cómo ésta registra la vivencia o hecho en asociación con algún dato sensorial: una luz, una música, una temperatura...

"...Mi memoria es eso que llaman inspiración. Porque además las cosas que se me quedan en la memoria no se quedan solas nunca: por ejemplo, esa copla que te digo, se quedó con toda la calle. Se quedó con uno que pasaba y se puso también a escucharla."  
(p. 239)

Siguen un par de páginas en las cuales Elena sigue explicando y mostrando a su amiga su capacidad para reconstruir un poema escuchado en un recital poético a partir de algunas imágenes captadas en otro espacio, alguna rima y "a fuerza de repasarlo, ir llenando los versos, hasta completarlos con el consonante. En éste, además de la imagen de las ruinas, había un trozo que me recordaba otro de los grabados, de un alemán, algo así como Boeklin".

En su obra dedicada al paralelismo entre la literatura y las artes visuales (1) cita Mario Praz al filósofo italiano Antonio Russi, quien, en su libro titulado L'Arte e le Arti afirma que

---

contactos con los "paisajistas" de San Fernando. El impresionismo venía a significar una utilización del realismo, una subjetivación al menos de lo que el realismo significó. La realidad es reducida por los impresionistas a sensación. Rosa Chacel se refiere a este movimiento pictórico en Saturnal, pp.94-95.

(1) Mnemosyne, Madrid, Taurus, 1981, pp. 60-62.

"en la experiencia normal, cada sentido contiene, a través de la memoria, a todos los demás". Después, aplicando esa fórmula a la experiencia estética, añade que "cada arte contiene, a través de la memoria, a todas las demás", destacando cómo "la memoria no desempeña en el arte una función subsidiaria o ancilar como en la vida normal, sino que es en sí misma Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes. En cierto sentido, la mitología antigua percibió esto con claridad al imaginar a Mnemosyne como la madre de las Musas." El razonamiento concluye con una referencia a una serie de características que obligan a diferenciar entre una "memoria práctica" y una "memoria estética" que "es sustancialmente memoria porque ninguna sensación real, ninguna suma de sensaciones reales puede reemplazar a las sensaciones que a través de esa memoria se ofrecen a la conciencia."

La cita no la traería a colación de no parecerme tan próxima a esas otras de Rosa Chacel donde se habla del incalculable ramaje de asociaciones destapadas por la memoria, asociaciones que no son puro adorno, simples fosforescencias o reflejo del brillo externo, sino "una vibración -tono, diapasón- de su nota más profunda." (Vuelta, p. 106). No voy a seguir más con este tema porque lo que me interesaba era apuntar cómo determinados rasgos estilísticos vienen dados desde lo que es medular en la obra: el caudal autobiográfico y el modo con que la memoria opera sobre él. Y a la vez que señalar esto, explicar esas notas o cualidades sensoriales de la prosa chaceliana no únicamente desde el criterio estético.

Ahora abriré un nuevo punto para estudiar otro conjunto de materiales, así como su función en este proceso de novelización de la experiencia personal que se opera en Barrio de Maravillas.



### 3.2. EL MITO, EL SIMBOLO Y EL "CODIGO CULTURAL"

#### 3.2.1. Presencia y función de estos materiales.

Me propongo aquí hablar del mito, el símbolo y la referencia cultural (Roland Barthes habla de "código cultural") como parte del conjunto de materiales que entran en la composición de la obra, a la vez que analizar la función literaria que en ella desempeñan; es decir, el modo de integrarse en el texto y su contribución en ese proceso de transmutación poética ya definido.

Aunque de irregular distribución y frecuencia -y normalmente de aparición independiente-, los tres elementos aparecen interrelacionados y trabados, yo diría que de forma magistral, en la secuencia que va de la página 46 a la 70. Al hablar de la estructura narrativa mencioné que al primer bloque o secuencia seguía un espacio abierto o segundo gran círculo donde la casa adquiere dimensiones de personaje dramático: la luz recorriendo sus moradas y moradores o refractándose en la proximidad de otros ángulos del Barrio.

Asimismo, se integra en este bloque la más extensa retrospectiva de la novela, dedicada a la figura de "el Maestro". El salto

del plano presente al pasado es posible gracias a la trabazón de estos tres elementos: el mito (el de Ariadna), el símbolo (el seme- ma "luz" y otras variantes formales de su campo semántico) y el código cultural (fundamentalmente, la Oda III de Fray Luis de León, dedicada a Salinas). Pero además de esta función puramente estruc- tural, mucho más relevante me parece la otra, la función poética. Al encarnarse en los personajes novelescos (en sus vidas, en sus obras y en sus pensamientos), se les libera del contorno de lo re- al (el dato estricto) aumentando su potencial expresivo, sugeridor. Hay un corrimiento o desplazamiento de categorías, posible por la acción de estos elementos en el conjunto de los materiales empíri- cos, operación que los incorpora a la categoría estética.

Seguir hablando de todo ello así, sin referirse al texto, puede resultar confuso. Por eso voy a romper el esquema seguido hasta aquí y ceñirme mucho más al texto, a su orden, aunque ello implique avanzar ya temas, personajes o motivos que no van a tener su tratamiento definitivo hasta la última parte del estudio. Empe- zaré, pues, por el primero de estos elementos: el motivo de "la luz".

### 3.2.2. El motivo de "la luz"

La unidad empieza con esta frase:

"La luz que entra ahora por la tronera es la luz de la hora de la siesta y el silencio es un tributo debido a su señorío, que se extiende por todo el barrio." (p.46)

Todo cuanto sigue es igualmente sugeridor, pero después de "silencio" ya casi se interrumpe la lectura porque de inmediato el lector recuerda aquella otra frase de San Juan de la Cruz, "adormidos y sosegados todos los domésticos de la casa" (1), y con ella empiezan a desencadenarse plurales resonancias que van a ir desplegándose, confirmándose, a lo largo de la unidad.

La primera palabra es toda una llamada, pero el motivo ya había aparecido antes (tres veces) y ahora no nos alerta tanto. Aparece por primera vez en la página 19, acoplado al soliloquio nocturno de Isabel, y allí revela ya su condición o cualidad de símbolo: "El fundamento del símbolo se halla no en una mera condición de indicador [...] sino en el ámbito humano, psíquico de la significación". (2) Como indicador, marca el transcurso cronológico del tiempo (el periodo del soliloquio que finaliza a la madrugada, con la llegada de la luz) y el elemento permanece en el

---

(1) Obra poética, seguida de fragmentos de sus Declaraciones. Prólogo de M. Manent. Barcelona, Montaner y Simón, S.A., 1969, p.78.

(2) FERNANDEZ LEBORANS, M.J.; Campo semántico y connotación, Madrid, Planeta/Cupsa Editorial, 1977, p.80.

plano referencial de lo físico-material. Pero, además, está el ámbito humano, psíquico, de la significación, donde el motivo "luz" presenta ya uno de sus contenidos o atributos fundamentales. En otra obra (1), M<sup>a</sup> Jesús Fernández Leborans, al estudiar las connotaciones del semema "luz" y su campo semántico en la obra de San Juan de la Cruz, señala las de "iluminar, alumbrar, ilustrar o inspirar sobrenaturalmente, esclarecer, disipar la duda en el conocimiento de lo sobrenatural". Estas connotaciones presenta el motivo "luz" en el fragmento comentado: Isabel también se refiere a ella como elemento esclarecedor del dilema que debate, cuya naturaleza, si no sobrenatural, sí es esencial, por referirse al ser, al suyo propio: ese abismo abierto ante la posibilidad de ser, estar siendo, algo que no se sabe lo que es: "un carreño".

"Hay que aguantar esta angustia como el que se cae al agua y aguanta sin respirar... Hay que no respirar hasta que se haga de día, esperando que la cosa se aclare y temiendo que cuando se aclare sea peor todavía..."

En circunstancias similares, el motivo "luz" reaparece fugazmente en la página 28, pero es en el tercer monólogo de Isabel -recuento de la primera visita al museo- donde se intensifica esta connotación. Allí descubre la luz en una faceta para ella novísima y la fascinación ante tal descubrimiento provoca este otro desvelo especulativo que discurre enteramente sobre la posible existencia de distintas luces:

---

(1) Luz y oscuridad en la mística española, Madrid, Planeta/Cupsa Editorial, 1978.

"...Y, sin embargo, yo puedo decir que la recuerdo a ella. Recuerdo su color y hasta su olor... Es tonto, pero aquel olor era como cuando pasa cerca una de esas señoras que van muy perfumadas, que van dejando una estela... Daba ganas de ir detrás, de ir siguiendo aquello que pasaba y lo llenaba todo!..., y era la luz. Ahora voy a procurar ver la luz en todas partes, pero claro, no será lo mismo... ¿O es la misma siempre?... ¿O es, sencillamente, que hay mucha luz o que hay poca luz?... No, no es eso, es que es tan diferente, es que son tan diferentes las luces, es que son tan diferentes como las caras: tan diferentes como una cara de otra cara... ¿Es la cara que tiene la luz o es la cara que pone?" (p. 46).

La respuesta a este interrogante de Isabel la da el narrador- autor al ir enfocando los distintos tipos de luz (las caras que tiene para cada uno de los que la sienten o contemplan), porque una vez dada esta connotación simbólica, la va a ir mostrando vinculada a un caso, hecho, figura u objeto -"la nota de su faz es pura armonía con cada atuendo de ventana", por ejemplo-, y por tanto no se percibe aislada, impersonal, sino como expresión de aquello a lo que se la vincula. Pero esto se verá conforme se avance en el análisis. Ahora debo volver a la cita anterior y a esas breves palabras ("aquel olor", "daba ganas de ir detrás", "lo llenaba todo") porque nos sitúan directamente ante el comienzo del segundo bloque narrativo.

Destaca lo acertado de la elección -"la luz de la hora de la siesta"- porque el sosiego o el silencio, la pasividad de los moradores de la casa realza la condición dinámica, activa, de la luz. Movimiento y capacidad de enfocar, atributos que recuerdan los de la cámara fotográfica, pero también un cierto animismo: la luz mira, hace acatar, impone su presencia, acalla otras. Es la luz que

"entra por la tronera" y "mira al barrio con mirada hipnotizante". Pero pronto abandona la fachada de la casa, la acogen en las diversas moradas y "ella mira los cuartos pulcros, las camas mullidas, los cuerpos descubiertos..." El desplazamiento de la luz va en dirección ascendente (y no me refiero al plano físico, pues ahí la dirección es la inversa: la luz penetra por la tronera para descender hasta el cuchitril del zapatero): se parte del plano o nivel espacial (la casa, sus moradas y objetos), del mundo de lo sensible, pero se evoluciona hacia un ámbito puramente temporal (la luz descubre un pasado a través de las huellas físicas -los objetos como signos de una época- con el que el tiempo ha ido modelando / habitando la casa) y desde ahí (recuérdese la vertiente existencial del tiempo) la luz asciende al plano del espíritu, de los pensamientos o ideas, recorriendo huecos mentales, esferas destinadas a ella, traspasables y traspasadas sólo por ella, por la luz que "llega hasta el fondo, nos habla de su fondo, de su espesor, en el que la luz no deja nada oculto: le muestra y le demuestra como un íntimo misterio ."

Pero eso es al final de la escala y aún queda mucho por decir del primer nivel, el espacial, correspondiente al mundo de lo físico-sensible.

En esta dialéctica entre la luz y lo Otro, la primera interacción se da entre la luz y el espacio. Su diálogo refracta las notas visibles (contornos, colores, formas, brillos...) de cuanto se somete a su foco:

"... Visillos blancos, leves, nupciales como mosquiteros; muselinas opalinas. Transparentes de tela encerada; colores brillantes, sombríamente brillantes, guirnaldas de rosas en corona oval, enmarcando bosques de otoño donde huyen los ciervos, robles o praderas o lagos con cisnes... Verdes intensos en los paisajes, rojos cárdenos en las rosas..."  
(p. 47)

En cada espacio la luz "asume el temple del conjunto" y de este coloquio íntimo sale revestida con el gesto de cada reducto, con su nota más profunda, mostrándonos así en su variada gama; es como si aspirara el espíritu del espacio y nos lo transmitiera en una forma nada inerte, sino viva, anímica. Es como si el impacto de la luz sobre el espacio, al mostrarlo o revelarlo, lo animase también. De esta función vivificadora de la luz arranca el valor simbólico de este motivo, pues el símbolo "es una realidad dinámica y un plurisigno, cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida." (1) Dotada de esta carga simbólica, la luz huye de lo determinado y de toda reducción constrictiva para ir ampliando su nota básica: la visual.

Así, en la tronera -"la tronera no tiene atuendo alguno; está desprovista, desprevenida, abierta simplemente"- la luz no entra para dejarse ver, como en el museo; "su gesto no es ni benigno ni hostil, es atento, modesto, nunca deslumbrante, sino solícitamente alumbrante" y el cuarto se nos muestra "en todos sus avatares, por la dura, estricta, necesaria luz de la pobreza."

La nota visual se va impregnando de la huella anímica -"...la

---

(1) CIRLOT, J.E., Diccionario de símbolos, ed. cit., p. 15.

luz más triste, más desolada, ha sonreído un instante."- y prosigue el ahondamiento en las cualidades de la luz, que ahora se hermana con el olor, para mostrarnos otra de sus faces:

"...la luz de la mañana, dura, estricta, corroboradora, se unía en dignación esencial, con el vaho del pucherito en la hornilla de petróleo, con el petróleo mismo, con las sustancias químicas servidoras de la higiene; lejía, zotal, jabón amarillo empapando el atadillo de esparto... Olores crueles como celadores, como guardias adustos y protectores, vencidos a veces por los olores caseros, sensuales, capciosos; ajo y cebolla, laurel, pimentón..." (p. 48)

Y luego, "la luz necesaria, confundida con estos aromas, abdica de su silencio [...] y acoge el ruido laborioso de una máquina Singer". Siguen unas líneas espléndidas en donde el texto vuelve a dinamizarse y la voz del narrador o foco cinematográfico se acopla al movimiento de la luz para seguir recorriendo otros huecos y transmitiendo simultáneamente sus notas sensoriales. Imposible reproducir todo el pasaje, pero sí su final, que entronca con lo que me interesa comentar a continuación:

"...El color de las paredes, de los muebles y de los rostros, porque ciertos determinados muebles concuerdan con el estilo y calidad de los alimentos. Ciertas cocinas dan a la sangre un cierto olor que entona las caras, pero no sólo por la sangre, no: hay un tono que es el que dan el apetito o la desgana, el placer o la condescendencia, o la resignación o la costumbre, enemiga de los sentidos. Todos estos tonos marcan la carne humana, le dan su tinte como las cortinas a la luz y unos y otras: las cocinas con sus especias torpes o excitantes, las cortinas oscuras, pesadas sobre los alzapaños o amenazas, blancas, de amorcillos bordados en la malla, dan su olor sanguíneo a la luz: vivaz, arrebolado o tétrico o inane..." (p. 49)



Ya antes salió la palabra que señala la aspiración a que tiene este diálogo o hermanamiento de la luz con lo Otro: armonía. Pero esta palabra, de grandes resonancias (Platón: lo sensible es el reflejo de lo inteligible), no puede ser explicada aquí, sólo con lo hasta ahora dicho, y además volverá a aparecer más adelante, mucho más plena entonces (1). Hay algo que sí puede explicarse ahora, y no tan alejado del tema del platonismo, aunque se refiere más directamente a la cuestión estética que a la teoría del conocimiento.

Después del párrafo citado, se abre una de esas digresiones en que la voz del narrador cede paso a la del autor, para plantearse el problema de la adjetivación (Rosa Chacel y sus recelos ante esa tendencia a un excesivo "embellecimiento" de la prosa):

"...Pero, yendo por partes, dejando al lado toda adjetivación definitoria -siempre ambiciosa en extremo, incansable, obstinada, sin freno: dejémosla a un lado..."

Se sigue narrando brevemente -cinco o seis líneas- la trayectoria de la luz, y una nueva digresión, ésta mucho más clave que la anterior:

---

(1) Aunque es un poco más adelante donde expongo el platonismo presente en Barrio de Maravillas, imposible continuar ahora sin señalar brevemente las conexiones entre el motivo "luz" y el platonismo. Para el filósofo griego el pensar del todo del mundo salta a la absolutización de un momento del mundo, a saber, la luz, que da su aspecto a todas las cosas, que las concreta en la fisonomía de una forma. La fuerza soberana de la luz, su poder, que otorga un rostro a las cosas, lo llama Platón "aspecto", "rostro"; es decir, eidos. SER = LUZ es una ecuación platónica fundamental.

"...En concreto... ES tan difícil decir algo en concreto: la concreción limita -limitar es pésimo, pero delimitar es óptimo... ¿cómo delimitar, sin limitar?, sobre todo si lo que se diseña es la unicidad singularísima, individual..."

Si se recuerda lo dicho sobre la memoria estética ("cada sentido contiene a través de la memoria a todos los demás") se entenderá la razón de donde parte esta manera de presentarnos la luz, cuajada de múltiples resonancias sensoriales. Pero, además, este proceder se explica por uno de los pilares del pensamiento de Rosa Chacel: su teoría de las correspondencias (baudelairiana, claro, pero que en última instancia vuelve a remitirnos a Platón). Hay un artículo de la escritora, -"Pasar y quedar"- recogido en el volumen de ensayos Los títulos, donde la autora diserta sobre esto. Allí, a partir de esa construcción tan coloquial, cien veces pronunciada y oída por todos -"se huele, se barrunta"-, se inicia una reflexión sobre el sentido que tal expresión pueda tener, la motivación objetiva del valor o significado con que se la usa, empezando por explorar la primera palabra, el olor: su cualidad y sus efectos, su presencia en los procesos contemplativos. De ahí se pasa a la variante de esta expresión, "se barrunta", término menos restringido, más atmosférico; más amplio, por tanto, pues ahí tienen cabida múltiples registros. La teoría se ejemplifica registrando (describiendo) el espacio elegido al pasar por él: "algo que no atenta a ningún orden, sino que encierra en su último fondo el orden inapelable de las correspondencias."

A esta forma de conocimiento se refiere Dña. Laura en los siguientes términos: "... Yo sé cómo está siendo todo eso, estoy des-

de aquí respondiendo a cada uno de los gestos de mi hermano y, ¡ésta es la cosa!, si digo que respondo sin saber, ya estamos con lo de lo irracional, cuando se trata de un saber más riguroso que cualquier otro saber..., un responder, un corresponder..." (p.110)(1)

Pero sigo con la estética, pues queda aún algo por apuntar.

La frase "la costumbre, enemiga de los sentidos" me llama la atención y me fuerza a detenerme brevemente en ella. Inmediatamente el recuerdo de declaraciones, comentarios o ensayos pertenecientes a aquel grupo de novelistas que, bajo el impulso orteguiano, se propusieron "renovar la prosa de la vida". Es cierto que hay otras motivaciones que parten exclusivamente de la obra para explicar la inclusión en ella de este recorrido por cocinas y pucheros, pero yo creo que cuenta también el propósito (generacional) de mostrar cómo era posible novelar esa "prosa de la vida" (la cotidianidad en su perfil más rudo, más elemental) y elevarla de categoría: "hacerla respirable", rescatándola del desprestigio en que la habían hundido las malas novelas del XIX. Creo que éste es el desafío que

---

(1) No me parece necesario extenderme sobre la formulación teórica de Baudelaire, pero tal vez resulta interesante ver cómo la interpreta o retoma Rosa Chacel, relacionándola con el concepto bergsoniano de Intuición, reafirmado como vía de conocimiento. "La intuición es una experiencia real. Bergson habla mucho de la intuición en el sentido de interiorización. Cuando en esa interiorización podemos percibir fácilmente los engranajes que existen entre lo nuestro y todo lo demás, las obras, los hechos... eso es la intuición. No es más que un sentido, un tacto especial de todos esos engranajes; que en el primer momento ni el sujeto mismo puede explicarse y le hace decir: lo intuyo irracionalmente. Es cuando en ese interior se tiene una sensación de los engrajes, lo que llama también Baudelaire "las correspondencias". El que percibe así, a golpe de vista interior esas correspondencias, puede parecerle que se trata de adivinación, pero eso es intuición. Es un conocimiento interior que puede parecer irracional, porque no se ve su razonar; es algo a lo que podríamos darle un sentido técnicamente musical: un acorde. Se pesca ese acorde, unión de notas que puede parecer que andan cada una por su lado, pero que unidas tienen un sentido." (De una entrevista publicada en Camp de l'arpa, nº 74, Abril, 1980)

Rosa Chacel afronta en estas páginas: elevar la cotidianeidad a categoría estética, novelar "lo que pasa", (1)

Por eso el narrador sigue decididamente a la luz cuando ésta recorre los diversos cuartos de la casa o deambula tras algún personaje. De este hermanamiento o dialéctica entre luz y espacio procede el variado tapiz formado por los matices de la luz. Citaré algunos ejemplos:

"...Penetra como asistenta y oficiala en la cocina [...] y luz y olores más que fundirse, juegan..." (p. 51)

"La luz se abisma en el cuchitril del portero, se reduce al mínimo como si el martillo no la necesitase para caer machaconamente sobre la suela, como si su ausencia disimulase el olor desolado." (p. 58)

"...En el gabinete, la luz es apacible y clara."

"...La luz tiene también otras cosas que hacer en el resto de la casa. En el segundo piso [...] Poco tiene que hacer allí la luz sobre pantuflas, sobre colillas en los cuartos desertados por sus moradores, asiduos a tertulias [...] En el primer piso, en cambio, puede ir acompañada por muy diversos movimientos. La luz de la claraboya baja allá abajo

---

(1) Ortega y Gasset, en un temprano artículo -"El hombre mediterráneo", publicado en El Imparcial (13 agosto 1911)- habla de "una corriente de subsuelo que busca siempre lo trivial, lo intranscendente" en nuestras creaciones artísticas, que aspiran a "salvar las cosas en cuanto cosas, en cuanto materia individualizada [...] La emoción española ante el mundo no es miedo, ni es jocunda admiración, no es fugitivo desdén que se aparta de lo real, es de agresión y desafío hacia todo lo supra-sensible y afirmación malgré tout de las cosas pequeñas, momentáneas, miserables, desconsideradas, insignificantes, groseras." (O.C. I, ed. cit., pp. 199-200). Es también algo muy de la década: el infrarrealismo de lo microscópico que altera la jerarquía en los valores figurativos de la imagen, destacando lo que en el mundo real es leve e insignificante para realzar su presencia, magnificando lo mínimo, lo doméstico o cotidiano.

disminuida, baja por el hueco de la escalera como por una chimenea y a la primera hora de la mañana deja subir titubeantes a las chicas que acuden al COLEGIO DE SEÑORITAS- por fuera, en la calle, sobre los dos balcones de SAN VICENTE- [...] Monótona atraviesa la luz los cristales cubiertos de albayalde en su parte más baja para contener miradas. Monótona cae sobre los cuadernos, sobre los tinteros hundidos en los pupitres amarillos. Reluce en algunas cabezas rimando con el olor de la brillantina." (p. 57)

En todos estos ejemplos, puede apreciarse que el motivo de la luz funciona en el texto como elemento de apoyo del narrador para desplegar una técnica concreta: la de la cámara fotográfica, el foco que alumbra y recorre las distintas moradas de la casa. Así pues, una primera función textual de este motivo que afecta al aspecto puramente técnico de la obra.

Pero la luz se despega de la sujeción espacial y se adentra en un nuevo ámbito: el del Tiempo. Del tiempo ya he diferenciado entre sus dos polos: el externo (cronológico) y el interno (existencial). Así, estudiaré la dialéctica luz-tiempo en cada uno de ellos.

Asociada al tiempo cronológico, la luz sirve para marcar su transcurso. Por tanto, aquí, lo mismo que en su asociación con el espacio, el motivo "luz" sigue utilizándose con su valor denotativo-referencial: receptáculo de fenómenos atmosféricos, se adhiere a las estaciones del año o a las horas del día, y describe sus múltiples facetas.

"...La luz de aquel invierno -noventa y cinco a noventa y seis-, límpida en la nieve o acerba en el viento seco, cumplía su breve

jornada en los días cortos. Por la noche la reemplazan largamente velas y quinqués." (p. 68)

"...La luz fue en aumento, los días cada vez más largos traían cielos deslumbrantes sobre los tejados, al mediodía. A primera hora, la luz de mayo ya era risueña desde el amanecer." (p.71)

"... Desfallece al mediodía -más bien alumbraba el desfallecimiento con que el hambre oprime- precisamente cuando más intensa es la luz y un luminoso abatimiento marchita los corazones de las muchachas..." (p.57)

"...La luz agota o recoge sus últimos velos de ocaso, se levanta sobre los tejados vestida de lentejuelas y deja en la calle a sus acólitos o vicarios -van a lo largo de las aceras, encendiéndose los reverberos de gas-, por los balcones sale la luz de los quinqués, bajo sus haldas se empollan las cenas familiares y luego, más tarde, quedan sólo iluminados los balcones de los insomnes y los trabajadores." (p.61)

En este sentido, el motivo "luz" funciona como leit-motif estructurador de las distintas secuencias narrativas, pues con tal valor aparece a lo largo de la obra. Pero, al mismo tiempo, asegura la continuidad de la trama al aparecer en aquellos momentos del relato que he llamado "tiempos en blanco". Cuando en el desarrollo del "tiempo del enunciado" se produce un salto por omisión, este espacio eludido queda registrado mediante el motivo de la luz, Este desempeña en tales casos una función narrativa que afecta, por un lado, a la estructura global de la obra, y, por otro, al despliegue o avance de la trama. Dicha función es especialmente patente en aquellos pasajes en los cuales el tiempo es el del acontecer (hechos históricos) o el del acaecer (personajes). Así, por ejemplo, "el zapatero cree ver crecer la luz cuando baja Ariadna -la falda ya al tobillo-, ligera, reprimiendo su paso ligero hasta igualarlo

con el de su madre." (p. 58) O bien, refiriéndose al episodio de la muerte del Maestro, "... la luz de triunfo durante seis meses de agitación desmedida y una sola noche luz de cataclismo." (p.69) Y también "la luz desbordante del mes de junio, la luz desnuda, violenta del mediodía, alumbró a Ariadna en su alumbramiento." (p. 72) El ejemplo más extenso de esta dinámica asociativa entre luz y tiempo del acaecer está en la página 204, referida al trabajo cotidiano, a los jornaleros.

Ahora bien, la inclusión de la figura humana, imprime al tiempo sus rasgos existenciales, que también son captados por la luz, animados por ella: "Tiempos muy diversos, escalonados, no jerárquicamente, sino efectivamente -por lo tanto, creadores de efectos muy diversos en la luz." (p. 50)

Dada la naturaleza básica de la luz como fenómeno visual, los efectos que el tiempo opera en ella son captados a través de las percepciones del mundo de lo sensible. En este sentido, los objetos, entendidos como huellas físicas o signos de una época, van a ser el elemento mediador en esta asociación luz-tiempo. En esta nueva dialéctica, el motivo "luz" se usa con sus connotaciones simbólicas. Así, en Barrio de Maravillas, referida al plano del pensamiento, la luz es "iluminación", "alumbramiento". Por este valor simbólico, el motivo "luz" se funde con el mito (el de Ariadna) y la referencia cultural (la Oda III de Fray Luis) para trazar esa secuencia que tiene como eje vertebrador la figura del Maestro y su mundo.

### 3.2.3. El Mito

Antes de iniciar el análisis del mito en Barrio de Maravillas, y a fin de ir cerrando algunas de las notas apuntadas en torno a la pluralidad de tendencias narrativas que concurren en la obra, me referiré brevemente a la presencia del mito en la literatura contemporánea. Me remonto a los movimientos que forman esa encrucijada cultural que llamamos "fin de siglo" (1) porque otra de las premisas que debe tenerse en cuenta al analizar Barrio de Maravillas es la tensión entre los ejes 1900 y 1920.

Conocido es el filo-helenismo del movimiento parnasiano, surgido tanto del nuevo sentido de la historia acuñado en aquel siglo historicista como de un cierto escapismo con respecto al presente mediocre por parte del poeta que busca refugiarse en un mundo de serena belleza y libertad moral, y que cultiva apasionadamente la belleza de la forma. "El Modernismo -escribió Juan Ramón Jiménez- era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza." (2) Y por citar otros ejemplos relevantes, los rubenianos Azul -"Mas el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental" (3)- y Prosas Profana-

---

(1) Para este aspecto me remito, en buena parte, al material aportado por J.Ll Lasso de la Vega en su obra Helenismo y literatura contemporánea, Madrid, Editorial Prensa Española, 1967.

(2) JIMENEZ, J.R., El Modernismo, Madrid, Aguilar, 1962.

(3) DARIO, R.; Azul, Buenos Aires, Editorial Francisco de Aguirre, 1977, p. 48.



nas, libro que "se juzgó mármol y era carne viva" (1), donde buena parte de las composiciones tienen temas y motivos griegos.

Pero si la aproximación parnasiana al mundo clásico fue predominantemente formal, los simbolistas se acercan a él a través del mito y su interpretación simbólica, bien utilizando figuras míticas que simbolizan pasiones y sentimientos (2), bien recurriendo a los relatos míticos, cuyo material nutre la imaginación de los nuevos poetas, inspirando las más diversas creaciones (3).

En Francia, Paul Valéry y una obra profundamente enraizada, que en su casi totalidad lleva títulos y temas griegos. Así, en poesía, "Helène", "Orphée", "Naissance de Vénus", "César", "Air de Semiramis", pertenecientes a Album de vers anciens; La jeune Parque o Charme, con poemas titulados "FRagment de Narcisse", "La Pythie", "Le cimetière marine"... Los melodramas Amphión, Sémiramis, Cantate

---

(1) DARIO, R.; "Yo soy aquel que ayer..." de Cantos de vida y esperanza, en Páginas escogidas, Madrid, Cátedra, 1982, p. 92.

(2) Por ejemplo, el famoso L'après midi d'une faune de Mallarmé, mitad Ariel, mitad Calibán, embriaguez de los sentidos y exaltación poética, realidad e ideal de los sueños amorosos del hombre. También de Mallarmé, con la particularidad de que aparece aludido en Barrio de Maravillas (pp. 251-252), Hérodiade, símbolo de la belleza virgen, inalcanzable, que sólo vive para sí.

(3) "... todo mito o leyenda acuña en su seno una constante humana, experiencia o deseo, que luego el arte puede utilizar como símbolo. Un signo dentro del lenguaje. En ciertas épocas, la intercomunicación de las artes da más fuerza al símbolo que se usa en común. Su sentido se enriquece con el prestigio de otras formas de expresión artística [...]. Por eso la mitología cobra nuevo vigor en el fin de siglo europeo. No es mero afán erudito u ornamental. Proporciona recursos simbólicos que intensifican la significación verbal y al mismo tiempo permite un lenguaje común que entrevera diversos intereses artísticos." (E. SANCHEZ MEJIA: "Hércules y Onfalia, modernista motivo" en El Modernismo, ed. de L. Lituak, ed. cit., p. 185)

de Narcisse y los ensayos Eupalinos, Socrate et son médecin, de evidente filiación platónica.

En Italia, Giovanni Pascoli, a quien Croce al estudiar su poesía calificó de "griego con palabras italianas" por unos primeros poemas como Myricae, los Canti di Castelvecchio, los Poemi conviviali o esa reelaboración del mito de Ulises que encierra L'ultimo viaggio.

En Alemania, Hugo von Hofmannsthal, con una producción dramática que comprende piezas como Alcestis o Helena egipciaca, junto a esa otra, Vermächtnis der Antike, discurso ante una asamblea de filólogos clásicos, redactado en 1928. Debería nombrarse asimismo a Stephan George, pero sobre todo a Rilke, en cuya obra los motivos, figuras y temas clásicos aparecen ya desde 1902 pero se enriquecen en las Neuen Gedichte (1907), se continúan en las páginas dedicadas a Safo en los Cuadernos de Malte Laurids Brigge (1910) y culminan en los Sonetos de Orfeo (1922), obra de ejemplar equilibrio entre el material mítico y la sensibilidad poética rilkeana.

En España, la poesía postmodernista anterior a la Generación de 1927 no utiliza el material mítico con la profundidad y ahondamiento de los simbolistas europeos. Apenas referencias esporádicas en unos momentos en que la superación del modernismo exigía alejarse de uno de sus elementos más llamativos. Sin embargo, las huellas de esta sensibilidad estética llegan hasta los albores de la vanguardia. Recuérdese el ultraísmo (cito este ejemplo por haber estado Rosa Chacel vinculada muy inicialmente a este movimiento) y la revista Grecia: su anagrama, su diseño gráfico y unos primeros números en los cuales el tema griego era de claro predominio.

Sin embargo, como ya se vio en su momento, la posición de la vanguardia respecto al mito fue muy otra, aunque en el caso particular de Rosa Chacel no se ha dado nunca ese tratamiento de gradante, decantándolo hacia lo grotesco o irónico, tan frecuente en los primeros relatos de los escritores de su generación. Por el contrario, en Chinina Migone -primer relato de la autora- el mito se usa con su valor simbólico -paradigma de todas las realidades terrestres que se le asemejan y a las cuales confiere valor-, formando parte de una imagen poética. Cuando analicé este relato, hablé de la mayor eficacia que, desde el punto de vista poético, se conseguía en aquellas imágenes contruídas con ayuda del mito. La homologación de una vida humana con aquéllas pertenecientes al orbe mítico legendario -es decir, la transferencia de una experiencia personal al plano cósmico-, además de la elevada carga poética, adquiere valor de experiencia metafísica (1).

Este valor tiene el mito en la práctica totalidad de los casos en que aparece en Barrio de Maravillas (excepto el de Ariadna), siempre como elemento simbólico al servicio de una operación poetizadora. Es muy significativo que en un momento de la obra -voz del narrador-, acabada de mencionar una de estas referencias

---

(1) "... Las imágenes míticas expresan realidades y sentimientos arraigados en el alma del hombre; siendo intemporales, su validez es permanente; sin localización espacial determinada, viven en todas partes. El mito opera en profundidad, sin requerir respuesta consciente; está ahí y hace sentir su presencia en forma discreta, impregnándonos, proporcionando alimento a la mente; sus contenidos los asimila la imaginación, convirtiéndolos en sustancia propia sin alterar las figuras -las formas- en que se presentan. Estas figuras no tardan en funcionar simbólicamente, y basta su aparición para desencadenar un complejo sentimental y pasional cargado de resonancias." (R. GULLON: Opus cit., p. 174)

míticas, se diga: "Algunas leyendas, fantasmas, sombras poéticas de otros tiempos, se han deshecho ante la luz de nuestra era racional." (p. 102) (1)

Apariciones figaces (imágenes, alusiones, comparaciones o contraposiciones) las de estos motivos míticos de doble procedencia: la helénica y la bíblica. Así, por ejemplo, al tranvía se "le diría fámulo de la Aurora y no asistente del gentío fúnebre" (p. 261).

Otras veces, el mito sirve de elemento contrapuntístico de un objeto o suceso, perfilando aludidas semejanzas. Así, la moderna "cabeza de Gall" se parangona con las figuras míticas de Venus y Minerva (pp. 195-196); en la farmacia, Elena ante Luis recuerda el instante solar de Josué (pp. 102-103) o Dña. Laura incorpora en su monólogo interior una referencia a la "bendición de Booz" (p. 165).

De mucha mayor importancia es la presencia del mito en el bloque narrativo segundo, cuya trama argumental se compone en gran parte en base a este elemento. (También el motivo de "la Carroza del amor", con sus héroes legendarios, se incrustará en uno de los hilos de la intriga -Piedita y el Carnaval-, pero su importancia es mucho menor). Es éste el bloque que tiene como figura protagónica la del Maestro, abarcando el período cronológico que

---

(1) Es aún prematuro hablar de los ecos nietzscheanos que me parece encontrar frecuentemente en Barrio de Maravillas, cuando todavía no ha llegado el momento de explicar aquéllos cuya filiación resulta patente. Pero quede aquí esta cita tan próxima a la de Rosa Chacel que acabo de más arriba transcribir: "... pero el progreso de las luces ha quebrantado los dogmas de la religión e inspira una desconfianza fundamental..." (Nietzsche, F., Humano, demasiado humano, Madrid, Edaf, 1980, p. 127)

se extiende desde mil ochocientas setenta y tantos hasta el desastre del noventa y ocho. Dado lo dicho respecto a la presencia del mito en la literatura parnasiana y modernista, incluirlo en el fragmento de Barrio de Maravillas correspondiente a esa época del desarrollo de la sensibilidad estético-literaria (y darle allí una función primerísima, en contraste con el tratamiento más fugaz y puntual que se le da en el resto de las páginas), así como vincularlo a la obra creativa de uno de sus artistas, resulta muy acertado. De este modo, el material con que se elabora esa parte de la obra ya lleva en sí las claves para su interpretación estética. Quien conozca la mencionada época en su faceta artística o literaria advierte enseguida cómo esta parte de la obra se trenza con los hilos empleados entonces. Otro aspecto, éste, que contribuye a probar algo comentado anteriormente al hablar de la perspectiva: la presentación directa de los personajes, su absoluta autonomía aun a pesar de la presencia de esa voz del narrador-autor. Mediante ellos, cada época se nos da desde su prisma especial, desde sus notas singulares, visibles incluso en este nivel de "los materiales de la composición".

Antes de iniciar el análisis del fragmento en cuestión, sólo mencionar que Barrio de Maravillas se aproxima a cierta novelesca europea que recurre al mito y al símbolo como elementos al servicio de la "desrealización", pero ello no autoriza a llamarla "novela simbólica" o "novela mítica" si por ésta entendemos, por ejemplo, el Ulises de Joyce.

El punto de partida es aquel donde decía que el motivo de la "luz", ya con su valor simbólico y no sólo con el referencial-sensible, aliado al tiempo existencial y al mito -referencia cultural, mediante- ascendía al plano del espíritu, de las ideas, iluminando huecos mentales, esferas sólo traspasables y traspasadas por ella. Obviamente, para evitar hermetismos, se elabora una muy cuidada gradación entre ambos planos. Así, el salto temporal hacia el pasado se apoya en unos objetos: en la escultura de Ariadna (1) o "en el pensativo creador que un modesto artífice plasmó en un óleo amistoso". (p. 52) (2) Asimismo, el salto

- 
- (1) Al igual que el motivo de la "luz", éste de Ariadna había hecho su aparición mucho antes del pasaje en que se lo usa con su plural poder connotativo. En un monólogo de Isabel, en el cual ésta rememora una de sus conversaciones con Elena, se dice: "Yo creía que la figurilla de encima del piano era de cera y Elena me dijo, Es de alabastro... Es la Ariadna de mi abuelo." (p.12) Primer antecedente, pues, de la vinculación Ariadna-Maestro, donde el artículo determinado nos pone sobre otra pista: hay más de una Ariadna. De hecho, este motivo mítico es de triple referencia:

Ariadna = Objeto (talla de alabastro)

Ariadna = Creación (ópera del maestro)

Ariadna = Personaje (madre de Elena; Hija del Maestro)

La segunda vez que aparece el motivo tiene lugar en el pasaje que narra la primera visita al Museo del Prado. Allí se hermana con el de la "luz": "... y en medio de la sala amplia, no muy luminosa, envuelta en una luz tranquila, Ariadna... Inmensa, inmensamente dormida. Blanda, con una blandura que sólo se encuentra en los bichos dormidos, en la pata de un gato dormido, blanda como de terciopelo. Y el mármol durísimo dormido en esa blandura, en esa pesadez... [...] Elena canturrea [...] Es el aria o la romanza... es la lamentación de Ariadna..." (pp. 35-36)

Así, más adelante, cuando el lector se encuentra este motivo mítico entrelazado a otros símbolos o referencias culturales, ya está suficientemente preparado para adentrarse en su pluralidad significativa. Después de esta secuencia, el motivo mítico de Ariadna sólo volverá a aparecer en la página 131 con ocasión de la segunda visita al Museo.

- (2) En este sentido, Rosa Chacel aplica lo que Henri Bergson había teorizado: la analogía espacial sirve de apoyo a la percepción remota de otras posibilidades fuera del tiempo recti-

del plano de lo sensible al de lo ideal se posibilita mediante el lenguaje: despliegue o utilización de determinados vocablos portadores de un valor simbólico: Por ejemplo, la luz en el gabinete del piano es "clara " y "apacible". Este último término, especialmente, recuerda los de "serenidad" o "sosiego" del lenguaje místico. Y estas mismas resonancias reaparecen a continuación en otras palabras elegidas para narrar, en primer lugar, la vida (accidentes, sucesos reales) del Maestro; después, se refieren a su labor de creación: "... el joven maestro trabajaba como un forzado, forzado por la pasión, por la fuerza que le daba fuerzas para aspirar a lo perfecto"; "La luz se recataba, dejaba intactos los rincones oscuros donde se albergaba la violencia de la Apassionata..."; "el maestro navegaba"; " su arrobadora música" .; "notas tan puras como los prismas de vidrio, tan ardientes como las llamas"... Así, hasta el inicio de uno de estos pasajes donde se va a incluir un tercer material: la Oda III de Fray Luis de León dedicada a Salinas.

---

líneo y unidireccional que nos brinda la razón. "le temps, entendu au sens d'un milieu où l'on distingue et où l'on compte (o donde se descuenta, si el tiempo se invierte), n'est que de l'espace", leemos en Essai sur les données immédiates de la conscience, París, Presses Universitaires de France, 1970 (144ª ed.), p. 68. Bergson prosigue: "l'ors qu'on fait du temps un milieu homogène où les états de conscience paraissent se dérouler, on se le donne par la même tout d'un coup, ce que revient à dire qu'on le soustrait à la durée. Cette simple reflexion devrait nous avertir que nous retombons alos inconscientemente sur l'espace." (Ibidem, p. 73) Y de nuevo: "nous projectons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer." (Ibidem, p. 75)

Analizaré con detalle este pasaje por parecerme ejemplo de la sutileza y precisión con que se engarzan y ajustan estos diversos materiales, trazando uno de los mejores fragmentos de la obra (tanto por la excelencia de la forma como por la calidad poética).

Se hace necesario reproducir textualmente el inicio del fragmento, aun a pesar de su extensión:

"Dos ciclos quedaban cerrados, cumplidas dos estaciones en las que había cosechado para satisfacer hartamente el hambre de su eros: belleza creada y belleza gozada... Pero bajo la satisfacción de tanta hartura, la bella, la sombríamente bella Melancolía - el codo en la rodilla y la mejilla en la mano, las vastas alas casi cerradas y tendida la mirada en desmedido vuelo; rodeada de los números místicos: de la ampolla cuya sangre de arena se escapa -nuestra sangre con ella- del Cupido dormido, del perro adicto enroscado en su constancia- la bella, la irresistible Melancolía le instigaba a la búsqueda de un nuevo hontanar de amor... Claro que en su mente todo esto era más simple, era simple en extremo, pero insoluble. Nuevos triunfos o aventuras sólo podrían sumar callejones al laberinto. Tenía que encontrar en sí mismo la vía luminosa, y una desoída o reprimida o inconfesada pasión clamó, como un barco que pide auxilio en la borrasca, entre la bruma de su mente -clamó como sirena de barco, cantó como sirena de carne-, la composición, la creación superadora, liberadora del monótono oficio ejecutante... Un contacto tan interior, un abrazo tan abismático le enlazaba a una forma -no a una voz, a una forma- que creía oír y no quería darle crédito en la oscuridad onírica: quería verla como forma, componerla como una ecua-



ción astronómica, como una estatua hecha de movimientos estelares, como la escalinata que "traspasa el aire todo, hasta llegar a la más alta esfera"... La idea se dibujaba en la espuma durante días y noches en altamar. La espuma no repite jamás, no es posible entenderle mejor una segunda vez, había que huir su gracia voluble, distraer la mente con algo, un libro cualquiera, una historia... Hojear capítulos áridos, llenos de fechas... Párrafos más leves al fin, más límpidos, más luminosos entraban en Grecia y destellaban un nombre, Ariadna, "la muy santa"... El culto tenía un ritual en el que un ritmo muy agitado suscitaba la angustia del laberinto, luego una claridad liberadora... La sonata se estructuró, no como espuma, sino como mármol, el barco navegó "por un mar de dulzura y lentamente..." (pp. 53-54)

Por supuesto, lo más interesante es el análisis de la sintaxis simbólica del fragmento. Para ello, me remito a lo apuntado por Juan-Eduardo Cirlot: "Los símbolos, en cualquiera de sus apariciones, no suelen presentarse aislados, sino que se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas, bien desarrolladas en el tiempo (relatos), en el espacio (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) o en el espacio y el tiempo (sueños, formas dramáticas). [...] La sintaxis simbólica puede proceder, en lo que respecta a la conexión de sus elementos individuales, de cuatro maneras diferentes: a) modo sucesivo (colocación de un símbolo al lado de otro; sus significados no se combinan, ni siquiera se relacionan entre sí); b) modo progresivo (los significados de los símbolos no se alteran mutuamente, pero representan las distintas etapas de un proceso); c) modo compositivo (los símbolos

se modifican por su vecindad y dan lugar a significados complejos, es decir, se produce combinación y no mezcla de sus sentidos);

d) modo dramático (interacción de los grupos; se integran todas las posibilidades de los grupos anteriores)." (1).

Este último, el modo dramático, me parece ser el empleado aquí por Rosa Chacel, pues si bien los símbolos son figurativamente simples, su estructura tiene doble e incluso triple procedencia. Esta triple procedencia ya es de por sí un factor enriquecedor del sentido del símbolo, pero si a ello se suma la interacción que se da entre algunos de ellos -modo compositivo- se amplía enormemente su poder connotativo. Tal operación es posible mediante la aplicación de lo que en simbología se denomina "ley de las correspondencias": los objetos que poseen "ritmo común" se ceden cualidades mutuamente.

La procedencia de los símbolos que componen el fragmento ya se ha señalado: el tema mítico de Ariadna y la mística española (Fray Luis y San Juan, especialmente), tan próxima al platonismo, como ya se ha destacado tantas veces (2).

Antes de iniciar el análisis específico del texto es necesario aclarar la procedencia del motivo mítico de Ariadna, que fue uno de los predilectos de los pintores surrealistas. La asociación Surrealismo-Generación del 27 no es gratuita ni infundada, y menos en el caso de Rosa Chacel, quien en el periodo que va de los años 22 al 27 estuvo fuertemente vinculada al mundo de la pintura, así

---

(1) CIRLOT, J.E., Opus cit., p. 46.

(2) Véase, especialmente, el análisis que de la Oda Luisiana realiza Dámaso Alonso en Poesía española, Madrid, Gredos, 1969.

como al escenario artístico europeo (1). Whitney Chadwick, en su obra Myth in Surrealist Painting (2), dedica un amplio apartado a estudiar la presencia del motivo mítico de Teseo y el Laberinto en aquel círculo artístico parisino. Tal motivo dio nombre a una revista, Minotaure, y fecundó obras como Labyrinth (1924) de Ernst, Tauromaquia y Minotauromaquia (1934-1935) de Picasso, así como otras de Dalí, Magritte y, especialmente, Masson.

Bien. Esta podría ser una plausible conexión, como acabo de mostrar. Pero hay otro dato que pone, creo yo, ante la fuente más

---

(1) Esto será tema de estudio al analizar Acrópolis, la biografía novelada de aquella generación, pero anticipo ahora, como prueba de lo que estoy diciendo, estas palabras de la autora: "Conozco todo lo que se hacía, lo que se decía y lo que se comía en aquella casa -la de Max Ernst-. "La familia es el origen de la familia..." Consgina, troquito, ritornello a propósito para sermonear en cualquier ocasión. Y al mismo tiempo el libro seductor La femme cent têtes, una recopilación de collages, conseguidos con un acierto sugestivo, con una potencialidad erótica insuperable, un cúmulo de reminiscencias arrancadas a las entrañas de la memoria... infancia, decisión, promesa de amor planteada por André Breton en el Manuscrito surrealista [sic]. Todo esto, vivido por los dos en nuestras excursiones joyceanas y traído minuciosamente, cuidadosamente, como el impagable espécimen para el entomólogo, como el ochaquito obtenido por el mendigo para la bolsa... ¿familiar?... relegada a segundo término la familia, con todos sus orígenes... como el botín aportado para la guarida del lobo. Todavía hubo otro alimento que devoramos y conservamos mucho tiempo. Pocos días antes de volver yo a casa se presentó en Madrid Nikos Kazantzakis. Timo le había conocido en París y al encontrarle de nuevo le propuso que se viniera a nuestra casa. Timo suponía que era el regalo más brillante que pudiera tenerme preparado a mi vuelta dado mi apasionado helenismo... (El subrayado es mío)." (Timoteo..., p.44) Esta última referencia conviene no olvidarla pues enlaza con lo que voy a tratar a continuación: la presencia de Nietzsche en Barrio de Maravillas. Véase el artículo de A.K.Pulakidas "Kazantzakis' 'Zorba the Greek' and Nietzsche's 'Thus spoke Zarathustra'" en Philological Quaterly, 1970, vol.49, pp. 234-244.

(2) Michigan, Umi Research Press, 1980.

directa: la referencia a "la lamentación de Ariadna". Klage der Ariadne es una composición poética de Friedrich Nietzsche que aparece en el capítulo "El mago" de la cuarta parte de Así habló Zaratustra. Asimismo, es el séptimo poema que Nietzsche pensaba incluir en la edición definitiva de los Ditirambos de Dionisos, escritos entre los años 1884 y 1888 y, con diferencia, el que ha experimentado las variaciones más significativas (1). Obviamente, la romanza que entona Elena en el Museo no es la de Nietzsche, sino la composición de su abuelo (el Maestro): apenas dos o tres versos que no permiten ningún cotejo entre ambos textos. De todos modos, el motivo de Ariadna va a desarrollarse más tarde: la pareja Ariadna-Dioniso será trasunto poético de la pareja novelesca formada por el padre y la madre de Elena.

Todavía falta señalar un último dato. No es posible, al hablar de la presencia de Nietzsche en la literatura española contemporánea, no citar el espléndido libro de Gonzalo Sobejano. Allí hay una brevísima referencia a Rosa Chacel (2), pero que nada aclara de cuanto yo ahora señalo: apenas el eco de una oscura anécdota que al parecer circulaba por los medios ateneístas de la época. Yo, cerrando ya esta enojosa enumeración de datos, prefiero partir de una anécdota mucho más clara, procedente de la propia autora. Data del miércoles, 3 de febrero de 1960, fecha ésta en que

---

(1) Para una exacta documentación sobre el tema, véase el artículo de Andrés Sánchez Pascual "Las poesías de F. Nietzsche" recogido en el volumen colectivo En favor de Nietzsche, Madrid, Taurus, 1972, pp. 201-242.

(2) Nietzsche en España, Madrid, GRedos, 1967, pp. 523 y 644.

Rosa Chacel vivía su etapa neoyorquina, y relata la adquisición, en una tiendecita de antigüedades, de una foto muy especial.

Transcribo textualmente:

"... Es la foto de un cuadro que representa a Wagner en su casa: 'Wagner in seinem Heim'. Wagner está de pie, ante el piano, junto a él un gran ventanal o, más bien, puerta de vidrios que parece dar a un jardín. Delante de la puerta, a contraluz, está sentado Liszt y seguidamente, más hacia el primer término, pero visto casi de espaldas -de tres cuartos-, está sentado Nietzsche. Frente a ellos, de cara a la luz, con un magnífico vestido de raso -blanco de algún color muy claro-, está Cósima, sentada. Tiene en la falda unos papeles y escucha a Liszt, que tiene también sobre las rodillas algo como una partitura o un gran texto y lo comenta con ademán lento y delicado." (Ida, p. 186)

Para no extralimitarme en la cita, resumo lo que sigue, donde Rosa Chacel relata las tribulaciones ante el disparatado precio y la victoria final sobre la vieja carcelera de tan precioso tesoro, para concluir con lo más fundamental de la anécdota (el subrayado es mío):

"Paso largos ratos en esta habitación llena de cosas -sombrillas japonesas, palmeras, cuadros, cortinones- y con los personajes que no siendo -excepto Nietzsche- de mis clásicos, tienen conmigo una relación mucho más estrecha y mucho más real que todas las personas que me rodean ahora. He pensado sobre esto incansablemente. Algún día escribiré más; hoy estoy demasiado cansada -por el resfriado, que no acaba de quitárseme- y, sobre todo, esta foto tendrá una amplia historia en Barrio de Maravillas." (Ida, p. 187)

Quede aquí todo esto así planteado, pues ya no procede desarrollarlo más, sino esperar a hablar de los personajes y de la pareja Ariadna-Dioniso, por un lado; del binomio Dioniso-Apolo, por otro.

Es forzoso ahora retomar el estudio de la función poética del mito y del símbolo en el pasaje reproducido en las páginas precedentes. En primer lugar, el símbolo de los ciclos, de amplias resonancias en toda la obra. Una concepción cíclica de los fenómenos según la cual todos los procesos coinciden (la etapa final tendiendo a unirse con la inicial) puede apreciarse en la línea que une la figura del Maestro a la de Elena, especialmente en lo referente a la teoría estética. Y también puede verse plasmado en la propia estructura de Barrio de Maravillas, que gravita en torno a ciclos personales íntimamente relacionados a pesar de las distancias históricas, culturales o vitales que puedan diferenciarlos. Lo pasado se presenta como hecho lejano, sí, pero componente; como lejanía de la que se proviene.

El siguiente símbolo, el de las estaciones, expresa las edades de la vida humana. No creo que necesite mayores explicaciones si se recuerda lo dicho de Barrio de Maravillas como la novela del crecimiento intelectual. De esta palabra, estaciones, tan vinculada a la tierra (Démeter) arrancan las que vienen a continuación, semánticamente muy próximas al concepto místico de "apetito": "cosechado para satisfacer hartamente el hambre de su eros: belleza creada y belleza gozada". Las últimas palabras ya sintetizan claramente el tema central del fragmento: la dialéctica entre

erótica creativa y erótica amorosa: la potencia genésica del eros desplegada tanto en los procesos espirituales (belleza creada) como en los físico-materiales (belleza gozada): "Ariadna y Ariadna pulsos isócronos." (1)

Sin pretender alejarme demasiado de lo que me ocupa -el análisis de la sintaxis simbólica de este fragmento- me parece necesaria, sin embargo, una breve, referencia a este concepto del eros, así como a los ecos del pensamiento platónico que advierto en Barrio de Maravillas. Según el filósofo griego, para penetrar la esencia del amor, es preciso tener en cuenta la manera misma en que se esfuerza por conseguir lo que desea. El amor quiere engendrar en belleza, nos dice en El Banquete (2), buscando así la inmortalidad. En su forma superficial, externa, se vale de la fecundidad de los cuerpos y engendra hijos de carne. Cuando se hace más profundo y se purifica, busca engendrar según el alma: la obra del poeta, la actividad artesanal son manifestación del deseo que las anima. Yo creo que de este concepto platónico de eros (inseparable del de belleza) parte Rosa Chacel en la elaboración de este bloque narra-

---

(1) El tema del amor es uno de los más recurrentes en toda la obra de Rosa Chacel. En Acrópolis, es el tema central, por lo que ahora no insistiré mucho más. Por otra parte, en un artículo aparecido recientemente en la Revista de Occidente, vuelve a hablar de la estricta identidad entre la erótica de la vida sexual y de la creación artística, remitiéndose a Rilke. En efecto, el poeta alemán, en la tercera de las Cartas a un joven poeta, escribe: "... la experiencia artística está tan increíblemente cerca de la sexual, en su dolor y gozo, que ambos fenómenos en realidad son sólo formas diversas de una idéntica ansia y dicha." (Ed. cit., p. 40). El mismo tema prosigue en la cuarta carta).

(2) Véase especialmente el diálogo de Diotima con Sócrates: "Es esta estación (del amor) la procreación en la belleza tanto según el cuerpo como según el alma" (206 b) "Pues no es el amor, Sócrates, como tú crees, amor de la belleza.- Entonces, ¿qué es?- Amor de la generación y del parto en la belleza." (206 d).

tivo donde alternan el recuento de la vida del maestro (proceso físico) y el relato de la gestación de su obra artística (proceso espiritual).

El adjetivo gozada es asimismo de inequívoca filiación mística -el gozo inherente a la posesión o consumación del apetito-, filiación intensificada al trazarse la imagen de la Melancolía:(1) alas y desmedido vuelo son los primeros elementos simbólicos. En la tradición simbólica, las alas son espiritualidad, imaginación, pensamiento. Los griegos representan con alas al amor y, según Platón, las alas son símbolo de la inteligencia, atributos que expresan la posibilidad de avance en la luz o evolución espiritual. Indisolublemente ligado a este símbolo, está el del vuelo, concebido también como transcendencia del crecimiento. De nuevo San Juan y las "Canciones entre el alma y el esposo" de su Cántico Espiritual.

"... rodeada de los números místicos..." En el sistema simbolista, los números no son expresiones meramente cuantitativas, sino ideas-fuerza. Platón los consideró como esencia de la armonía, y a ésta como fundamento del cosmos y del hombre.

Conforme progresa el texto, según vemos, se intensifican los símbolos de procedencia mística, claramente dominantes en todo el fragmento. Pero nunca se abandona el motivo de Ariadna, que nos da esa "sangre de arena" (Ariadna abandonada en la playa) escapán-

---

(1) La alusión a la Melancolía reaparecerá más adelante. Pero esta imagen de ahora tiene como referente real el grabado en cobre de Albrecht Dürer "Die Melancholie (1514)", probablemente conocido por Rosa Chacel durante su estancia berlinesa, pues la pieza se halla en el Kupferstich Kabinett del Berlin Staatliche Museen. La mención a los "números místicos", "las alas casi plegadas", "la ampolla de sangre de arena" o "el Cupido dormido" es de una patente fidelidad a la obra del artista alemán.



dose del Cupido Dormido (Ariadna "inmensa, inmensamente dormida") o el símbolo recurrente del laberinto: "Nuevos triunfos o aventuras sólo podrían sumar callejones al laberinto." (Por su parte, "aventura" remite a la travesía marítima, el viaje nocturno en una nave, mientras que "sumar" conecta con el anterior de los "números místicos").

El laberinto transmite, ante todo, la noción de interioridad (proceso creador) y puede relacionarse con "abismo" o "tinieblas" -aparecerán enseguida-, símbolos todos ellos que expresan un mismo estado anímico: la pérdida del espíritu en el proceso de creación, la "Caída" neoplatónica. En este símbolo confluyen, pues, las dos coordenadas de donde procede el caudal simbólico de este fragmento: la mística ("tinieblas") y la mítica (Teseo y el Minotauro, del relato de Ariadna).

Lo que sigue es de idéntica contingüidad semántica: "Tenía que encontrar en sí mismo la vía luminosa, y una desoída o reprimida o inconfesada pasión clamó, como un barco que pide auxilio en la borrasca, entre la bruma de su mente -clamó como sirena de barco, cantó como sirena de carne-". La vía luminosa o salida del laberinto; el barco y el motivo de la travesía marítima (los viajes ultramarinos de la vida del Maestro, pero al mismo tiempo la connotación del navegar como vivir para trascender: el anhelo de transir, de viajar por el espacio hacia los otros mundos. El símbolo enlaza con el tema de Ariadna -su catástrofe marítima- y con la mística: nueva versión de la verticalidad -viaje del alma o viaje a los infiernos- o elevación expresada antes mediante los símbolos de las "alas" y el "vuelo". La bruma de su mente (no creo necesite mayor explicación; recuérdese la niebla en el lenguaje

místico) y, por último, la sirena, con doble referencia: físico-material (sirena de barco) y simbólica ("de carne"). Recuérdese las sirenas como símbolos del deseo o como las "tentaciones" dispuestas a lo largo del camino de la vida (navegación) para impedir la liberación del espíritu y "encantarle" deteniéndole. La inclusión del motivo está justificadísima: el canto de las sirenas enlaza con la romanza del lamento de Ariadna, con la composición del Maestro.

El párrafo que viene a continuación es otro de los más densos debido a la aparición de nuevos elementos simbólicos: contacto interior, abismático (clarificado ya éste), una forma. Este último, concepto clave también en el tema. La forma aparece como intermediario entre el espíritu y la materia, como expresión del ser, en más de una obra chaceliana (Así, por ejemplo, el episodio relatado en las páginas 70 y 71 de Desde el amanecer puede establecer este sentido. Asimismo, véase el final de este capítulo, donde, al estudiar la elección vocacional de Elena se habla de la escultura griega). En Barrio de Maravillas, fuera ya de esta unidad narrativa, aparece en otro momento destacado de la obra: "En la excelencia de la forma está la verdad del sentimiento", se dice de una carta escrita por el padre de Elena, frase que desencadena una importante reflexión. Pero ello lo analizo al final del fragmento, y a él vuelvo al hablar de "lo apolíneo" en la estética de Elena.

"... oscuridad onírica..." debe interpretarse en sentido similar al del símbolo del laberinto o al del símbolo "bruma". André Breton explicaba ya en 1924 la relación entre el laberinto cretense y el encarcelamiento psicológico del hombre en el subconsciente,

las implicaciones del simbolismo de la saga mítica en la teoría surrealista del subconsciente. Así pues, una nueva denominación del ámbito interior donde alumbran las ideas, más matizada ahora por el adjetivo que la acompaña (ya sabemos de la importancia de esta palabra en el surrealismo, así como de la importancia de los sueños en Rosa Chacel), y con un sustantivo perteneciente a uno de los campos semánticos connotativamente más rico del lenguaje místico: la "oscuridad", elemento antinómico del motivo "luz", connota "ofuscación o perturbación mental (confusión) en las potencias cognoscitivas del alma." (1)

"Quería verla como forma, comprenderla como una ecuación astronómica..." Nueva palabra, aunque familiar, antigua en el lenguaje de Rosa Chacel ("forma pura que lejos de ser adorno, era una virtud o su ecuación", Desde el amanecer, p. 71). Nuevo símbolo para expresar el enfrentamiento de lo equivalente en ambos planos (material y espiritual).

"... como una estatua hecha de movimientos estelares..." Estatua o la modelación (escultura) de la forma, pero también movimientos estelares. La noción de movimiento contrapuesta al inmovilismo o paralización propias del estado de perplejidad o ausencia de conocimiento. "Estelares": las estrellas, por su nocturnidad, están vinculadas a la noche, pero ante todo son luz, fulgor en la oscuridad. El plural expresa la multiplicidad, que puede in-

---

(1) FDEZ. LEBORANS; Luz y oscuridad en la mística española, ed. cit., p. 209. José Jiménez, al estudiar la obra de Alberti señala también la contraposición entre la luz y la oscuridad: "Un tema en el que la convergencia de la tradición platónica y de la cristiana fabricó uno de los espacios de más nítida definición de toda la cultura de Occidente." (El ángel caído, ed. cit., p. 18 y ss.)

terpretarse como ruptura, sentido corroborado más adelante en esa comparación con "la escalinata", nuevo símbolo de la noción de verticalidad: ascensión, gradación, comunicación entre los diversos niveles de la verticalidad. Subir connota ante todo la ruptura de nivel que hace posible el paso de uno a otro.

Y se llega ahora al punto en que se inserta el primer fragmento textual: los versos 16 y 17 de la oda III de Fray Luis: "traspasa el aire todo hasta llegar a la más alta esfera." Ahora bien, la esencia del espíritu luisiano (1) no está expresada sólo en estas citas literales, sino que se extiende por todo el fragmento, fecundando la amplia gama de símbolos que acabo de explicar. Por supuesto, no se trata ahora de analizar la composición de Fray Luis, sino únicamente resaltar el modo cómo Rosa Chacel procede con un material poético clásico insertándolo en otros materiales (tal vez debería hablar de "injertar" pues el fruto -la obra- resulta de las varias semillas -caudal autobiográfico, referencia cultural, mito, símbolo- sembradas, todas ellas perfectamente reconocibles, pero también perfectamente engastadas) de la composición.

La soltura con que se maneja este material se advierte, por ejemplo, en el orden con que se incorpora al texto: primero aparecen los versos 16 y 17 de la Oda y poco más tarde, en la misma página 54, los versos 26 y 27. Después, en la página 56 aparece el verso 25 y, en la 58, primero los versos 6 y 7, y después el verso 10. Por último, en la página 59, se insertan los versos 31 y 32.

---

(1) Según Dámaso Alonso, "la armonía platónica, la numerosa música concorde pitagórica y la constancia estoica" (Poesía española, ed. cit., p. 169). De esta última cualidad escribió Rosa Chacel: "... la repetición es la fuente de la constancia: fluye de pronto irregular, inesperadamente, pero su linfa siempre es la misma: una única, determinada emoción." (Amnecer, p. 295).

Un orden irregular, no lineal, parecido en su movimiento rítmico al del fluir del recuerdo en la mente. Fruto, por tanto, de lecturas bien asimiladas y sedimentadas. Estoy casi segura de que al escribir este fragmento, Rosa Chacel no tenía delante el texto de Fray Luis (1), aunque tal vez tampoco lo necesitase por estar ya incorporado a su memoria personal y proceder de muy lejos (2).

Este modo de proceder revela una concepción vitalista de la cultura, que la autora explica en los siguientes términos:

"... yo he tratado de sugerir que el presente recibe todo su caudal de esas fuentes lejanas que, si hubiesen terminado en ellas mismas, no merecerían ni haber existido. La verdad, la verdad de la realidad es que los vínculos vitales no se rompen jamás. La cultura, si es viva, no pierde, ni disipa ni enturbia la riqueza de su sangre, que afluye en 'la revelación positiva, sugerida al hombre de hoy por lo que el hombre de ayer hizo', dice Ortega, en denso crecimiento, en prieta solidaridad a lo largo de la historia." (3)

---

(1) De ahí, tal vez, el lapsus del adverbio "lentamente" (verso 27), que en el texto de Fray Luis dice "Por un mar de dulzura y finalmente"

(2) En la página 62 del volumen primero de sus diarios, Ida, -jueves, 19 de junio de 1955- cuenta la experiencia de una tarde en la cual, al modelar una pipa de arcilla, se produjo un nuevo reencuentro con la forma clásica: "... algo así como volver a mi patria, como recobrar lo más mío." Sin embargo, no se extiende en el análisis de esta emoción porque "esto ya está dicho insuperablemente". Y a continuación cita textualmente los siguientes versos de Fray Luis:

"El alma, que en olvido está sumida,  
vuelve a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primera, esclarecida."

Otro rasgo inequívocamente generacional. Sobre el tema puede consultarse el estudio de Raquel Asún: "1927 y la literatura clásica: presencia de Fray Luis" (En prensa).

(3) Poesía de la circunstancia, p. 23

Recalcar de nuevo la no gratuidad en la elección de este material que, como se ha visto al hablar del motivo de la "luz, está justificado por el tema (la creación artística) y el personaje (el Maestro, compositor) al que se refiere. Pero este tema se traza de manera discontinua a lo largo de todo el bloque narrativo. El fragmento analizado da cuenta del primer momento o estadio de la génesis artística: el chispazo o alumbramiento de la idea: "El culto tenía un ritual en el que un ritmo agitado suscitaba la angustia del laberinto, luego una claridad liberadora... La sonata se estructuró no como espuma sino como mármol, el barco navegó "por un mar de dulzura y lentamente'..." No volviéndome a detener ya más en un análisis pormenorizado de la simbología, seguiré ahora con el estudio del resto del bloque narrativo.

La pluralidad simbólica del motivo de Ariadna permite ir estructurando en forma paralela un hilo de la intriga (la vida civil del Maestro, que después enlaza con la de su hija Ariadna) y el tema de la creación estética (también fácilmente disponible como trama por su progresión in crescendo): "Ariadna y Ariadna pulsos isócronos". El ritmo, sin embargo, es muy irregular, habiendo pasajes en donde el contrapunteado está perfectamente logrado, equilibrado, mediante enlaces muy finos, normalmente apoyados en los elementos simbólicos, como el de la luz, que posibilita el aunamiento de esta dual historia y otras historias transcurridas en la casa. Por el contrario, otras veces, los cambios en el ritmo narrativo son muy bruscos, casi podrían llamarse cortes: rápidos cambios de plano, no siempre bien hilvanados (Pero esto

ocurre un par de veces). En ocasiones, se aprovechan dichos cambios de plano para introducir la voz del narrador-autor, abriendo digresiones de distinto tipo. Ahora bien, tanto estas digresiones de carácter ensayístico pertenecientes al narrador (1), como las interrupciones del progreso sucesivo de la trama principal para detenerse en otras moradas, en otras vidas, casi siempre sirven para señalar el paso del tiempo. De este modo, cuando más tarde se retoma el tema o el caso interrumpidos, éstos se presentan en una nueva fase, ya avanzada, de su desarrollo. Son únicamente los momentos climáticos los que se novelan.

Trazaré esta trayectoria ciñéndome al texto y ejemplificaré con alguna cita este modo de proceder.

Al fragmento anterior le sigue la narración del viaje de regreso a España y el nacimiento de Ariadna-hija. En este pasaje, se continúa utilizando símbolos aparecidos en el tema de la creación, que es el que le sigue a continuación:

"... Ariadna había sufrido también una larga gestación en la mente del padre; no había dormido bajo un corazón de ritmo regular, sino que se había devanado en férvida espiral como una nebulosa. Ariadna no podía ser alumbrada -como Ariadna- desnuda, exenta y bien acabada en todas sus partes. Tenía que sufrir la transubstanciación, metabolismo o hipóstasis que es la idea musical. Tenía que condensarse primero y luego sublimarse. Todos los elementos que eran Ariadna, desde su fatal estirpe, tenían que alejarse y fundirse en el pasmo erótico de la mente y surgir nítidos, con la medida insuperable ante la cual 'el aire se serena!'"  
(p. 55)

---

(1) Debo señalar, no obstante, que debido a las peculiaridades de la escritura de Rosa Chacel -el uso de guiones, por ejemplo- estas intervenciones distan mucho de ser excursos lógicos y presentan una articulación dramática de clara raíz orteguiana.

El diseño que aquí se nos da de lo que puede ser un proceso de creación artística puede aplicarse a Barrio de Maravillas. Pero éste se traza de manera discontinua a lo largo de todo el bloque narrativo. Después de la cita anterior, se sigue con la historia de Ariadna-personaje, y una intervención del autor, señalada entre paréntesis, para justificar los motivos de no detenerse más en esta idea del nacimiento.

A continuación se pasa a narrar la segunda fase o estadio del proceso artístico, el correspondiente al crecimiento, donde hay ya una relación entre la obra y el artista (todavía muy débil, fugaz, dado el estado embrionario de aquélla). Se narra esta fase contrapunteándole el crecimiento físico de la Ariadna hija, simultaneándose muy bien los dos ritmos:

"... Ariadna ya gateaba por el cuarto, ya empezaba a exigir sus caprichos, a señalar sus apetitos... En el estudio, Ariadna no tenía rasgos infantiles sino líneas púberes; en cambio, carecía de la dura concreción de la mano que cogía el cantero de pan, del pie que pataleaba, del índice que apuntaba." (p. 56)

Se sigue así hasta el final de la página, y después, uno de esos escasos cortes bruscos que señalé: "Ariadna pasó ya la cartilla, aprendió el catecismo, estudia ya la Historia. Encaramada a la banqueta del piano hace ejercicios... La luz tiene también otras cosas que hacer en el resto de la casa. En el segundo piso..." Aparecen ahora en primer plano otras estancias de la casa y después se retoma la dual historia, engarzándose muy bien ahora este giro o cambio de planos:



"... la luz se abisma en el cuchitril del portero[...]. El zapatero cree ver crecer la luz cuando baja Ariadna -la falda ya al tobillo- ligera..." (p. 58)

Se vuelve a repetir la disposición contrapunteada de antes y en el tema de la creación se avanza hasta el estadio en que el eros intensifica la relación obra-artífice (1):

"... En el dios abismático, señor de los impulsos ciegos, brotó el deseo a consecuencia -quiere decir seguidamente- de la contemplación, que es como un probar, como un gustar [...]. Como un gustar, como un probar y quedar -como la mosca en la miel- prendido o prendado -convertido en prenda pignorada-, enajenado, poseído, perdido en dulce olvido..." (p. 59)

Es de notar cómo en todo este pasaje aumentan las intervenciones del autor, ajustando y afilando al máximo el lenguaje (explicación o definición de términos relevantes, paréntesis interrogativos, reiteraciones: enfoques del tema desde varios ángulos mostrando las concomitancias). Es el deseo de exactitud, de perfección el que motiva este modo de proceder. Anteriormente había remarcado un concepto: forma bella. "De la belleza de la forma a la forma de la belleza", dice Platón. Para Rosa Chacel, la belleza es la imagen de la verdad en su presencia perdurable, y a ella se llega por esta depuración realizada, no para que la cosa resul-

---

(1) "El arte es un pensamiento genésico y en esta segunda fase el artista no sólo hace con su amor la obra, sino que con la obra hace el amor; en el sentido del goce y hasta del coloquio amoroso, pero interior como un sueño, como una vida placentaria, hermética como una crisálida." (Amanecer, p. 218)

te bonita, sino para que resulte exacta (1). En este sentido, a lo que se tiende -tercer grado de la escala mística: el alma alcanza la música esencial y primigenia del mundo-, lo anhelado, es "una nota cuya excelencia, cuya esencia sublime sumiese al dios en un éxtasis, ¡Oh desmayo dichoso!, ¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!..." Tercer estadio del proceso de creación y también tercer grado de la escala mística.

Para trazar el último tramo de esta relación erótica que conduce a la belleza -"ese sueño de piedra eterno y mudo como la materia"-, la "nota presentida", Rosa Chacel recurre a los versos de un soneto de Quevedo (2):

"... la nota presentida sumía la mente del maestro en una contemplación oscura. No era dificultad: había superado el laberinto, era una certeza como la de esa piedra que, duramente enamorada..., se mantiene en el lazo que nada puede romper... Y al éxtasis, que tiene por tarea imite el alma... ¡Era eso, exactamente!" (p.60)

El pasaje resultaría más hermético de no contar con un ensayo donde Rosa Chacel glosa estos mismos versos:

Esta, que duramente enamorada  
piedra, desde la tierra galantea  
al Norte, que en el cielo señorea  
con fija luz la redondez sagrada...

---

(1) "Si buscar la belleza es evidenciar lo terrible, esto no lleva a menospreciar el estilo, sino a subordinarlo, a no tomarlo como objeto de belleza sino como instrumento de precisión para hacerlo patente." (R.CHACEL: "Sobre Babel", Sur, 187, 1950, p.82)

(2) Se trata del titulado "Amante ausente escoge por maestro de su amor la piedra Imán", cuya referencia ya señalé en el capítulo I, p. 7.

Antes de referirme a este artículo, "Seguridad e incertidumbre", perteneciente al volumen de ensayos Los Títulos (1), me referiré brevemente a otro pasaje, pero éste de Barrio de Maravillas, donde se explica el sentido de estos versos, ahora referidos a la "cabeza de Gall" (Véase, asimismo, el análisis que de tal objeto realizo en el punto 4.3.b) de este trabajo). Allí se dice:

"La cabeza esquemática tenía la virtud más conspicua de Venus, la más noblemente afinada en la libertad humana, el deseo... El movimiento apetitivo que salta sobre la necesidad, que va hacia su norte: ¿como la "duramente enamorada"?... Esta es la cuestión. El norte, necesario, forzoso, y la dura y callada piedra llamándole tanto! El hombre, movedizo -mortal por lo tanto, sujeto a principio y fin-, queriendo aprender de ella la fidelidad, la firmeza, porque mortal, sabiéndose infinito, y sintiendo en sí la ligazón en que su materia se ama, se mantiene y defiende confiando -olvidando de tanta confianza- el lazo forzoso, salta sobre él, salta a su más allá con el deseo de procrear en un allá al que no va a alcanzar, pero que tendrá como una rúbrica incanjeable, el signo de su dádiva..." (p. 196)

---

(1) Y me parece necesario mencionar cómo aparece en una tercera obra de tema y materia muy próxima a cuanto estoy comentando. Me refiero a la glosa que sigue a la proyectada novela Tertulia en el Bar Himeto. Yo creo que ésta iba a ser el homenaje definitivo de Rosa Chacel a lo helénico. Pero no es éste el momento de especular sobre el tema. Me limito a citar lo que me parece relevante para cuanto estoy diciendo: "...La palabra -hay que decirla-, Grecia, la adhesión, pasión paciente conservada, conservadora -también hay que decirlo, sin miedo-, conservadora como la vida que se adueña de su indiscutible derecho... La pasión como base, endurecida, pero no pasiva... "Esta que duramente enamorada / piedra..." Este es uno de los sillares..., en esto va la adhesión fatal, que no es irracional, sino duramente enamorada de la razón..., de la forma, de la figura, creadora de figuraciones, como retratos robados a la divina imagen... Esto debe quedar bien claro, el culto de la imagen, de toda imagen que participa de la divina..." (Novelas antes de tiempo, ed. cit., p. 85)

En aquel artículo, Rosa Chacel explica así este soneto de Quevedo:

"... Quevedo habla de la piedra imán y dice que galantea al Norte desde la tierra. No se puede dar un término más fluido. más ligero y capcioso que galantea... Quiere decir que es pretendiente, que aspira a él, que va hacia él mientras en el cielo señorea, con fija luz la redondez sagrada -de la estrella, por supuesto- Quevedo habla de lo que pasa aquí abajo, dice de la piedra, "Esta que sabe amar tan apartada, maestro de mi amor ausente sea..." No porque desee como todo el mundo, que su amante le sea fiel, Quevedo habla aquí de "L'amor chi muove il sole e l'altre stelle", es decir que habla del Amor. Habla del arrobamiento en que viven los entes y los mundos, unos ante otros, a distancia, componiendo la armonía del orbe, atentos a ella... Sólo el hombre, con su alma incierta, tiene que aprender... "Y el éxtasis que tiene por tarea imite el alma", dice, señalando el éxtasis, la dinamo mística, como tarea o quehacer de todo lo que ama, de todo lo que aspira y pretende y va hacia algo, manteniéndose en sí mismo por la cohesión de su ser..."

Creo que estas palabras son suficientemente ilustrativas del tema. En Barrio de Maravillas, después del pasaje donde se insertan los versos de Quevedo, el tema se dilata y se van dando gradualmente los ritmos de esta tensión erótica ("El amor de uno hacia otro es siempre aspiración, tendencia, pretensión de unión [...] pero el alma, llena de incertidumbre, guiada por la información de los sentidos, prueba un camino y otro, y no es frecuente que permanezca fija en una tendencia o pretensión indefinidamente"), siguiendo la disposición alternada o contrapunteada que ya comenté.

El tema se extiende de la página 60 a la 68. Reproduzco el final del pasaje:

"... La luz de triunfo durante seis meses de agitación desmedida y una sola noche luz de cataclismo. Desolación... Los muertos muy llorados se van con un cortejo de lamentos como marcha fúnebre: no le acompañó esa música. La lluvia lloró por todos y el silencio quedó en la casa como una perplejidad que quisiera ser incrédula, que no se aviniese a admitir... Algo se había roto: un corazón se rompe más silenciosamente que un vaso de vidrio, no causa el estruendo con que se despide de la vida el objeto precioso: se va en silencio y de ja silencio al desaparecer. Deja estupefacción porque no sólo ya no es lo que era, sino que ya no es lo que iba a ser... La vida humana se patentiza en la muerte humana, en la que siempre sucumbe una preñez: el muerto se lleva un feto de futuro y los que saben la existencia de ese embrión se empeñan en sacarlo de las abolidas entrañas, en vivificar la promesa..."

Debe comentarse mínimamente este final. Si todo el camino hacia la obra creada exige, como en los procesos místicos, el progresivo desprendimiento de lo sensible, la muerte es, en el fondo, el punto de llegada. Si todo el fragmento gira en torno a la idea del nacimiento, del despertar del alma a la vida, se traza ahora una inversión, mostrando el reverso del proceso, el contrario idéntico en número y grado de contusión: el despertar del alma a la desesperanza, a la muerte "que puede ser, simplemente, el desencanto, la muerte de la cosa querida que nuestra voluntad tenía abrazada." (1) (Es muy significativo que la muerte del Maestro

---

(1) Desde el amanecer, p. 134

coincida con la declive que culminaría en el Desastre.)

A esta presencia de la muerte se le va a contraponer de nuevo la idea del nacimiento (el de Elena, hija de Ariadna), perfilando así una concepción cíclica no sólo patente en la hilvanación de los temas sino también en los materiales a que se recurre. Porque si al comentar el principio de la unidad ("la luz de la hora de la siesta") he señalado resonancias de San Juan de la Cruz, este final se cierra con una cita textual del poeta:

"... Allí mismo donde ella había nacido, Ariadna ponía en el mundo una mujercita que algún día podría decir 'Donde mi madre fuera violada'" (p. 72)