

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

Telarañas: Rosa Chacel y la narrativa femenina de la vanguardia española

A Dissertation Presented

by

Lidia León-Blázquez

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

May 2011

Stony Brook University

The Graduate School

Lidia León-Blázquez

We, the dissertation committee for the above candidate for the
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend
acceptance of this dissertation.

Lou Charnon-Deutsch – Dissertation Advisor
Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Kathleen M. Vernon - Chairperson of Defense
Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Daniela Flesler
Associate Professor, Department of Hispanic Languages and Literature

Román De la Campa
Edwin B. and Leonore R. Williams Professor of Romance Languages,
University of Pennsylvania

Alda Blanco
Professor of Contemporary Spanish Literature and Culture &
Chair of Department of Spanish and Portuguese,
San Diego State University

This dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

Telarañas: Rosa Chacel y la narrativa femenina de la vanguardia española

by

Lidia León-Blázquez

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2011

This dissertation analyzes the narrative of Rosa Chacel (Valladolid 1898-Madrid 1994), comparing her to other women writers who participated in vanguard circles in Madrid and Barcelona, including the philosopher María Zambrano, the painter Remedios Varo, and writers María Teresa León, Mercè Rodoreda, and Concha Méndez. The analysis focuses on their usage of textile motifs to express their marginalization from the intellectual space of the avant-garde. Specifically, the thesis focuses on Chacel's rage resulting from her efforts to prove that she was a true vanguardist, and her frustration that she was ignored and belittled as a feminine writer. Her frustration is especially acute in the novels *Teresa* (1941) and *Memorias de Leticia Valle* (1945), the short story "Ofrenda a una virgen loca" (1961), and the first two books of her final trilogy *La escuela de Platón: Barrio de Maravillas* (1976) and *Acrópolis* (1984). This tension is expressed through a recurrent depiction of sewing scenes, an obsessive employment of textile-textual metaphors –like speech as thread–, and reinterpretations of the ancient myths of Arachne and Ariadne. Deploying references to needlework, Chacel alluded to the secular exclusion of women from the textual world of literature, a cultural strategy intended to produce an otherness, *feminizing* and relegating women to orality and material reproduction. But her work also reflected on women's relationship to language, developing metanarrative and theoretical reflections on what the canon had scornfully categorized as *effeminate writing*, which she interpreted as vanguardist style. The textile and the perception of the city as an irregular web, is the key through which she transformed her "incompetent work" into a subversive strategy against the teleology of patriarchal discourse. Chacel used it to undermine sexual gender, literary institution, and national narratives, underlining discontinuities and sutures, creating knots and interstices in the tissues of power, and entangling them into a labyrinthine felt. By doing this, she reformulated art's political agency as an immanent deconstruction, anticipating Kristeva's conceptualization of *semiotic discourse* and Butler's conception of *performance*, and revealing the hidden connections between the avant-garde and post-structuralism.

Table of Contents

Acknowledgements / Agradecimientos	viii
INTRODUCCIÓN: El estigma de Ariachne	1
Presentación:	1
Las vanguardias en España y sus autoras. Estudios críticos sobre ellas, y mis observaciones al respecto	3
Las escritoras vanguardistas y el conflicto tejido-Texto. Un diagnóstico	14
A-puntadas biográficas. La trayectoria vital y literaria de Rosa Chacel	24
Mi propuesta de lectura:	37
Género textil, género literario y género sexual	37
Escritura de vanguardia: el proyecto deshumanizador de Ortega y mi interpretación desde Deleuze y Guattari	50
Escritura femenina, y mi enfoque desde Kristeva y Butler	59
Escritura femenina = escritura de vanguardia	66
El paradigma de Ariachne y lo textil como seducción: Baudrillard	74
Aracnología: Barthes, Hillis Miller y Miller	76
La evolución del proyecto literario de Chacel. Corpus y organización de los capítulos	84
CAPÍTULO I: Devanar la escritura. <i>Estación. Ida y vuelta</i>, “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, <i>A la orilla de un pozo</i>, <i>Teresa</i>. (La base conceptual de Chacel)	94
<i>Estación. Ida y vuelta</i> (1925-1927, publicada en 1930):	94
Estación, manifiesto literario	98
Estación, manifiesto “feminista”	104
Y sin embargo...	106

<i>Teresa</i> (1930-1936, publicada en 1941), introducción	111
“Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor” (1931), y breve nota sobre <i>Saturnal</i> (1959-1961, publicado en 1972)	115
<i>A la orilla de un pozo</i> (1936)	122
<i>Teresa</i> (1930-1936, publicada en 1941), continuación:	133
Análisis argumental	134
La trama	137
El personaje	153
Análisis metanarrativo	162
Conclusión	172
CAPÍTULO II: “Algo así como una ambición, como una venganza”. <i>Memorias de Leticia Valle</i>. (La inflexión)	173
Introducción	173
El compromiso de la vanguardia	174
El conflicto con Ortega	182
<i>Memorias de Leticia Valle</i> (1937-1939, publicada en 1945)	188
Análisis argumental	192
Niña rara	194
El tejido	200
El Texto	204
La seducción y la performatividad genérica y lingüística	214
Conclusiones sobre el análisis argumental	227
Análisis metanarrativo	231
La crítica al letrado y a la identidad nacional	243
Conclusión	259

CAPÍTULO III: Una falla en el tejido. “Ofrenda a una virgen loca”. (El giro definitivo)	260
Introducción: <i>La sinrazón</i> (1950s, publicada en 1960)	260
“Ofrenda a una virgen loca” (1961)	268
CAPÍTULO IV: El retorno al laberinto. <i>Barrio de Maravillas</i> (1976) y <i>Acrópolis</i> (1984), 1ª y 2ª parte de <i>La Escuela de Platón</i> (El legado final. Parte I: El debate sobre el género sexual y sobre el tejido-texto)	286
Introducción	286
Análisis argumental	299
Del tejido al Texto, por el camino del hilo	303
El encuentro con Ariachne	310
Contra el género normativo	321
Isabel o el rechazo del amor	329
Elena o la subversión en el amor	332
La “textura” textil como intuición de la conceptualidad vanguardista	338
Luis o el rechazo masculino al patriarcado	343
Antonia y Ariadna: la maternidad como obra artística irreverente	349
Tina y Laura: la individualidad feminista insuficiente	362
CAPÍTULO V: Hilar más fino. <i>Barrio de Maravillas</i> (1976) y <i>Acrópolis</i> (1984), 1ª y 2ª parte de <i>La Escuela de Platón</i> (El legado final. Parte II: La crítica al intelectual)	367
Análisis argumental (continuación)	367
La crítica al letrado y a la identidad nacional	367
El abuelo de Elena, intelectual romántico	369
El profesor Salces, intelectual positivista	372

Laura y Manuel, el noventayochismo; Juan Morano, el intelectual del Parnaso	377
Los esteticistas: Tina Smith y León Walksman, prerrafaelismo y simbolismo; Rubén Darío, la revolución modernista; Emilio Carrère, el bohemio decadente	385
Máximo Montero, Félix Lago y Martín, los novecentistas del 14	393
Ramón, Luis, y el círculo de Martín y Félix: el 27 vanguardista; Elena e Isabel, la vanguardia periférica	406
CAPÍTULO VI: La urdimbre del dédalo. <i>Barrio de Maravillas</i> (1976) y <i>Acrópolis</i> (1984), 1ª y 2ª parte de <i>La Escuela de Platón</i> (El legado final. Parte III: Lenguaje, narración, ciudad e Historia)	436
Análisis metanarrativo	436
El laberinto dentro de las palabras	440
El laberinto entre las palabras	464
El laberinto espacial: la articulación entre la escritura y la ciudad	488
El laberinto temporal o la memoria histórica de la nación	497
Conclusiones	507
BIBLIOGRAFÍA	509

Acknowledgments

Agradecimientos

A Lou Charnon-Deutsch, por haber sido una guía intelectual y una mentora fabulosa a lo largo de este proceso, mostrándose infinitamente comprensiva y paciente, leyendo con una atención microscópica incluso versiones muy iniciales, ayudándome económicamente con la Patrick Charnon Fellowship, y creyendo en la calidad de mi trabajo.

A los miembros de mi comité, los profesores Kathleen Vernon, Daniela Flesler, Román De la Campa y Alda Blanco, por su generosa y entusiasta contribución a este proyecto.

A mis profesores en Stony Brook, por el tiempo y la energía que me dedicaron, y porque sus clases hicieron parte de una experiencia importantísima que me convirtió en la persona que hoy soy intelectualmente.

A mi profesor Juan Carlos Marset de la Universidad de Sevilla, quien me puso en contacto con el programa doctoral de Stony Brook por primera vez.

A mis compañeros y amigos en la Universidad de Stony Brook y en la Universidad de Pennsylvania, porque muchas conversaciones que mantuvimos fueron fundamentales para esta disertación.

A la Graduate School de Stony Brook por la beca de matrícula, y al Departamento de Lenguas y Literatura Hispánica por la beca de enseñanza, las cuales me permitieron cursar el doctorado.

Al Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Pennsylvania, por la oportunidad de impartir varios seminarios avanzados de literatura relacionados con mi campo de investigación, los cuales me ayudaron a definir las ideas de esta tesis. Y a mis estudiantes, porque las charlas con ellos resultaron aportaciones valiosas para el desarrollo conceptual de mi trabajo.

A la Tinker Field Research Fellowship y al Latin American & Caribbean Studies Center en la Universidad de Stony Brook, por haberme otorgado una beca para hacer investigación preliminar.

Y, por supuesto, a mi familia y a Óscar, sin cuyo apoyo material, intelectual y emocional nada de esto habría sido posible.

INTRODUCCIÓN

EL ESTIGMA DE ARIACHNE

Me hundo en las porquerías femeninas –costuras y colchas de crochet para Familia– por desviar mi imaginación con cualquier estupidez [...]. Pero si no coso, ¿qué hago? No tengo nada nuevo, releo el *Ulises* [...]. Y, sin embargo, un deseo loco de escribir. Cuando todos los deseos, incluido el de vivir, han desaparecido.

(Chacel *Alcancía. Ida*; citado en Caballé 60 y en De la Fuente 331)

Presentación

Esta es una disertación de feminismo y estudios de género, pero también de teoría estética y literaria, y de historia intelectual. Su objeto de estudio es la narrativa –principalmente novela y cuento, con un empleo secundario de la autobiografía– de Rosa Chacel (Valladolid 1898 - Madrid 1994). El problema específico que concierne a mi análisis es el difícil acceso femenino a los círculos intelectuales durante el período de las vanguardias históricas, y el eje que lo articula es la obsesiva recurrencia de la autora al binomio textil-textual para expresarlo y explorarlo. Mi análisis no se ocupa de las novelas que ella consideraba más importantes en su trayectoria literaria, *Estación. Ida y vuelta* (1926, publicada en 1930) y *La sinrazón* (1940s-1950s, publicada en 1960). Por el contrario, los textos que me interesan son precisamente aquéllos que surgieron de su frustración y su rabia porque –a pesar de todos sus esfuerzos para demostrar que ella era *un escritor* de los pies a la cabeza– fue siempre ninguneada como una escritora *femenina*. Estos textos, donde esa tensión se manifiesta textilmente, son las novelas *Teresa* (1930-1936, publicada en 1941), *Memorias de Leticia Valle* (1937-1939, publicada en 1945), el cuento “Ofrenda a una virgen loca” (1961), y los dos primeros libros de su trilogía final *La escuela de Platón Barrio de Maravillas* (1976) y *Acrópolis* (1984).

En realidad, la aparición recurrente de motivos textiles es una característica común a las otras mujeres que participaron en los proyectos estéticos de la Modernidad española. Pienso sobre todo en las novelistas María Teresa León y Mercè Rodoreda y en la pintora Remedios Varo, a las cuales me referiré frecuentemente –aunque la afirmación podría hacerse extensiva a la filósofa María Zambrano, las poetas Concha Méndez, Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre, las pintoras Maruja Mallo y Ángeles Santos, y la polifacética escritora Carmen Conde. Sin embargo, Chacel constituye un caso paradigmático por haber llevado esta cuestión a un plano de compleja reflexión conceptual, utilizándola como clave para estructurar una teoría de la escritura vanguardista femenina.

Asimismo, es paradigmática porque en sus planteamientos anticipa, a partir de 1926, todo el debate feminista, y una gran parte de la discusión teórica literaria del siglo XX. Su programa, conceptualmente ligado en sus comienzos a las directrices del “arte nuevo” y la deshumanización orteguiana, se ajusta con exactitud a aquella afirmación sobre la literatura que Deleuze y Guattari formularían décadas más tarde: “Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro [...]. Escribir no tiene nada que ver con *significar*, sino con deslindar, *cartografiar*, *incluso futuros parajes*” (“Rizoma” *Mil mesetas* 10-11, énfasis míos). Desde 1926 con su primera novela, pero muy especialmente desde 1937-1939 con la tercera –*Memorias de Leticia Valle*–, Rosa Chacel empleó el triple problema del *género* –género textil, género literario y género sexual– para referirse a *lo femenino* como una instancia culturalmente construida, y para desarrollar planteamientos estéticos que sólo empezarán a tantearse en el mundo académico a partir de los años sesenta, con la deconstrucción. Con esto no quiero decir, ni mucho menos, que Chacel fuera una visionaria ni una escritora adelantada a su tiempo –dudo mucho que tal cosa pueda existir. Más bien, sugiero lo contrario: profundamente arraigada en su momento histórico, Chacel es una

de esas figuras que revelan los lazos subterráneos entre las vanguardias y el postestructuralismo, y entre las ideas sobre el género sexual del período de entreguerras y las surgidas a partir de los años noventa con el movimiento feminista de *tercera ola*. Asimismo, su riguroso conocimiento de las bases filosóficas de la vanguardia, junto con el contradictorio desplazamiento hacia los márgenes que las mujeres sufrieron dentro de ella, le proporcionaron una percepción privilegiada de las paradojas que desembocarían en el naufragio del proyecto intelectual moderno.¹

Las vanguardias en España y sus autoras. Estudios críticos sobre ellas, y mis observaciones al respecto

Con el término de *vanguardias*, me refiero, en el caso de España, a aquellos escritores y artistas involucrados en las exploraciones estéticas y los compromisos políticos de la Modernidad, que se formaron en la década de 1910, comenzaron su actividad intelectual durante los 1920s, estuvieron activos en los 1930s durante la II República y la explosión de la Guerra Civil, y en su mayoría tuvieron que huir del país con la instauración de la dictadura de Francisco Franco –convirtiéndose en figuras casi legendarias durante los 1970s y 1980s, cuando los consecutivos gobiernos post-franquistas de Adolfo Suárez (UCD, 1977-1982) y Felipe González (PSOE, 1982-1996) intentaron reforzar su legitimidad, presentándose como recuperadores del

¹ Shirley Mangini piensa algo parecido cuando observa que

Chacel es la mejor cronista de la situación de la intelectual moderna por sus observaciones francas y lúcidas, y por su capacidad de ver de cerca de la vanguardia aunque se sintiera a extramuros por su condición de mujer. Desde esta posición secundaria escribiría mucho Rosa Chacel, en pugna con los grandes pensadores de su época, especialmente Ortega; nunca aceptó ni su trato condescendiente ante las mujeres intelectuales, ni su opinión sobre su inferioridad, y esto se trasluciría en sus obras a lo largo de su trayectoria literaria. (*Las modernas* 151)

proyecto democrático anterior al Franquismo, y llevando de vuelta a España a los intelectuales exiliados.

Estos escritores y artistas recibieron posteriormente el controvertido e impreciso nombre de “Generación de 1927”. Tal denominación resulta problemática porque sólo abarca a un reducido grupo de poetas hombres que estaban activos en Madrid y que escribían en castellano, mientras que, obviamente, el panorama era muchísimo más amplio. Según indica Bonnie Kime Scott en la introducción “Feminizing Modernism” a su antología *The Gender of Modernism* (1990), el término fue concebido por Dámaso Alonso –uno de los pocos intelectuales vanguardistas que permanecieron en el país durante el régimen militar–, como un intento de rescatar a sus compañeros del oprobio y la censura. La única manera en que podía hacerlo era a través de la eliminación de todos aquellos elementos que resultaban conflictivos para el discurso ideológico del Movimiento Nacional: uno, el regionalismo y la pluralidad cultural, que fueron tan relevantes para las vanguardias españolas; dos, el profundo grado de compromiso político de estos autores; y tres, la presencia femenina en estos grupos vanguardistas. En la definición se obliteraron núcleos importantísimos en el desarrollo conceptual y en la creación artística como Barcelona, Bilbao, La Coruña, Valencia, Sevilla, Málaga, Las Palmas de Gran Canaria, o Santa Cruz de Tenerife, dejando a Madrid como único escenario. Se omitió cualquier referencia a la militancia, participación en las iniciativas republicanas e involucración en la acción armada durante la guerra de autores como Rafael Alberti, José Bergamín, Miguel Hernández, Manuel Altolaguirre, etc, para transformarlos en un grupo abstraído de su realidad histórica y entregado a un arte meramente formal. En relación con lo anterior, se excluyó a los prosistas, ensayistas y dramaturgos, y se le concedió la completa titularidad del grupo a la poesía –menos susceptible de ser leída por el público mayoritario y por tanto menos censurada, como explica Jo Labanyi en

“Censorship of the Fear of Mass Culture”, *Spanish Cultural Studies* (1995). Y finalmente, se borró todo rastro de la contribución femenina al debate estético, filosófico y político –una contribución que, si bien había sido periférica y difícil, también había sido relevante–, de modo que la tarea intelectual acometida por su “generación” fuera convenientemente notada como un espacio exclusivamente viril. De este modo, la definición generacional del 27 se plegaba a la voluntad franquista de restituir a las mujeres a un modelo de feminidad conservadora y doméstica, anterior a las medidas republicanas de igualdad de género y a la masiva incorporación femenina a la esfera pública durante la guerra (véase Helen Graham “Women and Social Change” y “Gender and the State”, en el volumen *Spanish Cultural Studies*, 1995).

Las mujeres que se movían en torno a esos grupos, mayoritariamente escritoras de novelas y relatos, fueron ignoradas por largo tiempo, o sólo conocidas por ser las compañeras sentimentales de esos escritores.² A pesar de su importante contribución, durante los años veinte y treinta figuraron en la definición de las vanguardias sólo de manera tangencial; y posteriormente, con la diáspora, desaparecieron totalmente de la nómina. Los primeros trabajos de recuperación que se realizaron sobre ellas durante los años finales del régimen en España se

² A pesar de su importante trabajo literario, María Teresa León siempre ha sido aludida como la compañera y sombra adjunta de Rafael Alberti. Concha Méndez, pese a su destacado papel como editora y poeta, es referida como la ex-novia de Luis Buñuel y como la mujer de Manuel Altolaguirre. Aunque Ernestina de Champourcín era la discípula más apreciada de Juan Ramón Jiménez, por mucho tiempo se la consideró simplemente la esposa de Juan José Domenchina. Durante gran parte de su carrera, una escritora tan versátil y prolífica como Carmen Conde –única de ellas que no marchó al exilio por su difícil situación familiar, y posteriormente primer miembro femenino en la historia de la Real Academia Española– no era más que la pareja de Antonio Oliver. A Anna Murià se la veía como a la costilla de Agustí Bartra, aunque antes del exilio había sido una reputada prosista y la primera mujer en dirigir un periódico en Cataluña. Y hasta que Mercè Rodoreda consiguió hacerse un nombre propio a partir de la tardía fecha de 1962, con la publicación de *La plaça del Diamant*, fue siempre la amante de Armand Obiols, pseudónimo del escritor y crítico literario Joan Prat.

Las únicas salvaduras son la filósofa María Zambrano –cuya unión con el historiador Alfonso Rodríguez Aldave fracasó relativamente pronto–, y las pintoras: Maruja Mallo se labró una fama propia rechazando de plano, después de su primera y fallida relación con Rafael Alberti, cualquier vínculo estable con una figura masculina prominente dentro del mundo intelectual o artístico. A partir de ese momento, adoptó un papel de andrógina *femme fatale*. Y Remedios Varo pasó sucesivamente de pareja en pareja, hasta su última relación, en los años finales de su vida, con Walter Grün.

dieron en el espacio de la literatura misma, pero estaban marcados por una fuerte incomprensión de sus proyectos literarios. En el caso de Chacel, el interés por ella arrancó en la Barcelona de 1960s –a partir de su primer regreso, del relajamiento de la censura, y de la publicación de *Teresa*, su novela menos problemática para el régimen. Los escritores juveniles que luego formarían el grupo de los “Novísimos”, recibieron esta novela con verdadero entusiasmo, e iniciaron las primeras reflexiones sobre la autora. Pero, tras décadas de realismo forzoso, estos jóvenes escritores fascinados por su literatura se encontraban sin embargo muy lejos de aprehender la propuesta chaceliana. Y respecto a la historiografía literaria realizada en esas fechas, no hay nada reseñable: a pesar de que desde los años sesenta en España ya se podían empezar a pronunciar nombres que antes estaban estrictamente prohibidos, los de nuestra novelista y sus compañeras apenas aparecen (Mangini “Women and Spanish Modernism”, 1987).³

Cuando estas autoras empezaron a ser públicamente rescatadas en la segunda mitad de los años setenta, dentro del fenómeno de nostalgia cultural por todo lo relacionado con la España anterior a la Guerra Civil, fueron convertidas en protagonistas de una *novela* mayor que aquéllas salidas de sus plumas. De nuevo se las mencionaba más por sus relaciones sentimentales con los grandes nombres de la intelectualidad republicana, o por su papel durante la contienda, que por su propio desempeño.⁴ Chacel, con una existencia bastante sencilla, como veremos, no tenía mucha “salsa” que ofrecer en este sentido. Sin embargo, con la transformación de los

³ Entre los textos que aunque muy brevemente la mencionan, se cuentan los de José Ramón Marra López *Narrativa española fuera de España* (1963), Ramon Buckley y John Crispin *Los vanguardistas españoles* (1973) y Darío Villanueva *La novela lírica* (1983).

⁴ Debido a la revalorización de la lengua y la literatura catalana desde los años finales del régimen, Mercè Rodoreda quizá sea la única de ellas que, además de por sus avatares sentimentales y políticos, fue estudiada por su importante trabajo narrativo.

intelectuales exiliados en figuras públicamente festejadas, y tras su retorno definitivo a España en 1977 se convirtió en un filón de oro para críticos y académicos necesitados de firmas menos trilladas sobre las cuales escribir estudios monográficos. Una buena porción de los acercamientos que se hicieron a la obra de la autora, todavía en vida de ella, fueron lecturas impresionistas y del buen-decir –elogios de elevado tono poético–, estilísticas –en la línea inaugurada por Dámaso Alonso, que se había venido aplicando oficialmente en España para leer el canon nacional–, y de influencias literarias o filosóficas. Este panorama predomina durante la segunda mitad de la década de los setenta, toda la década de los ochenta y aún en la primera mitad de la década de los noventa, en que la mayor parte de lo que se dijo y escribió sobre ella –entrevistas, reseñas, artículos de prensa– era dicho y escrito a propósito de la publicación de un nuevo libro, la concesión de algún galardón literario, o la celebración de algún homenaje en su honor.

Dentro del Hispanismo anglosajón y norteamericano se iniciaron, a partir de principios de 1980s, los primeros intentos feministas por construir una historiografía de la literatura hispánica escrita por mujeres. En esta tendencia hay que citar las primeras noticias biográficas sobre estas autoras publicadas en distintos años –que han continuado en fechas posteriores con la aparición de enciclopedias o de historias literarias revisadas, las cuales integran un amplio elenco de nombres dentro de una tradición estética o un género. En años recientes, el tema ha ido ganando atención; pero siempre dentro de este interés feminista, de una manera casi exclusiva.⁵ Según advertía Shirley Mangini, a pesar de su creciente reconocimiento, la crítica general estaba fracasando en estudiar el trabajo de estas mujeres como parte integral de las vanguardias: “[their]

⁵ Hay, por supuesto, importantes excepciones. Por mencionar algunas, María Zambrano y Mercè Rodoreda cuentan con numerosos análisis de su obra realizados desde múltiples enfoques teóricos, no sólo por críticas feministas. Gregorio Torres-Nebrera, Juan Carlos Estébanez y Ángel Loureiro han dedicado extensos estudios a la obra de María Teresa León. Y James Valender, esposo de Paloma Ulacia-Altolaquirre, la nieta de Concha Méndez, ha trabajado significativamente sobre ella. Sin embargo, incluso sobre estas escritoras la mayoría de los estudios siguen proviniendo del feminismo.

absence from the literary history of the Generation of 27 has not permitted us to have a complete picture of their aesthetics; only by including works by women such as Rosa Chacel, who have customarily been excluded, can we comprehend the richness and complexity of Spanish Modernism in its totality” (“Women and Spanish Modernism” 24, 26). Mangini hizo estas observaciones en 1987; más de diez años después, en 1999, estas mujeres seguían ausentes incluso de un trabajo como *Modernism and Its Margins: Rescripting Hispanic Modernism*, por Anthony L. Geist y José B. Monleón –el cual, como su título indica, aspiraba a reinscribir dentro del modernismo hispánico aquellos ámbitos y autores tradicionalmente dejados fuera de su definición.

Así pues, la mayoría de los análisis sobre estas autoras han sido realizados desde el feminismo; y, dentro de éste, específicamente desde el enfoque anglo-americano, tanto por académicas británicas y estadounidenses como por feministas españolas. Esto marca una línea de análisis muy específica. Durante los primeros años, se centraron en sus vidas o bien rastrearon ecos biográficos en sus tramas, reivindicándolas como representantes de un modelo de mujer destruido por la dictadura militar. En un segundo momento, estos análisis se encauzaron hacia la relación existente entre los aspectos temáticos de sus textos y el contexto histórico, social y cultural en que fueron escritos, aplicándoles las herramientas teóricas del debate académico anglosajón. En el caso de Chacel, estos trabajos comenzaron en la década de los ochenta y continuaron durante los noventa, pero realmente llegan hasta la actualidad. Sin menospreciar la importante aportación de algunos estudios realizados en esta dirección, no podemos sino hacernos eco de la advertencia recogida por Roberta Johnson a propósito de los modelos

interpretativos empleados –los cuales, basados en distintos referentes y circunstancias, tal vez no resulten los más apropiados para analizar a estas autoras.⁶

Pero además, la preeminencia de la perspectiva feminista anglo-americana ha causado que la importante dimensión teórica y metanarrativa de estas autoras haya pasado mayormente desapercibida. En el caso de Rosa Chacel, esta ignorancia de su trabajo conceptual es particularmente grave. Y no sólo porque su presencia sea necesaria para completar el campo literario de las vanguardias españolas, sino también porque, como espero demostrar en esta disertación, Chacel es una figura imprescindible para recomponer los principios estéticos y las conexiones entre las vanguardias españolas y el alto Modernismo europeo. De igual modo, como también aspiro a evidenciar aquí, Chacel es importantísima para comprender las peculiares posiciones de las mujeres vanguardistas sobre el feminismo –y eso es esencial para revisar en conjunto el debate sobre el género sexual sostenido a todo lo largo del siglo XX.

¿Por qué, entonces, su obra no ha recibido hasta ahora la atención que merece, y ha pasado más bien sin pena ni gloria por la historiografía teórica y literaria? Los motivos son fácilmente discernibles. El más inmediato es que su lectura resulta densa y ardua. Chacel manifiesta lo que Laura Freixas llama “un olímpico desprecio al argumento” (“Rosa Chacel”, 2004), y le exige al

⁶ Cito las palabras de Johnson en su artículo “Spanish Feminist Theory”:

The evidence of an overwhelming presence of Anglo-American references in Peninsular feminist studies provokes one to wonder if Spanish feminist criticism has become a de facto colony of Anglo-American feminist scholarship. Colonization, however is not quite the appropriate metaphor for the current state of Hispanist feminist criticism. Normally colonies do not seek colonial status; it is imposed on them. Feminist Hispanism has not only colluded in its foreign occupation; it initiated it. [...] Anglo-American feminist models and references have multiplied in work by U.S. Hispanist critics. [...] Is there a cache in referring to Judith Butler or Adrienne Rich rather than to Carmen de Burgos or Rosa Chacel on the constructedness of gender? To Gilbert and Gubar rather than to Carmen de Burgos or Magarita Nelken on the female writing tradition or the social condition of writing women? (13, 14)

lector tanto que la siga línea por línea a lo largo de complicadas digresiones, como que se mantenga siempre atento al lenguaje y a la estructura narrativa. Esto ocasiona que la crítica literaria la haya visto como una escritora hermética y demasiado compleja; mientras que la crítica filosófica –que hubiera podido interesarse más por su trabajo– no ha sabido de su existencia, dado que ella nunca dejó de ser una escritora de ficción. Ése es el asunto: salvo por algunos ensayos de los cuales no se sentía particularmente satisfecha, Chacel siempre expuso sus reflexiones teóricas en forma novelística, esto es, materializándolas en texto literario. La autora se inscribe así dentro de la tradición española que María Zambrano definió como *razón poética*, y Roberta Johnson como “the marriage of philosophy and fiction” (Johnson *Crossfire* 190).

Esto nos lleva, en tercera instancia, al problema añadido de su nacionalidad. En el debate internacional –donde la reflexión teórica y su praxis literaria coexisten como disciplinas relativamente independientes–, los pensadores españoles siempre han jugado un papel secundario, puesto que a menudo se ha creído erradamente que en España la reflexión filosófica brillaba por su ausencia. Y si a esto se le suman los efectos tardíos pero duraderos que desde el siglo XVII tuvo la leyenda negra sobre la producción cultural española –imposibilitando su plena conversión en capital simbólico universal–, nos encontramos con la situación perfecta para explicar el desconocimiento que se ha extendido sobre el trabajo de Chacel. “¡Qué tristeza, qué angustia y qué cólera me produce este confinamiento en la indiferencia que tiene uno que sufrir por el mero hecho de ser español!”, comentó la autora en su diario *Alcancía*, a propósito de una lectura de Jean Paul Sartre: “Puede uno pensar que Sartre ha utilizado ideas básicas de Ortega y no se ha preocupado de citarle porque ¿quién va a saber lo que ha pensado un filósofo –o un ‘periodista genial’– español? Pero también puede uno pensar que Sartre llegó a la mayoría de edad sin haber citado a Ortega, porque ¿para qué leer a un filósofo español?” (Chacel; citado en

De la Fuente 324-326). Esta cuestión llega a su máxima obviedad con la discusión sobre el género. Uno no puede sino entender la condescendiente amargura con que Chacel asistió a la publicación y creciente aclamación, a través de los años, de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir,⁷ un libro cuyos planteamientos eran, en realidad, bastante básicos si los comparamos con el trabajo realizado por nuestra autora desde la década de los treinta:

El proceso de evolución [...] sufrido por mi generación y por mí [...] fue, en la famosa década, un fenómeno mucho más sutil, más rico, que lo que aquí refleja esta criatura. Sin embargo, ¿tendría algún sentido que yo escribiera un libro semejante? [...] Y por enésima vez se da en España el caso de la anticipación de un problema. Este desajuste que viene viviendo mi generación [...] empieza a manifestarse en Francia y ¡en la extrema avanzada! (Chacel, *Alcancía*; citado en De la Fuente 321-326).

Finalmente, hay que mencionar el hecho de que el interés feminista por las otras escritoras y artistas de la generación española de vanguardias sólo aplica de manera relativa para Chacel. El feminismo español, académico y periodístico, se interesó vivamente por ella desde la segunda mitad de los setenta, como parte de esta generación de autoras pre-franquistas prácticamente inexploradas hasta entonces. Pero, ya que precisaba de referentes más asertivos que una octogenaria que declaraba no creer en la literatura femenina, enseguida la desestimó como una escritora intoxicada de patriarcalismo que no defendía o que “se avergonzaba” de su condición – más adelante desarrollaremos este punto en extenso. Todavía hoy persisten esas lecturas sobre ella; pero a partir de la segunda mitad de la década de 1990, a medida que la transformación del enfoque feminista se consolidaba en el ámbito de los estudios hispánicos, ha empezado a registrarse un cambio incipiente en la manera en que se la lee.

En cambio, los análisis en la línea del feminismo francés –o con una preocupación más textual, más centrada en la reflexión sobre el lenguaje y la construcción narrativa como

⁷ Inmaculada de la Fuente indica que Rosa Chacel leyó *El segundo sexo* en 1959.

mecanismos constituyentes de la subjetividad– son significativamente menos abundantes y mucho más tardíos. Esta “carencia” de estudios se explica, en parte, por la crítica al modelo post-estructuralista que se había venido haciendo durante los años anteriores, reprochándole incapacidad política –identificando esta incapacidad con la fragmentación de la izquierda en múltiples luchas específicas, y también con su sentido de inmanencia. La aplicación del modelo angloamericano a las escritoras de la vanguardia española viene dado, pues, tanto por una cuestión coyuntural –la procedencia de los estudiosos, en su mayoría también mujeres–, como por el convencimiento de que la propuesta francesa estaba agotada; y de que había que pensar a estas autoras, envueltas en la vorágine del compromiso democrático y de la guerra civil, desde un modelo de lucha por la agencia. Pero estas autoras se encontraban asimismo involucradas en la experimentación lingüística y en las discusiones teóricas que venían desarrollándose desde las décadas de 1910 y 1920; y estas exploraciones no estaban precisamente desligadas de la acción política, sino que de hecho le eran co-sustanciales. En la vanguardia, el problema de la política pasaba justamente por el de la representación: la revolución empezaba desde la materia y la forma, la ética estaba contenida en la estética –me referiré frecuentemente a este concepto como *estética*. Por eso pienso que es problemático leerlas desde un modelo basado exclusivamente en el análisis de los contenidos representados en sus novelas, y en la relación de éstos con el contexto social e histórico; porque dejaríamos de lado su preocupación principal que las define como intelectuales de la vanguardia: el lenguaje y la estructura como los fundamentos de la transformación social y política. Esto es particularmente importante en el caso de Chacel, para quien la atención al lenguaje y la significación constituyen su principal singularidad entre sus coetáneas: su interés no se centra en guiar a un público masivo hacia una revolución social ni feminista –caso de María Teresa León, y de otras intelectuales menos enfocadas en la literatura

como Margarita Nelken–, sino en una reflexión estética, ética y filosófica de la vanguardia (Davies “Feminine Prose”, en *Spanish Women’s Writing*, 1998; 152, 155). Minimizar la dimensión formal en estas escritoras equivaldría nada menos que a ignorar una parte esencial de su proyecto –y también a negarles la competencia teórica y lingüística que tan duramente pugnaban por probar en un panorama artístico dominado por los hombres. Género y narratividad –género sexual y género literario– se hallan indisolublemente imbricados en su obra. Divorciarlos no sólo es ingenuo, sino también incluso auto-contradictorio para la agenda feminista.

Todo ello nos obliga a interrogarnos sobre varias cosas. Uno, si efectivamente el modelo francés está agotado en su totalidad. Dos: si no lo está, ¿hasta qué punto es posible aplicarlo para un feminismo tan periférico –y a veces incluso tan ambivalente– como el español? Tres, si el modelo feminista angloamericano –insisto, pese a su innegable importantísima contribución– es realmente suficiente por sí solo para entender a una escritora tan profundamente inmersa en la reflexión narrativa como Rosa Chacel. Y cuatro: buscando una respuesta a todo lo anterior, es necesario preguntarnos, aún a riesgo de parecer cándidos, si no sería posible reformular y refundir ambos modelos, considerando sus revisiones mutuas, para intentar encontrar puntos de convergencia que permitieran un análisis más comprensivo e integrado. Como acabamos de explicar, el caso de las autoras vanguardistas españolas muestra cuán peliagudo resulta adoptar exclusivamente el modelo feminista anglo-americano y atender sólo a la perspectiva contenidista; pero adoptar sólo el feminismo francés tampoco es buena opción, como expondremos páginas más adelante. Tal vez, como sugiere Roberta Johnson (“Spanish Feminist Theory”, 2003; “Issues and Arguments in Twentieth-Century Spanish Feminist Theory”, 2005),⁸

⁸ Johnson reflexiona en los siguientes términos:

habría que empezar a leer a estas mujeres desde la teoría de género que ellas mismas y sus compañeras enuncian en sus narraciones. En este sentido, Chacel y su insistente reflexión textual resultan indispensables.

Las escritoras vanguardistas españolas y el conflicto tejido-Texto. Un diagnóstico

Antes dijimos que en ese empleo del tropo textual textil Rosa Chacel no es en absoluto un caso único. Así pues, para explicar mejor mi análisis de su narrativa, creo preciso explicar antes ese aspecto.

El deseo de conocimiento y el acceso limitado a la esfera letrada constituyeron una preocupación central para las mujeres que bordearon los círculos vanguardistas sin lograr integrarse en ellos plenamente ni conseguir nunca total aceptación. Ser una mujer aspirante a desarrollar una carrera artística y a entrar en el mundo fundamentalmente masculino de la intelectualidad no era tarea fácil. En primer lugar, la inferioridad femenina –o, en el mejor de los casos, su otredad esencial– era asumida y sustentada por los discursos médicos y biológicos desde mediados del siglo diecinueve, y asumida por los literarios.⁹ Es famosa, por ejemplo, la

Perhaps instead of ‘applying’ foreign feminist theory to Spanish fiction, we should sift through novels for autochthonous Spanish feminist theory. Fiction, memoirs, letters, and interviews may not appear to engage in the kinds of conceptualizations we expect of theory or quasi-philosophical discourse, because we have been conditioned by the practices of feminist thought in other countries to consider only a recognizable essay to be the proper source of feminist theory. [...] The French and U.S. feminist theorists that are so often cited in our studies of Spanish literature [...] take a mostly non-historical ‘universalistic’ or abstract (overtly philosophical or psychoanalytical) approach to the study of matters relating to women and/or gender. By contrast, Spanish feminist theory is more directly tied to specifically Spanish situations, and Spanish feminist writers for the most part begin their analyses and arguments with a historical view in order to understand the present situation. (“Issues” 247, 248, 249)

⁹ El debate entre los doctores Charles Darwin y Gregorio Marañón ilustra perfectamente ambas posturas. Mientras que Darwin planteaba que la mujer constituía un grado evolutivo inferior al hombre en la especie humana, un escandalizado Marañón defendía la igualdad evolutiva de los dos sexos... afirmando sin embargo su carácter *esencialmente diferente* (Véase Labanyi “Pathologizing the Bodily Economy”, 2000).

réplica del ilustre dramaturgo Jacinto Benavente al declinar la invitación al Lyceum Club femenino de Madrid, “¿Cómo quieren que vaya a dar una conferencia a tontas y a locas?”, citada con pesadumbre tanto en las *Memorias habladas* de Concha Méndez como en la *Memoria de la Melancolía* de María Teresa León. En segundo lugar, la educación era limitada desde la escuela primaria, y el acceso a estudios superiores era parcial y mínimo –la mayoría de estas escritoras fueron autodidactas y, en consecuencia, se sentían en una fuerte desventaja respecto de sus compañeros. En tercer lugar, la posibilidad de participar en las tertulias era poca. Todas ellas expresaron sentirse fuera de lugar: prejuizadas por sus interlocutores, desplazadas de las conversaciones, incapaces de ganar atención en contraste con las atractivas intelectuales extranjeras que a menudo asistían a estas reuniones. Paradójicamente, León era ridiculizada por vestir con elegancia, y Chacel nunca pudo abrirse un espacio exactamente por la razón opuesta. En cuarto lugar, si bien publicar ya no era tan difícil como antes, gracias a la abundancia de editoriales alternativas, todas ellas encontraron serios problemas para que sus libros fueran reseñados. Y en quinto lugar –como luego explicaremos en detalle–, la etiqueta de *escritura femenina* era aplicada de manera sistemática a todos aquellos textos que, o bien se desviaban estructuralmente de la norma y por ello eran considerados emulaciones *defectuosas* de los modelos teleológicos de autoría masculina; o bien se asociaban a géneros considerados “menores”, de fuerte carga sentimental: la novela doméstica, el folletín romántico, el diario autobiográfico, etc. Más frecuentemente ocurría lo inverso: que ambas características se atribuían automáticamente a cualquier prosa escrita por una mujer, excluyéndola de los foros de debate y desplazándola hacia esos géneros menores. Como explica Mangini, “The attitude in Spain had always been [...] that women were not destined to write; but if they did, they should remain within the confines of sentimental realism and themes of love and maternity” (“Women

and Spanish Modernism” 18); pero luego se las criticaba precisamente por encuadrarse dentro de los mismos. El resultado es una premisa que produce las condiciones para su propio cumplimiento. A comienzos del S. XX, el crítico Ángel Guerra había epitomizado esta opinión sobre la escritura de autoría femenina como *deficiente*, al declarar –en una frase muy relevante para nuestro análisis, pues la expresa en términos textiles– que “[e]n España las mujeres despuntan más por la aguja que por la pluma. Hay, sin embargo, una grafomanía reinante en ellas, que es una verdadera peste literaria [...]. Tan pronto zurcen versos nuestras escritoras como emborronan páginas novelescas” (citado en Bordonada 15).¹⁰

Después de semejante afirmación, no es difícil entender por qué las inseguridades literarias de estas escritoras se expresaban mediante un empleo recurrente de los motivos textiles. En el ensayo “Of Needles and Pens and Women’s Work” (1995), Kathryn R. King explica que

[a] needle-and-pen trope has figured in discussions of female authorship since at least the Renaissance [...]. [I]t was probably inevitable that (for) those *early modern* women who took up the pen to make words their work [...], [l]iterary creation [was] troped as a handwork, a craft, a form of fabrication analogous to the textile work [...]. Gilbert and Gubar and other feminist critics have taught us to recognize in women’s metaphorical pens an expression of female anxieties of authorship [...]. The interplay of needles and pens [...] tell[s] the story of [...] what it has meant, at different historical moments, to be a woman coming to writing (77-79, 87-88).

En los textos escritos por las mujeres de las vanguardias españolas –especialmente los de Chacel, León y Rodoreda– y también en sus pinturas –sobre todo las de Varo–, la abundancia de estas alusiones resulta llamativa. Sus trabajos están literalmente plagados de escenas de costura,

¹⁰ Estas frases proceden del prólogo que Guerra escribió para los cuentos de Caterina Albert, alias “Víctor Català”, donde la elogia tratándola como una excepción. La cita se encuentra reproducida en la introducción de Ángela Ena Bordonada para la antología *Novelas breves de escritoras españolas* (1900-1936), publicada por Castalia en 1989.

memorias escolares de labores, descripciones de telas; metáforas textuales en clave textil: la aguja como pluma, el hilo como lenguaje, el tejido como texto, la ciudad como trama; narradoras –a menudo niñas voluntariamente disfuncionales– que son diestras costureras, o que se muestran incapaces de coser en un abierto rechazo contra el modelo femenino que la sociedad les exige; y reelaboraciones ficticias o autobiográficas de los mitos antiguos de Arachne y Ariadne –las cuales emergen como alusiones explícitas o constituyen un sub-texto.

¿Por qué yo señalo específicamente estos dos relatos de la mitología clásica, entre los muchos que hay sobre el vínculo entre mujer y actividad textil (como Penélope o Filomela)? Porque son Arachne y Ariadne las que hablan específicamente de la costura como exclusión femenina del ámbito del conocimiento letrado por causa de su sexo, y por tanto son los que nuestras autoras emplean. La tejedora Arachne fue castigada por Athenea, diosa masculina de la sabiduría, cuando intentó igualarse con ella realizando un deslumbrante tapiz que denunciaba el despotismo de los dioses; fue convertida en araña, y condenada a tejer eternamente los hilos surgidos de su vientre. Ariadne, la princesa de la Creta minoica, fue traicionada por Theseo, príncipe de Atenas, después de haberlo sacado del laberinto construido por Dédalo para ocultar al Minotauro, destejendo éste en un ovillo de hilo; abandonada a su suerte en la isla desierta de Naxos, murió y fue resucitada por el dios Diónisos. Ambos mitos alegorizan la consolidación de las culturas patriarcales en el mundo occidental mediterráneo. Representan la generización de los sexos en una correspondencia jerárquica, forzosamente dual y opuesta, y el castigo social ejercido sobre aquellos individuos que no se doblegan dentro de este esquema –como anota Joseph Hillis Miller, Arachne y Ariadne fueron sancionadas por no ser *femeninas* (“Ariadne’s Thread” 66-67). Y, más relevante para nosotros, reflejan la proscripción de las mujeres respecto del espacio racional que ahora se reservaba como un entorno exclusivamente viril, y su confinamiento a la

esfera de la reproducción material –textil, sexual y escrituraria. El vocablo compuesto *Ariachne*, empleado por Shakespeare en *Troilus y Cressida* (Hillis Miller “Ariadne’s Thread” 1976, 66-67), evidencia cómo ambos mitos, tradicionalmente identificados y superpuestos, en realidad son dos caras del mismo relato. En mi análisis, me referiré frecuentemente a esta conjunción. Propongo que la doble figura de “Ariachne” condensa la percepción que estas escritoras tienen de haber heredado un estigma, de ser las descendientes de una estirpe maldita.¹¹ En este doble mito, ellas leen el origen de su situación, y por tanto una clave para revertirla, la cual deben descifrar en su escritura.

Así pues, a través de las referencias textiles, las escritoras vanguardistas aluden a la secular exclusión femenina del mundo textual. Esta exclusión, apuntan, era fomentada por la escuela de labor: una práctica sociocultural que constituía el núcleo de la educación de las niñas, y que estaba dirigida a construir un modelo de feminidad tradicional, anclada en el trabajo material y la sexualidad reproductiva. La costura marcaba a las mujeres con una deficiencia de referentes literarios y las sentenciaba al ámbito de lo oral, manteniéndolas alejadas de la alta cultura escrita –una situación que se mantenía con la restricción, por no decir imposibilidad, para acceder a los estudios superiores. Esta carencia de referentes literarios con que la escuela de labor las ha sellado provoca un fuerte sentimiento de inferioridad intelectual, que emerge constantemente en sus personajes. Sus narradoras a menudo se lamentan de su torpeza verbal, o se interrogan sobre cómo salvar la fisura entre lenguaje y experiencia corporal, o confunden la relación entre significante y significado, o redefinen las palabras conforme a una intuición sensorial. La costura funcionaba como una forma de “domesticación”, de construcción de la feminidad normativa.

¹¹ Chacel convierte esta idea nada menos que en el subtexto de *Barrio de Maravillas* (1976), donde la estatua de Ariadna dormida, en el Museo del Prado, actúa como un numen en la educación artística de Isabel y Elena. Veremos esto en nuestro capítulo IV.

Elaine Hedges lo explica en “The Needle or the Pen: The Literary Rediscovery of Women’s Textile Work” (1991):

The increasing preeminence given to sewing within the ideology of the cult of true womanhood [...] came to be more rigidly articulated in the course of the nineteenth century. From the 1820s and 1830s through the 1860s, as Barbara Welter has shown, a vast body of prescriptive literature appeared –advice books, sermons, essays, articles and stories in women’s magazines– that instructed women in the duties and deportment appropriate to their newly redefined domestic role [...]; sewing was introduced as a crucial subject of discussion [...]. [It] came to represent such an array of both essential and desirable skills, habits, attitudes, and virtues as eventually to be defined as the quintessentially feminine activity [...] for the moral qualities it fostered –on thrift and industry, patience, and the acceptance of repetition and routine. Sewing for the poor, long recognized as one of women’s responsibilities, fostered a desirable selflessness [...]. Overall, sewing, it was argued, would help a woman cultivate the ‘modesty’ and ‘retiring manners’ that were seen as her ideal demeanor [...]; the meaning of sewing had profoundly shifted from being practical, necessary work (in which young boys had sometimes been trained) to being a symbolic marker of a new, arbitrarily gendered definition of femininity. (342-343, 344)

Asimismo, la rítmica monotonía de las puntadas evitaba que la mente desvariara debido a la inactividad intelectual; y la trama reticular del tejido se internalizaba simbólicamente como una estructura mental. Debido precisamente a ese efecto fijante, durante el siglo diecinueve se pensó que la costura era una cura para la histeria, contra la influencia dañina que la lectura supuestamente ejercía sobre las mujeres. En contra de esta creencia, las autoras de la vanguardia afirmaban que la escuela de labor era, de hecho, un mecanismo narcótico concebido para convertir a las mujeres de seres pensantes en meros cuerpos reproductivos. Para ellas, la costura se identifica inevitablemente con una feminidad opresiva, y por tanto representa una seria limitación para sus ambiciones de conocimiento y de reconocimiento. Hedges se hace eco de esta misma característica en las escritoras inglesas y americanas:

[i]n their diaries and autobiographies, nineteenth-century women reveal a significant degree of resentment at the demands that sewing imposed on their time, beginning with

its preemption of place in their formal education [...]. An expressed distaste for, or an explicit rejection of, sewing became a hallmark in writing by or about the ‘new woman’. Not to want to sew was a sign of intellectual seriousness, of literary or professional ambition.

By the 1920s the ‘new woman’ was defining herself even more explicitly in terms of rejecting Victorian [in Spain, traditional] values, and sewing continued to serve as ready signifier of a set of repressive cultural attitudes [...]. In the poetry of the twenties, sewing came to symbolize domestic confinement, a circumscribed life, tethered ambition, and betrayed hopes [...]. In women’s poetry of the twenties, clothing, as an extension of sewing, also functions to convey a sense of victimization, or confinement. (344, 345, 346)

Sin embargo, con esas referencias textiles estas autoras no sólo meditaban sobre los mecanismos de construcción genérica y sobre el desplazamiento femenino de la esfera letrada – sino también sobre la escritura misma. Desde el principio de su iniciación en las letras, y debido a esta educación en que las niñas cosían más que leían, la escuela de labor era la experiencia que filtraba el acceso de estas escritoras a la cultura escrita, y que la condicionaba incluso en un aspecto que podríamos denominar formal. Esto tenía que generar en ellas una particular relación con el lenguaje, que necesariamente había de establecerse desde el hilo, a través del tejido y la oralidad como una forma “oral” de modelar la narración –la cual se alejaba de la progresión lineal y causal, y que adquiere las cualidades de una escritura fluida, *desleída*. (Aquí habría que recordar la *escriptura parlada* de Rodoreda, identificada también con la actividad textil: sus narradoras son a menudo, costureras analfabetas que, en su intento por narrar sus historias, rompen los géneros literarios femeninos tradicionales como el folletín y el diario). Por eso pienso que si la textilidad de estas escritoras es importante a nivel de argumento, lo es incluso más en su dimensión narrativa y lingüística.

En el caso de Chacel, desde luego, el hilo y el tejido constituyen mucho más que un leitmotiv: son la clave metanarrativa con que formulará su proyecto literario. Ella, al igual que las

otras mujeres de su generación, se había abierto paso hacia la literatura y la filosofía desde la formación obstaculizadora y deficitaria de la costura, y, a pesar de sus esfuerzos por demostrar su competencia, había sido despreciada como *escritora femenina* por el hecho de ser mujer. Del mismo modo que sus coetáneas, expresa sus ansiedades escriturarias a través de atavismos textiles en sus historias. Igualmente, en sus épocas de estancamiento literario sus diarios están repletos de estas menciones, bien por bloqueo: “Pierdo el tiempo en el más imbécil harakiri; ni siquiera con bambú, con aguja de crochet”, o bien por necesidad doméstica o económica: “No puedo detenerme a escribir porque tengo que coser durante dos meses” (Chacel *Alcancía*; citado en Freixas).¹² Como todas ellas, su estructuración novelística y cuentística evidencia las huellas de “su pasado como tejedora”: tendremos ocasión de comprobarlo en cada capítulo. Sin embargo, mientras sus compañeras, plantean intuiciones –algunas bastante sólidas– sobre la vinculación entre costura y escritura, Chacel desarrolla conceptualmente todas sus ideas sobre el problema de *lo femenino intelectual* a través de esta clave; y, como ya hemos dicho previamente en un par de ocasiones, llega a elaborar una verdadera teoría literaria sobre el paradigma escriturario de la antes mencionada doble figura de Ariachne, que representa la evolución literaria seguida por ella y por sus compañeras, que enlaza las vanguardias con el postestructuralismo, y que abarca todo el debate feminista y de género desde Simone de Beauvoir hasta Julia Kristeva y Judith Butler. Desglosaremos el significado de este paradigma chaceliano dentro de unas páginas, al plantear mi propuesta de lectura.

Pero antes –para hacer honor al circunstancialismo orteguiano del que Chacel se declaraba discípula– debo presentar una visión panorámica del recorrido vital de la escritora, a fin de

¹² Laura Freixas “Rosa Chacel”, en *Letras Libres*, enero 2004, <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9315> (fecha de acceso: 3 de Julio, 2008).

entender mejor muchos de los problemas conceptuales que ella decidió acometer en su trabajo, y el debate crítico que emprendió frente a la tradición literaria.

Al contrario que en el caso de otras mujeres de la vanguardia española –como Rodoreda o León–, la vida de Rosa Chacel no ha inspirado ningún best-seller por sí misma, sino sólo como parte de una época brillante y de una generación diezmada. No era la niña rebelde de una familia de clase alta –como León o Méndez–, ni el retoño-proyecto de un profesional progresista –como Zambrano o Varo. No fue la víctima de unos padres restrictivos, ni tampoco de una maternidad socialmente impuesta –como Rodoreda o León. Sus progenitores siempre nutrieron y apoyaron sus deseos de conocimiento, y su hijo Carlos fue fruto de su propia voluntad: “Desde muy joven, casi desde niña, pensé siempre que quería tener hijos” (Mateo 68). En su juventud, su conducta nunca resultó especialmente escandalosa –como las de Rodoreda o Mallo–, y su apoyo a la República durante la contienda civil distó mucho de ser “destacada”. Firmó el *Manifiesto de los Intelectuales Antifascistas*, participó en *Hora de España*, y trabajó como una de las muchas enfermeras voluntarias anónimas. Pero ni empuñó las armas, ni se convirtió en una líder movilizadora de grupos –como León.

Tampoco tuvo ningún amor legendario con una figura de primer orden intelectual y/o político –como León o Rodoreda– y, al contrario que muchas de sus contemporáneas, no se vio ensombrecida por un marido desorbitadamente famoso. Timoteo Pérez-Rubio era pintor y, aunque su trabajo era muy apreciado, su celebridad se debe más a su crucial labor en el salvamento del patrimonio artístico español durante la Guerra Civil.¹³ El suyo nunca fue el

¹³ Junto a María Teresa León, Timoteo Pérez-Rubio fue nombrado presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico Nacional por el gobierno de la II República. Mientras Chacel y su hijo Carlos, que entonces contaba seis años, se marcharon a Francia y luego a Grecia con Concha de Albornoz –donde los recibió Nikos Kazantzakis–, Pérez permaneció en España casi hasta el final de la contienda, dirigiendo tanto la protección de monumentos

romance épico ni desgraciado de otras figuras coetáneas, sino, ante todo, una complicidad de compañeros, sostenida a través de los desencantos y las dificultades. “Fue una relación perfecta”, según ella misma le explicó a Mateo en una entrevista,

Pero no en el sentido de perfección de esos matrimonios santos... No, nada de eso. No sé cuál de los dos era más calamidad. Éramos de una absoluta irregularidad de sentimientos y de cosas, pero de una adaptación que no es tampoco el perdón ni nada de eso, sino que éramos idénticos, ¿comprendes? Y pecábamos igual. Tan unánimes, sobre todo de gustos en la vida. Gustos materiales y gustos estéticos, en eso perfectos. Casi convivimos cincuenta años (*Retrato* 68)

En contraste con la situación de sus coetáneas –las cuales a menudo renunciaron a su trabajo intelectual para sostener económicamente el de sus cónyuges–, durante los años de penuria Chacel se vio “custodiada por la ilimitada abnegación de Timo” (“Autopercepción” 27). Fue él quien se echó sobre los hombros la responsabilidad de mantener a su esposa y a su hijo durante los largos años de penuria en el exilio, trabajando intensamente en cuadros de paisajes y en retratos por encargo. Ella colaboraba regularmente realizando algunas traducciones, pero la mayoría del tiempo pudo dedicarse intensamente a sus proyectos narrativos. “[Él] se sacrificó para que yo escribiera”, reconoció siempre la autora (citado en Caballé “Rosa Chacel” 61).

La mayor parte de su existencia la vivió recluida en su apartamento y frente a la máquina de escribir, viviendo dentro de sus textos la vida que ella reconocía como suya pero que no podía materializar, porque la verdadera Chacel –la mujer carismática y seductora, el escritor genial capaz de revolucionar las discusiones estéticas– había sido un proyecto truncado por las circunstancias. Como comenta Laura Freixas, “Rosa Chacel nos produce el efecto de una semilla

durante los bombardeos como la evacuación de los fondos del Museo del Prado, el Palacio Real, y el monasterio del Escorial (desde Madrid a Valencia en 1937 y a Cataluña en 1938, para finalmente enviarlas a Suiza en 1939). Cuando el dinero se acabó, Pérez pagó el final de la evacuación del suyo propio, de manera que cuando se reunió por fin con su esposa y su hijo en Suiza, no le quedaban más que unos cuantos francos en el bolsillo.

de baobab, que, plantada en mala tierra, sin riego y sin abono, estaba destinada a quedarse en bonsai”. La comparación no puede ser más ilustrativa ni más precisa, igual que su apostilla: “¿Podemos imaginar qué se habría hecho de un Gide, un Sartre, un Valéry, reclusos en un pisito de Río de Janeiro, confeccionando bañadores a base de bayetas, sin nadie con quien hablar de temas intelectuales, sin editor —durante muchos años no consiguió publicar— y sin dinero para comprar libros?”.¹⁴

A-puntadas biográficas. La trayectoria vital y literaria de Chacel

Rosa Chacel nació en Valladolid el 3 de junio de 1898. Era la hija de Francisco Chacel Barbero, un oficial empleado de ministerios, quien había renegado de la carrera militar porque no soportaba recibir órdenes; y de Rosa Cruz Arimón Pacheco, una maestra nacida en Venezuela, sobrina-nieta del escritor romántico José Zorrilla —quien se hizo cargo de su familia cuando su padre, el abuelo de nuestra autora, murió de pulmonía en Puerto Rico (Mateo 16, 67). Chacel no creció acompañada de otros niños: su hermano Emilio murió a los seis meses, y su hermana Blanca no nació sino hasta cuando ella tenía dieciséis años de edad. Fue siempre una chiquilla enfermiza, que apenas asistió al colegio y que fue educada en casa por sus padres: leía desde los tres años, y “a los cuatro daba ya gramática, geografía, aritmética, [...] le escenificaban en su propia habitación obras teatrales, óperas, zarzuelas, incluso comedias musicales” (Mateo 16, 17).

Los primeros nueve años de Chacel transcurrieron en su Valladolid natal, pero debido a un traslado laboral de su padre a Valencia, su madre y ella se mudaron con sus tías y su abuela al número 28 de la calle San Vicente, en el barrio de Maravillas de Madrid —donde viviría hasta

¹⁴ Freixas, Laura. “Rosa Chacel”, *Letras Libres*, enero 2004, <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9315> (fecha de acceso: 3 de Julio, 2008)

que, en 1910, sus padres pudieron trasladarse a la calle Castelló, en el barrio de Salamanca. En Maravillas, su fuerte personalidad y sus deseos de conocimiento chocaron rotundamente contra el carácter conservador de su abuela doña Julia (Mateo 66). Pero, como explica Susan Kirkpatrick (61-62), se trataba de un distrito de clase media-baja, donde la mayoría de las mujeres realizaba algún tipo de trabajo extra-doméstico para contribuir al sostén económico de sus familias; y por tanto la formación profesional femenina era generalmente aceptada, si bien dentro de roles más o menos tradicionales y nunca como una vocación.¹⁵ Por ese motivo, Chacel podría acceder a una modesta educación en técnicas artísticas. Uno de sus principales apoyos lo constituyeron sus tíos Paco y Mariano, con quienes entabló una fuerte camaradería. El primero era un artista bohemio que le hablaba de literatura y filosofía durante largos paseos, y en cuya biblioteca ella se encerraba a leer durante las horas de siesta. El segundo era un criador de pájaros con una habilidad manual extraordinaria, que le enseñó a su sobrina a hacer bricolaje, y que la llevaba habitualmente consigo a beber cerveza (Mateo 17, 20).

Cuando, con diez años recién cumplidos, se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de la calle de la Palma, pensó “por esta puerta entraré al mundo” (*Desde el amanecer* 343). Y en 1915 entró a la Academia de Bellas Artes de San Fernando,¹⁶ donde el ambiente intelectual de la escuela y su noviazgo con Pérez-Rubio la pusieron en contacto con las tertulias de la Cacharrería del Ateneo y del Café Granja del Henar.¹⁷ Tres años después, en 1918, cambió su vocación

¹⁵ Esas condiciones sociales hicieron el acceso a la educación superior más fácil para Chacel de lo que fue para otras intelectuales que provenían de un entorno social más alto, y por tanto más conservador.

¹⁶ Allí también estudiaban en esos mismos años Salvador Dalí, Gregorio Prieto, José Frau, Joaquín Valverde, Maruja Mallo y Remedios Varo. Entre sus profesores, tuvo al escritor Ramón del Valle-Inclán (en Estética), al pintor Julio Romero de Torres (en Ropaje) y a José Parada y Santín (en Antropología Artística) (Mateo 21).

¹⁷ La Cacharrería y la Granja eran de las pocas tertulias abiertas en Madrid a las escritoras españolas, pues a la famosa reunión de Ramón Gómez de la Serna en la Botillería Pombo sólo acudían pintoras y extranjeras como Marie Laurencin, Nicole Groult y María Gutiérrez Blanchard, que residía en París (Kirkpatrick *Mujer, modernismo*

escultórica por la literaria –según su propia explicación, porque su compromiso con lo ultramoderno resultó más fuerte que la admiración inspirada por lo clásico.¹⁸ La joven Chacel abandonó la universidad, pero se confeccionó un riguroso plan de estudios libres. Acudía diariamente a leer a la biblioteca del Ateneo durante largas horas, donde devoraba literalmente todos los volúmenes que encontraba de Platón, Freud, Nietzsche, Kierkegaard, Proust, Dostoievski, Balzac, Baudelaire, Marinetti, Unamuno, Joyce y Ortega. Sin embargo, todas estas lecturas fueron caóticas: sin ninguna guía que la orientara, ella absorbió todo lo que le sonaba importante, en el orden que lo iba encontrando, con grandes lagunas intermedias, y sin poder construir una imagen mental completa.¹⁹ A través de su antigua compañera de clase Paz González, entabló amistad con Concha de Albornoz –la hija del futuro ministro de la República, que procedía de la laica y regeneracionista Institución Libre de Enseñanza. Ésta le presentó al poeta Luis Cernuda, e inmediatamente los tres formaron, en palabras de Chacel, “un trío inseparable” (Mateo 73).²⁰ También asistía a las conferencias celebradas en el Ateneo, donde sus

y *vanguardia* 262-263). Por su parte, Ernesto Giménez Caballero menciona a Chacel entre los asistentes regulares a una tercera tertulia, la de *La Gaceta Literaria*, junto con varios de los miembros más célebres de la Generación del 27 (Mangini “Introducción” 15).

¹⁸ El otro motivo, más prosaico, fue de salud: “pesqué una bronquitis, una cosa estúpida, y como los sótanos aquellos en los que se hacía el vaciado en yeso eran tan fríos, mi madre me obligó a dejarla [la Escuela de Bellas Artes de San Fernando]” (Mateo 68).

¹⁹ Esta sensación de que su formación era desordenada y deficitaria no la abandonaría nunca, y resurgiría incluso mucho más tarde. Por dar un ejemplo, en 1969 escribe con desesperación: “El *Ulises* me abruma porque me hace ver lo imposible de mis pretensiones. La mayor parte de las cosas que tengo proyectadas tienen unos alcances que requerirían para desarrollarse una cultura como la de Joyce. [...] *Mis conocimientos son extensísimos, pero mal adquiridos, pirateados aquí y allá, como Dios me dio a entender*”. (Chacel *Alcancía*; citado en Freixas “Rosa Chacel”, en *Letras Libres*, enero 2004, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9315> Fecha de acceso: 3 de Julio, 2008; énfasis mío)

²⁰ Concha de Albornoz se convertiría en una de las relaciones personales más importantes en la vida de la escritora. Fue su madrina de boda, su madrina de bautizo para su hijo, y la persona que –aprovechando– la posición diplomática de su familia, hizo las gestiones para que Rosa pudiera escapar a Grecia durante la Guerra Civil. Los datos son ofrecidos por Mangini en *Las modernas de Madrid* (157). Albornoz también fue una de las amigas más antiguas y cercanas de Concha Méndez, como ella explica en *Memorias armadas*, y eso convirtió a Méndez –y a su constante compañía, Maruja Mallo– en asiduas del entorno de Chacel: visitaban muy a menudo a Valle-Inclán, que

lúcidos comentarios a los ponentes se ganaron la atención de la audiencia. Allí leería públicamente su controvertido ensayo “La mujer y sus posibilidades”, que le valdría cierta fama de erudita debido a la solidez de su argumentación y a la amplitud de lecturas incluidas.²¹ Este ensayo le reportaría el elogio de “un señor, no recuerdo ahora su nombre, que era muy importante en aquellos momentos”, el cual la haría sentirse profundamente orgullosa. El comentario la marcaría para siempre: ““Señorita, *tiene usted más talento que diez machos*”” (Mateo 68, énfasis mío). No conocemos la identidad de este hombre, pero sí sabemos que los rumores de su inteligencia y agudeza iban a llegar hasta oídos de María Zambrano, quien todavía se encontraba viviendo en Segovia (Caballé 58; De la Fuente 299) –y quien, junto con la ya mencionada Concha de Albornoz, habría de ser la otra amistad trascendental de nuestra escritora.²² En esas fechas redactó sus primeros relatos, aunque publicó apenas uno: “Las ciudades”, en el segundo número de la revista *Ultra* recién fundada por Guillermo de Torre y Rafael Cansinos-Assens. Y conoció, en las tertulias de la Cacharrería y la Granja, a algunos de los nombres que se iban a hacer muy famosos en los años siguientes.²³

era vecino de inmueble de Chacel, y también eran íntimas con Luis Cernuda; de hecho, él vivió los últimos años de su vida con su amiga Méndez, en la casa de ella en México (52).

²¹ Desafortunadamente este ensayo no se conserva: ni en el archivo del Ateneo, ni en el personal de Chacel (Mangini *Las modernas* 152).

²² Según la propia Chacel, su amistad con María Zambrano fue más de índole intelectual, mientras que la de Concha de Albornoz tuvo un carácter más afectivo (Mateo 70).

²³ Sobre su relación con varios de los miembros más célebres de los grupos vanguardistas, Chacel confesó lamentar no haber tenido un contacto más asiduo:

Fue por esas cosas de juventud. Un amigo nuestro, arquitecto, no sentía mucha simpatía por Federico García Lorca, y entonces no nos relacionábamos mucho con él, ni con Alberti... Aunque yo mantenía una buena amistad, que luego con Alberti y María Teresa León se hizo más profunda al coincidir durante nuestra estancia en Berlín en la misma pensión. Recuerdo que durante un homenaje que se le hizo a Cernuda, Federico me insistió mucho en que leyera el soneto que yo le había escrito a Luis, pero no me atreví a hacerlo [...]. Durante el tiempo en que yo estuve en Roma fue cuando maduró poéticamente lo que se ha llamado la generación del 27, y cuando volvía a España, todo aquel ambiente irrepetible, aquella efervescencia, había pasado ya. Hoy lo lamento (Mateo 73).

En resumen, Chacel se asomó a una generación que luego sería mitológica. Sin embargo, pasó fuera de Madrid la mayor parte de los *roaring twenties* – en España, *japi tuentis*– perdiéndose los años decisivos de la vanguardia, en los que se iba a decidir quién sería quién en la intelectualidad madrileña. En 1922, Timoteo recibió una beca para estudiar en la Academia de Roma y, con objeto de poder marcharse juntos –dado que, según lo definía la propia Chacel, tenían un “proyecto intelectual común”–, se casaron.²⁴ Permanecieron en Italia por cinco años –haciendo breves viajes a Alemania y Francia, durante los cuales conocieron a Max Ernst y a Pablo Ruiz Picasso. Allí Chacel escribió el cuento “El amigo de voz oportuna”, leyó con una voracidad desaforada, y escribió hasta la extenuación. Cuando volvió en la fecha-hito de 1927²⁵ con su primera novela lista –*Estación. Ida y vuelta*, escrita durante el año anterior–, fue radicalmente ignorada por quien ella consideraba su maestro y guía: don José Ortega y Gasset, quien ostentaba la centralidad del escenario filosófico en el mundo intelectual madrileño. Ya jamás se integraría plenamente en las reuniones intelectuales, y, aunque colaboró con la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, y *Meseta*, y conoció amistades importantes,²⁶ hubo de hacer su camino sola. Nunca abandonó totalmente su actividad escrituraria, pero atravesó grandes crisis, y por mucho tiempo se creyó una “paletilla castellana” fracasada. Hasta muy al final de su vida, sus publicaciones apenas tuvieron resonancia. En el transcurso de la década siguiente (1927-1937), entre su regreso y su futuro exilio, publicó sólo dos cuentos: “Chinina Migone” (1928) y “Juego

²⁴ La ceremonia tuvo lugar en la iglesia de la Concepción de la calle Goya, cerca del domicilio de los padres de Chacel, con sus amigos Concha de Albornoz y Joaquín Valverde como testigos. Inmediatamente se marcharon a Roma.

²⁵ Este es el año del famoso homenaje que los poetas vanguardistas hicieron a Góngora en el Ateneo de Sevilla, considerado el momento fundacional que da nombre a la “Generación del 27”. Asimismo, es el año en que Virginia Woolf publicó su novela *To the Lighthouse*.

²⁶ Chacel conoció a la ya citada María Zambrano en estos momentos, cuando regresó de Roma y empezó su colaboración en la *Revista de Occidente* –donde Zambrano también escribía, compartiendo la misma peculiar relación con la figura paterna de Ortega. Durante el exilio mantuvieron su amistad epistolarmente. Asimismo, Chacel se relacionó con María Teresa y con Concha Méndez –quien le publicó un libro de sonetos en 1936.

de las dos esquinas” (1929); y un ensayo: “Esquemas prácticos y actuales del amor” (1931). Pese a ello, trabajó intensamente en dos novelas, las cuales permanecieron inéditas por causa de la Guerra Civil: *Teresa* (terminada en 1936, pero que no llegó a imprimirse sino hasta 1941) y *Memorias de Leticia Valle* (comenzada poco antes de tener que abandonar España, y publicada en 1945). Ambas salieron a la luz ya en Argentina.

Con el exilio –tras un periplo de tres años por París, Atenas y Ginebra–,²⁷ Chacel se estableció con su familia en Río de Janeiro –avenida de Nossa Senhora de Copacabana–, residiendo en Buenos Aires con su hijo durante el curso escolar. En Río se relacionó con el círculo de Patricia Galvão “Pagú”, y es lógico pensar que en algún momento conocería a Clarice Lispector.²⁸ En Buenos Aires colaboró con revistas y diarios como *Sur*, *La Nación*, *Realidad*, y *Los Anales de Buenos Aires*. También tradujo –Camus, Mallarmé, Racine, Elliot, Fry –; y acudió a algunas tertulias. Pero en la intelectualidad del exilio tampoco lograría hacerse un sitio: las reuniones eran aún más cerradas hacia las mujeres que antes, y se encontraban fuertemente teñidas de conflicto político. Cuando, después de diez años de trabajo, publicase en 1960 la que ella consideraba su obra magna, *La Sinrazón*, continuación conceptual del proyecto iniciado en su opera prima (Chacel “Autopercepción” 27), ésta correría el mismo destino que su predecesora.

²⁷ Después de una breve estancia en Barcelona y Valencia –donde colaboró con las revistas antifascistas *El Mono Azul* y *Hora de España*–, Rosa partió con su hijo Carlos a París en 1937, y a Atenas en 1938, invitada por el embajador de España en Grecia, Máximo José Kahn, y por Nikos Kazantzakis. Allí recibe la noticia de la derrota definitiva de la República a manos de la extrema derecha nacionalista, y se marcha a Ginebra, vía Marsella, para reencontrarse con Timoteo. Tras una estancia en Ascona en casa de su amiga Elisabeth von der Schulemburge, y sendas paradas en París y Burdeos, la familia emprende el exilio hacia Río de Janeiro, donde tenían algunos amigos que ponen a Timoteo en contacto con los diplomáticos que le harán sus primeros encargos retratísticos y paisajísticos.

²⁸ Agradezco el dato a la profesora Paloma Martínez Carbajo, de Pacific Lutheran University (conversación personal, abril de 2006).

Tras ese segundo revés, Rosa Chacel decidió abandonar por un tiempo la novela y dedicarse al relato. Sacó a edición dos compilaciones: *Sobre el piélago* (1952) y *Ofrenda a una virgen loca* (1961). Se trata de cuentos a menudo autoreferenciales, en los cuales la autora continúa sus anteriores exploraciones sobre el lenguaje y reflexiona en torno al grado cero de la escritura; en ellos todo es aparentemente realista, pero de pronto se abren intersticios en el transcurso lógico cuyo sentido no llega a abarcarse. En 1958 publicó los ensayos *Poesía de la circunstancia. Cómo y por qué de la novela*. En 1959, muy poco antes de salir *La sinrazón*, la John Simon Guggenheim Memorial Foundation le concedió una beca de creación, para viajar a Nueva York y llevar a cabo su proyecto de escribir un libro de ensayos erótico-artísticos y filosóficos: *Saturnal* (publicado bastante más tarde, en 1972). Allí pasó dos años hasta 1961, durante los cuales conoció y trabó amistad con Victoria Kent y Louise Crane, escribió el cuento “La gerencia”, descubrió el *nouveau roman* con *La modification* de Michel Butor, participó en algunas conferencias, asistió al Spanish Institute, y defendió el arte “moderno” frente a los ataques de Francisco Ayala en Columbia University (Mangini, “Introducción” 24). También viajó a Boston para conocer a Jorge Guillén, y a México para reencontrarse con Concha de Albornoz y Luis Cernuda.

La vuelta de Chacel, como la de tantos otros, fue escalonada. Su primer retorno aconteció en 1962 durante un período de seis meses, gracias al cambio de política del régimen franquista y a la mejora financiera que le había supuesto la beca Guggenheim de un par de años antes. Fue recibida por Julián Marías, invitada a dar una ponencia en la Asociación Española de Mujeres Universitarias que se publicaría en *Ínsula*, y presentada en París a Claude Couffron y Marcel Bataillon. Además, la editorial Aguilar publicó *Teresa*. Entonces fue cuando comenzó su redescubrimiento. Atónitos, los jóvenes intelectuales españoles de pronto encontraron en aquella

abuelita, de apariencia seráfica y actitud altiva, un verdadero monstruo literario (palabras de su amiga Fernanda Monasterio).²⁹ En el otoño de 1965, Anna Maria Moix, Guillermo Carnero y Pere Gimferrer se pusieron en contacto postal con ella, marcando el inicio del interés de los jóvenes intelectuales antifranquistas por la proscrita generación de entreguerras. Julián Marías empezó a escribir sobre su obra. Entre esa fecha y 1971 se reeditaron *La sinrazón* y *Memorias de Leticia Valle*. En 1971 regresó una segunda vez en viaje de promoción literaria, invitada por su amigo el filólogo Ángel Rosemblat. Miguel Delibes le rindió un homenaje en *El Norte de Castilla*, y en Barcelona se publicaron los relatos de *Icada*, *Nevda*, *Diada* (1971), los ensayos *La confesión* (1972) y *Saturnal* (1972), y su autobiografía de infancia *Desde el amanecer* (1972). En 1973 retornó por vez tercera, participando en distintos actos culturales como presentaciones de libros, cursos y coloquios; y obtuvo una beca de la Fundación March para acabar *Barrio de Maravillas*. En 1974, volvió en una cuarta ocasión, acompañada de su esposo –a quien su pueblo natal obsequió con exposiciones monográficas y celebraciones. En 1976, presentó la conferencia “La mujer en galeras. Intelectualismo y vitalismo”; y le fue concedido el Premio de la Crítica por *Barrio de Maravillas*.

El apogeo del redescubrimiento chaceliano ocurre a partir de entonces, cuando, tras la muerte de Timoteo Pérez-Rubio en 1977,³⁰ la autora recibe una cuantiosa oferta del Ministerio de Cultura del gobierno de Adolfo Suárez –que luego quedará en nada– para regresar

²⁹ Estas palabras aparecen citadas en la página web oficial del Instituto Rosa Chacel de Colmenar el Viejo, en Madrid.

³⁰ El fallecimiento de su esposo supuso la interrupción de la novela *Acrópolis*, que la autora concluyó más tarde, ya establecida en España, y de cuyo resultado se mostró insatisfecha: “Tal vez es mi libro más importante [...]. Cuando Timo murió yo dejé el libro paralizado durante tres años, es un libro asesinado por los hechos. Sin embargo, me gustaría arreglarlo, quizá sea una barbaridad hacerlo...” (Mateo 76).

definitivamente a España.³¹ Y vuelve para quedarse, acompañada de su hijo Carlos y su nuera Familia. En 1977 pronuncia la ponencia “Sendas perdidas de la Generación del 27” en el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Inmediatamente, la editorial Caballo Griego para la Poesía imprime *Versos prohibidos* (salido en 1978). Entre 1979 y 1980, Miguel Ángel Rivas lleva a la pantalla cinematográfica una adaptación de *Memorias de Leticia Valle*. Empiezan a sucederse ediciones y reediciones³². El fenómeno Chacel adquiere proporciones comparables al de Rodoreda en catalán. Se sacan a imprenta con gran publicidad sus últimas novelas, continuación de la trilogía iniciada en *Barrio* (*Acrópolis*, 1984; y *Ciencias Naturales*, 1988). Se llevan a cabo recopilaciones de sus artículos (*Los títulos* en 1981, *Rebañaduras* en 1986, *La lectura es secreto* en 1989) y de sus relatos (*Balaam y otros cuentos* en 1989). Se publican, por supuesto, sus narraciones autobiográficas (*Timoteo Pérez Rubio y los retratos del jardín* en 1980) y sus diarios del exilio (*Alcancía I. Ida* y *Alcancía II. Vuelta* en 1982, a la que póstumamente en 1994 se sumó

³¹ Como veremos en el capítulo IV, una buena parte de la legitimación política de la Transición y las primeras legislaturas democráticas (UCD y PSOE) pasó por el “rescate” de las figuras intelectuales de la vanguardia histórica que aún continuaban en el exilio. Los gobiernos solicitaron o promovieron activamente el regreso de muchos de ellos, con generosas becas de creación, premios a nivel nacional, homenajes públicos y nombramientos como “hijos ilustres” y “doctor honoris causa”.

³² Fundamentalmente por editoriales catalanas con una expresa voluntad crítica y disidente, como Seix Barral. De hecho, a partir de 1970 casi todas sus publicaciones tienen lugar en Barcelona (*La confesión*, *Saturnal*, *Barrio de Maravillas*, *Novelas antes de tiempo*, *Los títulos*, *Alcancía. Ida* y *Alcancía. Vuelta*, *Acrópolis*, *Ciencias Naturales*, el doble número monográfico de la editorial Ánthropos con selecciones de sus textos, *Poesía 1931-1991*), salvo algunas que se hacen en Madrid (la Revista de Occidente saca *Desde el amanecer* como un recordatorio a su antiguo espíritu; *Versos prohibidos*, *Timoteo Pérez Rubio y los retratos del jardín*, *La lectura es secreto*; *Balaam y otros cuentos*) y dos en Salamanca y Valladolid (*Rebañaduras* y *Obra completa*). Anteriormente, desde su marcha al exilio hasta 1960 (fecha de *La sinrazón*), todas se habían hecho en Buenos Aires. *Ofrenda a una virgen loca*, un año más tarde, se había publicado en Xalapa, México.

Asimismo, la reedición de sus textos anteriores son mayoritariamente hechas en Barcelona: una más de *Estación. Ida* y *vuelta* (Bruguera, 1980), dos más de *Teresa* (Bruguera, 1980; Orbis-Destino, 1984), y cuatro más de *Memorias de Leticia Valle* (Lumen, 1971; Bruguera, 1980; Seix Barral, 1984; Lumen, 1985). Hay pocas excepciones: la 2ª edición de *A la orilla de un pozo* (Valencia: Pre-textos, 1985), la 2ª edición de *Estación. Ida* y *vuelta* (Madrid: CVS, 1974), la 2ª de *Teresa* (Madrid: Aguilar, 1963; de todas sus novelas, era ésta la única que no presentaba problemas para ser publicada en Madrid en tales fechas), y las 2ª y 3ª de *La sinrazón* (Andorra: Editorial Andorra, 1970; Bilbao: Ediciones. Albia, 1977).

Además sus últimos textos también serían posteriormente reeditados en Barcelona: Bruguera editó *Novelas antes de tiempo* (1981 y 1985) y *Desde el amanecer* (1981); Seix Barral se encargó de *Barrio de Maravillas* (1976, 1980, 1985), *Acrópolis* (1984), *Ciencias Naturales* (1988) y *Desde el amanecer* (1985).

(Los datos figuran en Shirley Mangini, en la bibliografía de su “Introducción”, 65-66).

Alcancía III. Estación términi). Se publican hasta sus textos inconclusos (*Novelas antes de tiempo* en 1981). En 1989, el Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, dependiente de la Diputación Provincial de Valladolid, edita su obra completa en cuatro volúmenes, dirigida por Ana Rodríguez-Fischer y Antonio Piedra. Y en 1992 se hace una antología de todos sus poemas (*Poesía: 1931-1991*).

Igualmente, se suceden los congresos, los galardones y las entrevistas. En 1982 le piden que participe en el homenaje a Jorge Guillén en Valladolid. En 1984 la hacen miembro del jurado para el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, y asiste al congreso dedicado a su amigo el poeta Juan Gil-Albert. En 1985, el jurado del Premio Nacional de Literatura declara novela finalista a *Acrópolis*. En 1987 obtiene el Premio Nacional de las Letras Españolas, y acude al Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia. En 1988 sale *Ciencias Naturales*. La editorial *Ánthropos* le dedica un número monográfico en dos volúmenes; la Biblioteca Nacional le brinda una exposición; y Valladolid, su ciudad natal –que ya le había otorgado una renta vitalicia (1985)– la declara “Hija Predilecta” y le dedica un homenaje incluyendo distintos eventos culturales. En 1989 es nombrada Doctora Honoris Causa por la Universidad de dicha ciudad. En 1991 –a escasos tres años de su muerte– recibió el Premio Premio Castilla y León de las Letras. Como parte de las iniciativas del Instituto de la Mujer, se inaugura en su honor un centro de promoción femenino en Valladolid, se la invita a dar una conferencia –“La esclava”– y se la incluye en la serie de televisión *Mujeres*. En 1992, se le ofrecen otros tantos homenajes y un segundo doctorado *honoris causa*, esta vez por la University of Saint Louis en Missouri.

No obstante, también hubo chascos fuertes. En 1978 fue propuesta y rechazada como ocupante del asiento K en Real Academia de la Lengua Española, y como primera mujer en ingresar a la institución. Ese lugar lo ocuparía Carmen Conde, compañera generacional de

Chacel, miembro de la vanguardia periférica –Cartagena– y representante del exilio interior.

Nuestra escritora se quedó asimismo sin su deseado Premio Cervantes, al que fue postulada en diversas ocasiones:

[n]o me lo han querido dar, quizá se deba también a que yo tengo el defecto de que, a veces, digo las verdades muy crudas y en algunos círculos esto no cae muy bien. He sido propuesta tantas veces para el Cervantes, que cuando leo mi candidatura al premio, lo hago con incredulidad. Claro que me gustaría obtenerlo, pero sé que hay otros escritores con más talento –algunos, tampoco son demasiados– que me ganan en todo, pero especialmente en la posibilidad de años por delante para recibirlo. (Mateo 77)

Entre los sinsabores, sobresalieron los ataques lanzados por el polemista Francisco Umbral durante los últimos meses de vida de la escritora. Éstos fueron iniciados en su libro *Las palabras de la tribu* (1994), donde se mofaba ácidamente de distintas figuras del mundo cultural español, y continuados en declaraciones a la televisión y en varios artículos publicados en diversos medios: “[Rosa Chacel e]s una bruja cruzada de Mary Poppins [...] Está resentida porque quería muchos premios y muchas academias” (*Las palabras* 328). Sus burlas llegan a rozar la acusación política: “Rosa Chacel sólo publica gracias a becas de la Fundación Juan March (March financió a Franco: ¿para eso ha vuelto?), porque no vende un libro” (“Perlas arrojadizas”, 1994).

En realidad, si reseño este incidente es porque sus sarcásticos comentarios se encontraban estrechamente relacionados con la crítica de género sexual que Chacel intentó realizar durante toda su existencia y su trayectoria literaria, y que Umbral empleó como un insulto. “En las últimas novelas madrileñas de la Chacel”, dice, aludiendo a *Barrio de Maravillas* (1974), “hay mucho amor, demasiado, por las hijas de las porteras, a las que se lleva a explicarles el Museo del Prado, en vista de lo sensibles que son”. Un poco más adelante, prosigue en esta línea diciendo que, en una ocasión, previno a una amiga suya, “periodista donostiarra” –no desvela su nombre–, quien iba a hacerle una entrevista a Chacel, de que tuviera “cuidado con las viejas

encantadoras”. Supuestamente, esta amiga periodista le confirmó más tarde: “Cuánta razón tenías, Paco. La vieja se me ha insinuado”. Finalmente, Umbral apostilla: “Por lo demás, Rosa Chacel es una vieja muy pulcra y anda con vagas poetisas evanescentes como Clara Janés” (Umbral *Las palabras* 328, 329).

Ignoro si el comentario de Umbral tiene algún fundamento fiable en sus afirmaciones sobre la sexualidad de la autora, igual que ignoro si está basado en rumores anteriores o si es pura invención. En cualquier caso, lo que me interesa señalar es cómo esta suposición –la de que si Chacel criticaba las definiciones tradicionales de la feminidad y la masculinidad, y la de que si bebía whiskey y fumaba tabaco en pipa (Bellver 123), era obligatoriamente lesbiana– demuestra cuán bajo había llegado a caer el debate literario y de género en España –tan bajo como para regresar, cincuenta años después de Beauvoir, a la continuidad entre sexo y género, y tanto más bajo como para convertir la opción del lesbianismo en un insulto. En el extremo opuesto, elogiando la supuesta homosexualidad o bisexualidad de la escritora –¡pero igualmente aceptándola como una regla matemática!– están los posteriores comentarios de dos feministas, Shirley Mangini (2001) e Inmaculada De la Fuente (2002):

Chacel se vio obligada a guardar las formas en su propia vida por la estricta defensa de la heterosexualidad en España. Aunque nunca fue una Gertrude Stein ni una Colette, se pudo liberar de los confines de la burguesía y practicar el *gender bending* (el pasar de los límites de su género sexual) en su vida privada. (Mangini *Las Modernas* 159)

Discreta y reservada, Chacel nunca ha hablado de forma abierta de sus amantes en sus diarios, pero no hay duda de que la belleza –en todas sus acepciones físicas e intelectuales– ha ejercido una turbadora influencia en ella. Las tentaciones han debido producirse en más de una ocasión, y de su obra y pensamiento se desprende que el amor – en todo su abanico de posibilidades, puesto que en 1931 ya escribió que la homosexualidad no era más que una de las infinitas encrucijadas del sexo– constituía una realidad aceptable a cualquier edad de la vida. (De la Fuente 305)

No estoy intentando negar la posibilidad de que Chacel fuera bisexual o lesbiana –tampoco hay que olvidar que la experimentación sexual, como rebelión contra la moral conservadora, había sido muy habitual entre las vanguardias. Lo que trato de decir es que explicar en función de esto el desafío textual y vital que emprendió contra la diferencia de género constituye una absoluta falta de rigor. (Y en cierto sentido, también presupone que sólo puedan y quieran abordar esta crítica los sujetos homosexuales: identificando a todas las múltiples feminidades y masculinidades distintas englobadas dentro de la heterosexualidad como si fueran sendos bloques monolíticos, y eliminando la opción de que un individuo heterosexual pueda efectuar este tipo de crítica o adoptar un género distinto a su sexo). La cuestión es tan básica, tan lugar común, que no voy a insistir más sobre ella. Sólo quiero indicar que si esto era así –si en 1994, e incluso en 2002, automáticamente se admitía, incluso por algunas feministas, que Chacel actuaba y escribía andrógicamente porque, en el fondo, tenía inclinaciones lésbicas–, no resulta difícil adivinar las razones por las cuales nuestra autora fue rotundamente incomprendida durante tanto tiempo.

Sea como fuere, ella resintió el golpe. Después de páginas y páginas dedicadas a través de las décadas a desestabilizar la identificación entre sexo y género y las definiciones cerradas del segundo, encontrarse con un comentario como el de Umbral a sus noventa y seis años debió ser una verdadera ofensa intelectual para ella. Y respondió. Como reseña Kirkup, “Chacel unleashed the full fury of her invective, calling Umbral 'a cretin and a born imbecile' and –supreme affront– 'a grocer's assistant'. Other epithets were less printable [...] To the end of her life, there was no abatement of her sharp tongue”:

Hay que ser un tío cretino, un verdadero imbécil, para decir una cosa así [...]; *que dijera que no le gusta mi literatura, qué le vamos a hacer*. Eso es [propio] de [...] esas personas secundarias en la literatura, y no es cosa de un intelectual. [...] [Q]ue el insulto sea arte es

un milagro. [...] *La única manera de evitar todo esto es con una crítica literaria concienzuda, lo que pasa es que esto es difícil de hacer.* (Chacel; énfasis míos)³³

Rosa Chacel falleció el 7 de agosto de 1994, tras varios meses de complicaciones cardio-respiratorias. En su obituario para el periódico londinense *The Independent*, James Kirkup describió sus novelas como “forerunners of the French nouveau roman but which had retained their vivacity and readability much better than the monotonous lucubrations of the defunct French school”. Y a ella como “a genius who could not help being sometimes so brutally outspoken and almost terrifyingly frank that she was never awarded the supreme honour of the Premio Cervantes and was refused entry to the Real Academia Española. It was their loss”.³⁴

Mi propuesta de lectura

Género textil, género literario y género sexual

Dicho todo esto, voy a ofrecer mis planteamientos. Y los iniciaré con un tono tan incisivo como el que ella misma solía esgrimir: Rosa Chacel escribía contra lo femenino.

La autora tuvo siempre una complicada relación con la feminidad, como se trasluce en su autobiografía de infancia, en sus diarios de exilio, y en diversos artículos y entrevistas. Lo estoy expresando así, como si aquélla fuese algo alienado de sí misma, porque es exactamente el problema al que se enfrentaba. Seguramente sobra decir lo siguiente: lo que le molestaba no era la circunstancia biológica, sino sus implicaciones a nivel social. Ella reconoció la presencia de

³³ Esta declaración de Chacel es una reconstrucción mía, a partir de fragmentos dispersos en dos artículos periodísticos sobre el suceso, publicados en el diario *El País* durante el mes de marzo de 1994:

Martín, Aurelio. “Rosa Chacel crítica con dureza a Umbral. La nonagenaria escritora le califica de ‘cretino y verdadero imbécil’”, en *El País*. Segovia: 12/03/1994.

Martí Font, J. M. & García, Á.. “Insultos de baja estofa. Los escritores españoles lamentan la nula calidad de las diatribas en la polémica desatada por Cela y Umbral”, en *El País*. Madrid: 16/03/1994.

³⁴ Kirkup, James. “Obituary: Rosa Chacel”, *The Independent* (London). Friday, July 29, 1994.

esta tensión desde su más temprana niñez: “Yo quería ser igual que mi madre, pero tal como yo creía que mi madre *debía y podía* ser. No frágil y femenina y llorosa, sino majestuosa, fuerte, intrépida” (*Desde el amanecer* 105; énfasis de la autora). Desde muy pequeña, su inclinación intelectual la hizo querer aproximarse al ámbito masculino y participar de sus conversaciones – especialmente a partir de ese momento en que sus padres se trasladaron a la casa de su abuela materna en Madrid, quien desaprobaba su fuerte carácter y su deseo de independencia (Mateo 17): “También en el clima familiar sólo el de los hombres me era soportable” (“Autopercepción” 24). La comodidad que sentía en compañía de sus tíos se debía a que ellos no le recordaban constantemente las cosas que una niña debía y no debía hacer. Como dijimos anteriormente, Mariano la invitaba a beber cerveza (*Desde el amanecer* 241); y Paco le hablaba como a un igual: “Era una conversación de hombres –el plural corresponde a lo que era mi estricto sentimiento. En realidad, hablaba como un hombre habla con otro, sin dejar de tener en cuenta que hablaba conmigo; pero exponiéndose crudamente para que yo supiera cómo era un hombre” (“Autopercepción” 24). Más importante aún, Paco le dio libertad para curiosear en su biblioteca: “En casa del tío *no había pequeñeces femeninas y había libros*: un despacho con las paredes cubiertas de libros hasta arriba y, como ellos dormían la siesta, cuando iba a comer allí me encerraba después en el despacho y leía lo que se me antojaba. Creo que fue en aquel despacho donde leí por primera vez sola, voluntaria y aceleradamente” (*Desde el amanecer* 273; énfasis mío). Toda su obra literaria se erige, pues, como una consecuencia de este gesto de su tío –y, también, como una consecuencia del orgullo sentido ante aquel elogioso comentario durante su primera conferencia en el Ateneo (“Señorita, tiene usted más talento que diez machos”, Mateo 68). Es decir, su obra se levanta como una lucha por defender su legítimo acceso al sanctasanctorum del conocimiento.

Chacel criticaba la feminización de las mujeres (Johnson *Gender and Nation* 214), y no tenía cortapisa alguna para definirla como “la mujer en la esclavitud” (*Desde el amanecer* 94). Y aquí, claro está, empiezan los conflictos con el modelo feminista anglo-americano que pretendía estudiarla, y que no podía comprender semejantes afirmaciones.

“Pues, si te parece que soy machista, puede que lo sea”, le respondió irónicamente a Shirley Mangini en una entrevista, “Todo lo veo así –quiero decir lo hecho, lo puesto sobre la naturaleza como cosa de hombres– y me parece muy bien. Las mujeres que no quieren ingresar en eso –la escuela– [...] para mí son inexistentes” (citado en “Introducción” 20). Sus cáusticos comentarios –intencionalmente epatantes, como señala Reyes Lázaro en “Cartografía de la intro-versión” (2002)– han sido a menudo malinterpretados por la crítica literaria feminista como un incoherente desprecio de su propia condición femenina. Sin embargo, la postura de la autora era mucho más compleja.

Lo mismo puede decirse de su actitud hacia la aguja. La autora siempre intuyó que su desazón por lo textil era inseparable de su afán por la escritura, e incluso co-sustancial a la adquisición del lenguaje mismo. Cuando en *Desde el amanecer* (1972) contó la manera en que, a los cinco meses, su padre la enseñó a hablar –colocando el dedo infantil sobre una imagen y pronunciando repetidamente el nombre de ésta–, la referencia al hilo está ya presente: “Me hizo mirar, podría decir, estableció un istmo o un *cable conductor* con mi brazo extendido hasta la imagen, haciendo que mi índice tocase tres puntos, tres breves contactos, que junto a mi oído se convertían en palabras, como si cada una de las tres voces fuera el ruido del roce de mi dedo en el papel” (14-15, énfasis mío). Como vemos, esa imagen del lenguaje como un hilo o cable conductor se encuentra vinculada a una relación táctil con las palabras –esto constituirá un aspecto muy importante en sus últimas novelas, como podremos observar en nuestros últimos

tres capítulos. En las pesadillas febriles que con frecuencia la aquejaban, veía, recurrentemente, un filamento; y ésta era una visión que recordaba haber tenido desde la más temprana infancia, antes de que su memoria fuera más que un desorden de intermitencias sueltas:

Imposible recordar en qué tiempo logré tener una imagen clara de ello, pero cuando llegué a tenerla consistía, simplemente, en *un hilo*. Era un hilo de vidrio que estaba delante de mí, vertical: yo no veía su principio ni su fin, no veía dónde se apoyaba: era una columna de vidrio finísima que estaba inmóvil, pero que yo sabía que fluía. No sé cómo lo sabía porque lo más atroz era su inmovilidad. Y nada más, no puedo añadir el más pequeño detalle porque todo consistía en eso, en que no había ningún detalle: era solamente la visión de aquel hilo, que permanecía delante de mí, indeciblemente próximo, tan próximo como si fuese yo misma. Y, esto es lo más importante: cuando a los cuatro o cinco años la visión era enteramente clara tenía siempre, en toda ocasión, el carácter de un recuerdo muy antiguo. Su aparición siempre me hacía decir: “¡Ya está aquí esto, lo de siempre!” (*Desde el amanecer* 17, énfasis de la autora).

Por tanto, desde niña el tejido entrañaba una especie de trampa para Chacel: “El hilo era pura angustia” (*Desde el amanecer* 46). Esta identificación tenía razones justificadas: la breve experiencia escolar en el colegio de monjas y la socialización con las mujeres de su familia –sus tías y su abuela, siempre sumergidas entre bastidores–, sembraron en ella una clara consciencia de cómo la aguja contribuía a construir esa feminidad tradicional y restrictiva que tanto la exasperaba. Su propia madre no se encontraba libre de esta atadura al universo doméstico, a pesar de contar con una cierta preparación que le permitía un modesto acceso a la cultura escrita: “era tan apta para los trabajos femeninos como para los libros: con el mismo esmero se detenía en el análisis gramatical que en la costura o en el bordado” (*Desde el amanecer* 216). Durante toda su etapa de formación, el tejido representaría para la joven Chacel todo aquello en lo que le aterraba convertirse y que se cernía sobre ella: una red de convenciones sociales y de modelos

culturales urdida en torno a la idea de *lo femenino*, dispuesta a enredarla e inmovilizarla en cualquier momento:

De todo aquello yo no tenía que decir más que una cosa: ¡No! No, a un posible matrimonio con uno de aquellos jóvenes que hacían chistes y tenían su carrerita corta. Mi NO era un satánico ‘Non serviam’ [...]. *Como la mosca zumba en la telaraña* [...]. No me dominarían, no me deformarían los vaticinios con de, en por, sin sobre, tras la mujer [...] NO, NO, NO, yo no iría jamás por ese camino. (*Desde el amanecer* 325, 338-339, énfasis mío).

Y significativamente, cuando reunió el valor para plantear su deseo de ingresar en el estudio, y los elementos tradicionales de su familia manifestaron su oposición, la percepción de la joven Chacel fue justamente la de una telaraña envolvente y constrictora que se cerrara alrededor suyo:

Un hilo más en el tejido de la telaraña, un golpe más de lanzadera, recurrente, insistente, unas veces abrupto, otras en suave insinuación oblicua. El impracticismo de una carrera artística. Si no se es un genio, ya se sabe, el final es la bohemia. Y una mujer ¿cómo abrirse paso una mujer? Nadie toma en serio a una mujer artísticamente. El tema brotaba en cualquier momento [...], hasta que un día *el tejido se ciñó a mi alrededor apresándome en la trama*, fijando mi atención en un punto para que no pudiese hacerme la desentendida. *La lanzadera, naturalmente, movida por mi abuela* (*Desde el amanecer* 335, énfasis mío).

Chacel siempre sintió que esta tela social intentaba atraparla sin tregua, incluso dentro de los ámbitos que ella había creído libres de su presencia: en la Academia de Bellas Artes, en la biblioteca y las conferencias del Ateneo, en las tertulias literarias y artísticas, en las páginas de la *Revista de Occidente*, en su propia habitación de trabajo. Veía sus hilos pegajosos incluso dentro de la escritura misma, en los géneros literarios *de mujeres* que enredaban emocionalmente a sus lectoras en una feminidad culturalmente encauzada, sumiéndolas en el cómodo aletargamiento. Si bajaba la guardia, si cedía un instante, esa trama la envolvería y la arrancararía del camino que

voluntariamente se había fijado –para reducirla a un mero cuerpo, despojado de razón crítica y destinado a la reproducción material y simbólica, contribuyendo así a su vez a la expansión de esa red. Chacel nunca se libró de este temor, y siempre se sintió obligada a demostrar su competencia como algo más que una mera tejedora de historias –narradora artesanal, menor, emuladora deficiente del modelo textual consagrado.

Es preciso, no obstante, hacer una aclaración: lo que la autora aborrece como *escritura femenina* e identifica con la costura no es toda la narrativa hecha por mujeres, ni tampoco aquella prosa que se desvía de las reglas canónicas; sino, precisamente, esa literatura de regusto melodramático e imitación realista. En relación con esto, quiero marcar una cuestión importante. Los análisis feministas habitualmente atribuyen a Chacel una aceptación indiscutida del canon patriarcal. Contra esta opinión, yo creo que su postura es radicalmente crítica frente a él – sencillamente, la escritora no considera éste como una totalidad monolítica que merezca igual rechazo en todos sus puntos, ya que gran parte de los textos absorbidos por la norma literaria fueron originalmente fuerzas subversivas contra una regla anterior. Su objeción se dirige especialmente hacia el real-naturalismo positivista finisecular, al cual responsabiliza de refrendar el profundamente jerárquico y violento orden patriarcal y burgués. En manos del positivismo de fines del siglo XIX, la novela natural-realista, que pretendía reflejar objetivamente la realidad, se convierte en una *novela de tesis*: una manera de elucidar y “probar” una *ley de la naturaleza* – como la supuesta inferioridad de las mujeres y de las clases trabajadoras. Pero lo que verdaderamente hace es presentar como naturales construcciones que son de origen cultural, y que aparecen como “demostrados” simplemente por efecto de la estructura teleológica –o sea, del hilo narrativo recto, progresivo unidireccionalmente hacia una conclusión. A esto hay que sumarle el estilo indirecto libre –la tercera persona omnisciente, voz-ojo del autor, que crea el

efecto de *penetrar* en las mentes de los personajes—, considerado por la institución literaria finisecular como una señal de “escritura viril” por sus cualidades de fuerza, lógica y análisis. Para Chacel, teleología y estilo indirecto libre, marcas definitorias del real-naturalismo positivista, constituyen una literatura profundamente *autoritaria*, manipuladora del lector.

De la misma manera que Chacel impugna este canon, critica igualmente a las escritoras que, contra sí mismas, lo endosan —empeñándose en ratificar una “sensibilidad femenina” que las atrapa,³⁵ y en seguir un patrón narrativo que siempre desestimaré su trabajo como un burdo simulacro. La autora se mostraba rotunda en este punto: una buena parte de las mujeres contribuía a su propio constreñimiento y al de quienes intentaban superarlo, y por tanto no merecían contemplación solidaria.³⁶ Su rechazo por la “escritura femenina” no es pues totalizante como se le adjudica, sino que tiene un matiz decisivo. Si la escritora negaba esta categorización diferencial, era porque para ella la literatura *femenil* era en realidad tan patriarcal como cualquier otra —dado que simplemente reflejaba los juicios y modelos narrativos del canon; y porque la escritura *afeminada* —léase antiteleológica— era igualmente llevada a cabo por ciertos autores masculinos, que perseguían la refutación de la pauta imperante en pos de una liberación artística,

³⁵ Chacel siempre insistió en su odio a los sentimentalismos (Mateo 69). En relación con esto, me parece pertinente apuntar aquí la conversación epistolar que mantuvo sobre este asunto con la joven escritora catalana Anna Maria Moix durante los años 1960s, mientras nuestra autora todavía vivía en Brasil. “Me admira cómo ha conseguido salvarse de esto tan fácil que es dejarse llevar por la sensibilidad femenina”, le comenta Moix en una carta de octubre de 1965. “Yo creo que en ningún caso debe de haber expresión femenina”, le responde Chacel en noviembre, “Hasta en un cuento, como *Vi lapidar a una mujer*, donde la protagonista habla y relata experiencias que sólo una mujer puede tener —como por ejemplo la escena de la mercería de Pontejos [se refiere a una escena textil, precisamente, en que dos personajes discuten sobre un dedal de costura]—, la expresión, quiero decir la forma, la prosa y la estructura conceptual, debe seguir la escuela de los grandes prosistas, que por fas o nefas, hasta ahora fueron hombres” (citado en De la Fuente 327).

³⁶ Esto no es un rasgo exclusivo de Chacel. Como indica Roberta Johnson, “[W]omen writers’ iconoclasm was aimed at destroying both the image of traditional woman and woman as sexual fantasy. [...] Important to that project was the condemnation of the uneducated, superficial, materialistic Spanish woman who collaborates in perpetuating marriage as a sandtrap” (“Women Novelists” 46).

política y social. El objetivo de Chacel era demostrar que dentro del arte nuevo no cabía seguir distinguiendo una literatura específicamente *mujeril*, pues las características textuales despectivamente consideradas por la institución literaria finisecular como *escritura femenina* –o mera artesanía, “costura” a fin de cuentas– constituían, justamente, las rutas de exploración sobre las que ahora se erigía la vanguardia. (Lo veremos dentro de poco, al plantear nuestra interpretación del proyecto deshumanizador de Ortega para la novela). Dicho de otro modo, la preocupación fundamental que mueve la narrativa chaceliana es la de cómo lograr que la vanguardia reconozca la escritura anticanónica de autoría femenina dentro de sus coordenadas, en las cuales debería encajar por derecho propio. Es por este motivo que resulta crucial, como dije previamente, atender a sus rasgos “formales”. La revolución intelectual que ella emprende resulta de todo punto incomprensible si sólo atendemos al contenido temático. Chacel es una escritora radicalmente *estética*: creía que la verdadera transformación social sólo se conseguiría cambiando los esquemas de pensamiento, así que había que empezar socavando los fundamentos discursivos y lingüísticos del sistema.

Por tanto, si Rosa Chacel escribe contra la feminización en la literatura, es precisamente para defender el trabajo intelectual de las mujeres y su legítimo derecho a formar parte del canon. “La cultura está hecha por los hombres y *las que quieran entrar, que entren*. Pero si prefieren formar grupo aparte, serán consideradas según una norma adecuada a su particularidad” (citado en “Introducción” 20, énfasis mío). En esta particularidad segregadora de la feminización, la escritora veía el principal y más poderoso enemigo. Su defensa contra éste entraña una desestabilización de las categorías de género, demostrando su competencia lingüística y su capacidad para participar en los debates estéticos exactamente igual que lo haría un hombre. En sus ensayos “Esquemas prácticos y actuales del amor” (1931) y *Saturnal* (1972), sostendría que

pensar y escribir son actividades *humanas* que carecen de género *per se*, y su clasificación como masculinas o femeninas es puramente artificial: “Hacer literatura *específicamente femenina* es la mayor estupidez que puede hacer *un ser humano*” (citado en Mangini, “Introducción” 50 y *Las modernas* 152, énfasis míos).

La mayoría de los estudios feministas han tomado estas declaraciones de manera literal, y por tanto tildan a Chacel de machista (Recordemos la ácida respuesta de la autora a Shirley Mangini citada unas páginas atrás: “Pues, si te parece que soy machista, puede que lo sea”). Pero, como la misma Mangini anota bastantes años más tarde, “[H]ay que reconocer que cuando hablaba de la literatura de mujeres como de algo ridículo, Rosa Chacel no hacía más que indicar los peligros de la *ghettoización*, del aislamiento de la escritura de la mujer”, y advierte: “Este aspecto del modernismo chaceliano –la preocupación por la mujer intelectual– sólo ha sido estudiado superficialmente” (*Las modernas* 152). De la Fuente también sitúa su opinión en esta línea:

Ese respaldo a la formación de la mujer y a su presencia en el ámbito cultural, obliga a revisar con una mirada distinta las críticas de Chacel hacia el feminismo [y, agregamos nosotros, el feminismo hacia Chacel]. Lo que la escritora consideraba una majadería era hablar de literatura femenina o de reivindicar un paraíso-gueto para las mujeres. Su estrategia era la opuesta: integrarse en la cultura masculina para que no siguiera monopolizada por varones (318).

En efecto, para ella lo verdaderamente importante era reivindicar a las mujeres como sujetos productivos dentro de un sistema cultural. Quería demostrar que *sí* habían hecho contribuciones intelectuales; por eso se negaba a definir la situación diciendo que las mujeres hubieran sido “marginadas” o “excluidas”, pues eso equivaldría a reconocer que no habían participado en absoluto. De esta manera, adquieren una luz muy distinta algunas de sus afirmaciones más reprendidas, como “la mujer no fue nunca marginada. Sufrir ciertas restricciones no es estar al

margen de una totalidad social, cultural, religiosa, etc.” (Chacel “Comentario” 267).³⁷ Y todavía cobran mayor claridad si la pensamos en relación con la admiración que Chacel expresó por la figura y obra literaria de sor Juana Inés de la Cruz (en *Poesía de la circunstancia. Cómo y por qué de la novela*, 1958): una escritora que insistió hasta las últimas consecuencias en la capacidad de las mujeres para el estudio, en la no-sexualización de su intelecto y en su decisión de escribir por fuera de las pautas del misticismo que se consideraba apropiado para una mujer.

Por tanto, cuando se dice que Chacel era alguien que negaba la feminidad y la diferencia sexual (Johnson “Issues” 246), creo que sería más preciso decir que rechazaba la *feminización* y la *diferenciación* de género –porque, como comenta Arkinstall, “a close examination of her narratives, in conjunction with her extensive body of essays, reveals a sharp awareness of class and gender inequalities” (27). Esto es imprescindible para comprender la controvertida negación chaceliana del feminismo reivindicativo, y su vehemente rechazo a cualquier sugerencia de que sus textos fueran *feministas*. “¿Por qué será”, se preguntaba con desolación, “que estas mujercitas –doctorcitas– se interesan tanto por mí? [...] Me adoran montones de mujercitas, amas de casa. Tengo que decir aquello que se dice en momentos graves: ¡no es eso, no es eso!”

³⁷ Chacel “Comentario a un libro histórico: La mujer en el siglo XX de Julián Marías”, *La lectura es secreto*. Madrid: Júcar, 1989:251-275. Primera publicación en *Tiempo de Historia* 67 (1980): 64-81.

Por ese motivo, en lugar de tildarla de “marginación” o “exclusión” de la mujer, la autora prefería analizar la opresión femenina dentro del fenómeno más amplio de la *esclavitud*, que incluye a muchos otros grupos sociales, como expuso en su conferencia de 1991 “La esclava” (Mateo 57). Evidentemente, esto contribuye a explicar la reticencia de Chacel hacia el feminismo de entonces. Para ella, la solución habría sido una transformación integral de la sociedad: “[Los feminismos m]e parecen completamente estúpidos. Los detesto, son completamente absurdos. Es un problema más social que intersexual, que remite siempre al socialismo como contexto y modo de solución”. Es interesante notar que, asimismo, Chacel estaba notando el problema, diagnosticado auto-críticamente dentro del propio debate feminista años más tarde, de englobar a todas las mujeres dentro de los mismos criterios de opresión: “La discriminación, femenina o masculina, *no se puede plantear en abstracto*” (Mateo 68; énfasis mío).

(Chacel *Alcancía*; citado en Freixas).³⁸ Frecuentemente se ha sugerido que Chacel adoptó esta actitud para evitar ser etiquetada y ridiculizada por sus compañeros (Johnson “Issues” 247).³⁹ O que, convencida de la inferioridad femenina, intentaba escapar de ella “negando su propia identidad” para desmarcarse respecto de las otras mujeres y ser “aceptada en calidad de, por decirlo así, hombre honorario”, en lugar de “reivindicar lo femenino” (Freixas).⁴⁰ Pero no podemos olvidar que el feminismo imperante durante los años de juventud de Chacel, enarbolado por la generación anterior, reforzaba la idea de una identidad sexual esencial, de una sensibilidad *naturalmente* determinada. Por tanto, es comprensible que ella renegara de él: nuestra autora evitó deliberadamente cualquier vinculación de este tipo, con el fin de no asumir una actitud diferencial respecto de sus contemporáneos masculinos. Tampoco debemos ignorar que el feminismo español de los años setenta y ochenta—cuando se inició su redescubrimiento—, y todavía durante buena parte de los noventa, seguía enfatizando esta especificidad en aras de la

³⁸ Freixas, Laura “Rosa Chacel”, en *Letras Libres* (enero 2004). <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9315> (accessed July 03, 2008)

En fin, me temo que el comentario me incluye...

³⁹ “[I]n rejecting the feminist label women writers wish to avoid the kinds of ridicule leveled at feminists, who were caricatured from the earliest years of the century forward in the popular press and in novels [...]. Women writers learned to shun any association that would similarly attempt to marginalize them” (Johnson “Issues” 247).

⁴⁰ La cita completa es como sigue:

En efecto, ante una cultura que desprecia y excluye lo femenino, la mujer que quiere acceder a ella en calidad de creadora tiene varias opciones. Fundamentalmente dos. La primera, aceptar esa exclusión, esa ciudadanía de segunda en la República de las Letras, negando tener ambiciones artísticas y haciendo una obra “femenina” en el sentido convencional, y por lo tanto marginal e inferior, del término: fue el caso de muchas escritoras anteriores al siglo XX. La otra, aspirar al mismo estatus que los creadores varones a base de negar la propia identidad femenina. Esta estrategia, que fue la de Chacel, puede tener éxito, en el sentido de que la creadora sea aceptada en calidad de, por decirlo así, hombre honorario. Ahora bien, esta aceptación siempre se hace subrayando el carácter excepcional y en cierto modo monstruoso de la mujer en cuestión (Freixas) “Rosa Chacel”, en *Letras Libres*, enero 2004, <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9315> (Fecha de acceso: 3 de Julio, 2008).

lucha política por la conquista de derechos civiles.⁴¹ Laura Freixas (“Rosa Chacel”, 2004) es una de las mejores representantes de esta opinión negativa sobre Chacel, que, considerando a la escritora desde una perspectiva feminista convencional, la termina desechando por su “[rechazo] visceral, cargado de odio y desprecio hacia lo femenino” y como una defensa del canon patriarcal. Freixas malinterpreta a Chacel porque lee literalmente sus sarcásticos comentarios sobre el feminismo, y porque se empeña en aplicarle unos parámetros reivindicativos –*de segunda ola*– que sencillamente no operan en su caso. Consecuentemente, confunde el desprecio chaceliano por *lo femenino*, como construcción patriarcal, con el desprecio por las mujeres. El propósito de Chacel, según yo veo, era justamente el contrario: defenderlas de la feminización, desactivar ésta como estrategia productora de una otredad; emborronar, en vez de resaltar, la diferencia de género.

Por consiguiente, es fácil entender por qué la autora fue malinterpretada y dejada de lado hasta que los referentes feministas comenzaron a transformarse con la revisión denominada *tercera ola*.⁴² Simplemente, Chacel –igual que muchas de sus coetáneas, como Carmen de

⁴¹ Chacel entendía que ese modelo feminista, construido sobre la denuncia contra la victimización de las mujeres, en cierto sentido necesitaba de esta calidad de víctima, en cierto sentido la prolongaba como un gesto de legitimidad y orgullo contra el patriarcado. Y esto la ponía de los nervios: “En España [se refiere, claro, a la España que encontró tras su regreso del exilio, a partir de los 1970s] las mujeres no quieren luchar con los hombres para arrebatarles puestos y honores. Más bien luchan consigo mismas para poder aguantarlos, para sobrellevar su insatisfacción humana, su decepción. ¡Es cosa de risa! *Si en esta época hubiera la menor posibilidad de feminismo*, sería la cosa más fácil convertirse en *leader* de las mujeres!” (Chacel; citado en De la Fuente 326; el primer énfasis es mío).

⁴² Por feminismo de *tercera ola*, entendemos el movimiento surgido a partir de los años 1990s, con libros como *Gender Trouble* de Judith Butler, como una respuesta a los fracasos del movimiento feminista anterior o de *segunda ola* que se había desarrollado durante las décadas de 1960s, 1970s y 1980s. Entre sus revisiones, está el reconocimiento de las numerosas otras categorías que atraviesan el género sexual, como la etnia, nacionalidad, religión, bagaje cultural, ideología política, etc. Por consiguiente, niega la existencia de una definición universal de la femineidad. Igualmente, considera la opresión femenina conjuntamente con la de otros grupos marginados, e incluye en su voluntad de liberación a los hombres –también oprimidos dentro de la definición única de la masculinidad. El feminismo de *tercera ola* también modifica su enfoque: en lugar de exigir una postura de confrontación al patriarcado, considera estrategias de resistencia immanente, abrazando así una interpretación post-estructuralista y deconstructiva. De este modo, la *tercera ola* a menudo rechaza la denominación *feminista*, dado que

Burgos o María Martínez Sierra– no puede leerse desde un modelo de feminismo confrontador. Como dije antes, desde finales de los años veinte, y sobre todo a partir de los años treinta, ella estaba anticipando el debate sobre el género sexual que el movimiento feminista y la academia sostendrían mucho tiempo más tarde. Con novelas como *Estación. Ida y vuelta* (1926), nuestra escritora planteaba la separación entre sexo y género de Simone de Beauvoir, y se posicionaba en un ideal vanguardista de androginia similar al de Virginia Woolf –Shirley Mangini subraya estas conexiones en “Women and Spanish Modernism” (1987). Y con ensayos como “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, y a partir de novelas como *Teresa y Memorias de Leticia Valle*, estaba ya defendiendo posiciones muy próximas a las de Julia Kristeva y Judith Butler –como bien se percataron Catherine Davies en “Feminine Prose” (*Spanish Women’s Writing*, 1998) y Reyes Lázaro en “Cartografía de la intro-versión” (2002). Davies apunta que en la obra de Chacel hay “[a] conscious attention to the discursive production of meaning [that] undermines patriarchal cultural forms, including stable gender categories” (156), y pone a Chacel en relación con las ideas de Kristeva sobre la *escritura femenina*. Lázaro da un paso más allá afirmando que la autora “anticipa la crítica que hace Judith Butler de los presupuestos epistemológicos del feminismo” (192). Por tanto, también es sencillo comprender por qué Chacel constituye un elemento imprescindible para reconstruir los planteamientos del feminismo de vanguardias y para descubrir sus puntos en común con los del debate posterior.

Llegados a este punto, es preciso plantearse tres preguntas. Primero, ¿qué estamos entendiendo por escritura de vanguardia y escritura femenina? Segundo, ¿cuáles son sus puntos

no pretende afirmar la categoría de “lo femenino” contra la de “lo masculino”, sino justamente desestabilizar ambas, en una noción ambigua y fluida del género sexual.

de contacto? Y tercero, ¿cómo conectar todo esto con la obsesión subterránea por el hilo y el tejido que Chacel en particular –y las escritoras vanguardistas en general– manifiestan?

Escritura de vanguardia: el proyecto deshumanizador de Ortega, y mi interpretación desde Deleuze y Guattari

Hablar de vanguardia en el Madrid de los años veinte y treinta implica referirse necesariamente a la obra teórica del profesor José Ortega y Gasset. Gran parte de las discusiones que conformaban el debate estético de la época giraban en torno a la facultad de Filosofía donde impartía sus clases, a las tertulias que frecuentaba, al círculo intelectual de la *Revista de Occidente* que él había fundado,¹ y a los proyectos editoriales que lanzó, como “Nova Novorum” (Johnson *Crossfire* 172-173). “Ortega”, diría Rosa Chacel, “estableció esa especie o casta [...] intelectual que consiste estrictamente en vivir poniendo el honor en la misión de pensar [...] Aquella confianza ciega, aquella seguridad que daba sentido a nuestra vida” (citado en Mangini, “Introducción” 28). Como explican Teresa Bordons y Susan Kirkpatrick (Chacel’s *Teresa and Ortega’s Canon*, 1992), él representaba un canon en formación:

In his role as a literary and cultural critic, as an educator, as a mentor to young writers, Ortega had been attempting [...] to establish a new novelistic canon for Spain as part of a redefinition of Spanishness. In part this project involved banishing Galdós and the nineteenth-century realists from the list of past works to be emulated (Gold 182); in part it involved the creation of new works that would represent a renovated Spanish culture that would fully participate in the European bourgeois culture of modernity, a goal Ortega himself described as “nacionalizar lo europeo” (“Pidiendo” 84). Ortega was positioned by his power as a publisher and his prestige as a mentor to play an active if not directly creative role in producing the new canon that would thus recast the image of the nation. [...] The novelists who followed Ortega’s suggestions and met his criteria for the novel could count on his support as a literary critic and as a publisher. (284)

⁴³ Ortega obtuvo la cátedra de Metafísica de la Universidad Central de Madrid en 1910. En 1923 fundó la *Revista de Occidente* (la dirigió hasta 1936), en torno a la cual se formó pronto una importante tertulia literaria y artística.

Ortega planteó las bases de lo que debería ser la renovación estética en España primero en *Meditaciones del Quijote* (1914) y el primer volumen de *El espectador* (1916), y luego, más exhaustivamente, en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925),¹ ensayos filosóficos que, si bien no fueron originalmente concebidos como manifiesto artístico, no tardaron sin embargo en convertirse en todo un programa para los escritores y artistas de la mal llamada “generación del 27” –la cual se consolidaba en esas fechas. *La deshumanización del arte* propugnaba un impulso abstracto que “depurara” el arte de pesados retoricismos y que lo liberase del yugo de la representación. En realidad, con ella, Ortega estaba teorizando y reforzando un fenómeno que ya se había iniciado tiempo atrás: Picasso y Braque habían empezado a explorar el cubismo pictórico desde 1907, el manifiesto futurista databa de 1909, y el ultraísmo había arrancado en 1918 –de hecho, una buena parte de los principios “deshumanizadores” se encontraban ya en la declaración fundacional del movimiento y la revista *Ultra*, formulados por Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre. Asimismo, el impulso “deshumanizador” había sido teorizado, con otro nombre, en 1911 por Wasily Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* – año en que funda *Der Blaue Reiter* o “El jinete azul”, primer movimiento de arte abstracto en Europa. ¿Pero cómo construir una nueva literatura nacional siguiendo estos principios? Y, si bien no era difícil intuir cómo plasmarlos en poesía, ¿en qué consistiría la abstracción o la deshumanización en el campo de la narrativa?

Para Ortega, la importancia de la novela no estaba en “lo que pasaba”, sino en lo que esto provocaba en las capas profundas de la psique. “El nuevo estilo, tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes ‘humanos, demasiado humanos’, y retener *sólo*

⁴⁴ La primera mitad de *La deshumanización del arte* fue inicialmente publicada en el diario *El Sol* en distintos números del año 1924 –como señalamos en la nota anterior, Ortega colaboraba con el periódico desde 1917, y había publicado previamente en él su *España invertebrada* (1921) y *La rebelión de las masas* (1930). En 1925, ya completo, se editó como libro, aunque dada su brevedad el volumen también incluía el ensayo *Ideas sobre la novela*.

la materia puramente artística” (Ortega *La deshumanización* 47, énfasis mío). En él, prima el poder de la forma y la técnica, la secuencia desordenada del tiempo y “el reconocimiento de la efimeralidad y la discontinuidad de la realidad moderna, del desvanecimiento de la personalidad” (Ortega; citado en Mangini, “Introducción” 13). Esta nueva forma de entender el arte es resumida por Vicente Gaos en su “Introducción” a la *Antología poética del grupo poético de 1927* (2001) en los siguientes preceptos: afán de originalidad y de innovación; hermetismo: una mezcla entre los lemas de “a la minoría siempre” y “*épater le bourgeois*”; autosuficiencia o “pureza”: autorreferencialidad, reflexión teórica: el asunto “representado” es el de la gestación artística misma, el arte tiende a convertirse en un juego o “delicioso fraude” cuya misión radical es burlarse de sí mismo;⁴⁵ antirromanticismo, posicionamiento contra el subjetivismo romántico; antirrealismo: el poema no representa, sino que *es* por sí mismo; surrealismo: la lógica es mero pensamiento burgués, constriñe al ser humano y hay que romperla, atendiendo al subconsciente, a los impulsos y a los sueños; intranscendencia: negación de la finalidad o instrumentalidad artística, propia de la mentalidad burguesa; predominio de la metáfora: libertad semántica: predominio de la metáfora, greguería, rescate de Góngora; y atomización: desintegración, ruptura de nexos lógicos basados en la causalidad, descomposición de la realidad en una sucesión ininterrumpida de imágenes (23-32).

Todas estas características deshumanizadoras tenían el inevitable “efecto secundario” de convertir el arte nuevo en una cuestión de minorías. Una literatura intelectualizada, que en aras

⁴⁵ “Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte, tanto más exquisito cuanto mejor manifieste su textura fraudulenta” (Ortega *La deshumanización* 42).

⁴⁶ Al referirse a la intrascendencia del arte nuevo, Ortega aclara que con esto no quiere decir que sea un arte frívolo o sin importancia, sino que su labor carece de grandes pretensiones redentoras, y que su carácter es fundamentalmente irónico, distanciado del objeto artístico, no literal. “Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia” (*La deshumanización* 50-51).

de la libertad del espectador-lector exigía de él un papel activo en la construcción del significado, y que en muchos casos resultaba incomprensible para el público popular, habituado a un relato literal, cerrado y realista.⁴⁷ Una opinión muy generalizada en los estudios literarios, especialmente de un sector de los estudios literarios marxistas y también culturalistas, es que el anti-realismo omitía los aspectos materiales, sociales y políticos; y que constituía una afirmación elitista, jerárquica, al imponer una barrera infranqueable para el público masivo. Esta visión es compartida por una porción de los estudios literarios feministas, que identifican –erróneamente, como enseguida explicaré– la deshumanización con una “poesía pura” donde todos los elementos corporales –y por ende, también los materiales, sociales y políticos– quedan obliterados, despreciados por el idealismo conceptual. Este es en caso de Roberta Johnson en “Women Novelists of the Vanguard Era” (2002), quien llega a afirmar que el rasgo diferencial de la escritura vanguardista realizada por mujeres es, precisamente, el rechazo de la deshumanización a favor de esos elementos, en pos de la finalidad social (41). Esto supone una interpretación completamente errónea del concepto de deshumanización artística.

⁴⁷ Ortega afirma que mientras el Romanticismo ha sido el estilo popular por excelencia, el arte nuevo es antipopular, porque divide al público entre los que lo entienden y los que no lo entienden –entre los que son *artistas* y los que no lo son– (*La deshumanización* 14, 19), humillando al *buen burgués* “con una oscura conciencia de su inferioridad, que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra” (14). El arte nuevo, deshumanizado, no es para todo el mundo. Va “dirigido a una minoría especialmente dotada”, se trata de “un arte de privilegio, de nobleza, de nervios, de aristocracia instintiva” (14). Ortega no creía en “el falso supuesto de la igualdad de entre los hombres”: para él, “la masa cocea y no entiende” y la cura del malestar europeo será el advenimiento de un nuevo orden que marque la diferencia entre “hombres egregios y hombres vulgares” (15). Ya en *La rebelión de las masas* había dicho: “Cuanto vale algo sobre la tierra ha sido hecho por unos pocos hombres selectos, a pesar del gran público, en brava lucha contra la estulticia y el rencor de las muchedumbres” (Ortega; citado en Gaos 22). En este aspecto elitista se han fundamentado numerosas críticas a su figura y a su posterior “pacto” con el régimen de Franco, tan decepcionante para sus discípulos que habían defendido la República y que se vieron forzados al exilio.

⁴⁸ La deshumanización artística reacciona contra el realismo que siempre ha caracterizado al arte de mayorías y, específicamente, contra el realismo romántico, donde el goce estético consiste meramente en dejarse conmovir, apasionarse. Un arte melodramático, más bien un “extracto de vida”, en el cual “el sujeto goza no del objeto artístico sino de sí mismo” –al identificarse *patéticamente* con el personaje–. “El romántico caza con reclamo; se aprovecha inhonestamente del celo del pájaro [...]. El llanto y la risa son estéticamente fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa [...]. El placer estético tiene que ser inteligente” (Ortega *La deshumanización*

La deshumanización no era una “poesía pura” desentendida de la realidad política y social. Según he anticipado en páginas previas, la abstracción constituía justamente una voluntad de revolución genuina, una crítica *radical* –de raíz– al pensamiento burgués, y a los sistemas de representación a través de los cuales éste se legitimaba: concretamente, el real-naturalismo de la Restauración española. El problema que subyace ambos juicios es la convicción de que “l’art pour l’art” era una frivolidad insolidaria, porque el arte debe ser un instrumento al servicio de un enfrentamiento directo contra el sistema. Pero eso es caer en la trampa: los vanguardistas pensaban que para combatir coherentemente contra la mentalidad burguesa, había que evitar reproducir su utilitarismo, su visión finalística. De lo contrario, se cambiarían los contenidos pero se reproduciría la estructura, y nada se habría transformado verdaderamente. Jean Franco planteó esto mismo con la idea de la “revuelta simbólica” en su estudio de los modernistas latinoamericanos “A Symbolic Revolt: The Modernist Movement” (“Una revuelta simbólica: el movimiento modernista”, 1967).

Podemos aproximarnos a una comprensión más afinada del proyecto orteguiano a través de las reflexiones de Gilles Deleuze y Felix Guattari acerca de lo abstracto y lo orgánico en *Mille Plateaux (Mil Mesetas 1980)*, y especialmente en las páginas finales del ensayo “Lo liso y lo estriado” (483-509). A pesar de que ambos teóricos escriben sus reflexiones muchas décadas más tarde, sus ideas constituyen, de manera bastante precisa, una re-actualización de los postulados de la vanguardia en el contexto del postestructuralismo.

32). El arte deshumanizado es estilizado: no se trata de una preocupación puramente formal (eso sería “cosmética”, 30), sino de una deformación deliberada de la realidad: “No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre [...], sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre [...], que conserve lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis” (28).

Para Deleuze y Guattari, lo abstracto no es siempre lo que se opone a lo figurativo: incluso si ésta no representa nada, no podemos llamar abstracta a una línea que está subordinada a un sistema “estriado” –o sea, modular: regularizado por principios de simetría “que limitan la repetición, impiden su progresión infinita y mantienen la dominación orgánica de un punto central y de líneas irradianes” (Deleuze y Guattari, “Lo liso” 504). Al contrario, la línea abstracta –entiéndase también “línea narrativa”–, es aquella que no delimita nada: que no crea un contorno, que no recorta una forma sobre un fondo ni separa un interior de un exterior, y cuya dirección fluctúa constantemente (Deleuze y Guattari, “Lo liso” 504).⁴⁹ Por su parte, lo orgánico tampoco es lo que se opone a lo rectilíneo: la línea modularmente redondeada también es expresión de lo estriado. Lo orgánico está, de hecho, regido por la simetría, por el contorno, por la noción de interior-exterior, y consecuentemente también remite a lo estriado: “Si todo es vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, sino, al contrario, porque el organismo es una desviación de la vida”, porque encierra la potencia vital que es flujo o impulso, pulsión (Deleuze y Guattari, “Lo liso” 505). Esa potencia vital *des-organizada*, desprendida de la representación orgánica que la constriñe –supraorgánica, abstracta–, es el objetivo último que Ortega pretendía

⁴⁹ Deleuze y Guattari identifican lo estriado con lo sedentario y por ende *civilizado* –en el sentido griego del término–: lo que se encuentra racionalizado, medido, cuadrulado, reglado, cartografiado; lo que no es *bárbaro*: nomádico, salvaje, territorio incógnito y desestructurado, no esclarecido por la mirada-razón. Lo estriado remite a un espacio óptico incluso si el ojo no es el único órgano involucrado. La obsesión por el estriaje manifiesta “la angustia de lo que pasa, fluye o varía”, y por tanto “erige la constancia y la eternidad” (503), es decir, una perfecta codificación de la forma. En el ámbito de la representación, el estriaje se identifica con todos los principios del arte clásico o representativo: canon de medida, simetría lateral y centralizada, visión lejana con una perspectiva central donde las líneas de fuga conducen la mirada hacia centros de atención, etc; el estriaje también implica una separación de esa forma respecto del fondo –de la misma manera que lo regular o medido se distingue y separa de lo irregular o informe–: lo absoluto es el horizonte, lo englobante sin lo cual no existiría lo englobado, el fondo sobre el que se destaca el contorno relativo o la forma, y que rechaza fuera de sus límites todo aquello que amenaza la integración. Una vez ha aparecido la división fondo-forma o plano-contorno –en lenguaje, argumento-estructura, significado-significante–, ya estamos en un primer momento del estriaje.

alcanzar a través de la deshumanización, en palabras de Deleuze y Guattari: “una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa entre los organismos” (505).

Si lo pensamos detenidamente, el propósito orteguiano guardaba relación con lo que muy poco después articularía Freud en *Civilization and its Discontents* (*El malestar en la cultura*, primera edición de 1929), otro de los textos fundamentales para comprender el debate artístico y literario de las vanguardias, y en particular del surrealismo. La normativización social que se impone sobre los instintos individuales, bloqueándolos hasta el punto de generar neurosis, también puede leerse en términos de estriaje: la potencia vital encerrada en lo orgánico se corresponde con los impulsos reprimidos en el subconsciente.

La crítica vanguardista de la cultura burguesa conlleva, por tanto, una ruptura de sus reglas y de los sistemas de representación convencionales, con el fin de liberar las pulsiones soterradas en la misma. Esta voluntad iconoclasta, que llega a su cénit con el movimiento surrealista⁶² a finales de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, obedece pues a un espíritu de “saneamiento”: un retorno al punto cero de la representación, un rechazo de los significados convencionales, una reconciliación con la materia (“eliminar los ingredientes humanos y retener *sólo la materia puramente artística*”, había dicho Ortega). En el caso de la literatura esta afirmación se refiere, por supuesto, al lenguaje.

⁵⁰ Los autores dan como ejemplos de línea abstracta el entrelazo celta y el ataurique árabe, tanto por sus características –una sucesión infinita de conexiones y cambios de dirección, donde lo absoluto es lo local– como por su efecto –nublan la visión hasta que ya no se ve, borran los muros de contorno, licúan perceptivamente lo sólido– y mencionan a Cézanne –quien habla de la necesidad de acercarse tanto al objeto que ya no se vea, que el ojo se pierda en él.

⁵¹ El surrealismo supone un punto de giro: al identificar lo supraorgánico (Ortega) con el subconsciente (Freud), inicia una “rehumanización” artística, o, más bien, evidencia el compromiso con lo humano subyacente en la deshumanización. Este impulso “rehumanizador” evolucionará durante los años 30 hacia la politización de las artes –en España, por reacción al ascenso de los fascismos en Europa–. En un tercer momento, influido por una visión marxista y por el formalismo ruso, lo supraorgánico (la pulsión vital atrapada en la representación orgánica o

Ahora estamos en mejores condiciones de responder la pregunta planteada unas páginas atrás. En el lenguaje, este estriaje equivaldría al proceso de simbolización o significación. La separación forma-fondo ocurriría entre significante y significado –semántica y semiótica–, entre forma y contenido –estructura y argumento, personaje y metaliteratura. A través del lenguaje, la multiplicidad sincrónica de sensaciones y relaciones acontecida en la psique se transforma en un relato diacrónico, y el objeto material presente se codifica simbólicamente en palabra, en significante. En el lenguaje escrito, este efecto se agudiza: el objeto real se ausenta definitivamente del significante que lo refiere, y éste queda monosémicamente subordinado él por necesidad comunicativa. La escritura, propia de los pueblos sedentarizados que pueden archivar, es estriaje en sí misma: la regulación, con reglas gramaticales y ortográficas, de la oralidad metamórfica –la fijación de una memoria originalmente nómada, lisa, abstracta, que por medio de la repetición conserva los saberes del pueblo nómada; pero que a la vez se transforma continuamente, pues cada repetición no es totalmente exacta a la anterior.

En consecuencia, una escritura libre y liberadora, supraorgánica, de vanguardia, entrañaría el intento de anular esa separación. Constituiría una re-uniión –de forma y contenido, estructura y argumento, significante y significado–, realizada desde la forma, desde la estructura y desde el significante, en lugar de supeditar éstos a contenidos, argumentos y significados convencionalmente establecidos. Ya que no puede escapar totalmente a su inherente carácter diacrónico, una escritura liberadora debería situarse en los límites de sí misma: atenuar la linealidad causal narrativa, alejarse de la teleología y reconectarse con el carácter irregular de la oralidad. Intentaría recobrar la multiplicidad de significados alternativos –polisemia, lenguaje

realista) y lo subconsciente (la pulsión instintual y/o corporal reprimida en la cultura) son a su vez identificados con el inconsciente ideológico, con las masas trabajadoras y populares (reprimidas de una forma similar en el orden socio-simbólico burgués).

poético– y de asociaciones sincrónicas que cada vocablo emana incluso desde su grafía y su sonido. Una escritura liberadora pasaría por recuperar la percepción plástica del lenguaje, negando la supremacía óptica de las imágenes e intentando, en cambio, una relación *háptica* con las palabras –*táctil*, para Walter Benjamin en “The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction” (“La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” 1936): “Háptico es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica [...], puede ser visual, auditivo tanto como táctil [...] dar al ojo una función digital” (Deleuze y Guattari, “Lo liso” 499, 500). Esto equivale a intentar recuperar el cuerpo en el lenguaje; o sus ecos pulsionales, reprimidos por la necesidad lógica del discurso simbólico. La correspondencia entre estos principios de la “literatura nueva” y liberadora con la idea de *lenguaje poético* o *discurso semiótico* planteada por Kristeva –y posteriormente denominada escritura *femenina* por otras filósofas– es, creo, bastante evidente. (Volveremos sobre este aspecto enseguida).

Todos estos principios tomaron forma narrativa en el flujo de conciencia, *stream of consciousness*, o monólogo interior. Éste constituye una narración espontánea de los pensamientos tal y como acuden a la mente, que trata de reproducir sus mecanismos en el texto y de fundir el mundo real y el mundo interior, a diferencia del monólogo tradicional –donde la narración de los hechos está lógicamente organizada para proporcionar una interpretación ulterior de los mismos, mostrando una coherencia que sólo tiene sentido como discurso ordenado ante un lector externo. Tal fusión permitía explorar la relación entre las esferas privada y pública –lo cual era un tema de suma importancia para la vanguardia, en reacción contra el manejo de la *fachada* en la moral conservadora. Formalmente, el flujo de conciencia genera oraciones muy largas con escasos signos de puntuación, que se mueven ininterrumpidamente de un pensamiento

hacia otro y, ocasionalmente, en giros sobre sí mismas y en bruscos cambios de foco: como dijimos antes, se trata de una línea narrativa que cambia constantemente de dirección. La sintaxis se relaja, con frecuencia se omiten verbos y elementos conectores, y se producen repeticiones y digresiones basadas en conexiones semánticas, creando una compleja estructura mediante asociación de ideas. Esto se corresponde perfectamente con la escritura automática del Dadaísmo y Surrealismo –pocos años posterior– y con la descripción del pensamiento como *rizoma* ofrecida por Deleuze y Guattari:

Las erróneamente llamadas ‘dendritas’ no aseguran la conexión de las neuronas en un tejido continuo. La discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de la sinapsis, la existencia de microfisuras sinápticas, el saldo de cada mensaje por encima de esas fisuras [...]. Y lo mismo se puede decir de la memoria [...], siempre en condiciones de discontinuidad, de ruptura y de multiplicidad. (“Introducción” 20)

Escritura femenina, y mi enfoque desde Kristeva y Butler

Lo más interesante es que las características teorizadas por Ortega para la prosa de vanguardia eran *exactamente las mismas* por las cuales la institución literaria categorizaba, conforme a un modelo de pensamiento binario, a aquellos textos que no se ajustaban a la norma natural-realista como “afeminados”: “decadentes”, “histéricos”, o simplemente “mujeriles”.⁵³

⁵² El *stream of consciousness* registra la influencia de las teorías psicológicas de William James y, sobre todo, de las ideas filosóficas de Henri Bergson (premio Nobel de Literatura en 1927), quien en *La evolución creadora* (*L'évolution créatrice*, 1907) arremete contra el desapasionado ejercicio de la razón y el afán de precisión y verdad de científicos y filósofos, y apuesta por la realidad del flujo vivaz de las experiencias en contra de la rigidez lógica impuesta por la visión científicista.

⁵³ Desde esta perspectiva, las mujeres estaban *naturalmente incapacitadas* para escribir Texto, porque la psique femenina –determinada por el útero, según la premisa acuñada por Freud de que “la anatomía es el destino”– tendía inevitablemente a la disolución. En la concepción metafísica anterior al giro lingüístico –la cual establecía una equivalencia transparente entre la voz narrativa y la subjetividad que la enunciaba–, el discurso era el reflejo directo, cristalino, de la psique. En consecuencia, quienes escribían en el primer estilo, eran psicológicamente masculinos –así, las escasas “buenas escritoras”, realistas, eran forzosamente “machunas”. Y por contra, quienes lo hacían en el segundo, adolecían de inclinaciones femeniles –así, los “malos escritores” eran obligatoriamente afeminados. Por consiguiente, las mujeres escritoras estaban en un callejón sin salida: el mero hecho de escribir significaba

El ingrediente más importante en esta definición probablemente sea el subrayado por Henry James en una carta a la escritora Mrs. Everard Cotes, comentando sobre la novela de ella *His Honour and a Lady* (1896):

I think your drama lacks a little *line* –bony structure and palpable, as it were, tense *cord* on which to *string* the pearls of detail. It’s the frequent fault of women’s work –and I like a *rope* (the rope of the direction and march of the subject, the action) pulled, like a taut *cable* between a steamer and tug, from beginning to end. [Your plot] lapses on a trifle too liquidly. (citado en Winnet, 516, énfasis míos)

Los “textos afeminados” solían tener un efecto de licuefacción en ojos del canon, pues en ellos el sentido teleológico parecía diluirse. No había un desarrollo claro, ni resolución de un problema. El *hilo* narrativo –“cord”, “string”, “rope”, “cable”– era a menudo fragmentario e incoherente, se dispersaba en descripciones, fluctuaba, se ramificaba, se disgregaba en digresiones erráticas, y con frecuencia se retorció sobre sí mismo, repitiendo cosas. La narración perdía así su solidez. El clímax se multiplicaba, debilitando su fuerza, la causalidad se diluía, el transcurso lógico estallaba en mil pedazos, y no se llegaba a ninguna idea final. Además, el uso de las construcciones gramaticales solía ser bastante heterodoxo, en frases largas sin casi puntuación. (En esto consiste, básicamente, la definición del flujo de conciencia vanguardista). Por no mencionar la confusa polisemia de la mayoría de las palabras, que a veces tenían significados diferentes a los usuales. La inclusión de metáforas extrañas y de sinestesias era también un síntoma. Todos estos rasgos creaban asociaciones transversales y sentidos paralelos que complicaban enormemente la lectura. El resultado era una red desordenada, irregular. Una maraña textual o laberinto. El trabajo de un escritor incompetente. El resultado era, *voilà*, una

necesariamente que algo no funcionaba normalmente en su cuerpo y su psique. Si lo hacían “bien” –canónicamente, reproduciendo fielmente los modelos teleológicos patriarcales–, registraban tendencias masculinas. Si lo hacían “mal”, estaban histéricas. Y en cualquiera de los dos casos, transgredían el papel estrictamente sexual que la sociedad les había asignado, lo cual era, en el fondo, el verdadero motivo de su locura.

textilización del texto –un “fieltro” o “rizoma”, en términos de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Y también una telaraña –pues, como indica Jacques Derrida, la palabra griega para fieltro o lana virgen y para telaraña es la misma: *erion*, que, más curiosamente todavía, se refiere asimismo al círculo de vello púbico y a los hilos que surgen del vientre de la araña (citado en Hillis Miller 66). En conclusión, se trataba de *escritura deficiente*: menos propia de un artista letrado que de un artesano tejedor.

Este conjunto de características negativas fueron teorizadas por Julia Kristeva en *La Révolution du Langage Poétique* (“La revolución del lenguaje poético” 1974) bajo la denominación de *discours sémiotique* o *langage poétique*, en oposición al discurso simbólico o lenguaje comunicativo. Con ese término, Kristeva alude a un “anti-modelo” de escritura atravesada por impulsos inconscientes, que desafía las reglas y regularidades del orden establecido. Una presión pulsional que se detecta en las cualidades corporales y materiales del lenguaje como el tono y el ritmo, y también en interrupciones, contradicciones, silencios y faltas de sentido (Eagleton 214).⁵⁴ Según Kristeva, este lenguaje es incoherente, fragmentario y ambiguo porque evoca una comunicación pre-verbal: la fusión perdida con el cuerpo materno durante el embarazo y la lactancia. Esta comunicación genuina de carne, sangre y leche es progresivamente abandonada durante la niñez, y reemplazada por la “Ley del Padre” –esto es, por el orden socio-simbólico patriarcal, referido con el expresivo nombre de *falogocentrismo*–,⁶⁶ a fin de convertirnos en sujetos funcionales dentro del mundo adulto. Al evocar los placeres

⁵⁴ Cito la explicación condensada del concepto ofrecida por Terry Eagleton:

She means by this a pattern of play of forces which we can detect inside language, and which represents a sort of residue of the pre-Oedipal phase [...], discerned as a kind of pulsional pressure within language itself, in tone, rhythm, the bodily and material qualities of language, but also in contradiction, meaninglessness, disruption, silence and absence [...], [a] flow of signification, which presses the linguistic sign to its extreme limit [...] and sets up a play of unconscious drives in the text which threatens to split apart received social meanings. The semiotic is fluid and plural, a kind of pleasurable creative excess over precise meaning [...]. (citado en Mary Eagleton 214).

físicos de la fusión pre-verbal con la madre, el *discurso semiótico* constituye un retorno “incestuoso” a esta forma de comunicación anterior a la significación, y un rechazo a identificarse con la lógica de la Ley del Padre, la cual exige suprimirlos. Por ende, este discurso semiótico desafía las reglas y regularidades del orden simbólico establecido.

El concepto es luego retomado y desarrollado ya como “escritura femenina” por Luce Irigaray en *Speculum de l'autre femme (El espejo de la otra mujer 1974)* y Hélène Cixous en *Le rire de la Méduse (La risa de la Medusa 1975)*, donde aparece por primera vez con el término de *écriture féminine*. Como nota Toil Moi en *Sexual/Textual Politics (1985)*, Cixous también usa la textilidad en esta definición, cuando se refiere a la ruptura del hilo narrativo en su concepto de la escritura femenina: “A feminine textual body is recognized by the fact that [...] the movement of the text doesn't trace a straight line” (Cixous; citado en Moi 108). Y, significativamente, emplea la imagen de Ariadne: “She spins her yarn, teasing language into new and unfamiliar chains of association. The Word [...] is no symbolic deed –it is spun out through the sound, the music, the orality, the mouth, the body that speaks” (Cixous; citado en Moi 111). Posteriormente fue reformulado por muchas otras investigadoras feministas, siendo tal vez Monique Wittig la más destacada con su revisión desde la perspectiva lésbica.⁵⁶ Ann Rosalind Jones ofreció un recorrido histórico por la evolución posterior del concepto en su ensayo “Writing the Body: Toward an Understanding of L'Écriture Féminine” (“Escribir el cuerpo: hacia una comprensión de la escritura femenina” 1986). Jones expone que estas conceptualizaciones convergen en una idea básica: la escritura como una cartografía libidinal, donde el cuerpo y la sexualidad son vistos

⁵⁵ El término *falogocentrismo* fue acuñado por Cixous http://en.wikipedia.org/wiki/Luce_Irigaray o [Luce Irigaray](http://en.wikipedia.org/wiki/Luce_Irigaray), combinando la idea de logocentrismo de Derrida con el símbolo del deseo de Lacan.

⁵⁶ Otras revisiones del concepto mencionadas por Jones en su artículo son las de Juliet Mitchell, Nancy Chodorow y Dorothy Dinnerstein desde el psicoanálisis, o las realizadas por feministas materialistas como Christine Delphy y Colette Guillaumin.

como su origen –en nuestros términos, los hilos que emergen del vientre de la araña. Susan Winnett analiza esta idea desde una perspectiva de crítica a la narratología en su artículo “Coming Unstrung” (“Desligarse” 1990), de una manera que resulta especialmente relevante para nuestro enfoque textil-textual. La escritura canónica, teleológica, patriarcal, responde a un placer lector que se deriva del placer sexual masculino.⁵⁷ Tal escritura se encuentra perfectamente codificada, enfocada en un solo punto, extendida linealmente *in crescendo* hasta un clímax, y luego... sobreviene un desenlace.⁵⁸ Esto es el esquema teleológico –filiforme según la descripción de Henry James.⁷⁰ Por el otro lado, la escritura femenina, “sweeping away syntax, breaking from the famous thread which acts for men as a surrogate umbilical cord” (Cixous),⁶⁰

⁵⁷ Winnett lo enuncia así:

The narrative dynamics and the erotics of reading were specifically tied to an ideology of representation derivable only from the dynamics of male sexuality [...]. But it seems clear that a narratology based on the oedipal model would have to be profoundly and vulnerably male in its assumptions about what constitutes pleasure [...]. [T]he obstacles our own education has placed in the way both of women’s conceiving (of) their own pleasure and of men’s conceding that female pleasure might have a different plot [...] a woman’s encounter with the text determined by a broad range of options for pleasure that have nothing to do (or can choose to have nothing to do) with the notions of representability crucial to the narratologies. (“Coming Unstrung” 506-507)

⁵⁸ “The archetype of all fiction is the sexual act [...]: what connects fiction –and music– with sex is the fundamental orgasmic rhythm of tumescence and detumescence, of tension and resolution, of intensification to the point of climax and consummation”. Según indica Winnett, toma esta descripción del ensayo de Peter Brook “Freud’s Masterplot” en *Reading for the Plot* (1984), “which examines the relation between Freud’s plotting of the life trajectory in *Beyond the Pleasure Principle* and the dynamics of beginnings, middles, and ends in traditional narrative” (“Coming Unstrung” 506-507).

⁷⁰ Del análisis de Winnet se infiere que la ruptura con ese modelo implicaría dos posibilidades. Uno, la existencia de un vacío en el argumento que evitara el clímax-desenlace. Dos, la dispersión de la línea argumental hasta hacerla imperceptible –sobresaldrían entonces los detalles por encima del sentido procesual que los enlaza, la acción se ramificaría, la causalidad se atenuaría. O sea, algo a medias entre la escritura lineal y el flujo de conciencia. Winnet afirma que ésas son precisamente los rasgos por los que el trabajo literario de las mujeres había sido negativamente criticado, especialmente en el siglo XIX. Por ejemplo, *Frankenstein* de Mary Shelley: una novela que se caracteriza por dejar sin resolver las principales cuestiones que plantea, y que ha sido tradicionalmente vista como la falta de destreza de una autora femenina y demasiado joven, incapaz de escribir una trama coherente.

⁶⁰ La cita está tomada de la página web de Vanderbilt University dedicada a Cixous: http://www.vanderbilt.edu/AnS/english/English295/albright/o_bstacles.htm (15 de abril de 2009). En este mismo sentido, conviene recordar la fascinación de Cixous por Clarice Lispector.

procede de un placer más complejo y policéntrico –la *jouissance*–, siendo capaz de moverse en cualquier dirección en cualquier momento, careciendo de significados estables, metamorfoseando el lenguaje constantemente, y rompiendo las oposiciones duales y las categorías definidas sobre las cuales se erige el pensamiento patriarcal. Por tanto, esta escritura excéntrica –ex-céntrica a los ejes de poder– es vista como un ámbito desde el cual ejercer la revolución contra el orden falogocéntrico. Para Irigaray y Cixous, la escritura femenina brota del cuerpo de la mujer, y es su privilegio. Aquí surge la polémica. La vertiente feminista angloamericana señala el peligro de la tendencia feminista francesa⁶¹ a considerar los conceptos de “mujer” y “escritura femenina” como entelequias con escasa capacidad de generar soluciones políticas, descontextualizadas de las casuísticas específicas de clase-raza-cultura dentro de las cuales surgen –y las cuales necesariamente median la relación de cualquier mujer con su cuerpo–, y desligadas de las circunstancias particulares que afectan a las mujeres reales. Ann Rosalind Jones advierte del peligro que supone situar el hablar de una escritura *desde el cuerpo* fuera del contexto histórico y social:

Does female sexuality exist prior to or in spite of social experience? Do women in fact experience their bodies purely or essentially, outside the damaging acculturation so sharply analyzed by women in France and elsewhere? The answer is no [...]. Further, is women's sexuality so monolithic that a notion of a shared, typical femininity does justice to it? What about variations in class, in race, and in culture among women? What about changes over time in one woman's sexuality (with men, with women, by herself)? [...] A woman may experience *jouissance* in a private relationship to her own body, but she writes for others. Who writes? Who reads? (259).

⁶¹ Mary Eagleton parafrasea a Alice Jardine para resumir la crítica del feminismo norteamericano al francés: “The Anglo-Americans emphasize ‘oppression’, the French ‘repression; the Anglo-Americans wish to raise consciousness, the French explore the unconscious; the Anglo-Americans discuss power, the French pleasure; the Anglo-Americans are governed by humanism and empiricism while the French have developed an elaborate debate on textual theory” (206). Pero ya vimos muchas páginas atrás que éste tampoco está exento de problemas. Con esto quiero subrayar justamente la necesidad de no contemplar ambas vertientes –francesa y norteamericana– como opciones opuestas, sino como modelos complementarios.

La revisión de la escritura femenina generada por esta controversia concluyó que el cuerpo debe ser situado en sus circunstancias concretas, y que es necesario distinguir entre el concepto *mujer* y la realidad social *mujeres*: “Our first task . . . is thoroughly to dissociate ‘women’ (the class within which we fight) and ‘woman’, the myth. For ‘woman’ does not exist for us; it is only an imaginary formation, while ‘women’ is the product of a social relationship” (Wittig; citado en Jones 257). Sin embargo, creo que en rigor esta crítica debe circunscribirse más a las ideas de Cixous e Irigaray. Para Kristeva, la explicación del discurso semiótico o lenguaje poético nunca había incluido sólo la corporalidad, sino también necesariamente la situación marginal a que las mujeres son relegadas dentro del orden socio-simbólico en el patriarcado; este desplazamiento las marca con una persistencia más fuerte de lo semiótico, con una supuesta incompetencia lingüística forzosa. Es decir, para ella se trata de *posición* dentro de un contexto.

Significativamente, Kristeva había enfatizado que el discurso semiótico no era una forma femenina de expresión, aunque hubiera sido tradicionalmente atribuido a las mujeres por la dificultad de éstas para adaptarse a un lenguaje dominante en el que no había lugar para la experiencia física –recordemos que en el orden patriarcal, las mujeres son definidas, precisamente, como cuerpos. Este discurso está también presente en escritores masculinos, como revela el hecho de que muchos hombres, especialmente en el panorama finisecular, también recibieran comentarios críticos en términos de “pluma afeminada o decadente”, o de “expresión histérica”. Por tanto, la “escritura femenina” no se refiere necesariamente a los textos escritos por mujeres, sino a cualquier resistencia hacia la cultura y el lenguaje convencional que se opone al falogocentrismo a través de la *jouissance* semiótica. Debido a su vinculación con el cuerpo materno, lo semiótico está, según Kristeva, íntimamente vinculado con la mujer, “but is by no means a language exclusive to women, for it arises from a pre-Oedipal phase period which

recognizes no distinctions of gender [...]. The semiotic throws into confusion all tight divisions between masculine and feminine –it is a ‘bisexual’ form of writing” (Terry Eagleton, citado en Mary Eagleton 214). La “actitud mujer”⁶³ y la escritura femenina puede ser desempeñada también por los hombres. Kristeva pone a James Joyce como uno de los ejemplos más relevantes de autores masculinos que escriben discurso semiótico, así como a Mallarmé y a Artaud. Es decir, lo que Kristeva identifica como “escritura femenina” se corresponde, de hecho, con los referentes fundacionales del alto modernismo europeo.

Escritura femenina = escritura de vanguardia

Así pues, esto nos sitúa en una encrucijada muy interesante. Encontramos que, curiosamente, las características por las que un texto literario habría sido indefectiblemente tachado de “flojo” o afeminado eran precisamente las mismas que la vanguardia persigue: el abandono de la narración realista, la experimentación lúdica con los significantes y los significados, y la recuperación de

⁶³ En opinión de Kristeva, “mujer” no debe ser considerado como un *sexo* o condición biológica –lo cual sería susceptible de esencialismos–, sino como una actitud de resistencia contra la cultura convencional y falocéntrica. Sus palabras no pueden menos que recordarnos las pronunciadas por Chacel, que hemos leído páginas atrás:

To believe that one “is a woman” is almost as absurd and obscurantist as to believe that one “is a man” [...]. I therefore understand by “woman” that which cannot be represented, that which is not spoken, that which remains outside naming and ideologies [...] What can “identity”, even “sexual identity”, mean in a new theoretical and scientific space where the very notion of identity is challenged? (Kristeva; citado en Moi, 163; énfasis mío)

Toril Moi se hacía eco de ello en *Sexual/Textual Politics* (1985), y de nuevo sus afirmaciones sobre Kristeva aplican perfectamente para las posiciones que anteriormente hemos comentado para Chacel:

In a sense, then, Kristeva does not have a theory of ‘femininity’, and even less of ‘femaleness’. What she does have is a theory of marginality, subversion and dissidence. In so far as women are defined as marginal by patriarchy, their struggle can be theorized in the same way as any other struggle against a centralized power structure. Thus Kristeva uses exactly the same terms to describe dissident intellectuals, certain avant-garde writers and the working class: “Call it ‘woman’ or ‘oppressed classes of society’, it is the same struggle, and never the one without the other”. [...] Kristeva’s emphasis on femininity as a patriarchal construct [...] [and] on marginality allows us to view this repression of the feminine in terms of positionality rather than of essences. (Moi 164, 166; énfasis míos)

Si recordamos la cita de Chacel anteriormente mencionada, veremos que realmente sus planteamientos son muy similares a los de Kristeva:

“[Los feminismos m]e parecen completamente estúpidos. Los detesto, son completamente absurdos. Es un problema más social que intersexual, que remite siempre al socialismo como contexto y modo de solución [...] La discriminación, femenina o masculina, *no se puede plantear en abstracto*” (Mateo 68; énfasis mío).

los impulsos corporales reprimidos en la civilización, intentado hacer del lenguaje una experiencia táctil y envolvente en contra de la tradicional hegemonía óptica de las imágenes. Y esta es la base del flujo de conciencia, el dadá, el surrealismo, la escritura automática, la abstracción, la deshumanización o supraorganicismo de Ortega, y, más aún, como ya hemos explicado, se corresponde enteramente con la teoría del rizoma de Deleuze y Guattari, ya referida a la escritura postmoderna.

Resulta, por tanto, razonable la identificación chaceliana entre escritura de vanguardia –o sea, arte deshumanizado, *stream of consciousness*, escritura automática– y la escritura femenina –o sea, lenguaje poético, discurso semiótico–, entendida según la definición que Kristeva daría muchos años después. De hecho, en su artículo “Feminine Prose” (*Spanish Women’s Writing*, 1998) Catherine Davies afirmaba, precisamente, que la prosa de Chacel, “open-ended, loosely-structured, non-essentialist” (156), era *écriture féminine* por excelencia, y que ésa era la manera en que sus textos pedían ser leídos (155, 156); cualquier otra lectura redundaría en una comprensión parcial, debido a su significación ambigua y excesiva: juegos de palabras, sinestesias, alusiones y asociaciones transversales, etc. (156). En su opinión, Chacel es una escritora muy parecida a Virginia Woolf (156);⁶⁴ y este ambivalente exceso semántico tiene el efecto –voluntario– de romper las oposiciones binarias y las nítidas categorías de un pensamiento humanista de orientación patriarcal, ofreciendo una alternativa a éste.

Pero en esa concepción chaceliana de la escritura femenina como escritura vanguardista, también hay que considerar perspectivas que entroncan directamente con la revisión feminista de

⁶⁴ Ciertamente, la escritora inglesa comparte numerosos aspectos con nuestra autora. Su trabajo narrativo, también desarrollado a través del *stream of consciousness* y de la misma voluntad de androginia, fue realizado en las mismas fechas: *Mrs. Dalloway* (1925), *To the lighthouse* (1927) y *The waves* (1931). Cabría sólo preguntarse si Chacel efectivamente conocía ya en los años 20 y 30 la obra de Woolf, es decir, si habría sido editada en España o si ya existirían traducciones disponibles.

Butler, realizada aún mucho más tarde. Cuatro años más tarde que Davies, en “Cartografía de la intro-versión” (2002), Reyes Lázaro plantea, sin embargo, que una lectura de Chacel desde el pensamiento feminista francés resulta insuficiente, y propone un análisis desde la performatividad propuesta por Judith Butler –de quien, afirma, Chacel es una precursora: “La obra de Chacel pone de relieve, años antes que las teorías de Butler, el carácter performativo del género [...]. Chacel comprende que el género se produce por medio de ciertas ‘tecnologías sociales’, como el cine, los discursos institucionales (como el de la *Revista de Occidente*), las escuelas, la universidad, la academia, la vida diaria y las prácticas radicales” (188-189).

En opinión de Judith Butler en *Gender Trouble (El género en disputa, 1990)*, el principal problema de la “escritura femenina”, tal y como fue formulada por el modelo feminista francés, era la presuposición de un espacio exterior al patriarcado y, por ende, la premisa de una feminidad esencial –lo cual reproduce el mismo mecanismo que pretende combatir. Retomando la distinción de Beauvoir entre sexo y género, Butler muestra cómo el último es una construcción cultural, creada por medio de prácticas sociales repetidas: la identidad se constituye interpretativamente por las mismas expresiones que se pretenden sus resultados. Butler critica como ingenua la idea de la escritura femenina como trascendencia, como lenguaje alternativo y como afuera del orden socio-simbólico patriarcal. Es ingenua porque no hay otra manera posible de estar fuera de la estructura que morir, y porque cualquier confrontación es reabsorbida dentro de la misma lógica binaria. Cualquier acción contra el orden patriarcal tiene que darse, consecuentemente, en una condición de inmanencia. Para Butler, entonces, la cuestión es interpretar el género confundiendo los límites entre las categorías tradicionales de lo masculino y lo femenino, más que oponerse a ellas.

Lázaro, como Butler, considera problemática la presuposición de que exista un *afuera femenino* capaz de invertir la red patriarcal de relaciones de poder; y afirma que las “cartografías de la exterioridad” concebidas por Beauvoir, Cixous, Irigaray y Wittig –nótese que Lázaro no incluye a Kristeva– no aplican para la subversión imanente que, a partir de su primer fracaso, Chacel emprendió de las teorías y prácticas literarias misóginas ejercidas por sus predecesores literarios. Como ya nosotros habíamos también subrayado en páginas anteriores, la obra de Chacel resulta incomprensible desde ese modelo. Compleja y escindida en discursos contradictorios, no presenta una confrontación directa; y aunque defiende el derecho de la mujer a formar parte del canon cultural, nunca pone en entredicho la constitución de éste. Tal aspecto, unido a su gusto por los comentarios epatantes, y sumado a la orientación feminista *de segunda ola*, condicionó en gran medida su lectura y trivializó la percepción de sus textos.

Estoy plenamente de acuerdo con la anotación que hace Lázaro sobre Rosa Chacel como una escritora clave para leer críticamente los modelos teóricos feministas. No obstante, creo que es necesario aclarar que esta crítica a la escritura femenina sólo aplicaría, estrictamente, a la evolución del concepto después de ser formulado por primera vez. Butler privilegia la reinterpretación del concepto por Irigaray y Cixous, y Lázaro interpreta a Chacel desde estos parámetros. Pero para Kristeva, el discurso semiótico nunca puede constituir un exterior femenino al lenguaje-orden, porque es en sí mismo la definición de un tipo particular de lenguaje. Lo semiótico sólo puede ser percibido dentro de este lenguaje, como un eco de aquella comunicación directa, pre-verbal, con el cuerpo materno que la entrada en el orden simbólico exige suprimir. Pero no hay posibilidad de aprehenderlo por fuera de la psique, la cual está estructurada lingüísticamente –simbólicamente. En realidad, no habría otra posibilidad de salir por completo de la consciencia-palabra –inevitablemente simbólicas, inevitablemente ley

del Padre– que la muerte.⁶⁵ De hecho, Kristeva había explicitado que lo semiótico no es una alternativa al orden simbólico, un lenguaje que uno pueda hablar en vez del discurso normal (Terry Eagleton; citado en Mary Eagleton 215): en primer lugar, porque no es comunicativo; en segundo, porque su institucionalización lo convertiría en otro instrumento opresor. La escritura femenina entendida como tal no puede implicar exterioridad ni confrontación, sino una posición fronteriza dentro del discurso simbólico patriarcal, que opera una desestabilización del mismo al revelar sus contradicciones intrínsecas.⁶⁶

Aquí ya podemos traer a Chacel. Sus ideas guardan una notoria diferencia respecto a la definición de *escritura femenina* planteada por Cixous e Irigaray. Aun compartiendo la creencia

⁶⁵ Una idea similar había sido desarrollada en otros términos –continuidad y discontinuidad– por Georges Bataille en *El erotismo* (1957): nuestra condición de seres discontinuos (cuerpos independientes, delimitados por fronteras físicas de piel) sólo desaparece con la muerte, que rompe nuestros límites corporales y psíquicos y nos devuelve a nuestro estado original de continuidad, en el cual nos disolvemos, nos mezclamos (comunicándonos sin necesidad de comunicación) con “lo otro” o “el todo” exterior (originalmente, el cuerpo de la madre).

⁶⁶ Cito la ilustrativa explicación de Terry Eagleton, reproducido en el reader *Feminist Literary Theory* compilado por Mary Eagleton (1986):

Kristeva looks to this ‘language’ of the semiotic as a means of *undermining* the symbolic order [...], it takes sadistic delight in *destroying* or negating such signs. It is opposed to all fixed, transcendental significations; and since the ideologies of modern male-dominated class-society rely on such fixed signs for their power (God, father, state, order, property and so on), such literature becomes a kind of equivalent in the realm of language to revolution in the sphere of politics. The reader of such texts is equally disrupted or ‘decentred’ by this linguistic force, thrown into contradiction, unable to take up any one, simple ‘subject-position’ in relation to these polymorphous works. The semiotic throws into confusion all tight divisions [...] and offers to *deconstruct* all the scrupulous binary oppositions [...] by which societies such as ours survive. (Terry Eagleton, citado en Mary Eagleton 214-215, énfasis míos).

Y en la misma dirección, igualmente importante:

It is important to see that the semiotic is not an alternative to the symbolic order, a language one could speak instead of ‘normal’ discourse: it is rather a process within our conventional sign-systems, which questions and transgresses their limits. In Lacanian theory, anyone who is unable to enter the symbolic order at all, to symbolize their experience through language, would become psychotic. One might see the semiotic as a kind of internal limit or borderline of the symbolic order; and in this sense the ‘feminine’ could equally be seen as existing on such a border [...], relegated to its margins, judged inferior to masculine power [...] fixed by sign, image, meaning, yet because they are also the ‘negative’ of that social order there is always in them something which is left over, superfluous, unrepresentable (Eagleton, citado en Mary Eagleton 215).

de que toda escritura deriva de la experiencia física –que emana del deseo y del cuerpo–,⁶⁷ y de que por tanto la femenina recoge una experiencia corporal específica, para Chacel el acto escriturario no puede reducirse a una simple segregación o excrescencia o “a spontaneous outpouring from the body” (Jones, citado en Eagleton 229). Si bien el discurso semiótico o escritura femenina recoge los ecos de la fusión física con la madre y brota de esa memoria *jouissant* y envolvente del cuerpo, no podemos sin embargo presuponer que se trate de una simple emanación. Al menos, desde luego no podemos asumirlo en el caso de Rosa Chacel. Eso devolvería a las mujeres escritoras a la dimensión meramente material en que siempre han estado relegadas dentro del patriarcado.⁶⁸ E incluso “justificaría” el rechazo de la escritura vanguardista para reconocer la escritura femenina como parte de sí misma: siempre podrían decir que ésta es una pura emanación espontánea del cuerpo, sin elaboración intelectual –no como en el caso de los autores masculinos, que las explorarían consciente, voluntariamente. Y, como ella gustaba de decir, *para semejante viaje no eran menester alforjas*. Para Chacel será de suma importancia subrayar ese carácter intencional –racional, intelectual– y no sólo espontáneo –corporal– de la escritura femenina.

Ahí es donde entraría en juego el modelo de la performatividad que desarrolla Butler y que indica Lázaro, a través del cual sugiero que filtremos la idea de la *écriture féminine*. Porque, de

⁶⁷ Roberta Johnson comenta sobre esto en *Gender and Nation*, indicando cómo Chacel “joined Maurice Merleau-Ponty (*avant la lettre*) in assigning the body a central place in selfhood [...] [Even p]hysical illness was central to Chacel’s intellectual formation. In *Desde el amanecer*, Chacel describes being confined to her room during her many colds and fevers” (219).

⁶⁸ Stephen Heath en “The Sexual Fix” también llama la atención al respecto, indicando que dar por sentado el cuerpo como locus de emanación de la escritura femenina equivale a afirmar de nuevo la primacía de lo físico sobre lo intelectual en la mujer, y condena a dicha escritura a la anti-teoría, a la incapacidad para reflexionar sobre sí misma y para proyectarse, al no-metalenguaje (citado en Eagleton 204).

hecho, como en *Memorias de Leticia Valle* la continuidad física con el cuerpo materno puede ser recreada a propósito, uno puede evocar a voluntad la unión con el cuerpo materno y regocijarse conscientemente en ella (*jouissance*), procesar racionalmente (*performance*) esa experiencia pulsional física.⁶⁹

Tras analizar el proyecto deshumanizador para la escritura de vanguardia y el concepto teórico de la *escritura femenina*, también resulta más que razonable su vínculo con la obsesión por lo textil que manifiestan las escritoras de este momento –socialmente desplazadas desde niñas de los libros a la costura. El texto vanguardista, según lo comprendía Chacel a través de Ortega, Freud y Joyce, constituía un anti-tejido formado por un hilo narrativo que se retorció y enredaba sobre sí mismo, que se desenhebraba parcialmente en fibras a su vez enredadas entre sí, cuya solidez lineal –causal, progresiva, conclusiva– se disuelve en un flujo autorreferencial de asociaciones momentáneas y cambiantes entre palabras, frases, párrafos y otros textos literarios.

Y finalmente, después de estudiar sus características, resulta asimismo razonable entender por qué Chacel, habiendo leído profusamente a los autores masculinos que precisamente Kristeva menciona como ejemplos de *discurso semiótico* o *lenguaje poético*, creyó que la escritura “femenina” –el *tejido*: texto irregular, tendente a enmarañarse– se fundiría con la literatura “masculina” –el Texto regular, estriado, teleológico, entretejido como una red perfecta– en la literatura andrógina de la deshumanización –el texto textilizado, el fieltro laberíntico–, desapareciendo como categoría separada. Significativamente, el subtexto mitológico del tejido

⁶⁹ A fin de cuentas, los textos de Irigaray y Cixous, que intentan guardar coherencia entre mensaje y forma, son justamente eso: un intento consciente y voluntario. A este propósito conviene anotar la reflexión de Jones: [A]s Irigaray’s erudition and plays with the speaking voice show (as do Cixous’ mischievous puns and dictations of languages from Greek through German to Portuguese, and Wittig’s fantastic neologisms and revision of conventional genres), they are doing so deliberately, on a level of feminist theory and literary self-consciousness that goes far beyond the body and the unconscious [...]. Their work shows that *a resistance to culture is always built, at first, of bits and pieces of that culture, however they are disassembled, criticized and transcended.* (citado en Eagleton, 230, énfasis mío).

era un aspecto importante en Joyce. El narrador de *Portrait of the Artist as a Young Man* (*Retrato del artista adolescente*, 1914-1917) se llama Stephen Dedalus, en una clara referencia al arquitecto cretense que construyó el laberinto del Minotauro, y que le entregó a Ariadne el ovillo de hilo para que Theseo pudiera salir de sus intrincados corredores. El personaje y sus implicaciones mitológicas reaparecen en *Ulysses* (1918-1922), donde Stephen Dedalus se convierte alegóricamente en Telémaco, acompañando a Leopold Bloom (Ulises) en su viaje de regreso a casa y a su esposa Molly (Penélope), a través de las calles laberínticas de Dublín. Y, coherentemente con este paisaje, *Ulysses* está escrito en flujo de conciencia o asociación libre de ideas: desestructurado como una red compleja e irregular de conexiones entre conceptos.

Sin embargo, la diferenciación entre un “estilo viril” y la “escritura femenina” persistió incluso dentro de la misma vanguardia, como demuestran los comentarios de Ortega en *La deshumanización del arte*. A pesar de que una buena parte de la literatura hecha por mujeres podría haber encajado perfectamente en sus exploraciones, continuó siendo objeto de desprecio – y no sólo en España: en Inglaterra, las novelas de la propia Virginia Woolf fueron subvaloradas como versiones femeninas de las de Joyce (*Mrs. Dalloway*, de hecho, fue etiquetada como “una versión femenina del *Ulysses*”). Se trata de una de esas fabulosas contradicciones sin resolución, de la que Chacel era obviamente consciente. Como sugiere Davies (158), *Estación* –y, agregamos nosotros, toda su narrativa– puede leerse como una sutil pero dura crítica de la autora a la ignorancia de sus orgullosos coetáneos, que consideraban su experimentación expresiva como radicalmente nueva y diferente, mientras que ésta ya había sido largamente trabajada por “las mujeres” y criticada como “mala literatura”. La cuestión no radicaba en reivindicar una propiedad intelectual sobre el flujo de conciencia, basada en la anterioridad cronológica –quién

lo hizo primero—, sino en subrayar lo absurdo y las graves implicaciones de seguir manteniendo límites separadores allí donde debería darse una convergencia.

El paradigma de Ariachne y lo textil como seducción: Baudrillard

A partir de ese momento, esta idea chaceliana del fieltro o laberinto textual vanguardista se complicará. Como Butler, ella acababa de descubrir que, por más que la vanguardia se empeñara con sus experimentos estéticos en derrumbar desde fuera el orden social y simbólico, esa posición exterior era una fantasía. Tras una violenta quiebra con su escritura, Chacel desarrollará una táctica de *guerrilla* a partir de la misma idea de textilización del texto. Pero ahora no tramará complejos dédalos narrativos como en *Estación*, sino que empleará un esquema aparentemente normal, para dedicarse a rasgarlo, desmecharlo y enredarlo. Esta es, precisamente, la misma noción teorizada por Kristeva y Butler: la escritura femenina como una posición liminal en el orden-discurso simbólico del patriarcado, la cual funciona como una desestabilización del mismo a base de revelar las paradojas del sistema. Con ello, crean un efecto de extrañamiento y descentramiento en el lector, un descarrilamiento del discurso lógico. Esta idea no es otra cosa que la definida por Jean Baudrillard en *Séduction (De la seducción 1979)* como *seducción* —en oposición a *producción*— y su efecto *reversivo* —en oposición a *inversivo*.⁷⁰ En otras palabras: desordenar, confundir, mostrar los puntos ciegos. Igualmente, es la misma estrategia que Lázaro veía en los textos chacelianos: el propósito de la autora no radica en un enfrentamiento del

⁷⁰ Baudrillard atribuye este anti-poder de la seducción, consistente en la capacidad de revertir todos los signos, al hecho de que “lo femenino nunca ha sido su imagen” (25), sino una construcción por el patriarcado para, con su lógica binaria, definirse así mismo contra un referente negativo —precisamente como indicaba Irigaray en *Spéculum*:

[The feminine is] the negative required by the male subject’s ‘specularization’ [...]. Western philosophical discourse is incapable of representing femininity/woman other than as the negative of its *own* reflection [...]: she is absence, negativity, the dark continent, or, at best, a lesser man. In patriarchal culture the feminine as such is repressed; it returns only in its ‘acceptable’ form as man’s specularized Other. (Moi 132, 133-134)

universo cultural masculino, sino en una *seducción* de éste: “fingiéndose subrayar lo masculino, emborrona los márgenes entre masculinidad y feminidad” (187, 188).⁷¹ A fin de cuentas, ¿qué es la historia *Memorias de Leticia Valle* sino la seducción de una estudiante que, sin oponerse al profesor-archivero, acaba revirtiendo su discurso, su lenguaje, su jerarquía, el modelo intelectual que representa?

Lázaro explica que esta seducción opera a varios niveles. Nuestra escritora realiza sutiles pero fuertes correcciones de los pensadores patriarcalizantes como Ortega, las cuales explica recurriendo al término *tessera* enunciado por Harold Bloom. De acuerdo con esta opinión de Lázaro, ninguno de los textos chacelianos que dicen seguir una línea filosófica realmente lo hace al cien por cien. Roberta Johnson (*Crossfire* 1993) se había percatado también de esto. Según ella, la relación de su primera novela *Estación. Ida y vuelta* con la estética orteguiana es problemática, en parte debido a las propias inconsistencias de Ortega (178); y sostiene que en ella ya puede encontrarse una fuerte influencia de Unamuno, algo que sólo era posible porque Chacel –que todavía no había participado en las tertulias del maestro cuando lo escribió, desconocía el desprecio orteguiano por el autor de *Niebla* (Johnson *Crossfire* 180). Para Johnson, la autora estaba explorando la epistemología fenomenológica de Ortega sobre la relación entre la realidad interior y la exterior –más que siguiendo su estética de la deshumanización artística–, y se distingue de ella por la mayor importancia del juego verbal (Johnson *Crossfire* 172-175).

⁷¹ Pero Lázaro, quien extrañamente no menciona a Baudrillard en ningún momento, ofrece el término de “introversión” –en lugar de la “inversión” propia de las cartografías feministas de la exterioridad y de la “reversión” baudrilliana. Y afirma que esta introversión es una estrategia frecuente en los personajes femeninos chacelianos: negarse a participar del discurso simbólico, optar por el silencio o exilio interior como espacio de transformación del sistema conforme a una versión propia (184).

Pero las resonancias teóricas de Chacel no terminan aquí. Más aún, su idea de la textilización textual coincide con la concepción de la lectura y la escritura propuesta por la escuela de la deconstrucción –cuyo más útil exponente para nosotros es Joseph Hillis Miller, por expresar sus planteamientos recurriendo al hilo y al tejido en su artículo de 1976 “Ariadne’s Thread. Repetition and the Narrative Line” (“El hilo de Ariadna. La repetición y la línea narrativa”),⁷² como veremos a continuación.

Aracnología: Barthes, Hillis Miller y Miller

Al mismo tiempo que en el seno del postestructuralismo francés se desarrollaban los debates sobre la deconstrucción y sobre la *écriture feminine*, Roland Barthes lanzó el primer entronque relevante de estas discusiones con el problema textil, en *Le plaisir du texte* (*El placer del texto* 1973):

Texto quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en este tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de la araña). (*El placer del texto* 104)

Tres años más tarde, Joseph Hillis Miller exploraba la relación del doble mito de Ariadne y Arachne (“Ariachne”) con los actos de la narración y la lectura, observando que la imagen de la línea o hilo –de la cual Arachne y Ariadne son al mismo tiempo presas y artífices– se encuentra indisociablemente unida a la narrativa. Está tan arraigada, que ni siquiera podemos desprendernos de ella en los estudios críticos: las referencias al *hilo narrativo* y a la *trama* abundan en todos los análisis literarios. El hilo es inseparable asimismo de la legislación y la

⁷² El ensayo, publicado como artículo en *Critical Inquiry* en el otoño de 1976, pasó más tarde a integrar parte de su libro *Ariadne’s Thread: Story Lines* (1992).

metafísica occidentales; esta vinculación es incluso etimológica, y podemos rastrearla a través del lexema *leg(e)*:- leer y lección (*legere*), colegio o colección (*collegere*), leyenda, ley (*lex*), religión (*religare*), lógica (*lógos*), recolectar. Todas estas palabras implican en su significado cierta idea de unir, de hilar en una cadena causal donde el final de la misma es la revelación retrospectiva del principio-ley (*telos*) que la subyace, que la aglutina y que la explica (*telos-lógos, teleología*). Ésta es la estructura básica de la narración patriarcal –el modelo representado en ambos relatos mitológicos por Athenea y Theseo.⁷³ La primera castiga a Arachne por su *incorrecto* uso del telar: un tapiz urdido a la manera de un fieltro, que además representaba los abusos de las divinidades olímpicas –en contraste con el tapiz de la diosa, perfectamente reticulado y glorificador. El segundo reduce los diabólicamente intrincados corredores del laberinto de Creta a un solo hilo, con un objetivo claro siempre presente: llegar hasta el Minotauro que habita su centro y, luego de matarlo, salir. En ambos casos, el hilo es la imagen del relato teleológico, del orden simbólico, de la subjetividad unificada –una ilusión producida en el acto mismo de contar:

a causal chain. The chase has a beast in view. The end of the story is the retrospective revelation of the law of the whole. That law is an underlying “truth” which ties all together in an inevitable sequence revealing a hitherto hidden figure in the carpet. The image of the line tends always to imply the norm of a single continuous unified structure determined by one external organizing principle. This principle holds the whole line together, gives it its law, controls its progressive extension, curving or straight, with some *arché, telos*, or ground. Origin, goal, or base: all three come together in the gathering movement of the *logos*. (“Ariadne’s Thread” 69-70)

Esta estructura narrativa lineal –base del natural-realismo decimonónico– es una trampa. Se pretende a sí misma un medio transparente y directo en la búsqueda ontológica; pero en realidad

⁷³ Siguiendo el *portmanteau* de Shakespeare con “Ariachne” para Arachne + Ariachne, se podría proponer “Atheneo” para Athenea + Teseo. De hecho, “ateneo” es el lugar donde se reúnen los intelectuales.

no puede dar plena cuenta de la vida consciente, que acontece como una multiplicidad sincrónica de sensaciones y reflexiones. La diacronía es la manifestación de un desplazamiento, de un *ser* en fuga, ausente del relato: “Story-telling, the putting into language of man’s experience of his life, is in its writing or reading a hiatus in that experience. Narrative is the allegorizing along a temporal line of this perpetual displacement from immediacy” (72-73).

En contraste, el tejido-texto urdido por Arachne es un fieltro-telaraña, donde la misma noción del hilo se diluye en nudos, saltos, cruces, ramificaciones, interrupciones, repeticiones, vueltas atrás: un enmarañamiento de las fibras en variación continua, sin derecho, ni revés, ni centro, ni marco delimitador (Deleuze y Guattari “Lo liso” 485). Lo mismo puede decirse de Ariadne, cuyo ovillo de hilo rojo reproduce el trazado del laberinto. La doble figura de Ariadne le sirve a Miller para plantear un modelo de lectura y escritura que desafía al modelo racional y teleológico representado por las figuras patriarcalizantes de Athene y Theseo. Una lectura que no desenreda ni simplifica la complicada urdimbre narrativa reduciéndola a un hilo o línea, sino que “retrace[s] the whole tangle from the starting place of a certain point of entry” (Hillis Miller 60-61, 74), prestando atención a los cabos sueltos de la red –a los pasillos ciegos del laberinto–, puesto que ellos revelan el proceso de construcción del mismo. Una escritura auto-consciente que no trata de ocultar, sino que pone de manifiesto ese proceso constructivo de sí misma y de la subjetividad autor-lector, y que por ende revela un vacío ontológico donde el autor no se afirma sino que se diluye, de la misma manera que en la anterior cita de Barthes y en su ensayo “Death of the Author” (“La muerte del autor” 1968); y de la misma manera que –creo yo– funciona la narrativa de Chacel:

My exploration of the labyrinth of narrative terms is in its turn to be defined as an impossible search for the center of the maze, the Minotaur or spider which has created and so commands it all. [...] These empty corridors are vacant of any Minotaur. The

Minotaur, as Ruskin saw, is a spider, Arachne, weaver of a web [...], which both hides and reveals an absence, the abyss. Her [Ariachne's] text is a mise en abyme. (Hillis Miller 72-73)

Precisamente por ese motivo –la disolución del autor–, la propuesta postestructuralista de Barthes y Hillis Miller fue discutida desde el feminismo angloamericano por Nancy K. Miller en un ensayo de título muy elocuente para nuestro caso: “Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic” (“Aracnologías: la mujer, el texto y la crítica”), publicado por primera vez en 1986, en el volumen *The Poetics of Gender (Las políticas del género)*, y por segunda vez en 1988 en el libro *Subject To Change. Reading Feminist Writing (Sujetos al cambio. Leer la escritura feminista)*.

Para Miller, la desaparición del autor en el texto provocaba un problema fundamental para el análisis literario feminista, porque lo dejaba virtualmente sin objeto de estudio. La crítica feminista necesita al autor –a la autora, para ser precisos. Si ésta se desvanecía, disuelta en un texto de donde no emerge como subjetividad unificada, desaparecía también la causa fundamental del análisis literario feminista: la denuncia de los abusos patriarcales *representados* en los textos, y la revelación de las condiciones de desventaja en que las mujeres producen arte. Por tanto, Nancy Miller realiza una defensa del contenido argumental y del contexto –y una desvalorización del lenguaje y la forma. Desde esta perspectiva, propone el nombre de *aracnología* para una posición crítica que lea contra la indiferenciación del género sexual, y que descubra una subjetividad generizada en la narración. Toma el mito de Arachne como una figuración de la relación femenina de producción con la cultura dominante, y como una posible poética feminista, como una parábola de la escritura de las mujeres (272). Le reprocha a Hillis Miller que en su ensayo no hable en detalle de las representaciones que ella tejió en su tapiz, las

cuales son, según su visión, el verdadero y exclusivo motivo de que Athenea la castigara –una vez más, su denuncia del despotismo de los dioses. Para ella, gran parte de la crítica literaria adolece del *complejo de Ariadne* descrito por Naomi Schor: “the critic follows the thread of a reading practice common to the poststructuralist models of Barthes, Derrida, Deleuze, and Hillis Miller that by its metaphors and metonymies associates itself with the feminine [...] [but Ariadne is] the woman in the text the critic takes into the abyss of discourse that construct his identity” (285). En su opinión, en los mitos, el dios Diónisos que resucita a Ariadne constituye “the figure who represents the eternal return of male narcissistic desire” (285), y el castigo de Athenea equivale a la *des-autor-ización* realizada por Barthes y Hillis Miller (286-287). Su artículo finaliza con una llamada a la *justicia literaria*: “reading for the signature”, “retrieve texts from the indifference of aesthetic universalization” (287).

Aún reconociendo el valor de sus advertencias, también hay que admitir que las objeciones que pueden hacerse a Miller son evidentes. Su postura es ejemplificadora del modelo feminista que no nos permite leer a Chacel –o, en otras palabras: es exactamente el tipo de lectura crítica cuya operatividad es puesta a prueba por una escritora como Chacel. Para empezar, malinterpreta totalmente la figura de Dionisos. Igual que Athenea no es un principio femenino sino una diosa masculinizada, patriarcal, Diónisos no es un principio masculino ni una estela del autor-crítico literario. En toda la mitología griega se lo describe como una figura andrógina, una fuerza vital irracional que representa la posibilidad de Ariadne de regresar a todo aquello de lo cual había sido arrancada por Theseo –el laberinto. Por otro lado, si acusa a Hillis Miller de no ocuparse de lo que Arachne representó en su tejido, Miller comete exactamente el error inverso: omite la dimensión formal del tapiz –desestimándola como carente de importancia. De este modo, le niega toda capacidad política a la experimentación estética, imposibilitando así la comprensión

de figuras como Chacel. Pero hay algo más grave, indicado por Elizabeth Grosz en “Sexual Signatures: Feminism After the Death of the Author” (Firmas sexuales: el feminismo tras la muerte del autor”, en *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies* 1995). Primero, Miller no considera el hecho de que ciertas autoras femeninas escriben como hombres, en un modo de neutralidad o indiferenciación sexual; o, si las considera, lo hace como mujeres que han traicionado a sus congéneres y a sí mismas. Segundo, impone “a preset limit on women’s writing: it must always remain reactive, a writing tied to oppression, based on *ressentiment*” (15, énfasis de la autora). En suma, esto quiere decir que Miller incurre en la peligrosa paradoja de necesitar y perpetuar la diferencia de género, la cual es la causa de la misma segregación cultural femenina que denuncia. Por supuesto, Grosz hace estas observaciones ya con *Gender Trouble* de Judith Butler (*El género en disputa*, 1990) en su horizonte. Pero la situación resulta tanto más irónica si tenemos en cuenta que ya un año antes de la primera publicación de “Arachnologies”, Toril Moi había subrayado los problemas de este modelo feminista estrictamente basado en el sexo de su autor, en su contenido representativo, y en su contexto de producción. Me refiero al ensayo introductorio a *Sexual/Textual Politics* (*Políticas sexuales/textuales*, 1985), titulado “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” (“¿Quién teme a Virginia Woolf?”). Este texto exploraba el desafío que presentan escritoras como Woolf para el feminismo de segunda ola y la perspectiva angloamericana que Miller asume. En su empeño de exigirles arquetipos de feminidad orgullosa y triunfante, son incapaces de comprender su afán de trascender la feminidad por medio de un ideal andrógino; y son incapaces asimismo de ver que, en sus textos supuestamente descorporalizados y universalizados, sí que hay una actividad textil muy claramente vinculada a la materialidad, y muy iluminadora de las desiguales condiciones sociales en que las mujeres realizan su trabajo artístico. La propia Miller dijo que

Woolf había aludido a su narrativa como una telaraña de ficción pero adherida y erigida sobre soportes físicos. Y sobre Chacel, Susan Kirkpatrick (“Introduction” *The Maravillas District* 1992) escribe que “while asserting that weaving stretches from the concreteness of the loom to the abstraction of theory, highlights the subcategories of knitting and crocheting, emphasizing the continuous chains of linked loops and the elasticity of the product” (xx-xxiii, énfasis mío).⁷⁴

Me veo obligada a formular la misma pregunta para el caso de nuestra escritora: “¿Quién teme a Rosa Chacel?”. El desafío que las autoras como ella plantean implica un cuestionamiento de la aplicabilidad de estos referentes interpretativos al caso vanguardista español –como bien apuntaba Reyes Lázaro, al referirse a la necesidad de pensar la producción literaria de zonas no canónicas que no siempre entran dentro de los modelos teóricos del feminismo internacional. Pero también trae implicaciones más amplias, que tienen que ver con las dinámicas de la academia, y con la necesidad de defender la propia línea de trabajo. Como Grosz maliciosamente apunta: “I am curious about why we want or need a clear-cut distinction between feminist and non-feminist texts, what is invested or at stake in this distinction, and who wants the distinction

⁷⁴ Roberta Johnson, por su parte, añade que contra la tónica masculina dominante en la vanguardia, Chacel y Zambrano inscriben en su escritura su existencia específica como seres generizados y corporales –aunque sea para intentar refutar esa generización. Según Johnson, ambas autoras se embarcaron en una cruzada para reintegrar lo personal dentro de la literatura como una reacción contra la actitud estética orteguiana y de sus compañeros, y para salvar la grieta dicotómica entre vida y razón, mente y cuerpo, experiencia privada y discurso público, etc (“Self-Consciousness”, 1996). En *Gender and Nation* (2003), añade:

Male vanguard narrative is game-like, self-conscious in a metafictional sense [...] the numerous autobiographical elements are overwhelmed by literary self-consciousness. Chacel’s self-consciousness, in contrast, is substantive and physical, eschewing the male verbal pyrotechnics [...]. Both male and female novelists of the vanguard period converge in their interest in language as an artistic medium; however, male language focuses on objects, often evoking a playful relationship in the consciousness of things [...], whereas Chacel shifts attention to a self-discovery from within a corporeal position in the world (216, 218-219, 220)

to be drawn. This is a Foucauldian anxiety *about what power is invested in providing definitive categories*” (18, énfasis mío)

Con este análisis, mi propósito ha sido doble. Por un lado, me propuse probar que, efectivamente, la omnipresencia textil en la narrativa de Chacel y sus compañeras tenía implicaciones profundas con su estatus como mujeres aspirantes a integrarse en la intelectualidad. Por otro lado, he intentado desarrollar una aracnología propia, basada en un riguroso ejercicio de lectura consecuente con la idea de *razón poética* –evitando el uso del texto como mero *pretexto* para la discusión teórica. Por eso, aunque aparecen mencionados y expuestos en la introducción, los referentes teóricos mencionados en las páginas anteriores constituyen, más bien, vínculos comparativos que surgen del trabajo conceptual de la autora; y los empleo como coordenadas para situar a Chacel dentro de un debate literario donde merecía haber figurado por derecho propio desde hace mucho.

Pienso, por tanto, que es posible leer a Chacel conectando su práctica de la textilización textual con la *escritura femenina*, y viéndola como una forma de desestabilización interna. Frente al modelo de lectura y escritura basado en la lógica lineal, y representado en los mitos por las figuras patriarcales de Athenea y Theseo, la doble imagen de Ariachne constituye una manera de construir textos textilmente, desestabilizando simultáneamente las categorías de *masculino* y *femenino* como construcciones culturales. Primero, como urdimbre de una narración intrincada, ingenuamente opuesta al lenguaje tradicional. Segundo, como subversión y desactivación de la pauta canónica, a través del deshilachamiento y enmarañamiento de su hilo lingüístico y su red discursiva. Y, en sus últimos libros, como una propuesta metanarrativa independiente –la creación de una telaraña o laberinto textual que sin embargo funcionará como una falla dentro de un tejido mayor. Entendiéndola así, como un acto consciente –una elaboración conceptual de las

pulsiones semióticas– y deconstructivo –resistencia inmanente–, en lugar de como exterior, espontánea y confrontadora–, la *écriture féminine* sí tendría una capacidad de acción política muy clara. Y también muy concreta, pues operaría *dentro* de –inmanentemente a– marcos socioculturales específicos.

La evolución del proyecto literario de Chacel. Corpus y organización de los capítulos

Para Chacel, el núcleo de todo su trabajo literario era una sola gran novela, surgida por primera vez en Madrid entre 1926 y 1930 (*Estación. Ida y vuelta*) y por segunda vez en Buenos Aires entre 1950 y 1960 (*La sinrazón*), y “continuada, conservada por debajo de las otras cosas –novelas, cuentos, elucubraciones de varios géneros– en que gasté mi tiempo y fuerzas” (Chacel “Prólogo” 13).⁷⁵ En su ópera prima, intentó poner en práctica novelística los preceptos de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1926). Con ello pretendía desarrollar una escritura *nueva*: superadora del representacionismo, de la teleología, del género literario,⁷⁶ y del género sexual –demostrando su competencia lingüística y su capacidad para participar en los debates estéticos exactamente igual que lo haría un hombre. Su proyecto, como ya hemos dicho, era probar que la escritura femenina no existía, porque lo que había sido definido como tal a fines del siglo diecinueve era, de hecho, lo que el siglo veinte celebraba como escritura de vanguardia. Por tanto, *Estación* perseguía ser el (re)encuentro de la *escritura femenina* con el Texto, esto es, con la esfera letrada. Pero no consiguió ganar el reconocimiento de sus colegas literarios –no importaba cuán desgenerizada fuera esta escritura, el autor seguía siendo una mujer.

Posteriormente, su opera magna, *La sinrazón* (1940s-1950s, publicada en 1960), se encontraba

⁷⁵ La cita proviene del “Prólogo” que Chacel escribió a la primera edición de *La Sinrazón* para Bruguera (marzo 1977), reproducida en la reedición de 1981.

⁷⁶ Para Johnson (*Gender and Nation* 217), la mezcla de géneros literarios entre novela y autobiografía se corresponde con la mezcla de géneros sexuales (el carácter andrógino) que la novela va a llevar a cabo (218).

más próxima a la reinterpretación de la filosofía orteguiana efectuada por María Zambrano, tomando asimismo como referente la metaficción existencialista unamuniana. La novela lograba combinar una acción argumental y unos personajes distinguibles con una narración todavía fuera de los parámetros lógicos y causales, manteniendo sus elucubraciones sobre el lenguaje. Por tanto, *La sinrazón* reintentaba ese (re)encuentro amagado en *Estación*, esa restitución de la escritura femenina –el tejido– a la escritura de vanguardia –el Texto. “Yo no sé qué será lo mejor –o lo más tolerable– de mi obra”, comentó Chacel, “pero lo más verdadero y hondo son estos dos libros: lo más necesario. Innecesario, para mí, no he escrito nada, pero esto –los dos son uno– es lo más personal (“Prólogo” 13).

Las dos veces en que intentó generar esta fusión y conseguir la aceptación de sus compañeros fueron las dos veces en que se estaba definiendo y redefiniendo el campo intelectual: en el Madrid de preguerra (1927) y en el Buenos Aires del exilio (1960). El fracaso fue idéntico en sendas ocasiones. A pesar de sus esfuerzos, su trabajo continuará siendo ignorado una y otra vez por sus colegas. Como comenta Laura Freixas, “el mayor drama literario de Chacel [fue] que quiso ser un gran escritor –en masculino–, pero fue siempre vista como una ‘mujercita’ y tratada en consecuencia”.⁷⁷

Por tanto –como mencionamos en nuestras primeras páginas–, estas no son las novelas que incumben esta disertación, aunque he de mencionarlas y explicarlas para comprender mejor nuestro verdadero objeto de análisis. Lo más interesante de Chacel, para mí, ocurre en aquellos textos que ella consideró secundarios, y donde se traslucen, en clave textil, las tensiones y frustraciones que esas dos grandes novelas pretendieron superar. Pero en este punto, quiero

⁷⁷ Laura Freixas “Rosa Chacel”, en *Letras Libres*, enero 2004, <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9315> (fecha de acceso: 3 de Julio, 2008).

aclarar algo. Cuando digo “secundarios”, no insinúo que fueran algo así como la afloración del subconsciente literario de la autora, donde se podría ver su auto-reprimido reconocimiento sobre el problema femenino. En rigor, creo imposible afirmar que Chacel pretendiera negar o enmascarar la diferenciación de género y el desplazamiento intelectual de las mujeres. Como ya hemos dicho, la inmensa mayoría de su producción literaria se encuentra claramente destinada a evidenciarla y a discutirla, bien en forma de novela (*Teresa, Memorias de Leticia Valle, Barrio de Maravillas, Acrópolis, Ciencias Naturales*) o de ensayo argumentativo (“La mujer y sus posibilidades”, “Esquema de los problemas prácticos y actuales de amor”, Saturnal, “La esclava”, “La mujer en galeras”, etc). Más que como un “subconsciente”, pareciera haber sido concebido por la escritora como el debate necesario que enmarcara y permitiera entender sus dos obras principales. Así pues, opino que cuando ella se refería a *Estación* y *La sinrazón* como “lo más verdadero y hondo”, “lo más necesario” y “lo más personal” de todo lo que había escrito, quería decir que constituían la culminación de ese debate –pero no su desvaloración ni ocultación–, porque ambas novelas eran la demostración empírica de la igualdad intelectual femenina. En suma, mi opción de trabajar sobre estos textos “secundarios” se debe a que resultan indispensables para deshacer el malentendido feminista que se ha cernido sobre Chacel durante décadas.

En esta disertación nos centraremos, pues, en aquellas novelas donde Chacel elabora conceptualmente el problema de la diferenciación de género en la esfera intelectual, articulándolo en relación con la dualidad tejido-texto. Nuestra organización será cronológica, a fin de apreciar la evolución de las ideas chacelianas. De esta manera, el capítulo 1 constituye su base conceptual abarcando el período de 1926 a 1936, con la novela *Estación. Ida y vuelta*, el ensayo “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, el poemario *A la orilla de un*

pozo y la novela *Teresa*. Los capítulos 2 y 3 trabajan sus dos momentos de inflexión, de 1936 a 1939 con la novela *Memorias de Leticia Valle*, y en 1961 con el cuento “Ofrenda a una virgen loca”. Y los capítulos 4, 5 y 6 analizan su legado final durante las décadas de los setenta y ochenta con las novelas *Barrio de Maravillas* y *Acrópolis*.

El primer capítulo será, más que nada, un *innuendo* hacia el núcleo de nuestro análisis –el cual desarrollaremos en los capítulos siguientes. Lo empezaremos con una explicación detallada del proyecto de la autora en su primera novela, y emplearemos los análisis trazados por otros críticos, enfocándolos en nuestra propia perspectiva. Pero no haremos un ejercicio profundo de lectura, salvo en el caso del último texto incluido, *Teresa*, dado que éste ya inicia las exploraciones explícitas de Chacel sobre la relación textil-textual. Tras el chasco sufrido con la recepción de *Estación. Ida y vuelta* por parte de Ortega y sus compañeros, la escritora tiene que procesar su fracaso y replantear sus posiciones. Su indignación contra las teorías sobre “lo femenino” divulgadas por José Ortega y Gasset desde la *Revista de Occidente* es el motor de su ensayo argumentativo de 1931, “Esquemas prácticos y actuales del amor”. La biografía novelada *Teresa* (1930-1936, publicada en 1941) es continuación de este debate, ahora en forma narrativa. En ella, racionaliza aún más su divergencia de los presupuestos filosóficos de su maestro – poniendo al descubierto los mecanismos representativos y narrativos con los que esta especulación se construye y legitima, y marcando un fuerte acercamiento a las reformulaciones que de ellos estaba realizando María Zambrano.

A partir de este punto, la reflexión sobre el tejido empieza a aflorar, tanto a nivel de estructura como de trama. La triple imbricación del *género* –literario, sexual y textil– se convierte en un

motivo de reflexión importante en sus escritos posteriores.⁷⁸ Como explicará mucho tiempo después en *Desde el amanecer* (1972), la autora interroga ese hilo que intuye en la génesis del lenguaje, buscando en él los fundamentos de su hacer narrativo: “[tengo que] destejerlo hilo por hilo hasta percatarme de su trama” (34); “el éxtasis es el río en que navego desde el primer día de mi vida. Extrema paradoja, río-éxtasis, que antes que la palabra, antes que la conciencia brotaba ante mí –o en mí– como un hilo inmóvil y fluyente” (*Desde el amanecer* 224).

El momento más importante de la obra chaceliana acontece para nosotros en *Memorias de Leticia Valle* (comenzada en 1937, publicada en 1945), una novela que constituye una auténtica descarga de rabia. Puede decirse que en este texto ya están presentes, en estado germinal, todas las propuestas que la autora desplegará después. Chacel, vislumbrando el vacío de comunicación efectiva –y afectiva– que subyace la letra, plantea argumentalmente sus reflexiones acerca de la escritura femenina y la costura, como clave a partir de la cual desarrollar una estrategia metanarrativa y argumental que llamaremos de *seducción* contra el canon, metaforizado en el

⁷⁸ No en vano, una buena parte de su sensación de fracaso se debía el desdén que percibía en las tertulias literarias, donde se sentía doblemente ignorada, tanto su condición de mujer como su modesto vestuario: “Si a eso añades lo de siempre: mal vestida... figúrate, me sentía perfectamente desgraciada” (Porlán; citado en Mangini, “Introducción” 18); “Los hombres no han sufrido eso, pero las mujeres sí. Un hombre gordo y mal vestido podría haber triunfado desde un principio. Pero una mujer, no” (Chacel; citado en De la Fuente 307).

En su segundo fracaso, con *La sinrazón*, vuelve a subrayar el elemento textil adjunto a su sensación de derrota: “Trajes de noche que me hice en 1942 –date cuenta– para ir a Buenos Aires –‘la ciudad de las grandes pruebas’– y que jamás llegué a ponerme...”, le dice retrospectivamente en una de sus cartas a Anna Maria Moix. “¿Por qué? Ah, eso ya no puede ser narración. *Se puede contar lo que se hizo, pero lo que no se hizo... Salieron del armario todos los vestigios de la mujer que no fui*” (citado en De la Fuente 330; énfasis mío). A lo largo de sus diarios de exilio, Chacel identifica sus épocas de tensión literaria con la costura, con las “infinitas porquerías de orden femenino” que le impiden “ser quien soy, hacer lo que quiero hacer” (Chacel *Alcancía*; citado en Freixas “Rosa Chacel”, en *Letras Libres*, enero 2004, <http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9315> (fecha de acceso: 3 de Julio, 2008)); “Sigo perdiendo el tiempo haciendo crochet. Le he hecho a Jamilia un chal monumental” (Chacel *Alcancía*; citado en De la Fuente 330).

Y aún años más tarde, durante la estancia neoyorkina de la autora, su angustia sobre su identidad como escritora vuelve a manifestarse textilmente: “mi vestuario no está como para andar con gente bien”, escribe en *Alcancía*, a propósito de una invitación que le extiende la familia de Louise Crane. “Claro que esta gente bien siempre tiene a su alrededor artistas y atorrantes de todo género, pero lo malo es que yo no consigo tener jamás aspecto de artista ni de atorrante” (Chacel; citado en De la Fuente, 306).

Archivo. El empleo del tejido como clave escrituraria implicará una alteración del Texto teleológico, transformando su “trabajo incompetente” en una maniobra reversiva del discurso patriarcal y la institución literaria. Esta novela, escrita durante la Guerra Civil Española y aludida por la autora como el primero de sus escritos que sentía enteramente suyo, constituye una venganza simbólica contra el modelo de intelectual representado por Ortega. Me ocuparé de todas estas cuestiones en el capítulo dos.

De todas maneras, y a pesar de su importancia, *Leticia* representa todavía un primer punto de inflexión –escrita durante la guerra civil, todavía es posible creer que la situación cambie con la reubicación intelectual en el exilio. Creyendo que lo ocurrido habría sido prueba suficiente para sus compañeros intelectuales de los problemas del pensamiento vanguardista anterior representado por Ortega, Chacel vuelve a intentar una escritura des-generizada con *La sinrazón* (1960) –pero tal escritura no está ya basada en los mismos principios de su primera novela. Explicaré esto en la primera parte del capítulo tres. Durante la segunda parte, hablaré de su estruendosa segunda decepción –sus frustraciones, sensación de aislamiento y estancamiento escriturario son continuamente aludidos, con numerosas alusiones a la costura, en *Alcancía*, los diarios que llevó de manera irregular durante sus años de exilio,⁷⁹ y en los cuales se obligó a exteriorizar “los progresos que hace en mí la idea del fracaso” (Requena “Los diarios”).⁸⁰ Sin embargo, no trabajaremos estos diarios, sino que nos enfocaremos en el abandono de la novela por el cuento, y en un relato –donde se produce el giro definitivo. Me refiero al cuento *Ofrenda a*

⁷⁹ Serían publicados en 1982 en dos volúmenes: *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta*, a los que más tarde se añadiría un tercero, *Alcancía. Estación término*: escrito ya a su regreso en España y publicado póstumamente en 1998.

⁸⁰ Requena, Cora. “Los diarios de Rosa Chacel: Alcancías”, en *Cyber Humanitatis*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile N° 26 (otoño 2003)
http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5918%2526ISID%253D287,00.htm
| (Fecha de acceso: 18 de Junio, 2008)

una virgen loca (1961), escrito casi simultáneamente al ensayo *Saturnal* (1959-1961, publicado en 1972), –en que la autora reelaboró más rigurosamente la crítica al género iniciada en “Esquemas”. *Ofrenda* es un relato tan significativo para nuestro estudio porque, en clave textil, enuncia sus replanteos sobre el nuevo papel del intelectual y la literatura en el contexto de la postmodernidad, elaborando su propia teoría de la deconstrucción y el post-estructuralismo literarios. La percepción espacial de la ciudad juega un papel muy importante en este giro. En el contacto cotidiano con sus irregularidades, la trama urbana –con los intrincados trazados de las ciudades perdidas, los mapas que dibujan los personajes en su deambular callejero, y los súbitos jirones que surgen en la experiencia del exilio– le proporcionan a Chacel una pista para revertir la estructura, subrayando las fallas de un tejido en apariencia perfectamente reticulado.

De una manera ya totalmente abierta, Chacel explorará sus intuiciones sobre la relación entre lenguaje e hilo en su autobiografía de infancia *Desde el amanecer*, publicada en 1972 (un texto que guarda vínculos conceptuales importantes con el ensayo *La confesión* de 1971 y la novela *Barrio de Maravillas* de 1976, ambos casi coetáneos). Sin embargo, puesto que nuestro objeto de estudio es la ficción, no trataré esta autobiografía de manera directa, sino que la emplearé como una herramienta interpretativa para aproximarnos al trabajo final de Chacel.

La culminación de la trayectoria narrativa chaceliana tiene lugar en la trilogía *La escuela de Platón* (*Barrio de Maravillas* 1976, *Acrópolis* 1984 y *Ciencias Naturales* 1988). En el argumento de las dos primeras, la autora aborda de un modo completamente manifiesto el difícil acceso de la mujer a la esfera letrada, su particular relación textil con el lenguaje y la escritura, y la manera en que este acceso y esta relación afectan y contribuyen a transformar las ideas sobre el lenguaje y el estatus del intelectual. Por su extensión y su complejidad, ésta puede considerarse la verdadera obra magna de Chacel. Debido a ello, necesitaremos tres capítulos –

cuarto, quinto y sexto– para desglosarlas. En ellos trabajaremos los tres ejes rectores de la narrativa chaceliana.

En el capítulo cuatro estudiaremos la discusión, a nivel de argumento, contra la separación binaria entre el Texto –entendido como la esfera intelectual y viril–, y el tejido –entendido como el ámbito de la feminidad (tradicional, por supuesto), de la oralidad, y de la reproducción sexual, material y simbólica. Por el contrario, Chacel planteará la costura como una actividad no necesariamente artesanal o reproductora de los modelos patriarcales, sino genuinamente artística; y lo femenino como una instancia culturalmente construida a través de prácticas, y que por tanto también puede deconstruirse a través de prácticas. De ese modo, si el tejido había sido una manera de segregar el intelecto y lo femenino, también puede ser un arma en la reconquista del espacio textual, a través de su disfuncionalización. La disfuncionalidad será un valor subversivo respecto de la normatividad sociosexual (con las figuras recurrentes de la chica rara y la madre incorrecta), de la normatividad textil (con el tejimiento de fieltros intrincados, en vez de redes) y de la normatividad literaria (con una escritura que desestabiliza el esquema teleológico). Aquí ya aparecerá una conceptualización completamente madura de los elementos vistos en los textos anteriores –hilo como lenguaje, aguja como pluma, tejido como texto, los mitos de Arachne y Ariadne, la telaraña y el laberinto como estrategias de lectura y escritura, etc.

En el capítulo cinco reconstruiremos su historia crítica de la figura intelectual nacional desde el Romanticismo hasta las Vanguardias, y también al relato nacional que éste desarrolla, concretamente al modelo representado por su maestro José Ortega y Gasset y por su idea de España: homogénea, castellana, derivada de orígenes romanos y godos, dirigida por una élite liberal pero en realidad profundamente autoritaria. Chacel reflexionará en torno al nuevo papel del intelectual-artista: un cambio de situación que corre parejo al cambio de centuria y que no

puede deslindarse de la llegada inescapable de la Modernidad, de la aparición femenina en la escena pública (lo femenino, al igual que la masa popular-obrera, se hace visible), y de la consecuente, podríamos decir crisis lingüística que sobreviene. Con esto quiero decir dos cosas. Por un lado, que esta aparición de lo femenino es en cierto modo permitida por esa ruptura incipiente de la confianza en la unidad transparente de la palabra, y por esa transformación en el estatus del letrado. Pero también que la emergencia en el ámbito público-escrito de la mujer –un vacío, antes sólo representable como inverso de lo masculino– es justamente lo que provoca ese quiebre lingüístico y esa metamorfosis intelectual.

Y finalmente, en el capítulo seis trazaremos un análisis metanarrativo. El desplazamiento femenino del Texto y su circunscripción a la esfera del tejido tiene que generar en la mujer una particular relación con esa esfera textual de que ha sido secularmente enajenada: una relación mediada, que necesariamente ha de establecerse desde el hilo, a través del tejido y la oralidad. Por tanto, el segundo tema, íntimamente imbricado con el primero, es el del Texto mismo: Chacel reflexiona, desde la posición textil-textual y semi-oral a que es relegada, sobre el lenguaje como una fantasmagoría donde la materia está ausente del vocablo que la enuncia; y sobre la textilidad como una estrategia de escritura y lectura que, inspirado en el doble mito de *Ariachne*, funciona como una forma de pervertir el discurso patriarcal y real-naturalista a través de la resemantización de las palabras según su materialidad gráfica y sonora, y del enmarañamiento y la ramificación del hilo narrativo hasta crear una telaraña o laberinto textual (espero que esto arroje luz sobre el título de mi disertación): un flujo de conciencia que parece regresar a las ideas laberínticas de *Estación-La sinrazón*, pero que realmente las replantea con el enfoque subversivo de *Leticia* y “Ofrenda” para generar una discontinuidad en la red discursiva de la España post-Franco.

CAPÍTULO I

DEVANAR LA ESCRITURA:

ESTACIÓN. IDA Y VUELTA, “ESQUEMA DE LOS PROBLEMAS PRÁCTICOS Y ACTUALES DEL AMOR”, A LA ORILLA DE UN POZO, & TERESA.

(La base conceptual)

La madeja se enreda y su tela de araña
es igual que un brocado antiguo y tembloroso [...]
Laberintemos juntos.

(Ernestina de Champourcín, poema “Y el laberinto avanza”; citado en López-Cabrales).

Estación. Ida y vuelta (1926, presentada en 1927 y publicada en 1930)

Rosa Chacel inició su andadura literaria con un amor incondicional hacia lo ultramoderno y con una profunda convicción en la capacidad redentora del arte nuevo. Ambos fueron la causa de que decidiera abandonar el trabajo escultórico por la literatura, como un gesto de auténtico compromiso con su propio tiempo. *Estación. Ida y vuelta* fue concebida como un reflejo, como una “demostración palpable y patética” (Chacel “Ortega” 79) de los principios expuestos por José Ortega y Gasset en *Meditaciones sobre el Quijote* (1914), *El Espectador* (1916), y, especialmente, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925). El propósito de la joven autora –que en ese momento, en 1926, contaba veintisiete años– consistía en llevar a la prosa unas ideas de supraorganicidad que hasta entonces en España se habían ensayado casi exclusivamente en poesía.⁸¹ A ello se dedicó íntegramente entre 1925 y 1927 en Italia, pensando

⁸¹ La propia Chacel se refirió a esta carencia de novela abstracta: “[S]e escribió muy poco, casi nada. Sólo había cuatro o cinco libritos, en aquella colección ‘Nova Novorum’, patrocinados por Ortega, naturalmente [...] Es que no

que a su regreso la novela fuera publicada en la serie de narrativa experimental *Nova Novorum* – con la cual Ortega pretendía impulsar la renovación novelística española.

Chacel estaba bien instruida en el pensamiento orteguiano anterior a *La deshumanización* gracias a su disciplinado plan de estudio en la biblioteca del Ateneo de Madrid, entre 1918 y 1922. De esos años de lectura salieron las otras referencias vertebrales para su proyecto: Sigmund Freud –cuyas ideas sobre la conciencia encajaban bien con el circunstancialismo y el perspectivismo orteguianos–, Platón, Friedrich Nietzsche, Soren Kierkegaard, Fiodor Dostoievski, Honore Balzac, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Filippo Tomasso Marinetti, Miguel de Unamuno, Marcel Proust y, sobre todo, James Joyce. De hecho, *El retrato del artista adolescente* de Joyce (1922) y el primer volumen de las obras completas de Freud formaban parte de su equipaje al partir rumbo a Roma con Timoteo Pérez en 1922. Y cuando *La deshumanización del arte* de Ortega llegó entre las publicaciones recibidas por la Academia, y Chacel se lanzó a devorarla, sus principios le resultaron claramente relacionados con las ideas freudianas sobre lógica y subconsciente, con las greguerías de Gómez de la Serna, con las asociaciones espontáneas de Proust que traen el pasado de vuelta al presente, y con el *flujo de conciencia* joyciano –el propio Ortega mencionaba a Proust,⁸² Joyce⁸³ y Gómez de la Serna como exponentes de la deshumanización propia del arte nuevo (38-39).

había narradores; a excepción de Benjamín Jarnés y algún otro más, se hizo poquísima prosa, porque hubo alguno que desertó y se puso a hacer novela comercial” (Chacel; citado en Mateo 73). Como inicios del experimentalismo prosístico, Mangini señala los esperpentos de Ramón del Valle-Inclán, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, las novelas absurdas y pre-existencialistas de Miguel de Unamuno, y, especialmente, las de Benjamín Jarnés (“Introducción” 14, 31).

⁸² Las siete novelas que componen *À la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*) fueron publicadas entre 1913 y 1927 –las tres últimas póstumamente). Pedro Salinas, miembro fundacional de la denominada Generación del 27, inició en 1920 la traducción de la obra, de la que llegó a completar tres volúmenes (1920, 1922, 1931; Chacel partió para Roma en 1922). Como anécdota, su traducción fue continuada años después por Consuelo Berges (íntima amiga de Concha Méndez durante su estancia en Buenos Aires) a finales de los años 60, quien tradujo los cuatro últimos (publicados en 1967, 1968, 1968 y 1969, respectivamente). El *stream of consciousness* de

Con estos ingredientes, Rosa Chacel “sentó las bases filosóficas para definir su proyecto como escritora, que en su opinión coincidía con el objetivo artístico de su época: la exploración textual de la conciencia como punto de unión del deseo, la memoria y el mundo.” (Kirkpatrick 282). Su debut literario fue sin duda desconcertante: un texto complejo, denso, lento, y lleno de tantas reflexiones metanarrativas que es casi imposible ver otra cosa en él. “What was this woman trying to prove with such a novel?”, se pregunta Shirley Mangini en 1987, “It had no beginning and no end. It had no palpable characters and a minimal, almost imperceptible plot. It was just a mind ruminating about life, aware of objects and sensations” (“Women and Spanish Modernism” 18). “¿Qué es lo que pretendía lograr Chacel con esta obra tan hermética, tan equívoca y tan fuera de las normas convencionales del género?”, vuelve a preguntarse en 1989 (“Introducción” 27).

Creo que la intención de la autora era precisamente ésa: lograr una sofisticación conceptual y una reflexión teórica tan compleja que rompieran con los prejuicios históricamente formulados acerca de la incapacidad femenina para el pensamiento abstracto, demostrando que ella podía comprender filosofía, participar en los debates y escribir teóricamente. Gran parte de la crítica literaria feminista ha visto en ello una hipotética voluntad de Chacel de presentarse como una mujer extraordinaria: una “no-mujer” que mereciera ser aceptada en el mundo letrado como *uno más*, como uno entre iguales. Pero esto es un error. Como prueban sus otros escritos, a la escritora no le interesaba solamente exponer su extraordinariedad individual, ni exhibir ésta

Joyce había tenido uno de sus puntos de partida en el discurso mental de Proust –las súbitas asociaciones espontáneamente generadas por un estímulo.

⁸³ *Retrato del artista adolescente* (*Portrait of the Artist as a Young Man*) fue publicada en formato serial entre 1914 y 1915, y como libro en el año 1916. En 1926 fue publicada en España la traducción de Dámaso Alonso –bajo el pseudónimo “Alfonso Donado”. Susan Kirkpatrick anota que tal vez el ejemplar que Chacel leyó y llevó a Roma ya en 1922 fuera una traducción preliminar de Alonso, que le habría facilitado un amigo común antes de que saliera a imprenta (265).

como única. Lo que pretendía era evidenciar el carácter artificial y relativo de esa “feminidad” supuestamente incompatible con el trabajo intelectual y artístico, y ofrecer su caso como representativo de las *mujeres nuevas*, a las que reclamaba como imprescindibles en la avanzada renovadora del arte y de la sociedad.

Mi propuesta es que, en su primera novela, Chacel –que ya había experimentado la dificultad de ser escuchada en las tertulias y pronunciado en el Ateneo su polémica conferencia “La mujer y sus posibilidades”– intentó evidenciar que la escritura etiquetada como *afeminada* desde el siglo XIX se correspondía, de hecho, con los preceptos del llamado arte nuevo –relacionados con la libre asociación de ideas de Freud, puestos en práctica por el *stream of consciousness* de Joyce, y teorizados por la *deshumanización* de Ortega. Lo que el canon decimonónico, fundamentalmente natural-realista y teleológico, categorizaba como literatura *afeminada* o *histórica* no era otra cosa que el mismo estilo celebrado por la nueva institución literaria de los años veinte como una instancia de revolución intelectual y política: flujo de conciencia, monólogo interior o, directamente, escritura de vanguardia. Paradójicamente, ésta era sin embargo generizada en términos masculinos: el mismo Ortega la denominaba “varonil”. Con *Estación*, Chacel se proponía salvar esta diferenciación genérica. La novela quería construirse como un puente necesario, el cual uniera argumental y narrativamente ambos géneros sexuales en uno solo –eliminando así una grieta y una jerarquía que eran productos de un sistema anterior, y que debían ser superados por la vanguardia, en una Modernidad plena que estaba a punto de venir.

Este texto intentaba constituir así una de las bases de ese arte nuevo que iba a contribuir a la transformación de la sociedad. “Algo ha terminado”, dice Chacel al final de la novela,

concluyendo así su proceso, tendido su puente. “[A]hora puedo decir: ¡principio!” (169). Sin embargo, su libro no tendría el efecto que ella había previsto.

Estación: manifiesto literario

Como vimos al hablar de la deshumanización, Ortega afirmaba que el arte nuevo debía desprenderse del contenido –es decir, de la representación, de la significación– y retener sólo la materia artística, liberando la potencia vital que las formas orgánicas apesaban. De este modo, la *estética* de la vanguardia (“nuestro clima ético-estético”, “Noticia” 11) implicaba una confrontación directa –quebrando la lógica, suscitando el escándalo– del natural-realismo como baluarte de la mentalidad positivista y racionalista burguesa, entendiendo tal choque como un medio de higienización. Mangini señala que la escritora quería recoger el desafío lanzado por el maestro, y hacer “un arte puro, lúdico, un ejercicio intelectual que erradicara el triturado realismo noventayochesco” (“Introducción” 27).⁸⁴ Consecuentemente, *Estación* parte de una ruptura tajante con la retórica y los procedimientos narrativos realistas.⁸⁵

⁸⁴ Aquí se hace necesario marcar una distinción: los escritores modernistas españoles llamados “generación del 98” también se habían distanciado críticamente del realismo clásico del siglo XIX, y en realidad eran más impresionistas que realistas. Los “noventayochistas” de que habla Mangini rechazaron radicalmente la retórica, las frases largas, la visión pormenorizada y analítica y la estructura teleológica de un movimiento que identificaban con el proyecto restaurador monárquico (1875-1989, el cual había acabado con el espíritu regenerador de la Revolución Gloriosa de 1868).

⁸⁵ En una carta dirigida a Anna María Moix, fechada en Río de Janeiro el 19 de octubre de 1965 (recogida por Anna Caballé para su selección *La vida escrita por las mujeres*), Chacel comenta:

A sus tres preguntas sobre cómo debe construirse una novela –sobre un argumento, un personaje o un estilo–, le diré que *yo creo mejor construirla sobre un problema*. Más bien sobre un conflicto, esto es, un problema vivido [...]. En cuanto al estilo, lo primero es ponerse de acuerdo sobre lo que llamamos estilo. *A mí no me interesa como estilo más que la claridad, el rigor matemático: una sintaxis tan pura y tan sencilla que las cosas más abstrusas parezcan dichas en el lenguaje coloquial, confidencial más bien; quiero decir en un tono tan íntimo, interior y desnudo como el del soliloquio [...].* Me pregunta usted si es malo que su novela llegue a devenir en pura abstracción... Sí, es malo. No es malo que tome usted una abstracción y la convierta en un drama, es decir, que la convierta en una persona sintiente, sufriente y actuante, pero sí lo es que un drama se desangre al devenir de la abstracción. Le insisto en esto porque *no le aconsejo prescindir de toda abstracción, sino más bien mostrarla por transparencia bajo la vorágine de las pasiones* (vol. II 85-87, énfasis mío).

Para empezar, podría decirse que en la novela no sucede absolutamente nada. Para evitar cualquier representacionismo, la definición de los protagonistas es tan borrosa que ni siquiera tienen nombre. Como comenta Requena,

la singularidad del personaje debía sobrepasar la concepción tradicional realista para mostrar al lector su vida interior, su conciencia, obviando todo tipo de sentimentalismo o de análisis sicologicista [sic] en su caracterización [...] la acción ya no es el eje de la novela, sino que ha sido reemplazada por el ‘estar’ de los personajes en su presente, puesto que es el sujeto quien imprime sentido a los acontecimientos [esto es, el ratiovitalismo orteguiano, la *circunstancia*] [...]; el transcurso de la historia (es decir, del argumento) depende significativamente de la evolución del pensamiento de los personajes, y no de la consecución e ilación de los hechos, lo cual, a la larga, viene a significar que la historia no tiene importancia en sí misma [...] [y] exige del lector una participación activa en la lectura, pues es él quien debe llenar los vacíos existentes, ordenar y otorgar sentido a la historia, a su relato y, en última instancia, encontrar el sujeto que habita en ellas. (“La deshumanización”).⁸⁶

En función de estas características, Chacel es considerada por distintos autores como una precursora del *nouveau roman* francés (Davies 155). La propia autora expresó que constituía “una premonición” de éste, arraigada en el pensamiento de Ortega y en la inspiración de Joyce (Mateo 72): “Estas coincidencias con Butor son muy explicables. Se trata de una escuela que empezaba entonces, en el veintitantos, que provenía de Proust y de James Joyce, y que en España apuntó superficialmente en muchos, pero sólo en mí con verdadera adhesión” (Chacel; citado en De la Fuente 323).

El argumento, sucintamente, consiste en el viaje interior de “él”, estructurado como un conflicto en triángulo; un viaje que acontece entre la *estación* (el microcosmos de la casa), la *ida*

⁸⁶ Requena Hidalgo, Cora. “La deshumanización del arte en Rosa Chacel”, en *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, no. 7): http://hal9000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA_C/Pubblicazi/Artifara/Artifara-n--7-/Addenda/La-deshumanizaci-n-del-arte-en-Rosa-Chacel.doc_cvt.htm (Fecha de acceso: 3 de Julio, 2008).

(la marcha a París, alentado por el seductor personaje de Julia) y la *vuelta* a “ella”, su novia, al saber que ha dado a luz a un hijo suyo.⁸⁷ Aparte de estas tres etapas, no hay ninguna otra estructura –la estación podría verse como planteamiento, la ida como desarrollo, y la vuelta como desenlace, pero desde luego no en el sentido clásico. Tampoco hay instancia extradiegética alguna que nos ofrezca una visión global ni explicativa. En la tercera parte, la *vuelta*, la propia Chacel “usurpa” como narradora externa la voz narrativa del protagonista masculino, pero lo hace para reflexionar acerca de su proceso de creación literaria. El resto de la narración está totalmente constituida por el monólogo de “él”, que frecuentemente delibera sobre cómo expresar su *vida interna* en palabras –lo cual permite inferir, según Kirkpatrick, que “el texto cuenta la historia de su propia condición de posibilidad” (285). *Estación* se halla escrita como un devenir de pensamientos conectados unos con otros y que brotan desde un epicentro subjetivo: el yo de la primera persona narrativa. Los hechos exteriores –“reales”– no tienen apenas trascendencia. Como observa Susan Kirkpatrick, “[e]l mundo externo está presente sólo de manera fenomenológica, es decir, sólo en la medida en que la conciencia central enfoca sus elementos y los incorpora a su discurso” (287). Siguiendo la idea orteguiana de que la importancia de la novela no residía en los sucesos relatados sino en su impacto a un nivel más profundo, Chacel se proponía narrar “no el carácter ordinario de los acontecimientos, sino el carácter único de su calidad vivida” (Kirkpatrick 285); o en palabras de la misma autora,

encontrar el discurso no hablado de un hombre, pero no por inefable, sino por libre de toda explicación o referencia: era seguir el proceso de una mente que va al paso de las concomitancias vitales sin regirlas, sin asistirlas como fuerza directora... *No traté, en aquel entonces, de crear un personaje –que hoy podría parecer muy moderno– sin rumbo, carente de consistencia moral: no, traté solamente de lograr [...] las secuencias mentales, en su forzoso y natural encadenamiento [...], era la búsqueda de un lenguaje*

⁸⁷ La explicación la da Shirley Mangini en su “Introducción” a la edición de Cátedra (27, 28, 43, 44), y también la propia Chacel en su prólogo a su posterior novela *La sinrazón* (primera edición de Bruguera en 1977, página 8).

imaginario, es decir, de imágenes cinéticas, encadenadas por sus ajustes y engranajes. [...] Automatismo, surrealismo... evidentemente (Chacel “Prólogo” de 1977 a *La sinrazón* 7-8, 14; énfasis mío).

La propia Chacel aclararía años después, en su diario *Alcancía*, que le “repugnaba incurrir en la falsedad de contarse uno a sí mismo las cosas sabidas” (citado en Mangini, “Introducción” 39); y más tarde, en varias entrevistas, volvió a insistir en ello:

En mis años de Roma, exactamente en el invierno del 1925 al 1926, escribí mi primera novela, *Estación. Ida y vuelta*. Hoy veo bien claro lo que me propuse en ella. En primer lugar, como la novela tenía que ser en primera persona –quiere decirse que el personaje central tenía que ser *yo*, un yo que hablaba consigo mismo–, suprimí toda explicación de los hechos; porque un hombre –el personaje se me impuso como masculino–, *un hombre que habla consigo mismo, no necesita, o más bien no puede, darse explicaciones, no tiene que contarse lo que pasa: lo sabe antes de empezar, y alude al pasar de los hechos, al sucederse unos a otros como meras visiones interiores* –visiones y decisiones–, es decir, que en su mente se mezclan las cosas que pasaron y las que van a pasar, teniendo todas la misma densidad. (énfasis mío)⁸⁸

Roberta Johnson apunta que la narración chaceliana efectivamente constituye una contemplación de la experiencia: mas no de manera retrospectiva, lineal ni causal (citado en Mangini, “Introducción” 31). La autora decide mencionar no el evento concreto, sino la multiplicidad de resonancias que éste inmediatamente genera en la psique del narrador, y que incluyen pasados condicionales múltiples, creando un efecto caleidoscópico o laberíntico: cosas que podrían haber pasado y recuerdos contados repetidamente, pero modificados cada vez, según cada nuevo suceso en el presente transforma la visión del pasado (Mangini, “Introducción” 34,

⁸⁸ Publicado por el Diario *El País*, Madrid 30 de julio de 1994, en la página 10 del suplemento *Babelia*; y citado en la selección de fragmentos de la página web del Instituto de educación secundaria Rosa Chacel, de Colmenar el Viejo (Madrid): http://www.educa.madrid.org/web/ies.rosachacel.colmenarviejo/web_antigua/inicio/rosa_chacel/antologia.htm (Fecha de acceso: 8 Junio 2008).

38, 48, 55, 62). Para Kirkpatrick, Chacel va en este sentido más allá de lo que Proust y Joyce habían hecho con el *stream of consciousness*, puesto que en la narración de ella cualquier cronología externa o transcurso de acontecimientos se disuelve completamente en “juegos de asociaciones entre imágenes, sensaciones, deseos, lenguaje y memoria tal como operan en la conciencia” (286), y dado que elimina

todas las funciones tradicionales de la narrativa (tanto en primera como en tercera persona) de presentar acciones y pensamientos retrospectivamente con una interpretación explícita o implícita. Así llega a ser... una serie de actos de atención sin el armazón cronológico que hasta las novelas de puro fluir de la conciencia tienen en su acronología repetitiva (Johnson; citado en Kirkpatrick 286).

“Lo realista”, escribió Chacel en su recopilación de artículos *Rebañaduras*, “tiene el inconveniente de no sugerir siempre, en todo momento, el incalculable ramaje de asociaciones que se destapan en su efervescencia”.⁸⁹ Como hemos mencionado, en *Estación* Chacel estaba planteando los fundamentos de su proyecto literario. Este flujo o maraña –“incalculable ramaje” o laberinto caleidoscópico– reaparecerá, como un aspecto crucial para nuestro análisis, en casi toda su ficción posterior; y en ella podemos rastrear–todavía de manera implícita– el origen de su reflexión textual sobre la escritura. De hecho, resulta interesantísimo notar cómo muchos años más tarde, la autora se refirió retrospectivamente a la génesis de su primera novela con una metáfora textil: “Mil novecientos veinticinco, en el Gianicolo, junto a un laurel, yo no estudiaba, vivía la razón vital en un cierto modo larvario, con un cierto sistema nutricio, vorazmente centrípeto, *con ciega habilidad de oruga que devana hilos en torno a su crisálida*. [...] [E]scribí un libro, una breve novela en la que el drama, el asunto, el argumento era la filosofía de Ortega” (“Ortega” 79;

⁸⁹ Citado asimismo en la selección de la web del Instituto Rosa Chacel del Colmenar el Viejo, Madrid: http://www.educa.madrid.org/web/ies.rosachacel.colmenarviejo/web_antigua/inicio/rosa_chacel/antologia.htm (Fecha de acceso: 8 Junio 2008).

énfasis mío). Su concepto de la novela busca romper tanto el hilo narrativo –el transcurso cronológico lineal– como la red textual de personajes entrecruzados en que se articula el gran relato realista. En su lugar, atiende al tejido irregular –la “crisálida”– de asociaciones mentales y de posibilidades simultáneas que surgen con cada nuevo paso: “un laberinto”, dirá la propia Chacel en un pasaje de su segunda novela *Teresa*, ofreciéndonos un *mise en abyme* de su obra literaria como conjunto, “porque [...] inesperadamente cambiaba la imagen y un nuevo corredor [...] se abría ante su mente, que corría por él desalentada” (*Teresa*, citado en Mangini 58-59). Esta deriva de la voz narrativa, sus repeticiones, sus vueltas en círculos y sus dispersiones en múltiples pasados hipotéticos, deben entenderse como un intento voluntario de quebrar cualquier entramado teleológico y de atenuar la índole diacrónica de la narración: “todo es simultáneo; todo está hecho de una vez y no sabemos verlo más que poco a poco [...]. Este es el lazo que se nos tiende para que no podamos comprender” (Chacel; citado en López Sáenz 115). El “lazo” o hilo de la teleología “viril” realista –y no el enmarañamiento textil, fluctuante, “afeminado”– es la verdadera trampa en opinión de Chacel, pues elimina todo esfuerzo mental por parte del lector, dirigiendo y limitando su comprensión. Según Clara Janés, amiga personal de la escritora, el ámbito artístico de mayor libertad para Chacel era la literatura: “la libertad del laberinto, la que permite el magma, el fluir continuo, la modificación” (Janés “Pintura y escultura” *Actas del Congreso* 95).

Shirley Mangini apunta a esta índole textil de la metanarrativa chaceliana al comentar líricamente que en *Estación* y *La Sinrazón* “[l]os recuerdos están implacablemente *entretejidos*”. Acto seguido, añade que “Chacel se pierde por los vericuetos de ese laberinto memorialístico” y narrativo, buscando lo que ella misma denominaba “el intrínquilis”, el secreto innombrable que nunca se revela por completo (“Introducción” 58, 49, énfasis mío). Pero yo pienso que en

Estación. Ida y vuelta todavía se trata de un laberinto o telaraña, con un centro generador: con un sujeto-conciencia a partir del cual surge y en torno al cual gira. Sin embargo, éste se irá deshaciendo poco a poco en la prosa chaceliana, novela tras novela –hasta que en sus tres últimas el laberinto se extienda infinita y policéntricamente, y ya no quede ni rastro en sus pasadizos del minotauro-araña generatriz.

Estación: manifiesto “feminista”

Esta (des)estructuración narrativa de la psique, indicio inequívoco de histeria en el siglo XIX y sin embargo puesta en boca de un protagonista-narrador masculino, es coherente con la desactivación del género sexual que la novela lleva a cabo en un nivel que podríamos llamar “argumental” –lo entrecorillo porque ya hemos visto que el texto que nos ocupa no tiene un argumento propiamente dicho.

Estación es una novela de iniciación literaria, la batalla simbólica y lingüística contra el género que una joven intelectual debía librar consigo misma. Susan Kirkpatrick (284) explica que la escritora afrontó de manera muy concreta este problema. Para crear un contraste intencional con ese narrador masculino en primera persona, se identifica como autora femenina desde el mismo prólogo. Y constantemente confunde, de manera deliberada, la voz narrativa de “él” con el personaje de “ella”, en un acto juguetón de travestismo literario: una “intermitencia del género”, un continuo fluctuar de un lado a otro, “sin instalarse en una identidad fija y restrictiva” (294). Por su parte, Shirley Mangini argumenta que la escritora recurrió al concepto de ánima propuesto por Carl G. Jung, según el cual los elementos masculinos y femeninos coexisten dentro de todo ser humano. De este modo, la ida de “él” y su vuelta a “ella” podrían ser muy bien entendidos como la fusión de los dos “yos” de la propia autora –lo cual se

fundamentaría en la afirmación de la misma Chacel sobre el carácter marcadamente autobiográfico de la novela, refiriéndose a la gestación de su propia escritura (“Introducción” 32, 43). El sujeto dividido, desdoblado, se reunificaría durante el proceso de la narración: el yo intelectual (supuestamente masculino) que se reconcilia con el sentimental (supuestamente femenino), justo en el final de la primera novela acometida por la escritora (el nacimiento del hijo simbólico), la cual se constituiría así como un ser andrógino (la novela-hijo-subjetividad autorial). Según Mangini, esto se vería corroborado por la frase final –pronunciada no por “él” sino por la propia autora que ha tomado por sí misma la voz narrativa–, que inauguraría su carrera literaria: “Algo ha terminado; ahora puedo decir: ¡principio!” (169).

La hipótesis de Mangini tiene sentido en el contexto de las lecturas filosóficas de Chacel, que efectivamente era conocedora de Jung. Pero no lo tiene en el contexto de la restante producción ficcional y ensayística de la autora, quien se dedicó a lo largo de ésta a desmontar denodadamente los estereotipos adjudicados a los dos sexos. Como demostraría su ensayo de 1931 “Esquemas prácticos y actuales del amor”, la lectura de que Chacel había hecho de Jung era afiladamente crítica; “Esquemas” es, de hecho, una respuesta que refuta argumentativamente los planteamientos del filósofo sobre el género sexual.⁹⁰ Resulta extraño, pues, que Chacel identificara, sin más, el yo intelectual como masculino y el sentimental como femenino, cuando su objetivo era justamente probar la capacidad intelectual de la mujer –y por ende, la suya propia.

⁹⁰ Susan Kirkpatrick anota que Chacel se apartó de la estética del “maestro” (288) precisamente en su “concepción del género como categoría diferenciadora” (282), pues esto era lo que ella no podía aceptar del modelo orteguiano – que coincidía con el de Jung casi punto por punto, como veremos al hablar de “Esquemas”. Para un análisis detallado de las divergencias de Chacel respecto de Ortega, véase Elizabeth Scarlett (*Under construction*) y Roberta Johnson (*Crossfire*).

Más bien pienso que la reunión de “él” y “ella” en la tercera parte o *vuelta* se corresponde con una continuidad argumental del problema metanarrativo sobre el que se funda la novela: como hemos explicado antes, la integración de la “escritura femenina” en la escritura de vanguardia, que acontecería como consecuencia exigida del triunfo sobre el realismo teleológico, dando lugar a un arte nuevo andrógino. Chacel estaba desactivando las categorías de escritura asociada a un sexo, y en este sentido, creo que la idea de intermitencia y fluctuación sugerida por Kirkpatrick funciona mejor para describir la maniobra narrativa de la escritora –el travestismo también constituye una definición de androginia, entendiendo ésta no como una tercera categoría intermedia a lo masculino y lo femenino, sino como un exceso que hace ambiguas a las otras dos.⁹¹ Y con su estructura narrativa en flujo de conciencia –tan evidentemente parecido a la despreciada *escritura femenina*, tan celebrado por los vanguardistas cuando lo leían en Joyce– Chacel estaba desgnerizando la escritura e intentando reintegrar esa *escritura afeminada* como parte legítima de la literatura vanguardista.

Y sin embargo...

Cuando Chacel, cuatro meses antes de su vuelta a España en 1927, envió desde Italia el primer capítulo a la *Revista de Occidente*, estaba convencida de que Ortega lo reconocería inmediatamente como una aplicación ejemplar de sus principios teóricos acerca de la novela moderna. “Estaba segura de que Ortega estaría absolutamente compenetrado con mi propósito de novelar su filosofía, de convertir en vida, en persona, cada una de sus ideas” (Chacel “Ortega” 80). Como antes hemos comentado, esta *opera prima* constituía, indudablemente, una tarjeta de presentación con que la escritora pretendía obtener acceso a los círculos vanguardistas: “[Era] el

⁹¹ Y, en cualquier caso, como Catherine Davies anota, la misma idea de androginia basada en el concepto de *ánima* de Jung –que Mangini apuntaba– puede conectarse aún mejor con la noción de *alma* pensada por Virginia Wolf. En virtud de esta conexión, Davies percibe, como Kirkpatrick, que esta androginia de *Estación* no supone una reconciliación, sino una desestabilización de las categorías de género sexual (“Feminine Prose” 157-158).

trabajo de mis dos últimos años de Roma y fue mi pasaporte de regreso al intentar recuperar aquí un puesto” (Chacel “Noticia” 24; citado en Kirkpatrick 266). Chacel escribió *Estación –y*, posteriormente, *La sinrazón–* para demostrar que era posible participar del debate teórico y escribir inteligentemente con independencia del propio sexo. Aparentemente, su gesto no era peligroso: renegaba de la sensiblonería *femenina* e intentaba situarse en las directrices de ese arte que Ortega denominaba “viril”. Pero lejos de suponer una posición inocua, esta actitud resultaba altamente desestabilizadora para la institución literaria. “Las que quieran entrar, que entren”, decía Chacel (citado en Mangini, “Introducción” 20); pero, como constatan Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, la mera aparición de la mujer en la escena intelectual ya suponía todo un escándalo en lo que había sido hasta entonces un “club de señores”, revelando la crisis sexual subyacente en el modernismo.⁹²

“Chacel’s description of her first interview with Ortega [in the 1983 article “Ortega” for the *Revista de Occidente*] records a dramatic conflict”, comentan Teresa Bordons y Susan Kirkpatrick. “Her immediate impression (her sensation, she says) of Ortega was one of authority –‘una personificación de la ley’” (283-284).⁹³ Cuando por fin se entrevistó con quien ella consideraba su mentor, sus expectativas se derrumbaron. “Él no había entendido lo que ella se había propuesto hacer en *Estación*. Los comentarios de Ortega la ofendieron y no pudo ocultar su rabia” (Kirkpatrick 267). Para Kirkpatrick, *Estación* supone una escritura tan radicalmente consecuente con los predicados de abstracción deshumanizadora, que los llevaba demasiado lejos incluso para quien los había formulado. Pero es harto posible que el maestro ni siquiera hubiera

⁹² “[I]nevitavelmente, el ‘orden ideal’ de la historia literaria patriarcal fue radicalmente ‘modificado por la introducción de la nueva (verdaderamente nueva) obra de arte’ –y como dijo Woolf, esa ‘verdaderamente nueva’ obra era producida por las mujeres” (Gilbert y Gubar; citado en Mangini, “Introducción” 18-19)

⁹³ Chacel también describió a Ortega como un “juez implacable” en su entrevista con María Asunción Mateo para *Retrato de Rosa Chacel* (69)

leído la novela con un mínimo de atención, pues, demostrando una total ignorancia del texto llegó a adjudicarle influencias que no podía jamás tener:

[E]l caso es que todo lo que Ortega me dijo fue que veía en mi literatura la influencia, tan notable en los de mi época, de Girardoux... Mi indignación fue casi colérica... Yo no he leído nada de Girardoux, dije..., y Ortega aseguró que sin embargo, era natural la influencia a través de... Mi cólera no se apaciguó ni con los elogios que formuló sobre mi prosa, ni con su actitud encantadora, cortés, levemente galanteadora... No, no se aplacó mi furor, sino al contrario, se afincó básicamente... como reserva problemática. (Chacel “Ortega” 80)

Él intentó suavizar la tensión del momento, invitándola a enviar contribuciones a la *Revista* y diciéndole que consideraría la novela. Pero “[ú]nicamente me publicó el primer capítulo en la Residencia, y me dijo: ‘Desde este momento, usted puede considerarse colaboradora’. El libro no se publicó ni remotamente” (Chacel; citado en Mateo 73). Y aunque Chacel en efecto participó en la *Revista*,⁹⁴ ya nunca ingresó plenamente en su entorno: su novela no había sido aceptada, nadie conocía su trabajo, había tenido diferencias con el maestro. En consecuencia, sufrió una marcada marginación dentro del “pandillerismo literario masculino” (tomo prestada la elocuente expresión de Mangini).

La escritora refirió en varias ocasiones la incomodidad que experimentaba entre las miradas y los murmullos enjuiciadores del grupo: “Yo asistí algunas veces a esas tertulias. Muy pocas, porque iba con un sacrificio enorme. Para mí era un martirio chino [...]. Ortega no me intimidaba intelectualmente [...]. Pero el grupo de señores a su alrededor... yo me sentía... mal” (Porlán; citado en Mangini, “Introducción” 18).⁹⁵ Como parte significativa de su malestar –tanto más

⁹⁴ Además de algunos artículos y ensayos, la *Revista de Occidente* publicó dos cuentos suyos: “Chinina Migone” en 1928 (t. XXII, n° 55, 79-89), y “Juego de las dos esquinas” en 1929 (t. XXIII, n° 68, 400-403).

⁹⁵ Mangini agrega: “Esa desazón se repetirá más tarde en reuniones literarias en Buenos Aires, Nueva York, etc., según las descripciones que hay en *Alcanfía* [título de los dos diarios que la autora escribió en el exilio]. Comunica

comprensible considerando el asunto textil que nos ocupa–, Chacel subrayaba la obligación de lucir un vestuario elegante. Kirkpatrick hace notar que en aquellos círculos –que se querían a sí mismos progresistas pero que en el fondo eran profundamente burgueses y patriarcales–, el estatus femenino era decidido por la capacidad de estar a la moda: “Ortega reforzaba esta expectativa por su modo de relacionarse con las mujeres, ejemplificado por la ‘actitud encantadora, cortés, levemente galanteadora’ con que respondió a la rabia de Chacel durante su primer y desafortunado encuentro” (Kirkpatrick 268). Tal comportamiento enervaba todavía más a la joven escritora, quien, en sus propias palabras, “no toleraba concomitancias eróticas –ni siquiera amorosas– que derivasen a protecciones o conquistasen la benevolencia masculina. Esto no sólo era una línea de conducta personal, sino una posición ideológica: uno de los puntos más firmes que yo aspiraba a proponer a mi generación” (Chacel; citado en Mangini, *Las modernas* 153). Si todavía hubiera podido pasar por la linda acompañante, a la manera de las mujeres-musas de los surrealistas, tal vez habría sentido que tenía un espacio. Pero sabía que su aspecto físico no le reportaba ventajas: “a esa edad ya empecé a ser gordita –siempre fui pequeña” (citado en Mangini, “Introducción” 18), “[s]i yo hubiera tenido uno de esos cuerpos que permiten a una mujer ponerse en cualquier postura, no habría temido nunca llamar la atención sobre mí””, reflexiona en su diario (*Alcancía*, nota del 24 de enero de 1961); y, como ya hemos dicho, su situación económica no le permitía un vestuario sofisticado. No tenía ni el dinero para confeccionarse una imagen interesante, ni la desenvoltura social que da el trato continuado con ciertas esferas. Y, como dice Kirkpatrick, tampoco podía adoptar en esas reuniones la apariencia y los modos de un muchacho a la manera de Maruja Mallo, porque ya estaba casada y pronto tuvo un hijo (Kirkpatrick 270). De todos modos, esto la situaba en una situación diferencial

una enajenación que parece deberse, no sólo al ‘paletismo’ que ella se adjudica, sino también, aunque inconscientemente, a su condición de mujer” (“Introducción” 18, 19).

respecto de las otras mujeres frente a Ortega, y le ofrecía cierto enorgullecimiento compensatorio: “Yo no era una discípula en la Facultad, yo no era una dama exquisita galanteable: yo era un alma ibérica que le encocoraba” (“Ortega” 94).

En consecuencia, el final de la década de los veinte y el comienzo de los treinta fueron años en que Chacel estuvo presente en la vanguardia madrileña, pero durante los cuales la vivió desde sus márgenes, viéndose rebotada de vuelta hacia la “escritura femenina” –esto era, menor. *Estación* no fue publicada sino hasta 1930 y en la editorial Ulises, de la mano de Julio Gómez de la Serna. Nadie la reseñó. O bien Ortega y sus colegas la leyeron sin comprenderla, mostrando que semejante propuesta era excesiva incluso para la misma vanguardia, o bien la ignoraron sin ni siquiera leerla, porque sencillamente había sido escrita por una mujer. Manuel Abril, prestigioso crítico a quien ella había solicitado un comentario, le respondió con sarcasmo: “Te vas a Roma, sin decirle una palabra a nadie. Vuelves con un librito como éste y quieres que uno lo lea como si fuera Kant” (Scarlett; citado en Kirkpatrick 270). Unos meses después, la que iba a ser la novela inaugural del arte nuevo en España acabó en el mercadillo ambulante de ocasión:

Este libro, que al fin llegó a salir en Madrid, en 1930, podría decir que no salió: anduvo por la calle, primero en las librerías y al poco tiempo en los carritos que llevaban libros baratos. Baratos de precio, situación a la que los llevaba su falta de abaratamiento. Eran libros que no estaban al alcance de todas las fortunas –mentales, se entiende– y había que poner en ellos el engaño de la baratura para que se arriesgasen a comprarlos los que seguramente no llegarían a leerlos, pero que por ser tan baratos... Obtuvo algunas críticas benignas y los amigos lo acogieron con amor, es todo lo que logró en la salida, por eso refuló, se agazapó en la madriguera, a esperar tiempos más propicios. (Chacel “Prólogo” *La sinrazón* 8-9)

Chacel había creído que *Estación* operaría la necesaria fusión entre el tejido y el Texto, en la cual la escritura femenina se fundiría con la literatura de la deshumanización y desaparecería

como categoría separada. Pero la nula acogida de su primera novela le revelaba una realidad muy distinta: la vanguardia se erigía en un nuevo canon, el cual reproducía mecanismos de exclusión propios del anterior. Pese a todos sus experimentalismos, pese a todas sus reivindicaciones de revolución social, seguía manteniendo un principio teleológico subyacente, independientemente de cuán laberíntico hubiera sido el camino textual para llegar hasta él: la primacía del intelectual masculino como guía esclarecedora del mundo.

Teresa (1930-1936, publicada en 1941): introducción

La crítica literaria, incluyendo la feminista, suele coincidir en que *Teresa* es la novela menos chaceliana de Chacel, la más alejada del estilo que la escritora intentó construir como propio durante toda su trayectoria literaria. Para Elizabeth Scarlett, su protagonista marca un contraste con los demás personajes femeninos de la autora, porque “siente más que piensa” (*Under Construction* 74). Cora Requena comparte esta consideración: Teresa no participa en el acto de la escritura y no posee conciencia autorial. Ambas críticas parecen atribuir este carácter excepcional al hecho de que este texto fue, como hemos mencionado, una obra de encargo con pautas prefijadas. En mi opinión, sin embargo, esto no implica una menor densidad metaliteraria. Creo que éste es, de hecho, un texto fuertemente auto-referencial.

Efectivamente, Ortega le encomendó a Chacel la escritura de *Teresa*, para publicarla en la serie “Vidas extraordinarias del siglo XIX” que él estaba coordinando para la editorial Calpe. Lo hizo tal vez como “premio de consuelo” por su desentendimiento de *Estación*; quizá también como lección literaria de lo que él consideraba que ella debía escribir. En cualquier caso, la propia autora se refirió a la novela como un “ejercicio” asignado por el maestro. “Debo empezar por decir que jamás se me habría ocurrido escribirlo si no me hubiera sido propuesto, y ya se

puede considerar ejercicio la empresa de desarrollar una idea aceptada.⁹⁶ Pero la complicación no quedaba ahí, porque se trataba de *efectuar un ejercicio con un miembro anquilosado: la novela española* (“Advertencia” 6; énfasis mío). En realidad, se trataba de una comisión para todos los jóvenes escritores participantes en “Vidas”: “Ortega, como el maestro que hace una señal con el lápiz en el libro y ordena a los párvulos rebeldes, ‘Mañana desde aquí hasta aquí’, nos dio de tarea a cada uno un alma” (“Respuesta a Ortega”); “Nosotros obedecemos; la responsabilidad de la elección era de Ortega y nos pusimos a estudiar los modelos dados” (“Cómo y por qué de la novela”) (citados en Bordons y Kirkpatrick 285).⁹⁷ Como Bordons y Kirkpatrick comentan, el proyecto constituía –en el ocaso de la dictadura de Primo de Rivera– un medio para superar el modelo de Galdós con los *Episodios Nacionales* (284), “a means through which the literary vanguard might inculcate in the public a new vision of Spain’s immediate past (a vision in which a select group of extraordinary individuals embodied the destiny of the nation) and in so doing, establish its authority to envision the nation’s future” (287-288). Es decir, el ejercicio establecido por el maestro consistía en producir un canon narrativo nacional dentro de las directrices del arte nuevo.

Sin embargo, en el caso de Chacel, Ortega *casualmente* le asignó escribir acerca de una mujer casi desconocida: recordada sólo por haber sido la amante de un gran poeta nacional, el romántico José de Espronceda, y de la cual sólo se tenían referencias por un poema bastante ambiguo que él le dedicó. Además, los requisitos del encargo la obligaban a un gran

⁹⁶ En su entrevista con Mateo para Retrato de Rosa Chacel, la autora se refirió a la novela con estas palabras: “Teresa no me interesaba nada entonces, me interesó después. Fue un encargo de Ortega para la serie ‘Figuras [sic] extraordinarias del siglo XIX’ de la editorial Calpe. Cuando repartió los personajes a mí me tocó el de Teresa, no lo elegí yo. De hecho me atrajo muy poco su figura, porque lo único que sabemos es que plantó al marido y al hijo y se fue con Espronceda. Después también tuvo que plantar a éste porque su relación con él fue espantosa” (75).

⁹⁷ “Respuesta a Ortega” fue un artículo de Chacel publicado en la revista bonaerense *Sur*, en 1956; y el ensayo “Cómo y por qué de la novela” está recogido en su libro *La lectura es secreto*, de 1989.

distanciamiento de su primer trabajo. En esta ocasión, el texto no debía ser propiamente una novela, sino una biografía novelada: debía contener un personaje, una narración y un transcurso temporal claros.

El proyecto, iniciado a mediados de 1930, fue largo y laborioso. En contra de lo que ella misma esperaba, acabó involucrándose tanto en él –se trataba de una protagonista que, como ella, había vivido en un tiempo de revoluciones–, que escribió el primer capítulo de un tirón, nada menos que durante el mes inmediatamente posterior al nacimiento de su hijo, en junio de 1930 (Bordons y Kirkpatrick 285). Como hiciera con *Estación*, la escritora le envió ese primer capítulo al maestro; y ese mismo año apareció en la *Revista de Occidente*, en un número especial sobre el Romanticismo. Sin embargo, tras ese primer capítulo redactado en tiempo récord, Chacel se demoró seis años en finalizar el manuscrito. Lo entregó a comienzos de 1936 y, por supuesto –a causa de la guerra civil–, se quedaría sin imprimir. “[T]he obedient and enthusiastic disciple’s progress on the assigned task was interrupted. Why?”, se preguntan Bordons y Kirkpatrick, “‘Graves conflictos que me aquejaron durante cierto tiempo’ (‘Ortega’ 84) is all the writer tells us. What might these conflicts have been and how might they have affected the final form of the novelized biography of Teresa Mancha?” (285).

Es evidente, por el ahínco y las fechas en que escribió las primeras páginas, que la maternidad no fue la causa de sus dificultades. Para ambas críticas, es obvio que la redacción de *Teresa* (“a woman who had suffered the implacable application of the laws of gender difference to which Ortega and his colleagues still subscribed” 290) le provocó a Chacel una quiebra psicológica y epistemológica, obligándola a razonar exhaustivamente su desacuerdo con el maestro, y con las opiniones sobre la naturaleza femenina vertidas durante esos años en la *Revista de Occidente* por Marañón, Simmel y por él mismo. Estas opiniones fueron contestadas por la autora con el ensayo

“Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor” (1931), interrumpiendo la escritura de *Teresa*. Así pues, es lógico pensar que este artículo constituyó la primera manifestación de los “graves conflictos” a los que se refería la escritora.

Y es que la petición del maestro forzaba a Chacel a enfrentar sus ansiedades autoriales. Tras su “fracaso” para conseguir la aprobación de Ortega con su primera novela, probablemente sabía que su suerte literaria dependía de realizar con éxito la tarea estipulada. Pero la tarea misma le demostraba el impagable precio de ese éxito. Al tratarse de una protagonista del Romanticismo, la escritora debía trabajar con los discursos decimonónicos sobre *lo femenino* (*Scarlett Under Construction* 74) –los cuales se sumaban a los publicados durante esos mismos años en la *Revista de Occidente*. El maestro le encargaba a ella, quizá precisamente porque era mujer, escribir una biografía novelada sobre otra mujer. Y eso implicaba, tácitamente, dos cosas. Por un lado, conllevaba ilustrar las ideas que él tenía sobre *la feminidad* como una esencia vinculada a la materialidad, la emotividad, el Eros y lo privado –y opuesta al Logos y a lo público como atributos viriles.⁹⁸ Claramente, para Ortega esta concepción binaria del género encontraba su reflejo perfecto en la historia de Teresa Mancha –amante del gran hombre público Espronceda. Por otro, suponía aplicar las pautas narrativas *apropiadas* a esta condición femenina, las cuales constituían todo lo contrario de lo que ella había intentado hacer en *Estación. Ida y vuelta*: escribir un personaje definido y un discurso diacrónico. Por tanto, este requerimiento, que a los demás participantes en “Vidas” podría parecerles normal tratándose de una narración biográfica, en el caso de Chacel tenía connotaciones muy distintas. En conclusión, la autora se encontró con un encargo en el que no sólo debía escribir una biografía novelada –como los otros escritores–,

⁹⁸ Estas ideas, frecuentes en distintos textos de Ortega, se desarrollan ampliamente en su artículo “La poesía de Ana de Noailles”, donde además el filósofo afirma que la diferencia de género era “ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica” (citado en Bordons y Kirkpatrick 289).

sino en el que además debía corroborar o invalidar la acumulación de argumentos sobre *lo femenino* que cuestionaban su propia capacidad artística e intelectual.

De este modo, *Teresa* pone a Chacel en una situación crítica frente a sí misma como escritora. Y a pesar de todo, ella cumple. Le cuesta una profunda y violenta convulsión narrativa, pero le da a Ortega la novela que él quiere... sólo que argumentalmente desentramada y metanarrativamente deconstruida.

Pero antes de entrar en *Teresa*, es preciso que dediquemos una breve mención al ensayo que la interrumpió, y al libro de poemas *A la orilla de un pozo*, que Chacel escribió simultáneamente, entre los años de 1933 y 1936 –es decir, a continuación del ensayo “Esquemas”, durante el período en que la autora tuvo que pelear denodadamente contra su zozobra literaria para finalizar la novela. En realidad, nuestro propósito no es analizar en profundidad estos textos –el objeto de nuestro estudio, como sabemos, es la narrativa chaceliana. Pero me parece importante mencionarlos, dado que éstos, y las circunstancias que los iniciaron, fueron fundamentales en la crisis y en el proceso de recuperación que permitió a Chacel afrontar la escritura de *Teresa*.

“Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor” (1931) y breve nota sobre *Saturnal* (1959-1961, publicado en 1972)

El 14 de abril de 1931 se proclamó la II República. Al tiempo que el gobierno socialista iniciaba su vasto plan de reformas, entre las que se incluían políticas igualitarias de género en materia legal, laboral y educativa, *la Revista de Occidente* publicaba las teorías de Jung y especialmente de Simmel sobre diferencia sexual, en las que Gregorio Marañón y el mismo Ortega encontraron corroboración para sus propias tesis sobre el tema.

Ortega presentó el planteamiento de Simmel –el cual consideraba la feminidad incompatible con la subjetividad activa y consciente que caracterizaba a lo masculino– como “[e]l análisis más agudo y penetrante de las diferencias entre la psicología del hombre y la mujer” (citado en Bordons y Kirkpatrick 288). A partir de entonces, publicó otros textos escritos por biólogos y médicos, a fin de apoyar estos argumentos sociales y filosóficos sobre la feminidad. Uno de ellos fue precisamente Marañón, cuyas teorías médicas –expresadas en *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*, “Biología y feminismo” (1920), “Maternidad y feminismo” (1926), y “Nuevas ideas sobre el problema de la intersexualidad y sobre la cronología de los sexos” (1928)– recogen toda la repercusión tardía del krausismo y el positivismo en España⁹⁹–y demuestran cómo la ciencia, con sus pretensiones de objetividad, siempre se ha visto sin embargo inevitablemente afectada por los referentes culturales del momento. Marañón explicaba todo desvío conductual de la norma sexual, socialmente construida, en términos fisiológicos. Llegaba incluso a afirmar que las mujeres que entraban en la esfera pública, mostraban ambiciones intelectuales, o enarbolaban la causa feminista lo hacían porque su organismo sufría

⁹⁹ Impulsado por el desmoronamiento de las religiones, por el afán racionalista de la Ilustración y sobre todo por el positivismo, el discurso clínico y biológico impregnó a fines del S. XIX todos los ámbitos de la sociedad, aplicándose para explicar *científicamente* asuntos que eran de índole histórica, política o sociológica. La decadencia nacional se entendía como enfermedad, cualquier conducta fuera de la norma se leía como patología, etc. La ideología sociopolítica krausista, iniciada por el pensador postkantiano alemán Kart Christian Friedrich Krause, registraba a su vez una fuerte influencia de este discurso médico. Predicaba un racionalismo armónico basado en el altruismo y la responsabilidad civil, donde el Estado se identificaba con un cuerpo y sus ciudadanos con células, que deben cumplir con su función individual para que la totalidad se mantuviera “sana”.

Las ideas krausistas fueron divulgadas en España por Julián Sanz del Río y la Institución Libre de Enseñanza, dirigida por Francisco Giner de los Ríos (en la que se formó una gran parte de los intelectuales de la vanguardia), constituyendo una de las bases del pensamiento regeneracionista que se extendió especialmente a partir de 1898. Influidos por ellas, Gregorio Marañón disiente de la teoría darwinista que intentaba explicar a la mujer como un estadio evolutivo inferior al hombre. En su lugar, afirma que, simplemente, es *distinta del hombre*. Esto podría parecer una defensa, pero acabó afirmando la existencia de una diferencia sexual *natural* que igualmente sustentaba, con argumentos “científicos”, la supuesta inferioridad femenina –una inferioridad que resultaba políticamente necesaria para mantener el *statu quo* social y restringir su acceso a la esfera pública e intelectual. Si la mujer era *distinta*, lo era en virtud de su vientre: quedaba así inevitablemente determinada en todos los aspectos de su vida por su capacidad de concepción y gestación, la cual era considerada como el sentido y el fin último de su existencia –su responsabilidad social era parir, criar y educar rectos ciudadanos. Cualquier aspecto psicológico femenino se explicaba en función del útero y del ciclo menstrual, o de una alteración de los mismos. (Para más información ver el artículo de Jo Labanyi, “Pathologizing the Bodily Economy”).

trastornos hormonales que provocaban una “virilización climatérica” (citado en Bordons y Kirkpatrick 288-289). Otro de los participantes fue el médico Roberto Novoa Santos, con “La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos” (1929), que exaltaba la capacidad reproductora como el máximo mérito femenino posible.

Por su parte, Ortega –también influido por el krausismo y el positivismo– escribió sus ideas acerca del género en *Sobre el amor* (1926). No puede dejar de resultar contradictoria su defensa de una diferencia natural entre los sexos, cuando al desarrollar su teoría de la razón histórica había afirmado solemnemente que los seres humanos no tienen naturaleza sino historia. Estaba tan imbuido de la visión binaria de género que entendía los períodos históricos como masculinos y femeninos –y en *La deshumanización del arte* había expresado que el espíritu del S. XX sería masculino.¹⁰⁰

Es muy fácil adivinar la reacción que estas publicaciones, aparecidas en el principal medio de la vanguardia, suscitaron en nuestra autora. Rosa Chacel, furiosa, contesta con un ensayo exhaustivamente trabajado, titulado “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, que también saldría en la *Revista*.

¹⁰⁰ A propósito de la creciente importancia del deporte, Ortega comenta que “el cariz que en todos los órdenes va tomando la existencia europea anuncia un tiempo de varonía y juventud” (*La deshumanización* 52). Y afirma que:

[L]a historia se mueve según grandes ritmos biológicos. Sus mutaciones máximas no pueden originarse en causas secundarias y de detalle, sino en factores muy elementales, en fuerzas primarias de carácter cósmico. Bueno fuera que las diferencias mayores y como polares, existentes en el ser vivo –los sexos y las edades–, no ejerciesen también un influjo sobre el perfil de los tiempos. Y, en efecto, fácil es notar que la historia se columpia rítmicamente del uno al otro polo, dejando que en unas épocas predominen las calidades masculinas y en otras las femeninas, o bien exaltando unas veces la índole juvenil y otras la de madurez o ancianidad (51-52).

El párrafo no tiene desperdicio: no sólo afirma el género como una “diferencia mayor y polar”, sino que además, en una correspondencia “cósmica”, lo convierte en una esencia subyacente a ciertas épocas (épocas “decadentes”, por supuesto, a la manera de Nietzsche) y defiende su capacidad de afectar el curso de la Historia.

Este ensayo trata específicamente del problema del acceso femenino al conocimiento intelectual, y por tanto es imprescindible para comprender la evolución del pensamiento crítico sobre género y escritura –que Chacel ya había iniciado en su conferencia “La mujer y sus posibilidades (1920) y en su primera novela *Estación* (1926-1927, publicada en 1930), y que desarrollaría en sus novelas subsiguientes. “Esquemas” era una defensa del derecho femenino a la formación letrada, invalidando los argumentos filosóficos enarbolados para probar su incapacidad mental. Pero constituía también una llamada de atención a la intelectualidad de vanguardia y a Ortega, haciéndoles ver que no podían excluir a las mujeres si pretendían un mínimo de honestidad para consigo mismos. Por lo tanto, el debate abierto en este texto también nos permite, –junto con la polémica en torno a *Estación. Ida y vuelta*– comprender el ambiente de fricción que se formaba paulatinamente entre discípula y maestro, y aproximarnos mejor a la descarga de rabia que supuso *Memorias de Leticia Valle* (publicada en 1945, pero escrita en 1937). Para trazar nuestro rápido apunte sobre “Esquemas”, me referiré al acertado análisis que Susan Kirkpatrick nos ofrece parcialmente en su artículo co-escrito con Teresa Bordons “Chacel’s *Teresa* and Ortega’s Canon” (1992), y totalmente en su libro *Mujer, modernismo y vanguardia en España* (2003).

Escrito 18 años antes que *El segundo sexo* de Beauvoir, al cual se atribuye –erróneamente, y sólo porque nadie se había molestado en leer a Chacel antes– la primera diferenciación entre sexo y género, el ensayo de nuestra escritora constituía, según Kirkpatrick, “una crítica extraordinaria de cómo las teorías contemporáneas de la diferencia sexual servían para marginar a las mujeres de la cultura”, “un riguroso ataque filosófico contra los mismos cimientos del concepto ideológico de género” (Kirkpatrick 270, 271). Después de sus largos años de lectura en el Ateneo y en Roma, la escritora conocía con bastante precisión las teorías filosóficas en que

Simmel y Jung se apoyaban para sus argumentos, y estaba bien adiestrada para reconocer los problemas de éstos. El objetivo de Chacel era rebatir el esencialismo con que se pensaban las nociones de “femenino” y “masculino”, señalando que se trata de categorías operativas en el presente, pero que no siempre han recibido la misma consideración a lo largo de la Historia.

En la primera parte, la autora se ocupa de Simmel, quien supuestamente favorecía a la mujer indicando la necesidad de equilibrar la cultura esencialmente masculina con aportaciones femeninas. Chacel lo refuta recurriendo a Scheler, y ante su afirmación de que las mujeres no deben pretender escribir y pensar *como un hombre*, responde que escribir y pensar son actividades humanas que no admiten diferencia de género, y por tanto escribir y pensar *de manera distinta a un hombre* significaría no escribir o no pensar en absoluto. “[E]n verdad, nunca demostró la mujer mayor vileza que al aceptar este postulado que encierra una intención de soborno y un fondo de desprecio como hoy no se encuentra en ninguna de las tendencias sociales que consideramos no corrompidas” (citado en Kirkpatrick 276).

En la segunda parte, se encarga de Jung y el erotismo: rebate su asunción de que Eros sea la base de la psicología femenina mientras que Logos lo sea de la masculina, arguyendo que ambos principios se manifiestan en todos los seres humanos; y diferencia la función biológica –el sexo reproductivo– del acto comunicativo entre dos conciencias individuales –el erotismo. Más significativamente, declara que el género sexual es una categoría socialmente construida en cuyo origen se hallan los dos temores atávicos sobre los cuales se funda la masculinidad tradicional: el miedo a la “homoespiritualidad” y el miedo a la pérdida de la superioridad. “Chacel ascribes the failure of her male contemporaries to recognize the basic similarity of male and female psyches to their anxiety about risking an erotic encounter with an individual comparable to themselves in spiritual and moral consciousness” (Bordons y Kirkpatrick 289). Ese doble recelo y no otra razón

–un motivo simplemente perverso, declara Chacel–, es lo que mistifica el sexo en formas, instituciones y prácticas culturales para regir y limitar la experiencia erótica, y para imponer dos “modelos” distintos de personas (Kirkpatrick 278-279). La tesis de la autora no sólo anticipa las ideas de Beauvoir en *The second sex* (1949), como Kirkpatrick señala, sino que también anticipa el concepto de performatividad propuesto por Butler en *Gender Trouble* (1990), al indicar que el género es una instancia cultural construida interpretativamente a base de prácticas socialmente repetidas.

En la última parte del escrito, la autora apela al intelectual. Enfatiza que “la misión de la vanguardia consiste en eliminar los efectos ofuscadores y distorsionantes de las estructuras de género tradicionales” (Chacel; citado en Kirkpatrick 277-278) y “las representaciones acumuladas del amor como co-extensivo a la diferencia de género” (Chacel; citado en Kirkpatrick 281). Dado que, para Chacel, Eros y creación artística son inseparables, el amor es un tema obligatorio para la vanguardia. El título del ensayo queda así explicado. La intimización de la cultura, que era considerada “feminización” o “decadencia” y vista como un mal síntoma por intelectuales y filósofos, resultaba crítica precisamente por su “tendencia a desenfatar la diferencia de género, a hacer desaparecer el amor romántico y sus roles diferenciados” (Chacel; citado en Kirkpatrick 280). El problema no es, pues, la recalcada masculinización de la mujer, sino justamente su *feminización*: separarla del mundo cultural, convertirla en un “otro” (Kirkpatrick 274-275).¹⁰¹

¹⁰¹ En su análisis, Kirkpatrick apunta asimismo las dos críticas principales que se le podrían hacer al ensayo de Chacel: una idealización de los valores culturales asociados a lo masculino, como la intelectualidad y la objetividad; y la adopción de una postura masculina para poder entrar en debate –si bien ello también puede interpretarse subversivamente, como una táctica de travestismo. Lou Charnon-Deutsch (conversación personal) añade una tercera crítica: la tendencia a citar exclusivamente autoridades masculinas para apoyar sus argumentos –lo cual también puede verse como una estrategia para demostrar que la opinión patriarcal moderna entra en conflicto con la misma

Shirley Mangini constata que muchos años después Chacel retomaría el proyecto de “Esquemas” en *Saturnal* (1972): el largo ensayo –más de 400 páginas– acerca de la unión entre eros y creación artística, que la autora escribió en Nueva York entre 1959 y 1961 gracias a la beca de creación de la Guggenheim Foundation. Un proyecto que ella misma describió como la “continuación de mi inconcluido –frustrado, inhibido, atragantado– ensayo de 1931”. En *Saturnal*, Chacel rechazó de plano y ya sin tapujos las ideas de Ortega sobre la mujer, denunciando que lo que había tras el tono conciliatorio y poético de las palabras del filósofo¹⁰² no era sino “la convicción, bonitamente encubierta, de que la mujer nunca creó nada valioso” y criticando su actitud ante una cuestión que requeriría de su mirada crítica (Chacel; citado en Mangini, *Las modernas* 153). Entre un amplio elenco de referencias filosóficas –entre las que se cuentan Sócrates, Platón, Ovidio, Bergson, Kierkegaard, Heidegger, Camus, Freud, Quevedo y Unamuno–, Janet Pérez destaca la clara influencia que *Eros y civilización* de Herbert Marcuse (1955) tuvo en el pensamiento argumentativo de Chacel al componer *Saturnal*. Asimismo, el texto demuestra la familiaridad de la autora con las primeras formulaciones teóricas del feminismo, pues refería –y discutía– planteamientos de Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y la condesa de Campo-Alange, así como lecturas de Rosa Luxemburgo y Marie Curie. “Rosa Chacel [...] could and should be invoked in discussions of the social construction of gender in Spanish literature”, observa Roberta Johnson (“Spanish Feminist Theory Then and Now” 2003), “She [...] was a well-informed philosopher, who joined in contemporary continental debates on gender, most notably in her essay ‘Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor’, and

tradición filosófica sobre la que cree sustentarse; pero de todos modos, no puede evitar incurrir en una sutil auto-contradicción de la defensa intelectual de las mujeres, al carecer totalmente de estas referencias.

¹⁰² Esas palabras eran, entre otras, las siguientes: “[L]a excelencia varonil radica, pues, en un hacer; la de la mujer en un *ser* y en un *estar* o con otras palabras: el hombre vale por lo que hace; la mujer por lo que es” (Ortega; citado en Mangini, *Las modernas* 153).

the book-length *Saturnal*. This latter, like Butler's *Gender Trouble*, engages with Simone de Beauvoir" (17). Continuando en la directriz iniciada por "Esquemas", la autora retoma la concepción del género interpretativamente construido, al rechazar críticamente el estereotipo de la mujer como naturalmente pacífica y al analizar el papel del cine en el modelaje de la mentalidad sexual moderna. Y –¿probablemente como ironía frente a los planteamientos de Ortega sobre la diferencia sexual?–, Chacel emplea su teoría de las épocas masculinas y juveniles o femeninas y seniles, expresada ya en *La deshumanización del arte* (1926), para con sus mismas premisas deducir que el signo de su propia generación no es "varonil" sino, en palabras de Janet Pérez, "unisex".¹⁰³

A la orilla de un pozo (1933-1936, publicado en 1936)

En el transcurso de los dos años que siguieron a la publicación de "Esquema" en 1931, la autora se fue hundiendo en una profunda crisis narrativa, agravada por su fuerte desencanto intelectual con el círculo de la *Revista de Occidente*. Esta crisis tocó fondo en 1933, con la muerte de su madre¹⁰⁴–y, según algunas autoras como Mangini y De la Fuente, con una difícil coyuntura sentimental.¹⁰⁵ Exhausta física, emocional y mentalmente (Mateo 26), su trabajo

¹⁰³ Pérez, Janet. "Chacel, Rosa", en *Encyclopedia of the Essay*: <http://www.custom-essay.net/essay/encyclopedia/Rosa-Chacel-Essay.htm> (Fecha de acceso: 20 de Junio, 2008).

¹⁰⁴ La escritora constató en varias ocasiones la enorme influencia afectiva, intelectual y estética que su progenitora había ejercido sobre ella, y el gran impacto que su muerte le supuso. Rosa Cruz Arimón, de origen venezolano y sobrina-nieta del poeta romántico español José Zorrilla, era maestra de profesión. Educó a su hija por sí misma y le atemperó el carácter –según la propia Chacel– mordaz y violento, heredado de su padre: "[Mi madre] era tal como yo quería ser, tal como debía ser" (*Desde el amanecer* 38 y "Autopercepción intelectual" 17). Significativamente, en *Memorias de Leticia Valle* –el proyecto narrativo que emprenderá tras cumplir con su encargo anterior–, la ausencia de la madre en relación con el lenguaje tendrá una importancia fundamental.

¹⁰⁵ En *Las modernas de Madrid* (151), Mangini sugiere la posibilidad de que Chacel descubriera una supuesta infidelidad de su marido, nada menos que con su propia hermana –Blanca, dieciséis años más joven que Rosa; y relaciona –para mí, sin rigor suficiente– esta hipótesis con la frecuencia en que aparecen triángulos amorosos en sus novelas. Mangini no menciona de dónde toma esta información. Tal vez proceda de alguna de sus conversaciones con la escritora; pero dudo mucho que Chacel, siempre celosa de su vida privada, ofreciera tales datos.

narrativo se bloqueó. Aprovechando la excusa de una conferencia en la universidad de Berlín, solicitó una beca a la Junta de Ampliación de Estudios con carta de recomendación de Ortega; y se marchó a Alemania, sola, por seis meses. En el transcurso de ellos, coincidió con María Teresa León y Rafael Alberti, quienes, becados también por la Junta, regresaban de estudiar teatro en la Unión Soviética –y se alojaban en la misma pensión. Ya se conocían de antes (Mateo *Retrato* 73), pero el tiempo que compartieron en Berlín forjó una amistad fuerte para los tres escritores,¹⁰⁶ especialmente para Rosa y María Teresa. Chacel se refirió a ella en los siguientes términos:

Por otra parte, Inmaculada de la Fuente, en *Mujeres de la postguerra* (305, 308-310), sugiere que la decisión de Chacel se debió a la necesidad de reconsiderar su matrimonio ante la aparición de un amor fulgurante, que se habría cruzado en su vida durante aquellos años y al que habría seguido hasta Berlín. De la Fuente llega a sugerir que se trataría de Musia Sackheim o Musia Sackhaina (309) –una de sus amistades más cercanas en la capital germana, evocada brevemente en su diario *Alcancía* (entrada del 30 de septiembre de 1962, en Nueva York), de cuyo puño y letra conservaba una dedicatoria en el anverso de una fotografía fechada en marzo de 1933: “El jefe de la Cámara de Corrupción Social al despedirse de Berlín” (reproducida en *Retrato de Rosa Chacel*, el homenaje monográfico de Galaxia Gutenberg a la escritora, a cargo de María Asunción Mateo), y a quien Chacel dedicó uno de los sonetos de *A la orilla de un pozo*. Supongo que De la Fuente basa sus suposiciones en la explicación de la propia autora sobre el origen de *A la orilla*: “un soneto erótico, destinado a un amigo muy querido” (*Poesía* 240). No he podido encontrar ninguna otra referencia al respecto, así que me limito a consignarlo.

¹⁰⁶ Alberti menciona esta convivencia berlinesa con Chacel en su libro de memorias *La arboleda perdida*: “Recuerdo ahora que la siempre bella y enamorada escritora Rosa Chacel vivía en aquel Berlín de la ignominia con nosotros” (Alberti; citado en Mangini, *Las modernas* 154). En *Mujeres de la postguerra*, De la Fuente agrega información sobre los comentarios del poeta sobre nuestra escritora: “Alberti ha relatado que la escritora fue blanco más de una vez de las juventudes hitlerianas: tomándola por judía, los paramilitares sacudían sus botas a su paso para salpicarla con los charcos que formaba la nieve al derretirse” (308). León, en su autobiografía *Memoria de la melancolía*, también habla de aquella temporada que pasaron juntos: “Y a nuestra Rosa Chacel, tan luminosamente morena e inteligente, los jóvenes nazis la miraban desdeñosos, extendiendo luego sobre sus caras el periódico para que ella no pudiera mirarlos. Eso se perdían” (446).

En Alemania y ante el ascenso del nazismo, los tres amigos se interrogan por el futuro de la política y la intelectualidad españolas: ese mismo año José Antonio Primo de Rivera fundaba el partido fascista Falange Española, y la coalición de derechas CEDA ganaba el gobierno de la II República. El llamado “Bienio Negro”, entre noviembre de 1933 y febrero de 1936, llevó a cabo una desactivación de las reformas emprendidas por el primer gobierno republicano-socialista presidido por Manuel Azaña. Sobrecogidos ante el espectacular despliegue del autoritarismo germano, León, Alberti y Chacel compartieron su inquietud por el clima político que se empezaba a respirar en España. Nuestra escritora comentó que esa preocupación aparecería, ya procesada en 1934 y en Madrid, al describir los pensamientos “apasionadamente sociales” de *Teresa* mientras deambula desesperada por las calles de la ciudad (Chacel, “Advertencia” 17). Según Mangini (“Introducción” 23), la experiencia del Tercer Reich también repercutiría decisivamente en *La sinrazón*.

En aquel invierno, a veinte grados bajo cero, la traté muy de cerca. Aquella niña que había desarrollado tanta belleza, estaba allí, en un cuarto de hotel, vestida elementalmente, escribiendo a máquina horas y horas, durante una larga gripe de Rafael. (Chacel; citado en Torres-Nebrera 446: nota 481 a *Memoria de la Melancolía*)

Mi amistad con María Teresa se hizo muy –podría decir– femenina, esto es, confidencial [...] quiero decir la actitud de una mujer ante otra, que puede ser piadosa, en cierto modo maternal [Rosa era cinco años mayor] [...]; yo no la acompañaba mucho en sus grandes empresas. La veía más en el mundo poético, en el que también se movía como pez en el agua. (Chacel; citado en Mangini, *Las modernas* 181)

De esta amistad de hotel surgió el poemario *A la orilla de un pozo*, un ejercicio lúdico que le permitió a nuestra autora superar su vacío de escritura. Una noche de bar, los tres se enfrascaron en una ardorosa conversación sobre la importancia literaria de la estructura y el lenguaje, “lamentando, con el inútil lamento que se pone ante lo fatal, el abandono de la forma clásica que imperaba en la poesía de nuestro tiempo” (240).¹⁰⁷ Para ellos, la forma era una “pasión” compartida, “en la que coincidimos por nuestra iniciación profesional en las artes plásticas” (240): Alberti era pintor de vocación, Chacel había estudiado escultura en San Fernando –y León no tenía educación plástica, pero era la sobrina de Ramón Menéndez Pidal, nada menos que el presidente de la Real Academia de la Lengua. Evidentemente, los tres tenían muy claro que cualquier transgresión real que la vanguardia aspirara a hacer, pasaba necesariamente por una reevaluación de los debates sobre la forma anteriormente trazados en la historia del arte y de la literatura, los cuales cifraban toda una serie de cosmovisiones filosóficas en sus sistemas representativos. Por este motivo es que debía molestarles tanto la cada vez mayor ignorancia del clasicismo por parte de los escritores, tanto de aquéllos comprometidos con la política, como de los entregados al experimentalismo –un experimentalismo hueco a su juicio, en tanto que, bajo la

¹⁰⁷ Todas mis citas sobre esta anécdota pertenecen a la “Advertencia” que Chacel escribió para *A la orilla de un pozo*, recogida en el volumen *Rosa Chacel. Poesía (1931-1991)*, editado por Antoni Marí para Tusquets en 1992 (239-241). Asimismo, la anécdota se encuentra citada en Shirley Mangini *Las modernas de Madrid* (155).

excusa de rechazar unilateralmente toda tradición, se quedaba sin referente que transgredir. En Berlín tenían justamente el ejemplo contrario: la apropiación nazi de las formas clásicas, sacadas de proporción hasta la megalomanía, y empleadas como instrumento de manipulación histórica y demagógica. Asqueados del autoritarismo circundante, y con las ganas de divertirse soliviantadas, se les ocurrió componer un soneto combinando la corrección formal más académica con el contenido más delirantemente surrealista:

Yo, de pronto, dije: “¿Por qué no hacemos versos clásicos, por ejemplo, sonetos, cuya forma es intocable, metiendo en su redondez de vaso sagrado las más informes, abruptas e incongruentes imágenes? ¿Por qué no practicar la inextricable libertad que nos da el surrealismo, su esencia incontestablemente poética –antes, ahora y siempre– moviéndose sin detrimento en la jaula estricta de los catorce versos que nos fue dada como el A, B, C?” (240)

Alberti y León acogen entusiasmadamente la propuesta, y deciden ponerla en marcha inmediatamente. “Allí mismo, en un café de la Kunstfürstendam –en un tiempo que no sabría fechar si después o antes de Cristo–, iniciamos un soneto erótico, destinado a un amigo muy querido” (240). En voz alta y a manera de escritura automática, Rosa y Rafael improvisaron “cada uno un cuarteto”, mientras María Teresa, sin poder contener la risa, “iba copiando los dislates que Rafael y yo soltábamos” (240).¹⁰⁸ “[T]odo quedó en una divertida y entrañable broma”, explica la propia autora. Sin embargo, este divertimento poético se iba a convertir en la técnica con que Chacel consiguió romper su bloqueo: “*Pero yo incubé la idea y a los pocos días hice un soneto [...] y luego fui forjando otros que, por proceder de aquel momento amistoso,*

¹⁰⁸ De la Fuente recoge la anécdota en *Mujeres de la postguerra*: “En aquellas tristes vísperas del nazismo en Berlín, Alberti y Chacel ahuyentaban el miedo escribiendo al alimón un desquiciado soneto dedicado a un enamorado de Rosa en un café de la Kurfürstendamm [sic], bajo la benevolente mirada de León, que hacía de secretaria” (309).

surgieron en forma de confidenciales secretos, esto es, acumulación de imágenes suscitadas por la relación más próxima con cada uno de mis amigos” (240, énfasis mío).

De este modo, obligándose a garabatear y mecanografiar poemas sobre una estructura de composición clásica –pero adulterándola, al usarla como mero recipiente para las imágenes más vesánicas–, Chacel pudo sobreponerse a su crisis y reanudar la redacción de su novela *Teresa*. Y todavía entonces, “de cuando en cuando, para descansar escribía un soneto” (241). Así, llegó a reunir una treintena de poemas dedicados a sus compañeros de la vanguardia, amistades y familiares más cercanos.¹⁰⁹ Serían precisamente dos de estos amigos, Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, quienes decidieran en publicar el poemario en su revista *Héroe*, en mayo de 1936, con prólogo de Juan Ramón Jiménez.

Existen escasos análisis de la poesía de Chacel, y muchos menos de este libro. El único trabajo verdaderamente reseñable es el capítulo “Rosa Chacel: Masking the Authoritative Voice” del estudio *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*, por Catherine G. Bellver (2001). Sin embargo, y aun reconociendo el valioso trabajo de la autora – quien aborda un análisis textual mucho más profundo que el realizado por la mayoría de los otros estudios sobre Chacel–, debo declarar mi desacuerdo con sus posiciones. Resumiéndolas, Bellver critica negativamente el poemario de Chacel por su racionalismo, su elusión de cualquier contenido autobiográfico, y su rechazo al “self exposure” emocional –Bellver considera ese “self-exposure” como constitutivo de la poesía genuina y, aún más, de la literatura escrita por las

¹⁰⁹ La lista incluye, por este orden, a Concha Albornoz, Rafael Alberti, María Teresa León, Alfredo R. Orgaz, Paz González, Mariano R. Orgaz, su hermana Blanca Chacel, Pablo Neruda, María Zambrano, Arturo Serrano Plaja, Margarita de Pedroso, Luis Cernuda, Sarah Halpern, Ángel Flores, Musia Sackhaina / Musia Sackheim, Jesús Prados, Eugenia Valou, Ángel Segovia, Nikos Kazantzakis, Felisa Batanero, Joaquín Valverde, Ángel Rosemblat, Concha Méndez, Manuel Altolaguirre, Gregorio Prieto, Trudi Khan, Máximo Khan, Salvador Fernández Ramírez, Manuel Cardenal, y su esposo Timoteo Pérez Rubio.

mujeres de los años anteriores y coetáneos a Chacel (127).¹¹⁰ Asimismo, critica su supuesta imitación de modelos canónicos –se refiere a la versificación clásica y las imágenes vanguardistas–, que Bellver identifica como patriarcales (126-138). Su tesis, como la de tantos otros críticos literarios, es que Chacel, obsesionada con ganar acceso al círculo masculino de escritores modernistas y a la escena cultural pública, aceptaba unilateralmente los cánones patriarcales y negaba toda vinculación femenina. Finalmente, critica a Chacel por minimizar su trabajo poético frente al de su trabajo narrativo –la escritora manifestó el carácter meramente lúdico y el escaso valor que su poesía tenía para ella, expresando su insatisfacción con el resultado final y negándose a su publicación hasta un momento muy tardío de su trayectoria literaria, sancionándola además con el título de *Versos prohibidos*–, en lo que Bellver entiende como una especie de auto-censura dirigida a controlar su imagen de escritora (122-123). En suma, Bellver defiende que *A la orilla de un pozo* puede ser considerado como un gesto de enmascaramiento, de auto-censura:

By covering non-conventionality [se refiere al contenido surrealista de los poemas] with her adoption of canonical practices [se refiere a la estructura del soneto], she validates herself as a master of respected art forms; by denying gender differentiation in artistic creation, she defers to patriarchal dominion in a gesture of accommodation that reinforces the traditional notion of women's artistic inferiority [...]. She adamantly denies throughout her life the existence of absence as a factor in the marginalization of woman from culture. By refusing to recognize the concept of woman as absence or lack, Chacel attempts to escape the possibility of questioning the legitimacy of her role as a writer, while at the same time unconsciously avoiding an overt challenge to patriarchal ideology. Despite her continual denial of the existence of gender differences in art, what she writes unveils the reality of what she rejects. Her rapport with her poetry discloses the problematics characteristic of the woman writer of her time: a need to temper feelings that could be construed as feminine frailty and a hesitancy to exhibit openly masterful authorship as well as intellectual prowess. The first problem creates in her a discomfort with self-revelation, and the second drives her to mask her creative authority. In the end,

¹¹⁰ El estudio de Bellver también incluye a las otras poetisas de la vanguardia histórica peninsular: Concha Méndez, Josefina de la Torre, Carmen Conde y Ernestina de Champourcin.

Chacel grapples in her own distinctive way with the dilemma she says does not exist [...]. All her self-effacement, self-censorship, deference to patriarchy, and displacement of the personal prove to be a mask concealing an authoritative voice and a commanding female presence (120-121)

Sin embargo –como expliqué en la introducción, al hablar de posturas críticas similares sobre Chacel– creo que todas las afirmaciones de la autora que Bellver toma como evidencias de su pro-patriarcalismo pueden ser interpretadas de manera muy diferente; y que Bellver no puede hacerlo porque está demasiado concentrada en probar una tesis que, en lugar de derivarse de la lectura textual, precede a ésta y la condiciona. Por ejemplo, cuando Bellver menciona la manera en que Chacel describe sus sonetos de *A la orilla* como “disparate” o “desaforado sinsentido”, da por sentado que esta frase supone un juicio de calidad (122) –cuando la autora podía estar aludiendo, simplemente, al carácter lúdico y surrealista que les dio origen. Cuando cita la falta de importancia que Chacel le dio a su propia poesía con sentencias como “Yo no creí nunca en mis versos, no los tomé como camino de mis poderes intelectuales, no los vi proyectados en el porvenir” (“Advertencia a *A la orilla de un pozo*”), asume que está autocensurando sus versos para potenciar su novelística (122-123) –cuando tal vez Chacel quería exponer sencillamente su preferencia por el género literario donde pensaba que residía el mayor desafío para las vanguardias y donde creía poder contribuir más.¹¹¹ Cuando Bellver dice que Chacel niega la existencia de la diferencia de género en el campo intelectual y artístico (121), que omite las

¹¹¹ Creo que en esa directriz hay que entender sus afirmaciones sobre sus versos: “Yo escribo poesía desde siempre, sé que la puedo escribir [...] sé que mi poesía está bien escrita, pero sé también, insisto, que no es de primera fila” (Chacel; citado en Mateo 72-73). Con ese *de primera fila*, Chacel no tenía por qué referirse necesariamente a un sentido de posicionamiento preeminente en el canon, como implicaría Bellver, sino de *vanguardia*: de *avanzada* en una revolución *estética*. En su opinión, sus poemas demostraban un eficaz dominio de las técnicas poéticas, pero no había en ellos ninguna contribución significativa, porque eso ya lo habían hecho sus compañeros de generación. Y porque, para ella, donde estaba el verdadero desafío de abandonar la representatividad, romper el discurso diacrónico y dislocar la relación entre significante y significado, era en la novela –en la poesía era casi espontáneo hacerlo, pero en la novela había que lucharlo.

numerosas ocasiones en que ella misma fue ignorada por su condición femenina (125), y que ridiculiza a las mujeres que rehusaban unirse al “boys’ ‘club’ of literature” (124), se remite solamente a las contestaciones que la autora dio, en entrevistas, a preguntas que ella entendió como sesgadas, y a las cuales replicó con su habitual tono cáustico muy probablemente para forzar a su interlocutor a una complejidad mayor; con esto, Bellver obvia la extensísima elaboración teórica de la escritora sobre este problema en sus ensayos y novelas, donde el asunto recurrente es la respuesta femenina contra el ninguneo (los ensayos “La mujer y sus posibilidades”, “Esquemas”, “La mujer en galeras”, “La esclava”; las novelas *Memorias de Leticia Valle*, *Barrio de Maravillas*, *Acrópolis*, *Ciencias Naturales*). Cuando indica el desdén con que la autora objetaba contra la literatura femenina, Bellver sostiene la incondicional aceptación del paradigma patriarcal por parte de la escritora (124) –sin detenerse a pensar que, con ello, Chacel quizá advirtiera sobre los peligros de un feminismo simplificado, que podía llevar a la *ghettoificación*, y, paradójicamente, a la perpetuación de la segregación femenina respecto de la producción artística. Cuando compara la actitud de Chacel hacia sus versos con la de la escritora Laura Riding Jackson (122) y con otras escritoras del modernismo norteamericano como *iguales* (126), Bellver no percibe el problema de juzgar a una escritora española –quien, como hemos dicho, reflexionó extensamente sobre el problema del género– con modelos anglosajones de análisis feministas, basados en circunstancias distintas a las que ella tuvo que enfrentar. Cuando comenta sobre la opción por formas estróficas clásicas, figuras femeninas como Penélope, Esther, Rebeca o Cleopatra, e imágenes surrealistas como los collages de Max Ernst (en los cuales Chacel dijo haber inspirado el soneto dedicado a María Teresa León), Bellver deduce que se trata de un ejercicio técnico en manipulación lingüística (126) y en una adherencia a los cánones patriarcales para demostrar su competencia en ellos (121, 126, 127-

138) –cuando Chacel podía muy bien estar realizando una manipulación irónica que, a través de la yuxtaposición, *epatará* tanto el canon literario como las prácticas surrealistas, cada vez más lejanas de su original propósito de exploración estética y socio-psicológica, y más consagradas a la producción de objetos de consumo artístico de moda. Cuando la reprueba por no exteriorizar sentimientos ni elementos autobiográficos (127), Bellver presupone que esto es un repudio de la escritora por *lo femenino* –sin considerar cuán peliagudo es abrazar sin más esta supuesta equivalencia entre feminidad y emocionalidad-corporalidad, ni sospechar que muy posiblemente esa era la ecuación que Chacel trataba de desmontar; no en vano, había escrito contra ello en el ensayo “Esquema”. Y, finalmente, cuando desestima la frecuente adopción por la autora de “manierismos masculinos”, como fumar tabaco en pipa o tomar whiskey (123), Bellver no parece darse cuenta del problema esencialista que supone aceptar la definición masculina de tales actos, ni de la posibilidad que Chacel estuviera intentando romper con esas nociones distintivas del género por medio de un “travestismo” performativo, que *desnaturalizara* los comportamientos exclusivamente masculinos o femeninos.

En suma, el problema de Bellver es que juzga a Chacel desde un modelo interpretativo ajeno y excesivamente rígido. El mejor ejemplo es cuando afirma que “[a] genre given to the immediate and unmediated exposure of private emotions and thoughts, poetry requires a degree of self-revelation Chacel was not prepared to make” (127). Bellver asume que la poesía debe ser necesariamente transparente, sin admitir que –como la novela, como la autobiografía– también puede ser una construcción mediada del yo, o tener objetivos diferentes a la enunciación de la subjetividad. De un modo muy similar, desde el inicio mismo de su ensayo toma como premisa lo que otras autoras han dicho sobre Chacel desde el prisma del feminismo anglo-americano de los años ochenta (cuando se exigía a las escritoras un posicionamiento claro contra el régimen

patriarcal); y esta pre-opinión determina completamente su lectura, impidiéndole ver en los poemas ambigüedades y sutilezas que, de hecho, llevarían su análisis en una dirección muy distinta.¹¹² Bellver no puede percatarse del potencial subversivo de estos poemas porque está demasiado concentrada en probar una tesis que, en lugar de derivarse de la lectura textual, precede a ésta y la condiciona.

A mí me resulta mucho más sugerente y revelador pensar *A la orilla de un pozo* en los términos propuestos por Reyes Lázaro para la trayectoria general de Chacel: como una *tessera* o tergiversación intencional de los moldes escriturarios tradicionales –en este caso, de versificación clásica, con el soneto–, y también de los nuevos moldes vanguardistas dictados desde la cátedra de Ortega y desde los círculos iluminados del alto modernismo europeo –en este caso, de imaginería surrealista. (A fin de cuentas, no podemos olvidarnos de que sus compañeros de “fechorías” eran, precisamente, la mujer que jugaba a ser “una George Sand de Burgos” –este fue el comentario sobre León en los medios madrileños, cuando se conoció su relación con Alberti– y el hombre que había marcado la primera ruptura con el patronazgo de Ortega y Jiménez y con el grupo homosocial de Buñuel y Dalí –Alberti se separó de ambas cuadrillas en

¹¹² Tanto es así, que incluso cita, malinterpretadamente, uno de los artículos que emplea como argumento para sus afirmaciones, diciendo: “As Teresa Bordons and Susan Kirkpatrick have already noted, her affirmations underscore her engagement in double-voiced discourse, for while feeling obliged to voice her disagreements with Ortega’s concept of the nature of women, Chacel wrote her novel *Teresa* in accordance with his and others’ views on the ‘natural’ subordinate nature of women” (125). Como veremos en la siguiente sección de este capítulo, Bordons y Kirkpatrick de hecho proponen todo lo contrario: que la *Teresa* fue la segunda refutación, en forma de novela, que Chacel hizo de las tesis sobre *lo femenino* formuladas por Ortega, Marañón, Jung y Simmel –la primera había sido su ensayo “Esquema”.

Más aún: al final de su ensayo, y después de su enjuiciamiento fuertemente negativo, Bellver comenta: “Nevertheless, given the conservatism of her society, her acceptance of male cultura implied an important, partial transgression of gender-defined boundaries” (142). Es decir, que la crítica llega a intuir, e incluso a reconocer, una interpretación alternativa que contradiría totalmente sus planteamientos; pero, en la forma misma de expresarla, la minusvalora, y desde luego se niega a explorarla.

1929, sometiéndolos a todos a un peculiar y simbólico proceso inquisitorial).¹¹³ Chacel sigue estos modelos, pero los altera y, a través de la yuxtaposición irónica, los hace de-sacralizarse mutuamente. El resultado, más que un surrealista, es muy parecido al efecto del Dadá. Por supuesto, Bellver podría argumentar que esto todavía sitúa a Chacel dentro de una actitud pro-

¹¹³ Me refiero al “crimen ejemplar” realizado con su conferencia performativa “Palomita y Galápagos. (¡No más artríticos!)”, recordado por Alberti en sus libros de memorias *La Arboleda Perdida* y brevemente por María Teresa León en *Memoria de la Melancolía*, y reseñada en detalle por Joan Oleza en el artículo “Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: Urdimbres” (2006). “Palomita y Galápagos” fue interpretada en el Lyceum Club femenino –antípoda del elevado ámbito masculino de la Residencia de Estudiantes–, donde las grandes figuras de la intelectualidad se habían negado a poner el pie. Podemos imaginar que detrás de la coordinación del acto posiblemente estuviera su amiga Concha Méndez, una de sus fundadoras, la cual ya había invitado previamente a Alberti y a García Lorca a dar una lectura de poemas (*Memorias habladas* 49). El evento tuvo lugar el 10 de noviembre de 1929, año de la crisis personal de Alberti, de su distanciamiento del grupo de la Residencia de Estudiantes –incluyendo a su novia, la pintora Maruja Mallo, mejor amiga de Méndez. “Yo era un tonto y lo que había visto [...] me había convertido en dos tontos”, explicaba el poeta para dar cuenta de la angustia social que lo llevó al compromiso político, “Quiero decir, que estaba dispuesto a vengarme de todo, a exponer bombas de verdad, o casi de verdad” (*La arboleda perdida* 277-283). Como explica agapea.com –pues, irónicamente, el mejor comentario que he podido encontrar al respecto procede de una página web dedicada a la venta de libros–, la conferencia de Alberti iba a convertirse en uno de los más sonados escándalos literarios del año. Poco imaginaban las elegantes damas de aquella sociedad cultural que bajo el título “Palomita y galápagos (¡No más artríticos!)”, se ocultaba en realidad una despiadada crítica contra los más prestigiosos estamentos culturales de la época, un burlesco y feroz guirigay donde, de Ortega a D’Ors, y de la Real Academia a las normas de urbanidad, el poeta gaditano no dejaba títere con cabeza. La provocación albertiana no era gratuita y respondía a un estado de ánimo anticonformista que, largamente larvado desde los versos de su fundamental libro poético *Sobre los ángeles*, estallaría con toda su onda destructiva en los últimos años veinte, antes de encauzarse en la militancia comunista a la búsqueda de un mundo nuevo.

Por su parte, Oleza cuenta que el poeta se presentó vestido de tonto, con una paloma enjaulada y una tortuga; y que cuando aquellas “damas de la clase media ilustrada de Madrid, las damas orteguianas de la élite novecentista” escucharon el poema satírico que él les dirigía (“ya que toda mujer, porque Dios lo ha querido / lleva dentro del pecho un Ortega dormido”), replicaron con “silbidos, desplantes, peticiones de oreja y aplausos, hasta que Alberti decidió poner su firma a la fiesta y soltó la paloma sobre la sala y también seis tiros de revólver” (2). Conociendo la opinión de Concha Méndez sobre la audiencia habitual del Lyceum (“muchas señoras casadas, en su mayoría mujeres de hombres importantes [...]. Yo las llamaba las maridas de sus maridos, porque, como ellos eran hombres cultos, ellas venían a la tertulia a contar lo que habían oído en casa. Era yo la más joven y la única que escribía”, *Memorias habladas* 49), no es difícil suponer que entre los aplausos estaban los suyos. Poco después, Alberti culminó su proceso inquisitorial con una feroz obra de teatro titulada *Auto de fe, dividido en un gargajo y cuatro cazcarrias*:

[Y] si la del Lyceum fue estruendosa, no menor impacto tendría el texto teatral desconocido *Auto de fe*, desencadenante de la total ruptura de Rafael Alberti con los círculos orteguianos de la poesía deshumanizada.

La escisión de Alberti dio como frutos los libros *Sobre los ángeles* (1929), *Sermones y moradas* (1929) y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), todos ellos de un surrealismo comprometido. Ese mismo año se afilia al partido comunista, e inicia *Con los zapatos puestos tengo que morir* (1930), *Consignas* (1933) y *Un fantasma recorre Europa* (1933).

El comentario de agapea.com puede encontrarse en el siguiente enlace:

<http://www.agapea.com/libros/Correspondencia-a-Jose-Maria-de-Cossio-Auto-de-fe-Otros-hallazgos-ineditos-isbn-8481912298-i.htm> (Fecha de acceso: 21 de marzo de 2011).

El artículo de Oleza está disponible en este otro:

<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/Alberti,%20Max%20Aub,%20Picasso.pdf> (Fecha de acceso: 21 de marzo de 2011).

masculina y casi limosnera frente a la institución literaria y artística. Pero yo no estoy tan segura de ello, considerando, por ejemplo, los juegos de confusión genérico-sexual de Marcel Duchamp, con su frecuente transformación (ropa, voz, conducta, etc) en su alter-ego femenino Rose Sélavy. Y, mucho más importante, me parece imposible considerando el ensayo “Esquema” que Chacel había escrito unos años antes para rebatir las ideas de Jung, Simmel, Marañón y Ortega sobre *la naturaleza femenina* y sobre la inferioridad intelectual de la mujer.

Además, si pensamos la maniobra chaceliana en estos sonetos dislocados como una *tessera*, surge ante nosotros una hipótesis muy interesante: *A la orilla de un pozo* constituyó, efectivamente, la recuperación escrituraria de Chacel: no sólo porque le ayudara a recobrar de un vacío de palabras, sino porque, de hecho, le proporcionó la clave para afrontar la escritura de *Teresa* y vencer sus ansiedades autoriales. La adscripción al soneto, pero deformándolo, le permitió idear una manera de mantenerse dentro de las pautas encargadas por Ortega –una biografía novelada sobre una mujer entregada al sentimiento, en la línea más decimonónica, con un desarrollo lineal–, al mismo tiempo que refutaba los supuestos genérico-sexuales y literarios que esta estructura conllevaba. A continuación voy a mostrar cómo lo hizo.

Teresa (1930-1936, publicada en 1941): continuación

Después de su estadía en Alemania y su regreso a Madrid, Chacel volvió a su abandonado proyecto narrativo, retomando el encargo de que había detonado su desazón literaria. Unas páginas antes habíamos dicho que la escritora le entregó a Ortega una novela que, aparentemente –sólo aparentemente– era la que él quería, pues, en realidad, estaba argumentalmente desentramada y metanarrativamente deconstruida. Comencemos, pues, por estudiar qué hizo con el argumento.

Análisis argumental

El primer rasgo que la novela altera respecto de sus pautas prefijadas es, precisamente, la historia que narra. Como indica Sebastiaan Faber (“Can the Female Muse Speak?”, 1999), Chacel no elaboró su texto en función de la versión comúnmente aceptada sobre la protagonista, sino que leyó y escribió “against the grain”. De esta manera, la novela no encajaba exactamente con la idea general que Ortega le había comisionado, o dicho de otro modo, con los motivos por los cuales él creía que Teresa Mancha era un buen ingrediente para su colección “Vidas extraordinarias del siglo XIX” –es decir, como ejemplo de un alma femenina, conectada con el principio materno de la nación, encarnando el destino hacia el cual España se encaminaba una centuria más tarde.

Teresa debía ser una biografía novelada, pero la información existente sobre el personaje era escasa, ambigua y fragmentaria. “Chacel had to dig through more than a century worth of literary gossip surrounding the scandalous love-affair” (Faber 49). La única referencia histórica que se tenía sobre la protagonista –y que, por encomendación expresa de Ortega, ella debía evidenciar en su novela– era el “Canto a Teresa” (*El diablo mundo*, 1840-1842) compuesto por Espronceda a la muerte de su ex amante. El resto provino de dos fuentes, según explicó la misma autora en su “Advertencia” (prólogo a la edición de *Teresa* por Bruguera de 1980): el libro *Recuerdos del tiempo viejo*, de su tío-abuelo el escritor romántico José Zorrilla, compañero generacional del poeta, y, sobre todo, las conversaciones con José Cascales Muñoz, el biógrafo oficial de Espronceda (12-13). Sin embargo, las dos presentaban una interpretación fuertemente tendenciosa, ensalzadora del poeta y execradora de su pareja hasta límites extremos: “Teresa llegó a volverle el juicio. Ella lo había cogido en su primer vuelo, le había mentado un amor que no supo o no pudo cumplirle, jugó con su corazón como le plugo, y él, inocente, le prestó una fe

ciega y la adoró como a un ser divino, y cuando más ilusiones concebía, el ser divino se transformó en Luzbel.” (Cascales; citado en Faber 60, nota 5). Pero el sesgo no quedaba ahí:

[Cascales] had gone so far as to paint Espronceda as the naive, innocent victim of a calculating and egotistical Teresa. Cascales had furthermore denounced Teresa as an incorrigibly bad mother who left Espronceda and their baby only a few months after giving birth, in the same way that she had left her first husband and son when fleeing with Espronceda a couple of years earlier. (Faber 48-49)

Inmediatamente, Chacel se dio cuenta de que estas explicaciones no podían ser fiables, porque estaban teñidas de una fascinación por la perversidad femenina demasiado finisecular para corresponder al Romanticismo. Y, más importantemente, no concordaban exactamente con lo que el mismo Espronceda había escrito en su “Canto”. A pesar de que éste, según Elizabeth Scarlett (*Under Construction*, 1994), constituía uno de los textos más ferozmente patriarcales de toda la poesía española, y a pesar de que sin duda era la base de todos los juicios negativos posteriores de Cascales y Zorrilla, había en él, sin embargo, una ambigüedad palpable. Es verdad que el poema, recurriendo a la tradición literaria de la mujer como tentación y engaño, presentaba a Teresa como la Eva pecadora responsable de su expulsión personal del Paraíso y de su trágica desilusión con el mundo; que omitía toda mención a su fallecimiento en la más cruda miseria, tísica, repudiada por la sociedad y sentenciada a la prostitución, después de haber sacrificado una posición social ventajosa para convertirse en su concubina (Scarlett 71); y es cierto que insistía en la falsedad del sexo femenino: tras el elevado ideal (“imagen peregrina”, “rayo de luna”, “ensueño de suavísima ternura”, “mentida ilusión de la esperanza”)¹¹⁴ sólo hay, ¡decepcionante sorpresa!, un ser de carne y hueso: “ángel caído / o mujer nada más y lodo inmundo” (énfasis mío). Pero en las estrofas finales ocurría algo inesperado. El poeta,

¹¹⁴ Todas mis citas del “Canto” provienen de la reproducción del mismo que aparece en Requena, Cora. “Teresa Mancha de Rosa Chacel: personaje histórico y literario”, en *Letras Hispanas*, vol. 4, n. 2, Department of Foreign Languages, University of Nevada, 2007: <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol4iss2/RequenaF07.htm> (Fecha de acceso: 10 de Junio, 2008).

súbitamente cediendo al dolor, traicionaba su discurso, y reconocía su culpa en la destrucción de Teresa –habiendo proyectado sobre ella fantasías imposibles, siendo incapaz de aceptarla en su dimensión humana, y habiéndola dejado profundamente sola. En los últimos versos, Espronceda llegaba incluso a afirmar que todo el “Canto”, excepto estos versos finales, no era otra cosa que una mentira deliberada, una fachada que debía dejar ante el público:

dentro del pecho mi dolor oculto,
enjugo de mis párpados el llanto
y doy al mundo el exigido culto.
Yo escondo con vergüenza mi quebranto,
mi propia pena con mi risa insulto,
y me divierto en arrancar del pecho
mi mismo corazón pedazos hecho.
[...] truéquese en risa mi dolor profundo,
¡que haya un cadáver más, qué importa al mundo!

Intrigada por estos versos, Chacel tomó una decisión: se centraría en ellos, y tomaría de Zorrilla y Cascales sólo los hechos contrastados, desbrozándolos de las interpretaciones parciales que los rodeaban. Asimismo, utilizaría el resto del “Canto” selectivamente: “the poem is present throughout the novel; Chacel constantly alludes to it and sometimes even incorporates literal phrases. But in doing so she always manages to modify their original meaning” (Faber 51). A partir de ese momento, la falta de información sobre Teresa Mancha se convirtió en una ventaja para su proyecto. Irónicamente, así cumplía de modo más preciso con el cometido que su preceptor había señalado para “Vidas extraordinarias”: “tomar en serio a una criatura humana hasta el extremo de vivirla, de trasladarse a ella, de serla” (“Advertencia” 9). Sin embargo, el

resultado sin duda sería muy distinto al que él esperaba: al reorganizar los hechos en una explicación alternativa, la escritora contradecía las teorías del patriarca intelectual sobre la diferencia de género.

Como yo, Teresa Bordons y Susan Kirkpatrick (“Chacel’s *Teresa* and Ortega’s Canon”, 1992) opinan que el argumento de *Teresa* constituye la primera respuesta de la autora en forma novelística contra los supuestos de su mentor. Lejos de suscribir su ecuación “*feminidad* igual a cuerpo-materia-emoción-deseo-pasividad-esfera privada”, cuestionaba la índole natural de esta identificación. “The text of the novel works out the writer’s critique of a project that had never given her –a woman– a proper place. [...] Chacel’s text, refusing to accept women’s supposed marginalization in culture, talks back to the maestro, suggesting that if women do not appear to be productive, active, historical subjects, it is due to a masculine difficulty in recognizing [them]” (Bordons y Kirkpatrick 285, 290). La trama construida por Chacel nos presenta a una protagonista que, de hecho, siente un fuerte impulso artístico, demuestra una actividad mental incesante, y ansía participar de la revolución romántica; pero a quien, por su condición femenina, sólo le corresponde ser musa. Y este destino, abrazado en principio con ardor, termina resultando intolerable para ella –como describiremos a continuación, a lo largo de las páginas siguientes.

La trama

Teresa Mancha es la hija de un liberal español exiliado en Inglaterra durante el reinado absolutista de Fernando VII en España, casada en un matrimonio sin amor con un rico comerciante mayor que ella –Gregorio del Bayo, también español y también afincado en Londres–, y fugada con un poeta romántico y conspirador contra la monarquía autoritaria. Apasionado, rebelde y defensor de la libertad, José de Espronceda es mucho más que un hombre atractivo. Como la propia Chacel explica, él encarna el ideal que ella, atrapada en su existencia

de mujer de clase media, aspira a vivir: “arquetipo –en su mente, se entiende– de poesía, heroísmo y belleza” (“Advertencia” 14).

Por eso, cuando se encuentran en octubre de 1830 en el hotel Favart de París, él surge ante ella como un destino contra el que es imposible resistirse, y que adquiere la forma de “un mandato, un ruego apremiante, que no se detenía en justificación alguna; una orden de acción para aquel mismo momento” (*Teresa* 44). Porque, además, no es la primera vez que se conocen. Tres años antes, cuando ella era apenas una chiquilla, al inicio del exilio, ambos sostuvieron una relación sin palabras en las calles de Lisboa; él la seguía desde lejos en sus paseos diarios con su hermana Matilde, y Teresa percibía su mirada clavada en la espalda. Tiempo después, ya en Londres y casada con el señor del Bayo, oyó varias veces pronunciar su nombre, rodeado de una aureola épica.

Así pues, cuando Espronceda –atuendo negro, pelo largo, insignia revolucionaria en la solapa, personificación de la libertad y del arte– aparece esa tarde con dos compañeros en el comedor, Teresa experimenta una sensación de auténtica enfermedad, de fatalidad inescapable. Apenas unos días más tarde de su primera cita a solas, Teresa huye con él, abandonando el hotel y a su esposo, lanzándose a lo que cree que será una nueva vida de plenitud. En realidad, como indican Bordons y Kirkpatrick, la protagonista se entrega al amor porque ésa es la manera en que su sociedad le permite participar, como mujer, de los ideales del Romanticismo a los que hombres como Espronceda están dispuestos a luchar. Por consiguiente, y contra lo que Ortega sostenía, el temperamento emocional de la protagonista no se debe a su sexo femenino, sino al rol social dictado para ella, incluso un movimiento revolucionario: un papel en que el amor es el ideal absoluto, y por tanto su responsabilidad última como mujer. Su ambición es encarnar ese ideal

capaz de inspirar los más altos sentimientos (290-291). En otras palabras, Teresa aspira a ser y dar Belleza-Bien.¹¹⁵

Sin embargo, sus esperanzas se irán desvaneciendo pronto, al descubrirse progresivamente alienada de su amante –quien la abandona durante la mayor parte del tiempo para ocuparse, con sus camaradas, de sus asuntos políticos. Casi todo el tiempo lo pasa recluida, porque Espronceda –en lugar de desafiar a la moral pública, como él proclama que corresponde a un poeta romántico– le confiesa no poder permitirse ofender a su familia con este escándalo amoroso (Faber 49), y opta por mantener su relación en secreto.¹¹⁶ A fin de conservar las apariencias, instala a su pareja en una casa próxima a la de su madre –donde él va a vivir–, para visitarla sin levantar sospecha alguna (Chacel *Teresa* 124). Encerrada en este apartamento de Madrid, y lejos de la vida social reservada para mujeres respetables, Teresa descubre poco a poco su escaso valor

¹¹⁵ La protagonista habla de ello a su amante: “todas las cosas que habían despertado sus primeras ambiciones femeninas; todos aquellos perfumes, aquellas sedas y plumas con sus colores y su suavidad, siempre habían tenido para ella un sentido claro. Eran como el dechado o el arquetipo de la belleza que ella debía tener algún día. Y debía tenerla para darla” (Chacel *Teresa* 52). La propia autora confirma esta hipótesis en su “Advertencia”: “yo no cargué a Teresa de remordimientos, ni la detuve un solo instante en indecisiones: la dejé lanzarse, llevada por su fe; la hice confiar en lo que toda mujer superior confía: en la eficiencia de la Belleza, como Divino Rostro del Bien” (21).

¹¹⁶ Espronceda justifica su actitud con un discurso en que desplaza hacia su madre sus preocupaciones acerca de la opinión pública sobre su persona –a fin de cuentas, él es un hombre que vive para el arte político–. Su auto-apología insiste sobre la gazmoñería de la sociedad madrileña, y para reconciliar esta opinión con su contradictoria decisión, realiza una sinécdoque en que el todo, la sociedad, se condensa en la parte, la madre:

Toda esa gente [...] se desvive poniendo trabas en el camino de los que marchan con otro impulso. Son impotentes para luchar en la esfera de la creación o del heroísmo, y su rencor y envidia las llevan a buscar el punto vulnerable: la vida íntima. Ahí es donde pueden destilar su baba corrosiva. [...] En fin, Teresa, ¡no podrías ni concebir las insidias que han acosado a mi madre durante nuestra ausencia! Todo género de infundios, los más arteros y desproporcionados [...] Esas damas con caritas de ángeles [...] iban todas las mañanas a decirle que venían de rogar por su hijo, dedicado a ultrajar el nombre de Dios con dichos y hechos. Esos jóvenes tan distinguidos [...] iban por las tardes a decirle cuánto admiraban a su hijo que, lanzado en la ciudad del desvarío y del placer, se entregaba a las locuras [...]. Esos caballeros de nobles actitudes [...] la visitaban mañana, tarde y noche para recordarle que su hijo, con tanto alardear de patriota, estaría seguramente entregado a la disipación, y en el momento oportuno la patria nunca le encontraría en su puesto [...]. Yo no puedo hacer, sólo con mi palabra, que mi madre deseche esas ideas que durante años han estado atormentándola. No puedo borrar en un momento la imagen que ella tiene formada de lo que es mi vida o mi moral. No puedo convencerla de que lo que ella considera impiedad es luz de la razón, de que lo que cree devaneo o vicio es amor. Sólo el tiempo podrá borrar el infundio, traer la comprensión, elevar a su verdadero puesto las cosas que por su índole son las más altas, limpiarlas de las salpicaduras del vulgo... (Chacel *Teresa* 137-138)

propio. Durante las escasas salidas que hacen juntos, nota cómo la gente “la miraba con cara asombrada y burlona [...], con descaro”, “con miradas curiosas e inquisitoriales” de las cuales “se desprendía un aura maléfica” (135-136). Al abandonar su matrimonio, ha perdido toda forma de valoración social, y ha quedado sola con los hombres –pero excluida de los vínculos políticos que ellos comparten, y que a ella le están vedados por su género sexual. Como sujeto social femenino, culturalmente construido sobre el sentimiento como razón de su existencia, ella

sólo sabía subsistir en el clima del amor, manteniéndose de otra vida. Acaso, en resumen, era esto el sino de su sexo: arder un momento en la hora arrebatada del deseo y después caer, rodar en el monotonía, flotar sin fuerzas ni gobierno en la grosera masa de lo cotidiano. ¡No así los hombres! Ni siquiera aquellos que más pudieran parecer íntegramente arraigados en el amor: sabían salir de él, dejarlo sin desgarramiento, como se deja un sueño delicioso al saltar de la cama para emprender las mil actividades, llenas también de estímulo. [...] Él había emprendido la nueva vida con el mismo ánimo que en los mejores días de su pasión. Las horas que le dedicaba a ella no le parecían breves chispazos, porque la otra parte del tiempo también era para él llena y no pesada. [...] Ella, en cambio, se arrojaba a su cuello sedienta, extenuada de esperar. (Chacel *Teresa* 148 149)

De este modo, Teresa empieza a sentir verdaderos celos de la política, a la cual identifica con una rival femenina al oír el nombre “Polonia” (Bordons y Kikpatrick 292): “una de esas mujeres cuyas lágrimas tienen el poder de arrastrar a los hombres a dar la vida por ellas” (Chacel *Teresa* 99). Frente a ésta, siente “el temor de no llegar nunca a llenar el patrón grandioso que sospechaba”, el “miedo de que sus gestos, sus palabras, su personalidad en fin, parangonada con él, quedase siempre corta, mediocre, oscura [...] ¡Ah!, no cabía duda: aquella musa gigantesca existía y, según sus medidas, se valoraban las demás mujeres” (98-99). De hecho, en las pocas reuniones a las que asiste, si oye mencionar el nombre del país empieza a buscar obsesivamente “entre todas las mujeres que había si alguna era digna de ser llamada Polonia” (105). Todavía

intenta aferrarse a la que ella creía su misión –inspirar amor, bondad y poesía a través de irradiar hermosura como manifestación del Bien supremo– convirtiendo su morada en una pequeña colección de hermosas antigüedades, y adornando su persona para cada salida con pequeños diseños de elaboración propia: “No quería que las cosas valiosas la rodeasen como propiedad, sino como producto de ella misma” (Chacel *Teresa* 159). Pero sus esfuerzos no logran la comprensión de Espronceda y sus amigos, y mucho menos de la sociedad madrileña, en la cual el valor es cada vez más fagocitado por el precio (Bordons y Kirkpatrick 293).

Para nuestro análisis, resulta especialmente significativo el hecho de que el último intento de Teresa para participar, como mujer, en el ideal vital y artístico del Romanticismo, ocurra precisamente a través del tejido. Su importancia se debe a que esta es la primera vez que la autora aborda la reflexión sobre la exclusión femenina del campo intelectual a través de metáforas textiles-textuales, que serán recurrentes en su posterior trabajo narrativo, y que constituirán el elemento articulador de esta disertación. En esta novela, me refiero, por supuesto, al episodio del vestido rojo.

Durante semanas, la protagonista desarrolla un ambicioso plan que, espera, “will enact for the world her childhood fantasy of being and giving beauty as woman’s high calling” (Bordons y Kirkpatrick 292). A partir de retales y de un viejo vestido de moiré gris, Teresa trabaja en la confección de un esplendoroso atuendo escarlata, con el cual asistirá al teatro acompañando a Espronceda.

Contra la creencia de críticos que afirmaban, como Requena y Scarlett, que el personaje de Teresa carecía de conciencia autorial, yo creo que este momento prueba lo opuesto. La actividad textil, binariamente codificada como opuesta al trabajo textual propio de la esfera masculina, es

el único ámbito en que la protagonista –de educación limitada, conforme a su sexo– puede desarrollar su “marejada de creación” (Chacel *Teresa* 160) sin transgredir la feminidad normativa. En la costura, Teresa se expresa como sujeto artístico, componiendo y estudiando posibilidades diferentes:

la tensión suficiente para hacer brotar un prodigio vibraba en sus manos, que febrilmente cortaban y unían encajes, trasplantaban adornos [...] [L]a esperanza la arrebatada, como si el triunfo se esbozase rápido en su cabeza y tuviera que cazarlo al vuelo. Entonces quedaba fija en el objeto que había destacado, contemplándolo y al mismo tiempo pidiéndole, interrogándole como a un rostro amigo. Aquellas prendas desmayadas en las sillas tenían cara y alma: tenía [sic] la virtud de potenciar la suya con sugerencias de belleza, y cada una podía prestarle una nota diferente, pero ¿cuál era la decisiva? (160).

Cuando empieza a idear el vestido, se suceden en su mente los cálculos: desde el tipo y la cantidad de pigmentos para lograr el tono de rojo exacto que desea,¹¹⁷ hasta la manera de estructurar las telas sobre su cuerpo¹¹⁸ para crear un efecto combinado de color, volumen y textura.¹¹⁹ Durante ocho páginas, Chacel traza un relato minucioso del trabajo conceptual que precede a y coexiste con la realización material del proyecto, dejando bien claro que se trata de un diseño intelectual, y, por tanto, de arte en lugar de mera artesanía –desarrollaremos este debate en los próximos capítulos.

¹¹⁷ “Si empleaba para el tinte solamente el cinabrio, el rojo resultaría estridente, y si lo hacía sólo con cochinilla, demasiado carmín; sería mejor disolver los colores en dos recipientes y después graduar la mezcla” (Chacel *Teresa* 161).

¹¹⁸ “Amplios canalones, firmes por el pesado zócalo interior que los hacía airosos, caían desde la cintura; el cuerpo solamente cubierto por dos bandas que ceñían el pecho y sostenían en los hombros caídos las mangas abollonadas. Teresa hilvanaba, sostenía con alfileres todo aquel edificio sobre su persona, y corría por el pasillo para mirarse en el espejo de la alcoba, volviendo en seguida a efectuar las enmiendas necesarias” (Chacel *Teresa* 165).

¹¹⁹ “[E]l prendido del lazo de oscuro terciopelo que ceñía la cintura, cayendo hasta el borde de la falda y que, con la sombra de sus pliegues de carmín profundo, hacía resaltar aún más el encendido moiré” (Chacel *Teresa* 165-166).

Pero además, leyendo con atención nos damos cuenta de que –todavía más relevante para nosotros–, el vestido rojo también es el texto que Teresa intenta escribir. Es simultáneamente su folletín, su narración autobiográfica y su tratado de filosofía romántica; sólo que, excluida como mujer de la educación formal –y desplazada hacia el opuesto binario de ésta, la costura–, ella sólo puede expresar todo esto a través de la aguja y el hilo. La protagonista demuestra incluso su destreza semántica, pues el resultado final no es sino un proceso de re-significación: un significante (el modesto vestido gris original), sobre el cual se operan variaciones (el tinte escarlata y los retales combinados). Chacel subraya esta identificación del vestido como texto por medio del relato sobre él que Teresa improvisa para Espronceda durante el camino al teatro: una “historia fabulosa sobre [su] procedencia [...], que había sido expresamente enviado para ella de una de las primeras casas de París, sin haber figurado en las exhibiciones de modelos que las grandes damas frecuentan. Le contó tantas cosas tan absurdas que difícilmente podía contener la risa” (167). Curiosamente, esta historia que Teresa intenta referir, sin lograr la atención de su amante, tiene la apariencia de una “madeja de enredos” (167), o sea, de un discurso no lineal, no estructurado por la lógica –y, así pues, no compartido por Espronceda. Aunque esta novela no desarrolla más este asunto de manera explícita, podemos percatarnos –si consideramos los posteriores textos chacelianos– de que la autora ya había enunciado aquí sus primeras reflexiones acerca del tejido irregular como una forma no canónica de discurso lingüístico, el cual se asociaba automáticamente con la escritura realizada por las mujeres. Las hilachas, restos de la actividad textil que quedan esparcidos por el suelo de su gabinete tras la confección del traje, pueden verse como las frases fragmentarias de este lenguaje excéntrico tanto a los ejes del poder establecido (el discurso absolutista), como a los del nuevo poder en formación (el discurso revolucionario romántico). De regreso a la casa, Teresa observa que Espronceda “sorprendía los

hilillos rojos que parecían no querer extinguirse jamás” (168) –balbuceos, frases sueltas de una lengua que considera incompetente, y que no mueven en él ninguna respuesta: “veía en sus ojos, si no ironía, un distanciamiento sin acceso” (168).

De este modo, queda claro que el vestido, el relato ficticio sobre su origen, y los hilillos constituyen uno de los puntales fundamentales en el alegato de Chacel contra las premisas que dieron lugar al encargo de *Teresa*: si las mujeres parecen no ser sujetos productivos ni activos en la Historia y la Estética, como señalan Bordons y Kirkpatrick, esto no se debe a su incapacidad, sino a las prácticas sociales de mantenerlas fuera del ámbito letrado y a la dificultad masculina para reconocer sus contribuciones (290). Teresa tiene dentro de sí un potencial estético evidente; son las imposiciones y las opiniones culturales sobre su sexo las que le impiden dar vuelo a su impulso creativo, y las que evitan que su trabajo pueda ser comprendido y aceptado como arte.

Este traje es, pues, decíamos, la obra artística que Teresa intenta modelarse como sujeto estético y semántico. Pero asimismo, es el artefacto por medio del cual ella se modela a sí misma como un objeto de contemplación artística, que regale a todos la trascendentalidad de su hermosura, inspiradora de los más altos ideales:

Quería crear algo que tuviera voz propia, algo como una palabra que cautivase con poder decisivo, como una belleza de fuerza avasalladora, que nadie se atreviera a combatir y, sobre todo, que el hombre que la llevase a su lado se sintiera elevado por ella, señalado como poseedor de un bien excelso. [...] Nunca habría pretendido alcanzar la aprobación del mundo modificando o disfrazando su conducta. ¡Jamás! Lo que quería era que su gloria brotase como una chispa de la materia unánime. Así sería su verdadera creación, cuando fuese hecha por ella de la nada [...], su triunfo haría eclosión, entre rojos destellos (Chacel *Teresa* 160, 165).

Por virtud de esto, ella imagina que éste será el segundo de apoteosis que la compensará por todos los sacrificios previos, el instante en que la sociedad madrileña comprenderá al fin. “[L]a hice confiar”, explica Chacel, “en la eficiencia de la belleza, como Divino Rostro del Bien. [...] Teresa cree que al aparecer en el palco con su amante entre los destellos de la seda roja de su vestido, todo el mundo reconocerá, nada más verla la nobleza de su amor” (Chacel “Advertencia” 21). Mas ante todo, Teresa espera el enorgullecimiento y la emoción de su amante: el vestido rojo le demostrará la grandeza artística de su alma, y en este seno del arte acontecerá una definitiva comunión espiritual e intelectual entre ambos, que ninguna Polonia podrá estropear.

Sin embargo, Espronceda, “secure in the masculine power to wield language and force” (Bordons y Kirkpatrick 293), reacciona con divertida extrañeza, y se limita a hacer un comentario condescendiente: “¿Qué voy a decirte?... ¿Qué puedo decirte?... Pareces un lirio en una hoguera” (166).¹²⁰ Y cuando ella le confiesa su hazaña, y quiere contarle “las mil peripecias, el esfuerzo, el desvelo y la ilusión que la había mantenido durante tres días” (167), él no se interesa en lo más mínimo por el relato. Como explica Faber, el “misterio” y el encanto quedan destruidos en el momento que Teresa revela el humilde origen del vestido. “The episode helps her understand that she, as a woman, can be interesting to the men of her time only as long as she manages to veil herself in a similar cloud of mystery –an idea which Teresa refuses to accept” (Faber 51), puesto que entraña todo lo contrario del ideal de fusión y transparencia que ella identificaba con el amor del Romanticismo: “Nunca acababa de convencerse de que mientras no

¹²⁰ La reacción del público madrileño congregado en el teatro tampoco es la que ella había imaginado. A su entrada en el edificio, efectivamente “todas las cabezas se volvieron hacia ella con ese sobresalto y ese hechizo con que se mira al cielo cuando se desplaza un cuerpo luminoso” (167). Pero ese efecto apenas dura unos segundos, y no provocan ningún cambio en la actitud social hacia ella. Aunque la novela no lo hace explícito, podemos suponer perfectamente que el atuendo rojo de Teresa, más que admiración y comprensión, haya suscitado una escandalizada y envidiosa crítica hacia su falta de recato y modestia en el vestir, sumándose a los juicios anteriores sobre ella.

se asociase con el misterio, ¡tan odiado!, no triunfaría jamás, y ella, aun sabiéndolo, lo destruía en cuanto encontraba ocasión. Una fuerza malsana la empujaba a borrar toda sombra, toda apariencia de engaño, aunque estuviese viendo que su fortuna estribaba en aquello que hacía desaparecer” (Chacel *Teresa* 168). Afligida, Teresa descubre dos cosas que le duelen en lo más hondo: la primera es que el deseo masculino exige un aura femenina enigmática, eliminando así las posibilidades de una conexión genuina (“Naturally, the Romantic ideal of the mysterious woman is not precisely conducive to communication across gender lines”, Faber 51). La segunda es que ni siquiera el amor es un espacio inmune a la derrota del valor frente al precio.

Esta pérdida del valor propio llega a ser lacerante hasta lo insoportable. En sus pesadillas, Teresa se ve a sí misma corriendo desalentada por la calle, llevando en un saco una muñeca bellísima, “acaso era la Mujer, todas las mujeres” (175), e intentando romperla a golpes contra la pared y las farolas; pero no lo consigue, porque sus pedazos se le pegan a las manos. Cuando cree haberse librado de ella y entra en una fonda para sentarse, vuelve a encontrarla allí, intacta, gloriosa: “Se abalanzó a ella enloquecida. Sin saber cómo la arrojó al suelo y, con una jarra de cristal llena de agua, machacó su cabeza, su pecho, su cara” (176). Claramente, Teresa confronta en su sueño la misma imagen de la feminidad que antes le había dado sentido y estimación a su vida, “the passive, sticky substance of femininity from which she cannot free herself. Her desperate fury is directed against a self modeled on an ideal that it is not only unattainable –the absolute desired object against which it is impossible to measure up– but also a deception, for its power is only illusory” (Bordons y Kirkpatrick 294).

Sin embargo, el resquebrajamiento definitivo no es provocado ni por la exclusión ni por la soledad. El momento a partir del cual Teresa ya no puede creer más en el amor como piedra fundante de la existencia femenina es el descubrimiento de los poemas, pornográficos y

fuertemente misóginos, que Espronceda y sus amigos esconden dentro de un maletín en el ático, junto con otros documentos comprometedores.¹²¹ Ingenuamente, ella había creído que en ese maletín encontraría cartas de amor, nombres, direcciones, fechas, pistas acerca de esa misteriosa competidora que le roba el afecto de su amante. Sin embargo, la infidelidad que saca a la luz es infinitamente más atroz: “[S]u amor, ante aquello, no quedaba pospuesto o sustituido por otro más nuevo y pujante; quedaba derruido, demolido desde su raíz. Más aún: quedaba desmentido, negado. El amor, tal como ella había creído vivirlo, no podía haber coexistido con aquel cieno” (*Teresa* 196-197). Temblorosos y atónitos, sus ojos recorren versos de un sadismo que ella nunca habría podido sospechar,¹²² y de una “obscenidad tan áspera que cortaba el aliento [...] haciendo del ritmo del verso algo parecido al ritmo espasmódico de la náusea; llevando a la mente, por medio del verbo, a palpar la viscosidad, a oler, gustar y ver la putrefacción” (*Teresa* 195, 196).¹²³

¹²¹ En “Advertencia”, Chacel explica que buscó exhaustivamente en todas las fuentes disponibles, sin encontrar rastro del hecho que provocó la ruptura de Teresa con Espronceda: “no pude encontrar nada suficientemente grave para original el derrumbamiento de una auténtica pasión [...], y un amor sólo pierde el celestial encanto si la imagen del ídolo se deforma. Cuando el efecto de la traición no es más que dolor, si acaso, se transforma de celestial en terrenal. Era necesario encontrar algo feo, una visión horrible o repugnante que pudiera mostrarse de golpe y arrancar la venda de los ojos” (12-13). La autora dice a continuación:

Lo encontré en un libro de Cascales Muñoz, del que me había hablado él mismo [...], estaba por aquel entonces en la Biblioteca Nacional, y se titula *El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo*, en general. Es una recopilación de poemas de Espronceda y sus amigos e imitadores, de una obscenidad difícilmente superable [...], que, por debajo de las sugerencias groseras, dejan entrever una maldad del alma, una corrupción del sentimiento, en la que las imágenes presentadas allí como ofensivas resultan, por el contrario, ofendidas en ellas mismas. Es decir, que no son las que representan el mal, sino que aparecen arrastradas y como azotadas por una voluntad de mal inimaginablemente perversa. No hay ningún indicio, ni siquiera leve, de que tales poemas llegasen a las manos de Teresa; pero el espíritu que en ellos se resuelve, el clima que producen en el trasfondo de la vida española del momento es tan evidente que se pueden presentar como el enemigo directo de ella, como su asesino progresivo: el que agosta poco a poco la flor de su pureza. Por creerlo así, imaginé el descubrimiento fortuito de tan atroces engendros por Teresa, en una de sus noches de soledad. (13-14)

¹²² “Teresa no conocía nada semejante; nunca había imaginado que los ocios de Espronceda diesen por resultado tan incalificado engendro” (195).

¹²³ Para apoyar nuestra anteriormente enunciada hipótesis de *Teresa* como *tessera*, quiero mencionar brevemente la sagaz observación de Sebastiaan Faber: este pasaje de la novela es la reescritura que, plena de irónica, Chacel opera sobre el “Canto a Teresa” de Espronceda y sobre toda la ideología del Romanticismo en general. En el poema, recordemos, la angelicalidad femenina se pudre, dejando solo “lodo inmundo”, “fétido cieno”, y haciendo caer “la venda de los ojos”. En la escena escrita por Chacel, la “onda fétida e irrespirable” (198) emana de los poemas

La angustia de la protagonista no tiene límites, al descubrir que todo lo que ella creía que suscitaba deseo y elevación en los hombres realmente sólo inspira asco y burla. Horrorizada, Teresa cree haber dado con el misterioso secreto que los une, relegando a las mujeres:

La clave reveladora, el sésamo inesperadamente abierto, descubría el camino al último fondo del corazón del hombre, y allí las prendas más valiosas de la mujer aparecían holladas, ennegrecidas, arrojadas con menosprecio por los que se desembarazaban de ellas, débiles para soportarlas. *Las palabras de aquel canto infernal aullaban alrededor de Teresa, como hienas que amenazasen apoderarse de su cuerpo ya vencido. El hombre, su amante; aunque no sólo él: su figura y su alma, llenas de todos los demás hombres, las azuzaban*, señalando con su escarnio los puntos recorridos por sus caricias. (Chacel *Teresa* 197-198; énfasis mío)

En ese momento, la protagonista se siente la mera carnaza de una miserable y cruel depredación colectiva, sobre la cual los hombres construyen sus vínculos. Cada caricia pretérita sobre su piel, que ella había recibido como epifanía de una fusión espiritual, le escuece intensamente como veneno inoculado, porque demuestra no ser sino una rastrera artimaña. Para su amante nunca hubo tal intimidad ni trascendencia: sólo la “recogida de material” para su escarnio, del que luego gozaría con sus amigos. Incapaz de comprender semejante mezquindad, Teresa se pregunta cómo es posible que “el tacto de amor”, “el que debía ser núcleo de vida” (198) pueda suscitar tal reacción masculina. Todo se desploma ante ella, dejándola sumida en la desesperación, y dando inicio a una espiral de rabia autodestructiva y de enfermedad consumidora. A partir de ese instante, Teresa empieza a caer hacia la muerte (Bordons y Kirkpatrick 293-294).

Una breve observación antes de continuar. En nuestra atención a los elementos textiles del pasaje, no podemos dejar de advertir que durante la incursión de Teresa en la buhardilla hay una

pornográficos, y la sensación que Teresa tiene es, precisamente, la de una venda que cae de sus ojos. Nosotros podríamos agregar que hay un doble juego entre el “Canto a Teresa” y “aquel canto infernal” (197) constituido por esos versos vejatorios.

presencia desapercibida que la acompaña en su brutal hallazgo. Estoy hablando de las sigilosas arañas, que entrelazan persistentemente sus hilos en la oscuridad del trastero. Debían ser importantes en el plan de Chacel, porque, en un espacio de cuatro páginas, las menciona dos veces: una, al entrar la protagonista (“No se atrevía a alargar la mano en aquellos pozos de sombra por miedo a llevarse pegado el telar de las arañas” 192), y dos, al darse cuenta de lo que realmente contienen los papeles que tiene entre las manos (“Su fijeza y quietud eran tales, que ya empezaban las arañas a tenderle sus cables” 194). No suficiente con ello, vuelve a insistir en ellas muchos años más tarde, en la “Advertencia” que prologa la reedición española de la novela (“Todo esto se derrumba al descubrir Teresa los poemas, entre las arañas del desván” 14).

¿Qué estaba intentando decir Chacel con esto? Las arañas, símbolo de la tejedora Arachne castigada por la diosa Athenea, parecen representar precisamente la exclusión de la protagonista respecto del ámbito letrado que comparten Espronceda y sus compañeros –Teresa es apenas un insecto entre ellos, que aspira sin éxito a entrar en su mundo con su obra textil, y recibe el duro castigo que corresponde a su “soberbia”. Pero las arañas también parecen ofrecerle a la protagonista una solidaridad misteriosa que ella no puede descifrar: al principio, Teresa teme enredarse en las telarañas pegajosas; pero luego, en medio de su desaliento, pareciera que éstas fueran “cables” lanzados para intentar –fallidamente– rescatarla. Tal vez, la propia Chacel todavía no supiera muy bien qué significaba esta intuición suya cuando escribió la novela, y sólo lo viera claro cuando hizo su “Advertencia”, décadas más tarde. En todo caso, esta es sólo su primera aparición: volveremos a encontrarnos con ellas, mucho más elaboradas teóricamente, en *Barrio de Maravillas* (1976), donde tendremos ocasión de explicar por extenso su sentido.

El resto de la novela es un descenso vertical. Precisamente cuando siente su alma totalmente derruida y estéril, la protagonista descubre que está encinta. Y –en contra de todas las teorías

genérico-sexuales suscritas por Ortega, que hablaban de la maternidad como la máxima realización de la mujer y como su principal propósito en la existencia— Teresa no puede encontrar en ello ningún tipo de consuelo, ninguna razón para vivir. Su embarazo se le presenta como la más cruel de las utilidades y mofas a las que ha sido sometida: un estado de alienación, un divorcio irreconciliable entre su cuerpo y su conciencia psíquica, una dictadura de la naturaleza que sigue su curso independientemente de su deseo (Bordons y Kirkpatrick 294-295). El proceso físico le parece un fenómeno parasitario “que sorbía la sangre de su alma, que hacía por atraer, desde un rincón inexpugnable, el último calor que había en ella [...], un hecho independiente, ajeno a su voluntad y, más que ajeno, enemigo. Un hecho que se imponía a ella, impasible a su oposición, que iba tomando vida y sed, aunque ella gritase: ¡Muerte!” (213); “una brasa, una lanza clavada en sus entrañas, un torrente que se revolvía en nudos dolorosos, rugiéndole dentro de las venas” (238). Gestar al hijo engendrado por el autor de los infames versos del desván la horroriza. Espronceda, quien se encuentra “atendiendo a todos aquellos trapicheos públicos que le alejaban de Madrid y en los que él creía que estribaba su buena o mala fortuna y la de toda España” (215), no sospecha nada —confirmando así que nunca se produjo entre ambos la conexión que ella ansiaba. Y ella decide no comunicárselo, para ahorrarse las explicaciones de su desamor por ese hijo. Cuando el bebé llega al mundo —una niña, llamada Blanca—, Espronceda se muestra ufano por el nacimiento; pero sobre todo, se le nota aliviado. Cree que ahora, cada vez que abandona a su amante para ocuparse de sus quehaceres políticos y literarios, ya no la deja sola sino con “aquel ser que le pertenecía enteramente y que parecía ser el eje de su firmeza” (239). En cambio, esto es sólo el espejismo que él quiere ver, porque nada hay más lejos de la realidad. Teresa se aferra al borde de la cuna buscando una correspondencia (“¡Sálvame tú! ¡Llámame, haz un gesto milagroso que me dé fuerzas para esperar!” 242); pero la

criatura es sólo “un cuerpecito tan tierno y frágil, tan callado, tan encerrado en el misterio de su vivir” (239), que no hay diálogo posible con ella (243).

Lo único que puede hacer, unos meses después de dar a luz, es intentar dejarlo todo. La primera ocasión se presenta con Octavio, un joven y carismático estudiante que ronda el balcón de su casa y que representa, según la explicación de la propia Chacel, el polo opuesto del ideal encarnado por Espronceda:

la figura, también arquetípica, del subsuelo romántico: endiosamiento, aventura, riesgo, crueldad, ambición, y sobre todo, imaginación entroncada con la realidad, lejos de la literatura y del brillo social; anhelo del poder, del dinero a cara descubierta; cinismo de la mente luciferina en el adolescente que se muestra desnudo como un arcángel o corre, entre arrieros y chulos, dispuesto a cruzar el mar para realizarse como negrero. (“Advertencia” 14-15)

Con él, Teresa escapa camino a Vigo; pero esa noche en una posada de Valladolid, después de su segundo encuentro sexual, él le insinúa que su relación va a ser la de un proxeneta y su prostituta: “¿Te gusto? [...] Pues cómprame [...] Si no tienes con qué comprarme, ya sabes el remedio [...]: el que no puede empezar por comprar, tiene que vender, si quiere acabar comprando” (286). A la mañana siguiente, Teresa se retrasa a propósito, y deja marcharse la diligencia en la que viaja Octavio. Sola, se lanza a vagar por las calles, presa de la fiebre que ya venía arrastrando desde tiempo atrás. A su regreso al mesón, Espronceda ha acudido a buscarla. Cuando ella intenta reprimir sin éxito un violento golpe de tos, la sangre que brota abundantemente de su boca hace creer a su pareja que ésta es la verdadera, sacrificada y noble, causa de su huida (293-294). Tras unos días de reposo, él se la lleva de regreso a Madrid. Pero todo está ya roto.

Sus últimos lazos se rasgan con el fallecimiento del señor Gregorio del Bayo. Teresa espera que la noticia provoque alguna reacción en su amante: “para ver si tú, al saber desmoronada la esclavitud en que tanto tiempo he vivido, respirabas, como yo, libre de su peso [...]. Viví aterrada por un fantasma artificial, sintiéndome siempre amenazada por su sombra, y ahora veo que, ¡al contrario!, aquella pobre sombra velaba para ayudarme a mantener mi ilusión” (313-314). Espronedada, alterado por su desasosiego, la malinterpreta de principio a fin, dejando al descubierto sus propios temores ante el giro de las circunstancias. Piensa que esas recriminaciones se deben a haber descubierto que él nunca ha tenido intención alguna de desposarla, incluso ahora que su marido ha muerto. Con una vulgaridad que la ofende más de lo que ella puede soportar, él replica “¡Te has hecho indigna de mi nombre!” (314). Y Teresa simplemente estalla, gritando lo que lleva años callando. “¡Tu nombre!”, espeta escandalizada, “No viví para él [...]. Viví para el hombre que designaba, y ese hombre, ¿dónde está?... *Todo tú no eres más que un nombre aterrorizado por la amenaza de una mujer que atenta contra el convencionalismo de su existencia*” (314, énfasis mío).

Ese momento, en 1838, marca su separación definitiva. Aun sabiendo que su decisión la condenará a una existencia mísera y abyecta, la protagonista abandona al poeta. A partir de ese momento, malvivirá en una humilde casa, primero comiendo de la venta de sus escasos objetos valiosos, luego de la interesada caridad de Narciso de la Escosura –cofrade de su ex amante, quien aprovecha la situación para satisfacer el reprimido deseo que siempre ha sentido por ella–, y finalmente de la prostitución. Esta vida de ignominia representa el final y total repudio de la protagonista por su papel social de musa, asumido durante la primera mitad de la novela. Su primera expresión de rechazo había sido la destrucción de aquella bellísima muñeca durante sus delirios nocturnos, acometida tras descubrir la imposibilidad de conjugar ese rol y la creación

intelectual y artística propia, con el fracaso de convertir su obra textil en arte, en capital simbólico: “cuando pensaba en Polonia [...] imaginaba algo sin forma o superior a toda forma. Tal vez algo que sólo había creído ver claro cuando teñía de rojo su vestido. *En aquellas horas que pasó manejando la seda escarlata creyó tener en sus manos el poder mágico, el signo sublime...* Pero todo aquello había pasado” (333; énfasis mío). Ahora, socorrida sólo por su fiel amiga Celia –la vendedora de perfumes–, Teresa termina sucumbiendo a la tuberculosis. Su fallecimiento ocurre en la más puramente romántica de las maneras –durante una tormenta, al descubrir, con sorpresa, un charco de su propia sangre que resbala desde la cama hasta el suelo de la alcoba, tomando la forma de dos ángeles (345). Pero al mismo tiempo, no hay nada de romántico en él: la tormenta no es una instancia de sublimidad, la sangre no lo es de heroísmo, los ángeles no lo son de redención (“se alejaban vueltos de espaldas, sin dejarle ver sus rostros” 345), y en su soledad no hay el menor rastro épico.

El personaje

El segundo aspecto en que nuestra escritora incumple las expectativas de Ortega concierne a la manera en que proyectó a su protagonista. Dentro de la historia oficial española, Teresa Mancha distaba mucho de ser un personaje significativo. Y como hemos comentado, si el maestro había pensado en incluirla dentro de “Vidas extraordinarias del siglo XIX”, era como musa inspiradora de un gran hombre público y como paradigma femenino de la nación en un momento de trance histórico. Pero en la novela chaceliana, es ella, y no Espronceda, quien acaba revelándose como la clave imprescindible para entender la coyuntura española.

Como hemos dicho antes, la única referencia fidedigna sobre la protagonista era el “Canto a Teresa” de Espronceda, y, concretamente sus versos finales. Tomándolos como punto de partida,

Chacel quiso mostrar a Teresa como ese ser real (“mujer nada más y lodo inmundo”) que quiebra fatalmente la imagen del eterno femenino en que su amante intenta enclaustrarla (“imagen peregrina”, “rayo de luna”, “ensueño de suavísima ternura”, “mentida ilusión de la esperanza”), y que se arroja a la degradación (“ángel caído”, “lodo inmundo”) cuando el amor para el que había vivido se desvanece. Al representarla así, la convirtió en la verdadera encarnación del Romanticismo, pues en ella se materializan –aún a costa de la auto-aniquilación– sus ideales de rebeldía y libertad (Requena “Teresa Mancha”). Como añade Faber,

Leaving her husband for Espronceda was a first act of protest against her family, her marriage, and society as a whole. [...] The second moment of resistance occurs in between, in Madrid. Exasperated by the silent condemnation of Madrid society, Teresa finally decides to face it with dignity by going to the theater in an impressive dress she made from old garments dyed in a fine red. [...] Her third and final rebellious deed is her decision to leave Espronceda, which marks the beginning of Teresa's downfall ending in poverty and death. (50-51)

Por su parte, el heroico poeta se vuelve secundario: tras toda su grandilocuencia, sólo hay un hombre cobarde y débil. “Chacel shrewdly reveals the social conformism of the very poet who, in his literature, had become famous as a Romantic champion of social rebellion. As it turns out, Teresa is the only true rebel” (Faber 49). A pesar –o precisamente a causa– de su escasa formación, de su forzada exclusión de los debates, de la imposibilidad para capitalizar simbólicamente su producción artística, y de su incapacidad para existir dentro de unos ideales ajenos, es Teresa, y no Espronceda, quien nos ofrece una comprensión más certera de la

situación nacional durante el siglo XIX (Requena “Teresa Mancha”).¹²⁴ Teresa representa tanto al *pueblo* español frente a sus políticos, como a España frente a Europa.

Esta concepción del personaje desconocido y sin embargo fundamental recoge evidentes resonancias del concepto de *intrahistoria* formulado (especialmente en *El sentimiento trágico de la vida*, de 1913) por Miguel de Unamuno, el otro gran “maestro” de Chacel. Amalgamados por el anonimato, a la sombra de los grandes nombres, atrapados en los entresijos de la política, estaban aquellos seres que, con sus pequeñas acciones y decisiones, habían influido insospechadamente el curso de los acontecimientos. Para Unamuno, a través de estos seres corrientes y cotidianos se podía alcanzar una visión más genuina que la expresada por los grandes relatos históricos. En esta línea, es posible pensar toda la tradición literaria española desde la picaresca hasta el costumbrismo; y es fácil imaginar en qué sentido incumbía a la vanguardia –erigida sobre su compromiso con el “pueblo”. Cuando en los años veinte Ortega formuló su “razón vital” como superación de la razón pura cartesiana y kantiana, integró, en cierto modo, esta idea de la intrahistoria. En su deducción, si el *yo* era inseparable de su circunstancia o realidad radical,¹²⁵ la perspectiva de cada individuo, complementaria con otras, constituía una puerta hacia la verdad interior de su época. Y al igual que el *yo* era indisoluble de su contexto, ese contexto específico era indesligable del pasado y del futuro: el pasado quedaba asimilado en el presente, en una simultaneidad de tiempos superpuestos. Por eso un personaje del pasado podía ofrecer claves para entender el presente. Por eso escribir una biografía novelada

¹²⁴ Requena, Cora. “Teresa Mancha de Rosa Chacel: personaje histórico y literario”, en *Letras Hispanas*, vol. 4, n. 2, Department of Foreign Languages, University of Nevada, 2007: <http://letrashispanas.unlv.edu/Vol4iss2/RequenaF07.htm> (Fecha de acceso: 10 de Junio, 2008).

¹²⁵ Como realidad radical, Ortega entendía tiempo histórico, espacio nacional y cosmovisión: no consideraba el género sexual.

sobre Teresa Mancha en la década de 1830 tenía sentido para arrojar luz sobre “el problema de España” en la de 1930.

No es nuestra tarea aquí discutir la validez de esta concepción de la Historia, la cual se podría muy bien cuestionar recurriendo al concepto de *episteme* formulado por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966) –aunque yo creo posible establecer un puente entre ambos modelos de pensamiento histórico a través de la razón sentimental, la cual voy a exponer seguidamente. Más bien, nos interesa entender cómo funcionó para articular una idea de la novela que fue muy frecuente en las primeras décadas del siglo XX peninsular. Las intelectuales del 27, específicamente, eligieron escribir en su mayoría sobre personajes femeninos relativamente comunes: mujeres en apariencia insignificantes, o secundarias respecto de los hombres a quienes acompañaban, que sin embargo acaban teniendo una envergadura decisiva. La Teresa Mancha de Chacel guarda una fuerte relación con las protagonistas de María Teresa León (por dar dos ejemplos, pienso en la Rosa de *Liberación de octubre* y en la doña Jimena de *Gran señora de todos los deberes*), y también con las Aloma (*Aloma*), Colometa (*La plaça del Diamant*), Cecília Ce (*El carrer de les camèlies*) y Teresa Goday (*Mirall trencat*) de Mercè Rodoreda. Esta predilección por caracteres corrientes e incluso populares sin duda contiene ecos intrahistóricos y ratiovitalistas: León las emplea con una intención política muy clara, Rodoreda proyecta en ellas el problema catalán, Chacel hace de Teresa un arquetipo de su momento histórico. Pero en las escritoras de la vanguardia, y concretamente en Rosa Chacel, hay una diferencia respecto de la intrahistoria y el ratiovitalismo. En ellas, el tratamiento de las protagonistas está profundamente influido por la “razón sentimental”, reelaboración de la idea orteguiana por María Zambrano, que

intentaba dar cabida a las emociones, los sueños, la intuición y la poesía como fuentes de verdad.¹²⁶

Como ha notado Roberta Johnson en su artículo “María Zambrano’s Theory of Literature as Knowledge and Contingency” (1996), la autora reivindicó que en la tradición española, la reflexión filosófica se encuentra imbuida en la literatura: se trata de una razón poética. Para Zambrano, la filosofía racional implica, en su persecución de la unidad y la coherencia, una violencia profunda sobre la realidad humana, múltiple y heterogénea, empleando un lenguaje lógico, racional, comunicativo, que pretende sistematizar, y por ende poseer, los significados. La poesía-literatura, en cambio, está anclada en la carne, y busca dislocar el lógos para descubrir los secretos que encierra: el lado emocional, irracional, pulsional que ella denomina “embriaguez” o “delirio”: “vida cruda, carnal, apasionada, sanguinolenta que surge del interior más profundo de la persona” (Zambrano; citado en Johnson “María Zambrano’s Theory” 217). En esta enunciación zambraniana existen paralelos evidentes con el psicoanálisis y el surrealismo –hacer aflorar el subconsciente. Y, aunque Johnson no lo señala, es innegable el parecido con el concepto de *nómos* versus lógos, expresado por Deleuze y Guattari, y con la teoría del lenguaje poético o discurso semiótico que Julia Kristeva desarrollaría décadas después, ambos en el contexto del debate con el estructuralismo.

La razón poética emana, pues, del caos interno, y no está filtrada por la lógica. Como indica Johnson, la confesión es, para Zambrano, el tipo de escritura que más se aproxima a eliminar el hueco entre razón y vida. Y de entre los tres géneros literarios tradicionales, la novela es el que

¹²⁶ Para una aproximación inicial a las influencias filosófico-literarias en el pensamiento de María Zambrano, los conceptos concretos en que se distancia de Ortega y Gasset, y las ideas fundamentales que desarrolla en sus libros más importantes, véase el artículo de Janet Pérez “*La razón de la sinrazón: Unamuno, Machado and Ortega in the Thought of María Zambrano*”, en *Hispania*, Vol. 82, No. 1 (Mar. 1999): 56-67.

más se aproxima a la confesión, “pues ambas son expresiones de seres individualizados a quienes se les concede historia” (Zambrano; citado en Johnson “María Zambrano’s Theory” 217). El lenguaje poético y la novela constituyen, por tanto, un vehículo legítimo de exploración epistemológica. Las condiciones de nación, tiempo, y género son mejor captadas por la literatura que por la filosofía tradicional: “En la poesía encontramos al hombre concreto en su individualidad. En la filosofía, al hombre en su historia universal, en su querer ser” (Zambrano; citado en Johnson “María Zambrano’s Theory” 218). En opinión de la filósofa, son precisamente los personajes femeninos aquellos que mejor representan la razón poética y el sentido nacional español.¹²⁷

El personaje de Teresa revela concomitancias relevantes con la razón poética. Es cierto que constituye un paradigma de su tiempo a la manera del ratiovitalismo orteguiano –no existe un yo separado del mundo. Asimismo, constituye una clave fundamental para entender también la

¹²⁷ Zambrano perfiló este concepto de la “razón poética” a lo largo de gran parte de su producción filosófico-literaria, especialmente en los libros *Filosofía y poesía*, *Pensamiento y poesía en la vida española*, *Senderos* y *La confesión como género literario*. La primera vez que la formuló por escrito fue en “Hacia un saber sobre el alma”, publicado en la *Revista de Occidente* en 1934 –aunque es lógico suponer que venía pensándola desde algún tiempo antes. El artículo, calificado por Juan Carlos Marset como “documento fundacional de su pensamiento” (citado en Pérez “La razón” 62), y por Roberta Johnson como una contrarrespuesta a las ideas de su mentor sobre el alma femenina en “Para una caracterología” (1927), fue negativamente criticado por Ortega, marcando así el distanciamiento filosófico entre maestro y discípula: “Aún no ha llegado usted aquí”, le dijo señalándose a sí mismo, “y ya quiere irse lejos” (Moreno Sanz, citado en Pérez “La razón” 62).

Como hemos reseñado anteriormente, Chacel trabajó en *Teresa* de 1930 a 1936 –y en 1931 escribiría “Esquemas” en respuesta a los artículos sobre la mujer de Jung y Simmel publicados por Ortega. En esas fechas, ambas escritoras eran colaboradoras habituales de la *Revista*, y asistentes más o menos asiduas a las reuniones del círculo intelectual que se movía en torno a ésta. Aunque Zambrano había oído hablar de Chacel mucho antes –mientras ella todavía vivía en Segovia y Rosa aún residía en Madrid, antes de partir a Roma–, el origen de su amistad fueron precisamente estos años de escritura, conversaciones y tensiones crecientes con Ortega y su grupo. (Desarrollaremos esto en la introducción de nuestro próximo capítulo). Como hemos dicho anteriormente, Chacel tenía una autodidacta pero fuerte formación filosófica, proveniente de su época de lectura voraz en el Ateneo; y las dos compartían interés por autores similares (Nietzsche, Kierkegaard, Rilke, Spinoza, Séneca; Cervantes, Galdós; y entre los españoles coetáneos, Unamuno y Machado). Es muy probable, por tanto, que Chacel estuviera familiarizada con el planteamiento de Zambrano desde esas fechas tempranas.

realidad presente (el “ser nacional”), en virtud de la razón histórica. Sin embargo, la comprensión de la España romántica que Teresa ofrece al lector se produce no sólo como relación sinecdótica, sino también por empatía emocional (Requena, “Teresa Mancha”, si bien ella no lo vincula con Zambrano). Su desolación, su indefensión, su abandono y su miseria se identifican sentimentalmente con la crisis institucional española, extendida desde la Restauración borbónica y la “década ominosa”¹²⁸ hasta el destronamiento de Isabel II –e incluso hasta más allá, hasta la segunda Restauración, el Desastre colonial y la controvertida monarquía de Alfonso XIII con el dictador Miguel Primo de Rivera. (Creo que esta afirmación es extensible, en su contexto específico, a las protagonistas mujeres de León y Rodoreda anteriormente mencionadas: la comprensión histórica ofrecida por Colometa o doña Jimena se produce por empatía emocional, y no sólo como encarnación de su momento histórico).

El momento de la novela donde esto queda explícito es el pasaje en que Teresa camina por las calles de Madrid, plenas de agitación, y se entera de que se ha producido un cambio de gobierno. “¡Ha caído el Ministerio Istúriz!” (216), vocean los vendedores de periódicos y comentan excitadamente los ciudadanos. Cuando Teresa intenta racionalizar la noticia, sus propios

¹²⁸ Es significativo notar que los años en que la cosmovisión romántica cuaja en España coinciden con la infancia de Teresa Mancha. La protagonista es la hija de un liberal español exiliado en Inglaterra durante la persecución emprendida por Fernando VII de Borbón, tras los tres años de gobierno constitucional a que había sido obligado por la insurrección liberal de Rafael Riego (1820-1823). En 1823, con ayuda de las tropas de la Santa Alianza (los *Cien Mil Hijos de San Luis*, al mando del duque de Angulema), Fernando VII implantó un absolutismo feroz, abolió definitivamente el previo trabajo político de las Cortes de Cádiz, y exterminó a los liberales; aquéllos que consiguieron escapar se refugiaron en Inglaterra. El padre de Teresa Mancha era uno de ellos. Durante la “década ominosa” (1823-1833), existió sólo un incipiente y emaciado Romanticismo en la clandestinidad, el cual sólo pudo florecer abiertamente de manera tardía –cuando, al final de su reinado, Fernando VII hubo de pactar con los liberales ante el dilema sucesorio provocado por la Ley Sálica y la consolidación del carlismo. Cuando el monarca quiso asegurar la sucesión para su hija Isabel, derogando la legislación que prohibía el acceso de las mujeres al trono, los conservadores le retiraron su apoyo y se lo dieron a su hermano, el infante don Carlos María Isidro, también aspirante a la corona. Así pues, Fernando cambió sus alianzas, permitiendo el retorno de los exiliados y sentando las bases para la regencia de su esposa María Cristina de Nápoles (1833-1843) y para el reinado liberal de su hija Isabel II (1843-1868). Sin embargo, las políticas liberales –muy moderadas– asumidas por los ministros de Isabel demostraron largamente su insuficiencia. En 1868, la Revolución Gloriosa contra la reina y la influencia krausista marcaron el cenit y el declive del Romanticismo español –definitivamente clausurado con el reinado de Alfonso XII (1875-1885) y la consolidación del Real-Naturalismo.

problemas –el desamor hacia Espronceda, el embarazo no deseado, la pérdida de autoestima– emergen sin remedio, produciéndose una identificación entre su congoja y el estado de convulsión política:

Al detenerse a pensar en aquellas vicisitudes de la vida pública, [...] todos sus dolores íntimos, la quiebra radical de su vida, la ansiedad inexpresable que la desgarraba, aparecían ante ella con pujanza irritada, con violenta inminencia; se agigantaban de tal modo que cualquier otro cuidado resultaba minúsculo a su lado. ¿Por qué?... Su propia reacción la sorprendía y le avergonzaba caer en aquel delito de egoísmo. Sin embargo, no podía evitarlo: cada vez se sentía más abrazada a la emoción que la invadía al contemplar su dolor. Sentía el rictus en que se contraían sus facciones y le parecía verse en un espejo. Pero un espejo que, en vez de repetir su imagen, le dejaba ver otra en su fondo, contraída por una angustia idéntica a la suya. ¿Quién era? [...] Aquella visión era como un recuerdo hundido en el último fondo de su memoria que luchase por salir a la luz (217)

La protagonista ve su propio abatimiento reflejado en otro semblante femenino, pero no logra aprehender los rasgos de ese rostro. Cuando consigue concentrarse y visualizarlo, se da cuenta de que se trata de la alegoría nacional: una mujer “serenamente sentada, coronada de almenas, con un león echado a sus pies” (Chacel *Teresa* 218). Y entonces, su sensación especular cobra sentido:

Ciertamente, un dolor como el suyo, que no era más que la ansiedad del desamparo, era el que aquejaba a España. Nunca lo habría comprendido si se hubiera puesto a meditar en ello; pero al echar una mirada sobre su conciencia, ésta le había devuelto como un espejo la imagen de unos ojos perdidos en la melancolía del mal de olvido, y en ella había acabado por reconocer a aquella cuyo nombre todo el mundo ha olvidado. ¡Todo el mundo! ¡Todos!, incluso aquellos que le inmolaban su sangre. ¿Cuál de ellos era capaz de vivir en ella como en el clima de su conciencia, sin traicionarla a cada paso, sin manchar a todas horas su autenticidad íntima? (219)

A través de su propia aflicción, Teresa reconoce en su interior la crisis española –y, también por medio de la empatía emocional con la situación del personaje, los lectores se identifican

doblemente con él y con la coyuntura histórica del país. Pero además, como explican Bordons y Kirkpatrick, esta analogía entre Teresa y España, constituye una reivindicación sobre el papel consciente de las mujeres en la Historia, “a claim that in living on the margins, a woman like Teresa lived the intimate reality of her national history” (296). Lejos de acontecer por causa de la continuidad –presupuesta por Ortega– entre dos principios *femeninos*, mujer y nación, esta concordancia tiene lugar única y exclusivamente después de que todas las ilusiones que ligaban a Teresa a *la feminidad* –la belleza, el amor, la vida doméstica, la maternidad– han explotado en mil pedazos (296).

Así pues, *Teresa* es la primera elaboración novelística, por parte de Chacel, sobre la idea de *razón sentimental*, que su amiga y co-discípula María Zambrano delineaba en estas mismas fechas reformulando las previas nociones filosóficas de *intrahistoria* y *razón vital*; y, como hemos dicho, esta misma idea puede ser rastreada en sus compañeras de generación –si bien en ellas se da más intuitiva que teóricamente. Pero más aún: *Teresa* es una contundente crítica de la autora a los poetas y políticos liberales del Romanticismo, los cuales buscaban transformar España: “Todos volvían más que nunca capaces de encender la mecha del cañón, pero todos cobardes para vivir la ley genuina de su patria, vivificándola con algo sustancial” (219-220). Con esto, dicen Bordons y Kirkpatrick, la escritora enviaba un mensaje muy claro a sus compañeros de la vanguardia y a su maestro, quienes –en una época también de renovación, un siglo más tarde– se buscaban a sí mismos, prefigurados, en las “Vidas extraordinarias del siglo XIX”: “any new projection of the nation, whether in a literary canon or a political agenda, that fails to take account of women’s moral and cultural authority as subjects rather than objectified others will constitute a misrecognition [...] Teresa stands as her challenge to the men of her time to dare to accept women on new terms” (296, 297).

Análisis metanarrativo

Veamos ahora la tercera característica en la que Chacel modificó el plan estipulado. Al inicio de nuestras reflexiones sobre *Teresa*, dijimos que el encargo de “Vidas extraordinarias” implicaba obligatoriamente un personaje bien definido, un transcurso cronológico lineal, y un relato diacrónico –una especie de *bildungsroman*, invertido en el caso de Teresa Mancha, yendo del cenit al nadir. Ese tipo de narración era justamente lo que nuestra autora había intentado evitar a toda costa en su primer trabajo, por emblematicar todo lo que ella detestaba en literatura. Pero si, como la experiencia berlinesa demostraba, era capaz de convertir un soneto clásico en un poema vanguardista, tal vez también pudiera transformar un esquema narrativo propio del Real-Naturalismo en algo infinitamente más interesante.

Desde mi punto de vista, la forma en que Chacel abordó la escritura de esta biografía novelada supuso el primer paso, todavía muy intuitivo, en la configuración de una estrategia que maduraría en sus textos posteriores¹²⁹ –y que consistía en desestructurar el modelo narrativo,

¹²⁹ Para ilustrar esto –y hasta qué punto Chacel era una escritora de obsesiones, de problemas recurrentes, madurados a lo largo de toda su trayectoria literaria–, reproduzco el poema que la autora compuso sobre los años que dedicó a la escritura de *Teresa* (1930-1936). Si hemos de creerla, durante ese proceso ya surgió el germen de la que habría de ser su trilogía final, *La Escuela de Platón*. Es decir: según Chacel, Teresa constituyó, en cierto modo, el origen de sus últimas tres novelas –realizadas a partir de 1970 en adelante. El poema está recogido en la recopilación *Rosa Chacel. Poesía (1931-1991)*, editada por Antoni Marí para Tusquets en 1992:

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

Porque el alma y el cuerpo sólo tienen
una boca común e insaciable, los ojos.

trastocándolo a modo de *tessera*, y dejando a la vista sus mecanismos, para obligar al lector a tomar conciencia de él.

En esta dirección, quiero mencionar el artículo de Cora Requena “Teresa Mancha de Rosa Chacel: personaje histórico y literario” (2007). En él, la crítica afirma que en esta biografía

Por esto sé muy bien las materias mezcladas
en el poso entrañable que hubo de dar tu fórmula.

Sé que había unos lirios junto al Ángel Caído,
[se refiere a la escultura del Parque del Retiro, mencionada en *Barrio de Maravillas*]
un papel gris, clavado con chinchas a un tablero,
donde hablaba Platón, siguiendo al carboncillo
por la frente sagrada o el pecho de un atleta.
[Se refiere al fresco *La Escuela de Atenas*, mencionado en *Barrio de Maravillas* y *Acrópolis*]

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

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

[Se refiere a la Residencia de Estudiantes de Madrid, foco de la vanguardia peninsular, situada en la calle Pinar, y sobre el promontorio denominado Altos del Canalillo o Colina de los Chopos]

Todo esto, bien sumado, dio un producto: TERESA. (87)

novelada la escritora lleva a cabo una imitación del típico narrador decimonónico –emulación que Ortega, de manera indirecta, le pide. Es cierto: Chacel asume la tercera persona omnisciente, voz-ojo que penetra a sus personajes con el estilo indirecto libre para juzgarlos desde su espacio extradiegético, ejerciendo una forma de ventrilocuismo al hacer que éstos expresen, por fuera de su caracterización, las “ideas de tesis” que él se ha propuesto probar; y que selecciona la información para los lectores según convenga a este *telos* o principio subyacente. Según Requena, estas maniobras técnicas pueden entenderse como la voluntad de la autora por transmitirnos su simpatía por la protagonista y por hacernos entender sus drásticas y autodestructivas decisiones.

Pero seríamos muy ingenuos si, teniendo en cuenta la agudeza intelectual de Chacel, sus tensiones con el maestro, y su anterior proyecto en *Estación*, no consideráramos que esta elección no conlleva un propósito añadido. Su imitación es obviamente crítica. Al forzar en su novela las estrategias narrativas realistas hasta extremos verdaderamente flagrantes, la autora muestra la inconsistencia del narrador decimonónico: su incapacidad para mantener su pretendida imparcialidad, y su teleología como un producto arbitrario y predeterminado, el cual no es conclusión de la novela sino que la precede.¹³⁰ Podrían darse numerosos ejemplos de estas novelas de tesis, escritas mayoritariamente durante el período histórico de la segunda Restauración (1870s-1880s); pero creo que el más representativo y relevante para nuestro caso, por su tratamiento del género sexual, es *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín”.

¹³⁰ Hablando de la tensión con Ortega y la anteriormente mencionada afinidad intelectual con Zambrano, es preciso considerar que la “razón poética” zambraniana marcó un distanciamiento no sólo conceptual sino también lingüístico respecto del maestro. En contraste con la prosa orteguiana –clara, comunicativa, directa, divulgativa casi– la escritura de Zambrano se irá haciendo más y más poética, metafórica, incidente en juegos etimológicos y paradojas. Aunque Chacel mantendría su pluma rigurosa, despojada de ornamentación y retórica, sus últimas novelas participarán de una investigación similar con el lenguaje, como veremos en su momento.

En este punto podemos comprender la coherencia que la escritora estableció entre el estilo narrativo y el argumento. En su emulación crítica del narrador, Chacel –que había leído extensamente a los realistas españoles y europeos– también imitó el ciclo de elevación y caída a que éstos solían someter a sus protagonistas femeninas. El desarrollo de *Teresa* tiene un parecido tan evidente con *La Regenta* –elevar a una mujer a la excepcionalidad para luego hacerla caer, y probar así que es tan vulgar como todas las otras– que no podemos evitar identificar a “Clarín” con el paradigma negativo que la escritora tenía en mente (una sospecha que, como luego veremos, parece confirmarse en el relato *Ofrenda a una virgen loca*, publicado veinticinco años más tarde).¹³¹ *Teresa* desmonta la validez de esta “prueba empírica” sobre la inferioridad femenina, al desvelar la tramoya teleológica y la falsedad de su punto de partida: la verdadera causa de caída de la protagonista no es su mediocridad, sino la situación social en que es colocada y la idealización a que la somete su narrador –o, en el caso de Teresa Mancha, su poeta Espronceda, quien también pretende ser el autor que haga brotar la forma excelsa de su espléndida materia prima (como madre de su hija, y como amante-musa inspiradora de su poesía).

Además, si bien el texto sigue un desarrollo cronológico, necesario en una biografía novelada, su linealidad es sólo aparente. El transcurso del tiempo es perceptible; pero la mayor parte de ese

¹³¹ Para su amiga María Zambrano, la preferencia dentro del realismo hispano era clara: Galdós. Resulta significativo que ambas escritoras, inmersas en el debate entre el ratiovitalismo y la razón poética, expresaran esta preferencia por un autor cuya escritura –especialmente a partir de 1888, con su desencantamiento con el trabajo político para el partido liberal, dentro del sistema de turnos– era notoriamente menos teleológica que la de sus coetáneos, y cuyo tratamiento de los caracteres femeninos también era menos prejuiciado. Para Zambrano, Fortunata era el personaje femenino que encarnaba la razón poética de la España decimonónica (Johnson “María Zambrano’s Theory”).

Chacel, sin embargo, declaró en 1989, en su discurso para el acto de investidura como doctora honoris causa en la universidad de Valladolid (recogido en el volumen *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas, 1987*, publicado por Ánthropos en 1990), que su aprecio por Galdós fue muy posterior, pues en aquel entonces sus novelas le parecían “cargadas de retórica inútil” (citado en Requena “La deshumanización del arte en Rosa Chacel”, en *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, no. 7): http://hal9000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA_C/Pubblicazi/Artifara/Artifara-n--7-/Addenda/La-deshumanizaci-n-del-arte-en-Rosa-Chacel.doc_cvt.htm (Fecha de acceso: 3 de Julio, 2008).

tiempo Teresa lo pasa sola, encerrada, sumida en una intensa pero improductiva actividad mental. Bajo el precepto de “vivir, ser el personaje”, la autora usó el estilo indirecto libre para reproducir las continuas evocaciones, sensaciones y desordenadas divagaciones de la protagonista –de manera que una gran parte de la historia consiste en saltos al pasado y en desvíos respecto de la acción primaria.

De acuerdo a Requena, el rasgo con que Chacel falla más perceptiblemente en su emulación decimonónica es su frecuente cambio de perspectiva –no de voz–: su focalización de la historia, que va moviéndose entre los distintos personajes, y que constituye una característica propia del narrador del siglo XX. Opino que este recurso de mezclar rasgos narrativos de ambas centurias es asimismo intencional. Chacel quiere traslucirse a sí misma en el narrador, a fin de resultar coherente con su concepto de la memoria como explicación de lo actual: en una concepción palimpséstica de la narración, integra pasado y presente de la tradición literaria, poniendo así de relieve la evolución conceptual y estética experimentada desde el romanticismo hasta la vanguardia, y evitando incurrir en una falsificación histórica. La maniobra resulta, además, consistente con la idea de razón histórica orteguiana, por la cual, de la misma manera que el yo no puede existir independientemente de su mundo y cosmovisión presente, tampoco puede separársele completamente del pasado, puesto que éste se halla integrado, absorbido –también palimpsécticamente– en el presente.

Sólo nos falta comentar cómo esta maniobra metanarrativa se relaciona con la incipiente reflexión de Chacel sobre el hilo como el tipo de lenguaje a que las mujeres se ven relegadas, y sobre el tejido como el tipo de texto que ellas pueden escribir. Previamente hemos explicado que el vestido rojo confeccionado por Teresa funciona como el relato en que ella intenta narrar su comprensión de la estética romántica, y a sí misma contenida dentro de ésta –consagrada a la

inspiración del Amor-Bien-Belleza. Pero la novela está llena de muchos otros momentos textiles, que marcan la identificación entre escritura y costura. El discurso mental, verbal y escrito es metaforizado como una instancia filiforme, y, como ya hemos anticipado, hay una tensión manifiesta entre su articulación rectilínea –orden cronológico, secuencia de hechos, razonamiento causal– o enmarañada –saltos entre el presente y el pasado, divergencias descriptivas, etc. Estos momentos de textilidad relacionan el argumento con la alteración de la estructura narrativa lineal realizada por la autora.

A lo largo de toda la novela, asistimos al esfuerzo de Teresa por mantenerse dentro de un pensamiento diacrónico, en el que, no obstante, se siente extranjera y atrapada: “le parecía que eso no era su historia; ella iba arrastrada en esos hechos” (151). Como dijimos con anterioridad, a propósito de un recuerdo o de una sensación, sus reflexiones constantemente se desvían de su curso, y a duras penas consigue “recobrar el hilo” (29). Durante las primeras páginas, todavía dentro de su papel de esposa de clase media-alta, la costura funciona como una manera de seguir la unidireccionalidad normativa de pensamiento y lenguaje. A la mañana siguiente de su llegada a París, y para matar las horas de aburrida espera hasta el almuerzo, Teresa se entrega a la labor, en una escena muy similar a la apertura de *Barrio de Maravillas* (1974) –deshace un chal de ganchillo, extrayendo el hilo: “el punto estaba demasiado apretado y, sentándose en una butaca junto al balcón, empezó a tirar de la hebra, dando libertad al estambre. Los puntos fueron desapareciendo fila por fila, sumiéndose unos tras otros con movimientos ligeros” (31). En *Barrio*, esta acción, paralela al monólogo interior del personaje, cumplirá una obvia función metalingüística. En *Teresa*, por contraste, no leemos los pensamientos de la protagonista mientras desteje la prenda, ni en flujo de conciencia ni siquiera en estilo indirecto libre. Es como si, en este momento, la costura ejerciera un efecto narcótico sobre ella: no piensa nada,

simplemente se subsume en una especie de hipnosis provocada por el hilo que emerge nítido de entre sus entrecruzamientos –y esto parece ser lo que le permite atravesar sus horas muertas, seguir funcionando. Coherentemente, esta es la única parte de la novela escrita como una línea recta, pero tenemos la sensación de que la voz narrativa siempre está a punto de ceder a la misma tentación del personaje, y salirse de esa pauta.

Después, desde el momento en que ve a Espronceda en el comedor, los recuerdos de Lisboa se apoderan de Teresa –y la narración de Chacel empieza a saltar entre distintos puntos del pasado. Durante las primeras semanas de su idilio, ella vive en una masa informe de tiempo, rememorando distintos momentos de su vida para confiárselas a su amante. Pero, al mismo tiempo Teresa abraza su destino de musa, y al hacerlo abraza también el esquema teleológico de la narrativa romántica –en que el amor es el principio que unifica y da significado a su existencia anterior, y su presente viene

a salvar el pasado que parecía perdido, que parecía una cadena de hechos sin sentido ni razón y que, en realidad, había sido una escala para llegar a aquel lugar [...]. Una larga historia, minuciosa, cotidiana; historia que por primera vez se presentaba a la mente de Teresa como tal historia. Una cadena de hechos que, al parecer, habían discurrido turnándose en su azar, de pronto se estructuraba, se articulaba. (50-51, 57)

El amor se convierte ahora en el *telos* o hilo que ensarta los hechos, pensamientos y sensaciones dispersas de toda su existencia anterior en una sola cadena, con un final culminante: la futura fusión plena con el alma de su amado, hacia la cual ella encamina todas sus potencias. Por primera vez, Teresa percibe su vida como un *bildungsroman*.

Pero curiosamente, todavía no puede articular su discurso mental y verbal en una línea definida y fuerte. Por ejemplo, la secuencia causa-efecto se suspende cuando intenta explicarle a

Espronceda qué había supuesto para ella el nacimiento de su primer hijo con del Bayo: “Bajó cien veces al fondo de su conciencia, pero no consiguió traer a la luz aquel misterio hirviente, y, sin preocuparse por el desaliño ni la incoherencia de sus palabras, siguió, volviendo a tomar el hilo abandonado. Eso era todo: nada más que eso. Ella no había sabido dar más que un eslabón de la cadena, de esa cadena que va en la sangre” (93). La experiencia física de la maternidad no puede ser racionalizada lógicamente, a pesar de que ésta le viene dada como una consecuencia inevitable del matrimonio, a su vez también una consecuencia inevitable de la situación anterior –la penuria económica de su familia, la amistad de su padre con del Bayo, etc. Igualmente, el hilo interrumpido parece manifestar el débil vínculo de Teresa con ese niño, criado por su hermana Matilde, y quien ni por un segundo constituyó un impedimento moral para marcharse con Espronceda.

Chacel parece advertirnos de que la protagonista va a persistir dentro de un mismo error, interiorizando un lenguaje-pensamiento lineal que, lejos de darle libertad y expansión, sólo va a continuar enclaustrándola. Pero esta vez será peor, si cabe: antes no tenía una conclusión en perspectiva –la línea no se dirigía hacia ningún final, era sólo una manera de subsistir día tras día–, y ahora en cambio Teresa vive para ese final, para la eclosión de lo sublime que, por supuesto, nunca llega. Conforme la existencia va normalizándose y Espronceda regresa a sus tareas, requerido por sus compañeros, ella empieza a pasar más y más tiempo sola –bien rodeada de hombres que no la integran en sus conversaciones, bien encerrada en su apartamento de Madrid. Rota la funcionalidad social, e inmersa en la creciente inseguridad respecto a su propio valor, su dispersión es cada vez más fuerte. Pese a que el final deseado aglutina su vida en una línea, contradictoriamente Teresa encuentra más y más difícil centrar su raciocinio. La narración de Chacel refleja esta circunstancia, trazando el avance cronológico, necesario para su biografía,

al principio de cada sección, para inmediatamente después desbarrancarse a través del estilo indirecto libre en las angustiosas y errabundas reflexiones de la protagonista: “Todo esto era un callejón sin salida, o más bien un laberinto, porque no se vislumbraba desde su fondo ni una vaga claridad de liberación, pero inesperadamente cambiaba la imagen y un nuevo corredor con nuevas sombras, con nuevos baches bajo el pie, con nuevas voces medrosas se abría ante su mente, que corría por él desalentada” (153).

En medio de este laberinto, plasmado por el enmarañamiento del hilo narrativo, la mente de Teresa sólo vuelve a enfocarse con cada pequeño proyecto textil que ella emprende. En este sentido, el relato de la fabricación del vestido rojo sobresale como una isla de linealidad, donde la sucesión de hechos resulta nítida. El filamento escarlata con que Teresa ensambla los retales sobre su persona se convierte en su cable conductor a través de ese dédalo –en una velada referencia a la figura mitológica de Ariadne, a la cual se sumará Arachne en la escena del ático, unas páginas más tarde. Sin embargo, en este caso falla la conclusión que Teresa había proyectado: la comunión espiritual con Espronceda no se produce, y, simbólicamente, no hay más rastro narrativo del brillante traje que los mil hilillos rojos cortados, disgregados por el suelo.

A partir del instante en que la protagonista encuentra los poemas pornográficos en la buhardilla, su ideal femenino de la musa revienta en pedazos y la teleología amorosa en que había creído se esfuma en el aire. Pero ella ya está “envenenada”: ha asimilado ese esquema de pensamiento, no puede desempeñarse sin él. Toda su relación con la costura desaparece –las arañas son su último vestigio, intentando tenderle sus filamentos, símbolos de un lenguaje peculiar, sin lograr salvarla. La última imagen de desvarío mental de Teresa se corresponde con su vagabundeo desolado por las intrincadas calles madrileñas del casco viejo, alienada de su

embarazo y hundida en la contemplación de su propia amargura. Este es el momento en que acontece su asociación con la alegoría femenina de España y con la crisis espiritual de la nación. Aquí terminan los merodeos de la voz narrativa, así como las divagaciones de la protagonista. Irónicamente, desde este punto la narración de Chacel se articula en una rígida línea recta, que cristaliza la caída vertical del personaje hacia la muerte. Teresa es destruida porque el hilo del pensamiento-lenguaje articulado lineal y teleológicamente –absorbido por ella– la obliga a morir.

Así pues, los momentos textiles de la novela evidencian, cuando no directamente provocan, la alteración operada por la escritora sobre la estructura narrativa decimonónica, revelando así que su imitación es, como decíamos, crítica. De manera parecida a los sonetos de *A la orilla de un pozo*, Chacel copia una forma clásica para trastocarla y desestructurarla; adopta el estilo indirecto libre y la linealidad teleológica propios de la biografía novelada y del narrador natural-realista, pero los destripa literalmente.

En suma: narrativamente, *Teresa* presenta el contraste crítico contra el que Chacel construye su propia escritura. Ella recibe una comisión colmada de dobleces respecto a su condición de mujer intelectual, y sobre la clase de escritura que, como tal, puede y debe hacer: una imitación de modelos canónicos –a pesar de que quien le asigna este cometido tiene, paradójicamente, una opinión muy negativa de esos modelos. Cuanto más se adentra en la construcción de la novela encomendada, más difícil le resulta completarla, y más obligada se ve a plantear su profundo desacuerdo. Pero realiza el encargo: le muestra a Ortega que ella no había elegido escribir flujo de conciencia por su incapacidad femenina para estructurar racionalmente un relato. Le demuestra que es perfectamente capaz de escribir canónicamente; sin embargo, al hacerlo, pone al descubierto todas las trampas *autoritarias* de este tipo de narración. Le deja claro que esta escritura sencillamente no le interesa. Que no le sirve.

Conclusión

Supongo que, con esta maniobra, Chacel quería –como Zambrano en esas mismas fechas– continuar su debate con Ortega: forzarlo al diálogo, revisar problemas, reconducir planteamientos, en definitiva contribuir en la renovación de la intelectualidad española que él asumía como su misión personal. Argumental y metanarrativamente, Teresa era la reivindicación de la necesidad de incluir a las mujeres en el canon literario y en el proyecto de recrear la nación, encarnando en forma de ficción los razonamientos ya presentados en el ensayo “Esquema” –y exponiendo con instrumentos novelísticos los falaces engranajes con que se construía y legitimaba la premisa de la inferioridad intelectual femenina. Pero su mensaje no alcanzó su destino a tiempo:

The novel was in press in 1936 when the events that opened an abyss in twentieth-century Spanish culture cut off its publication. Although it saw the light in Argentina in 1941, it was not published in Spain itself until 1963. In the “Advertencia” with which she prefaced this edition Chacel observes that Teresa “[e]s, en resumidas cuentas, una carta que llega con retraso” (Bordons y Kirkpatrick 297).

Y, claro, es inevitable preguntarse: si escasos meses después de que Chacel entregara el manuscrito a imprenta no hubiera estallado la Guerra Civil, dejándola sin publicar... ¿habría gozado *Teresa* de la aprobación del maestro?

A juzgar por lo que explicaré seguidamente, en la introducción a *Memorias de Leticia Valle*, evidentemente no.

CAPÍTULO II

“ALGO ASÍ COMO UNA AMBICIÓN, COMO UNA VENGANZA”:

MEMORIAS DE LETICIA VALLE.

(La inflexión)

Introducción

[N]uestras compañeras

usan prieta lana

y tejen con ella

victoria sin tasa.

Que a punta de aguja

se ganan batallas.

(Felipe C. Ruanova, *Romancero general de la guerra civil española*, 1940)

“Tengo que hacer un enorme esfuerzo para atreverme a decir, llegó el año 36”, escribió Chacel en la biografía póstuma de su marido, *Timoteo Pérez Rubio y los retratos del jardín* (1980). La fecha marcó una grieta abisal para la autora, no sólo por las razones contextuales obvias –el golpe militar y la explosión de la guerra–,¹³² sino también porque ese año rompió violentamente con quien había sido su padre intelectual. Chacel relató el impactante episodio de su confrontación con Ortega en un artículo conmemorativo para el número monográfico que la

¹³² “Claro que no llegó por sorpresa: nosotros estábamos bien informados del camino que traía....pero no sabíamos el paso a que los otros venían” (citado en la página web oficial del Instituto Rosa Chacel de Colmenar el Viejo, Madrid).

Revista de Occidente le dedicó a su fundador en 1983. Al elegir precisamente las páginas de la *Revista*, la autora estaba presentando deliberadamente su enfrentamiento con el maestro como representativo de la ruptura que su generación terminó marcando respecto de él (Bordons y Kirkpatrick 286-287).

El compromiso de la vanguardia

Al estallar la guerra civil, la escritora no alberga duda alguna sobre su posición: “Mi mundo”, explicó a Alberto Porlán en sus entrevistas, “no podía ser otro que el de la izquierda” (citado en Mangini, “Introducción” 16): “[I]ibertad mental, sexual, religiosa, irreprimible, total” (citado en Mangini, *Las modernas* 155). “Nosotros éramos lo que se llama ‘gente liberal’, de izquierdas, eso ya lo viví yo en mi casa desde niña [...] mi familia era progresista, muy progresista” (Chacel; citado en Mateo *Retrato* 77, 71).

Aunque menos prominente en la escena pública que otros, el compromiso social y político de Rosa Chacel durante los primeros meses de la contienda fue innegable. Quiero insistir en este punto, porque sobre ella han pesado frecuentes acusaciones de incoherencia política que a mi parecer constituyen una total malinterpretación de sus posiciones intelectuales. A este juicio equívoco contribuyeron principalmente tres factores: la marcha de la escritora hacia el exilio en una fecha tan temprana como 1937; su aparente falta de interés en la política, unida a su escasa conciencia nacionalista, frente a la exaltación patriótica de aquellos momentos; y, sobre todo, su perseverante rechazo del realismo cuando éste se había convertido en la bandera del compromiso social.

La decisión de Chacel de abandonar el país precisamente en los instantes más decisivos del conflicto fue debida, como la de su amiga Concha Méndez, al hecho de tener un hijo pequeño:

“yo no quería que Carlos [...] pasara una guerra” (Chacel; citado en *Retrato* 77).¹³³ No obstante, no fue una decisión fácil: “me pareció inmoral acceder; el ofrecimiento [viajar a Grecia, “la tierra de mi alma”, a casa de Máximo José Kahn] significaba un universo de placer al que tenía que acudir arrancándome a tanto dolor” (citado en De la Fuente 316). En los meses anteriores a su partida la autora se había pronunciado activamente en favor de la República. Firmó varias convocatorias y denuncias contra el alzamiento militar –entre ellas el *Manifiesto* de los intelectuales antifascistas–, colaboró con la prensa republicana, y trabajó como enfermera voluntaria en los hospitales que la Cruz Roja estableció en Madrid para atender a la oleada de heridos provocada por la primera ofensiva sobre la ciudad en noviembre de 1936.

En segundo lugar, como traslucen sus artículos en *El Mono Azul*, *Caballo Verde para la Poesía* y *Hora de España* –y también sus comentarios sobre el exilio y su correspondencia con varios de sus amigos–, la concepción política de Chacel fue ante todo antipartidista e internacionalista. En su artículo “Cultura y Pueblo” (que analizaremos enseguida), expresa que el anarquismo es una de las “esencias íntimas del alma hispana”. Y en una entrevista muy posterior (1993), comenta: “Fui muy amiga de los comunistas, pero nunca me metí en eso. Yo siempre me he considerado de ‘izquierdas’, y *creo que ahí entra todo*” (Chacel; citado en Mateo *Retrato* 78, énfasis mío). Esas y otras implicaciones se deducen asimismo de una carta –la primera– que le

¹³³ Carlos Pérez Chacel tenía seis años; Paloma Altolaquirre Méndez tenía dos. En ambos casos, sus progenitores no quisieron ponerlos en riesgo ni someterlos al rigor bélico, y tomaron la decisión de que sus madres partirían con ellos al extranjero mientras que los padres permanecerían en España, luchando por la República, hasta el final de la conflagración. Como mencionamos en nuestra introducción, el pintor Timoteo Pérez Rubio, esposo de Chacel, trabajó como presidente de la Junta de Salvación del Patrimonio Artístico junto con María Teresa León para salvar de los bombardeos las obras del Museo del Prado, del Museo de Arte Moderno y del Tesoro de Toledo. El poeta y editor Manuel Altolaquirre, esposo de Concha Méndez, se quedó en Madrid como soldado republicano, miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y director de su compañía de teatro universitario La Barraca – tras el asesinato, por los nacionales, de su amigo Federico García Lorca. Luego pasó a editar la revista *Hora de España* en Valencia. Desde 1938, en que fue destinado al Ejército del Este, trabajó en la editorial de la Abadía de Montserrat en Catalunya, fabricando artesanalmente papel a base de banderas y uniformes rotos. Allí publicó, entre otros, dos libros muy importantes: *España en el corazón*, del chileno Pablo Neruda; y, en calidad de homenaje póstumo, *España, aparta de mí este cáliz*, del peruano César Vallejo, fallecido poco antes en Francia.

escribe María Zambrano, en respuesta a la primera misiva que Chacel le había enviado previamente, ya desde el exilio; Zambrano le contesta recriminándole su decisión de marcharse y la ironía con que se refiere al sentimiento nacional:

No quiero discutir contigo. Pues el camino recorrido no me lleva a darte la razón; [...] *las mismas razones* en mí son una cosa distinta que en ti, pues las he descubierto aquí, bajo estas bombas, sintiéndome *beligerante*, enemiga de Giménez Caballero al que considero un miserable traidor, al que jamás daría la mano. Enemiga *hasta la muerte* de todos los que han vendido a España, a quien jamás llamaré *mía* porque soy yo *de ella*, y ésta es la diferencia de amor. No dudo de tu amor a España, a la manera de Unamuno, que no es la mía. Pero sí creo que en ti existe un extravío grande, como en Unamuno, como en Ortega [...]. ¡Yo me quedo aquí! [...] Ya sé que todo esto te ronda, te afecta, te toca. [...] Pero te repito la diferencia: yo estoy aquí, ligada a esto, no a un partido político, pues estoy más sola aún que cuando me conociste, más aislada. Ligada a la lucha por la *independencia* de España, por la existencia misma de España [...] y *con* mi pueblo en el que creo (*Cartas a Rosa Chacel* 36-37, énfasis de la autora).¹³⁴

¹³⁴ Previo paso por Valencia (adonde se había trasladado entre finales de 1936 y comienzos de 1937), Rosa se había marchado a París con su hijo en marzo de 1937. Un mes antes se había producido una de las batallas más sangrientas del conflicto, en la que Málaga había caído en manos franquistas bajo la presión de los bombarderos italianos enviados por Mussolini. En octubre del mismo año, María y su esposo Alfonso Rodríguez Aldave volvieron de Chile –donde habían permanecido desde septiembre del 36, por haber sido él nombrado secretario de la Embajada española– para unirse a la lucha por la República, precisamente en uno de los momentos más críticos de la guerra: todavía tenían lugar las purgas estalinistas contra trostkistas y anarquistas, y Bilbao recién había sido tomada por las tropas “nacionales”, poco después del ataque perpetrado sobre Gernika por la Legión Cóndor alemana. Es célebre la respuesta que ambos dieron cuando les preguntaron por qué regresaban, si la guerra ya estaba prácticamente perdida: “Por eso” (http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Zambrano. Fecha de acceso: 10 de Julio, 2008). María le escribe su primera carta a Rosa el 26 de junio de 1938, desde Barcelona, cuando la situación ya es extrema: en mayo había caído Vinaroz, dividiendo en dos la zona republicana, cortando las comunicaciones entre Madrid y Barcelona, y volcando intensamente la ofensiva nacionalista contra Aragón-Catalunya –frente del Ebro. Los bombardeos sobre la ciudad condal son tan frecuentes e intensos esos días, que María le cuenta a Rosa cómo apenas puede concluir los ensayos que debe entregar para publicación en *Hora de España* (*Cartas a Rosa Chacel* 36).

Muy poco después, ante el despliegue de preparativos para la II Guerra Mundial, Stalin interrumpiría la ayuda militar al gobierno republicano, y la Komintern ordenaría la retirada de las Brigadas Internacionales. Inicialmente éstas se niegan a obedecer; pero ante la petición del presidente Juan Negrín finalmente acatan la orden, en noviembre de 1938. Desde comienzos de ese otoño, Chacel se encontraba en Atenas, adonde Concha de Albornoz le había conseguido una invitación de Máximo José Kahn, embajador español en Grecia. Seis meses más tarde de escribir esta carta, Zambrano cruzaría a pie la frontera francesa llevando del brazo a un envejecido Antonio Machado –amigo de su padre–, en enero de 1939; y en febrero el control fascista sobre Barcelona se daría por consolidado. En marzo de 1939 se producirían el ataque final sobre Madrid, la traición –golpe de estado interno– del general Segismundo Casado, y el éxodo masivo hacia Valencia. En abril de 1939, con la toma de Alicante y la rendición de las últimas unidades de los ejércitos republicanos, el general Francisco Franco firmaría el último parte de guerra, dando ésta por terminada.

En una perspectiva muy similar a la que presentaba su coetánea María Martínez Sierra al comienzo de su autobiografía *Gregorio y yo*,¹³⁵ Chacel veía con ojos muy críticos la aparición de un nacionalismo de izquierdas, pues para ella esa concepción sólo invertía el esquema de pensamiento de la derecha, reproduciéndolo: para ella, el proyecto de la izquierda española – democrático, modernizador y abierto a las influencias extranjeras– era por definición internacionalista.¹³⁶ Por eso se negó a concebir el exilio como una trágica instancia de desarraigo: “Yo no he sido nunca posible exiliada. Soy viajera por naturaleza, me adapto con una facilidad tremenda a cualquier lugar en el que tenga que estar. Para mí el exilio no fue tan duro como otros cuentan” (Chacel; citado en Mateo *Retrato* 78). Como demuestran sus diarios, el mayor desarraigo que sufrió fue una desconexión intelectual como la ya experimentada en Madrid antes de la guerra.

Pero sin duda la imputación más usual en su contra –posteriormente realizada– fue la de que Chacel había sido una escritora elitista, obcecada en el arte puro en una época que supuestamente requería de *humanización* –lo cual remite a una interpretación errónea bastante común del concepto de deshumanización artística. Al igual que una gran parte de los escritores que no se

¹³⁵ “No quiero a España por patria exclusiva. [...] De hecho, si la casi seguridad que ahora tengo de no volver a España me aflige tanto, la idea de volver a vivir en España con la certidumbre de no salir nunca de ella me sería intolerable. Necesito y necesitaré siempre la puerta abierta y el camino libre más allá del portón. [...] [M]e da náuseas todo nacionalismo [...]: mientras esté en la tierra no puedo sentirme desterrada” (Martínez Sierra *Gregorio y yo* 63-64).

¹³⁶ En una misiva posterior (5 de septiembre de 1941, escrita desde Río Piedras, Puerto Rico), Zambrano reconoce que ha malentendido a Chacel en sus posiciones políticas y en su opinión sobre Ortega:

Tu carta que me llegó a Valencia me hizo un daño atroz cuando la recibí; había en ella como una presuposición que no podía admitir. Las cosas positivas, es decir, poéticas, eran maravillosas y *creo que tenías razón, aunque también yo la tenía. Y el hecho de que pudiéramos, creo, estar de completo acuerdo, lo prueba. Yo me dirigía a eso que tú me mostrabas, y si acaso has leído algo mío después lo habrás visto así* (Zambrano *Cartas a Rosa Chacel* 42, énfasis mío).

volvieron en los años treinta hacia un realismo de corte social –caracterizador de la “literatura comprometida” del momento: las “novelas rojas” influidas por la literatura soviética coetánea–, Chacel fue culpada de hacer una literatura para minorías por el sector más simplista y maniqueo de los estudios literarios. Reitero lo que ya comentamos en nuestras páginas introductorias: si nuestra escritora rehusó participar de ese realismo fue, precisamente, por principio *estético*. Como ejemplo, podemos citar el ensayo “Cultura y Pueblo”, publicado en el primer número de *Hora de España* (enero de 1937),¹³⁷ en que Chacel se propuso dilucidar cuán precisa y eficiente era esa relación entre pueblo y cultura, ahondando en la discusión sobre el realismo como estilo comprometido, tan presente en la discusión política española de los años treinta y en los primeros meses de la guerra. En sus primeros párrafos, la escritora se pregunta si “la parte [...] que ha de conducir al pueblo hacia lo que es su objeto, esto es, [...] los intelectuales, estamos en realidad cumpliendo con nuestro verdadero deber”, y advierte del peligro que implica la identificación entre cultura popular y folklore –el reiterado costumbrismo romántico, continuado con el regionalismo realista, y la poesía neopopularista– y su postulado como forma de expresión apropiada para el espíritu y los propósitos revolucionarios. En la perspectiva de Chacel, era sencillamente absurdo imponer como “auténticamente popular” o “genuinamente español” un estilo surgido de otra época y por ende de otras circunstancias, como si se tratara de una esencia transhistórica. El realismo costumbrista y naturalista decimonónico no puede servir para la modernidad española de los 1930s: “una brigada motorizada no puede recitar su gesta en romance sin convertirse en el monstruo de anacronismo más anfibio.”¹³⁸ [...] El pueblo que ve

¹³⁷ Todas mis citas de este artículo están basadas en la versión digitalizada del Proyecto de Filosofía en Español, disponible en <http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde01013.htm> (Fecha de acceso: 30 Junio, 2008).

¹³⁸ Ese poema, de hecho, existe. Es el poema “La brigada motorizada” (descrita en romance) de Emilio Prados, publicado durante el conflicto, y luego incluido en el *Romancero General de la Guerra Española* que fue compilado, editado y publicado ya en la década de los cuarenta en Buenos Aires, bajo los auspicios del Patronato Hispano Argentino de Cultura, por Rafael Alberti y otros antiguos miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas.

volar sobre su cabeza las máquinas forjadas por sus manos, [...] ¿puede expresarse en el balbuceo poético que no tiene, bien mirado, más mérito ni encanto que los atisbos logrados en los ejemplares originarios?”. Chacel previene:

los jóvenes intelectuales que se ejercitan en esto creyéndolo deber cívico, no hacen más que adular su escuela; la marcha propia que la poesía podría llevar por sí misma [...]. Hasta ahora el intelectual se empeña en dejar de ser dómine y convertirse en camarada, pero, ¿cómo se atreve a llamarse camarada el intelectual que es ciego a la vida de la calle, que no ha sabido crear nada profundamente arraigado en la realidad circundante?

Este “arraigo en la realidad circundante” no es otro que la razón vital orteguiana –convertida en razón poética por Zambrano a través de Unamuno, y asumida por Chacel como ya hemos explicado y como ella misma expondrá en “La nueva vida de ‘El Viviente’ (sobre las Obras completas de José Ortega y Gasset)”, otro de sus ensayos para *Hora de España*:

[A]hora es cuando hay que leer o releer la obra de Ortega, para encontrar en ella la obra que dijimos ayer, el pensamiento que estamos pensando, el proyecto de lo que nos disponemos a ejecutar [...]; en la mayor parte de los juicios de Ortega, y pongamos el más duro para con la actualidad social ‘La rebelión de las masas’ [...] el hombre que [...] se disponga a beber la clara visión del tiempo nuevo, puede encontrar estimación más acendrada, promesa de porvenir más dilatado y excelso que en el noventa y nueve por ciento de las teorías propugnadoras de la salud social que hoy se acredita. [...]. El parangón entre estos dos maestros, Ortega y Unamuno, es algo que solamente puede llamarse de un modo: nuestro porvenir (número 4 de *Hora de España*, abril de 1937).¹³⁹

En opinión de la autora, la escritura verdaderamente ligada al pueblo es la novela contemporánea, anclada en la circunstancia presente; y lo afirma de manera categórica: “El

¹³⁹ Al igual que en el caso anterior, todas mis citas de este artículo están basadas en la versión digitalizada del Proyecto de Filosofía en Español, disponible en <http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde01013.htm> (Fecha de acceso: 30 de Junio, 2008).

novelista es hoy día el único escritor que puede ser popular, es decir, llegar al pueblo sin disfrazarse de pueblo”. El valor de la novela natural-realista es sólo circunscribible a su encrucijada histórica: “[c]amaradas del pueblo fueron los grandes novelistas del siglo pasado, los mejores escritores españoles del XVII” (con la alusión al siglo de oro, ella se está refiriendo a la novela picaresca, fundamentalmente). Pero no es extrapolable como modelo a la realidad actual: “en España, desde Galdós hasta ahora, no ha habido ningún gran novelista”, afirma en alusión a todos los escritores posteriores situados en la tradición del realismo-naturalismo. En conclusión (y así es precisamente como la autora concluye su ensayo “Cultura y Pueblo”), el compromiso social y político requiere, en efecto, que el intelectual sea *realista*: esto es, que se imbrique radicalmente en su realidad específica, que su escritura brote desde ella –no que quiera narrarla desde modelos surgidos de una realidad anterior: “*Realismo*, anarquismo –esencias íntimas del alma hispana– integran el horizonte que se columbra en el pensamiento actual” (la cursiva es mía). Nótese la contradicción que subraya Chacel al yuxtaponer ambos términos: el realismo-naturalismo pretendía reflejar y elucidar el *orden natural* de una realidad anárquica. “La palabra del futuro la dirá el pueblo que sepa hacer una sola de esas dos”.

Para Chacel, en suma, el carácter inevitablemente impopular del arte nuevo –advertido por Ortega– era una conclusión tangible, pero insatisfactoria. Ciertamente: aquél conllevaba un fuerte riesgo de incompreensión por parte del público masivo, secularmente adoctrinado en la representación realista y en la necesidad de extraer una conclusión moral. Pero había que luchar por romper ese punto muerto. Según el maestro, la incapacidad de apreciar este *arte por el arte* evidenciaba la irresoluble mediocridad de la masa (*La deshumanización del arte*, 1925); una masa que devoraba la preciosa individualidad humana (*La rebelión de las masas*, 1930). En opinión de la discípula, y de muchos otros miembros de la vanguardia que habían abrazado el

proyecto de la II República, no había nada menos democrático que dar por sentada la incapacidad de la audiencia. Para ellos, la “masa” no era una condición esencial; más bien era un producto ideológico y psicológico del arte natural-realista –“propaganda” que implantaba subliminalmente los esquemas del pensamiento burgués. La masa podía y debía ser educada en el arte nuevo: la misión del intelectual era revelar el carácter opresor del real-naturalismo, alumbrándole así el camino hacia la liberación.

Por supuesto, uno podría argumentar que en esa voluntad educadora e iluminadora de la vanguardia persistía un deje elitista: inconsciente, más que programático. Pero es preciso considerar que varios de estos intelectuales –como la propia Chacel en “Cultura y Pueblo”– advirtieron a sus compañeros de esta doblez: aunque el intelectual se propusiera encaminar al pueblo hacia un orden nuevo, su papel no era educarlo desde un lugar superior para elevarlo y transformarlo; sino, justamente, anular tal noción de superioridad, generada y mantenida por el jerárquico sentido de competencia técnica –lingüística, en el caso literario– propio del arte realista. El papel del intelectual de vanguardia era el de ser *realista*, el de reflejar el anarquismo inherente a la realidad humana donde no cabían subordinaciones. El intelectual debía reconocerse a sí mismo en el pueblo, a través de un arte que volviera a él, que le devolviera una expresividad propia arrebatada largo tiempo atrás por la adoctrinación en un sistema de representación eminentemente burgués, como era el real-naturalismo. El arte nuevo debía encontrar sus fuentes de inspiración y renovación formal en las manifestaciones culturales populares. Pero, como enfatizara Chacel, debía tratarse de una inspiración conectada con la realidad presente, no de un mero folklorismo retardatario; el regreso al pueblo incurriría en una falsificación si se tradujera en una mera mimesis de sus referentes orales pretéritos (como la emulación del romancero, del refranero, de los cantes flamencos, etc.) y, por ende, en un retorno

nostálgico al pasado –pues en ese pasado histórico no había ninguna experiencia positiva que recuperar para el pueblo, sólo las idealizaciones anacrónicas de quienes nunca vivieron sus condiciones. El reto del intelectual vanguardista era encontrar las claves de su expresividad sin imponerle esquemas anteriores y sin copiarlas, buceando en su presente moderno (zarzuela, revista de variedades, canciones de carnaval, letrillas satíricas, etc.), para destilar un estilo artístico verdaderamente popular y no una mera *representación* contenidista del pueblo. Y para Chacel estaba claro que el arte *deshumanizado* –el impulso de abstracción, de desestabilización vital de las estructuras y los significados impuestos– era una forma de expresión mucho más cercana a la oralidad del pueblo y a la experiencia moderna que la perfecta regularización subyacente al realismo-naturalismo literario –teleológicamente ordenado y basado en una correspondencia fija entre significante y significado.

Justamente por esta perseverante renuncia crítica a los modos de representación de la sociedad burguesa –y en contra de las acusaciones de hermetismo–, el trabajo literario chaceliano debe considerarse radicalmente comprometido con la causa social y política de la izquierda. A esta posición se le puede adjudicar utopismo e ingenuidad –una ingenuidad voluntaria, una voluntad de candor–, presente desde su misma conceptualización del “pueblo”. Pero, desde luego, no se le puede reprochar elitismo.

El conflicto con Ortega

¿Por qué hablo de estas reflexiones ensayísticas de Chacel, si nuestro objeto de estudio es su narrativa referida al problema de la mujer intelectual? Porque esta discusión sobre *realismo* artístico y compromiso sociopolítico en plena guerra civil, y el alejamiento que evidencia respecto de las posturas orteguianas, son de una importancia crucial para aproximarnos a la

siguiente novela de nuestra escritora –a mi ver, la más importante para nuestro análisis de todas las que escribió.

En 1936, empezada ya la guerra, Chacel vio a Ortega por última vez,¹⁴⁰ una mañana de otoño en que fue a entregar una de sus últimas contribuciones para la *Revista de Occidente*. La escritora cuenta que la discusión se desencadenó de un modo casi natural, influida por el clima de crispación circundante: “mi acercamiento a la humanidad de Ortega se acentuaba en las situaciones de orden vital, dramático. [...]; en aquella cúspide del drama yo me sentía ante él rebosante de agresiva comunicación. [...] Me recibió en el pequeño despacho de siempre y empezamos a hablar de lo que era inevitable hablar aquel día” (Chacel “Ortega” 92). Sin embargo, la escritora implica claramente que aquella colisión venía gestándose largo tiempo atrás:

¿Había en mí un cierto espíritu vengativo que encontraba y aprovechaba la ocasión de inculparle por los consejos no prodigados, como yo hubiera querido –y necesitado–, que ahora me atrevía a reclamar para los otros?... Sí, es evidente que algo de eso había y, como siempre que se descubre algo, conviene suponer que es mucho más de lo que se descubre (“Ortega” 92-93).

En medio de una charla presumiblemente referida al desarrollo de los acontecimientos políticos y de las posiciones intelectuales en las últimas semanas, ella le criticó su distancia: la que imponía

¹⁴⁰ Como antes comentamos, Chacel reveló el incidente muchos años más tarde (1983), en un número especial dedicado por la *Revista* a su fundador. Dada la índole de homenaje que la publicación tenía, y también su propia voluntad de plasmar en términos positivos la “presencia” de Ortega como “una humanidad autoritaria” (81), la autora restringió el relato de sus vicisitudes con el maestro –que aparecen aludidas mucho más claramente en la correspondencia mantenida con María Zambrano. Reproduciendo el tenso equilibrio entre choques y afectos con que la escritora resume su relación desde el primer encuentro en 1927 hasta el último en 1936, el ensayo finaliza abruptamente: sólo un párrafo después de contar escuetamente el episodio, y ofreciendo como conclusión la “extravagancia” del trato entre ambos –después de haber reafirmado, en la antepenúltima página, su radical adhesión a la doctrina del maestro a pesar de todo (“perseverancia que ni climas humanos o atmosféricos hicieron trastrabillar” 92). La misma anécdota fue recogida, con profundidad de análisis, por Teresa Bordons y Susan Kirkpatrick en el artículo “Chacel’s Teresa and Ortega’s Canon” (1992), y mencionada por Shirley Mangini en *Las modernas de Madrid* (2001).

con sus juicios autoritarios y la que mantenía respecto de la juventud que antes había elogiado y que ahora, en tiempos difíciles, calificaba como excesivamente temperamental:

Yo, con un arrebató –bélico, heroico–,¹⁴¹ salí en defensa de la intemperancia juvenil que Ortega censuraba y –aquí se destaparon todos mis viejos rencores– le reproché el cierto distanciamiento..., la cierta dificultad de acceso [;] que su personalidad enjuiciadora [...] le había tenido lejos, en cierto modo, de los que hubieran querido acercarse... Mi osadía llegó a decirle que era lástima ese distanciamiento... y no sólo para nosotros, sino también para él... Le dije que las consultas –preguntas sofocadas– tal vez le hubieran descubierto paisajes..., tal vez algún nuevo continente... (“Ortega” 93).

La disputa debió ser mucho más intensa de lo que Chacel quiso admitir, pues la conversación derivó en gritos y la reacción de Ortega fue violenta: cuando ella intentó marcharse (“Es muy tarde y usted tendrá mucho que hacer...”), él la agarró con fuerza por el brazo, tirando sus libros al suelo y obligándola a sentarse de nuevo (“Yo no tengo nada que hacer y usted se está ahí quieta”). La vehemencia de Ortega muestra que la recriminación de su discípula contenía muchas otras, y que él las percibió inmediatamente. “[V]i que tenía ganas de retorcerme el pescuezo, pero se contuvo: nuestra proximidad nunca había llegado a tanto [...]. [P]aseó de un lado a otro de la habitación, como león enajulado, deshaciendo todos mis argumentos [...]. [H]ubo alguna bonita definición de mi carácter que, en resumen, sólo lo daba como lo que no tiene arreglo” (Chacel “Ortega” 93-94). Porque al sugerir su voluntad de ignorar esos *nuevos paisajes*, Chacel sacaba a relucir su desprecio por la mujer intelectual y por las masas populares. Y al reprenderle

¹⁴¹ Además de divertido, resulta sumamente interesante saber que Chacel cometió una errata en su primera versión del artículo “Ortega” (1983): cuando dijo “arrebató bélico, heroico”, en lugar de *heroico* escribió *herotico*. Ella misma comentó posteriormente que “[c]omo lapsus freudiano es de antología” (Chacel; citado en Gómez-Pérez 104). En su libro “Las trampas de la memoria” (2005), Ana Gómez-Pérez explica que la hipótesis “chismográfica” de que existiera una relación amorosa entre Chacel y Ortega no es sino una indicación de la “tensión genérica que indudablemente existía entre discípula y mentor”, la cual suscitaba en ella esa competitividad con el maestro que la llevaba a querer corregir su pensamiento (104). Esta tensión con visos de erotismo –en tanto que el intercambio intelectual constituye para Chacel un acto de comunicación profunda –, como veremos en este capítulo, es el motor de *Memorias de Leticia Valle*.

por su sorna ante la apasionada defensa juvenil de la causa democrática, le echaba en cara su cobardía política,¹⁴² condenando su ambigüedad para no entrar en conflicto abierto con la derecha, su acercamiento ideológico al falangismo¹⁴³ y su doble juego para mantener su estatus ganara quien ganara la guerra –una táctica que demostraría su efectividad en los años siguientes.¹⁴⁴

En su correspondencia epistolar, Chacel y Zambrano comentarían su profunda decepción ante la actitud conciliatoria con el régimen, de quien ellas tanto habían respetado como mentor y padre simbólico. En su primera carta a Chacel (Barcelona, 26 de junio de 1938), al reprocharle a su amiga su posición crítica frente a la situación española, Zambrano la asocia negativamente

¹⁴² A este respecto, resulta relevante la siguiente cita de la autora:

Ciertamente, a Ortega se le ha combatido sólo por razones políticas, y si hay una cosa que exija ponerse en claro, es que Ortega, de política, lo que más clara y reiteradamente ha dicho, es que *no hablaba de política*. Me refiero a la época anterior a su actuación parlamentaria, y a sus trabajos que podemos llamar extraparlamentarios, aun dentro de esa época. [...] *No es posible hablar ahora de la pasión política de Ortega* –pasión, en el sentido cristiano y en el profano–; *dejemos este tema para tiempos de paz, porque en ese dichoso tiempo venidero, nuestro deber más señalado será armar guerra sin descanso*. (Chacel “La nueva vida”, 1937; énfasis mío)

¹⁴³ Tras el inicio de la Guerra, Ortega se había limitado a suscribir, después de mucha insistencia, un comunicado con otros varios intelectuales declarándose del lado de la República; pero esquivó todas las invitaciones de unirse a las iniciativas antifascistas y rechazó toda forma de activismo en defensa del gobierno frentepopularista electo, al parecer por la fuerza que el partido comunista había cobrado en la organización de la resistencia contra los sublevados –un protagonismo en gran parte debido al cordón umbilical formado con la Unión Soviética cuando sólo ésta accedió a prestar ayuda militar a la República, contra el bloqueo internacional establecido por Gran Bretaña, Estados Unidos y Francia (Conferencia de Londres o Tratado de No Intervención). Como indican Bordons y Kirkpatrick, José Antonio Primo de Rivera declaró en 1934 (meses después de haber fundado Falange) que “en Ortega están las raíces intelectuales de nuestra doctrina, en especial de este postulado que yo estimo fundamental de la *unidad de destino*” (Bécarud y López Campillo, citados en “Chacel’s Teresa and Ortega’s Canon”, nota 3): se refiere a la idea orteguiana de una república unida bajo el liderazgo natural de una minoría cultural y política de individuos excepcionales –aristócratas espirituales– que guiaran el destino de la nación (287-288).

¹⁴⁴ Ortega regresó a España en 1945 –en un momento en que el franquismo se había consolidado plenamente–. Pese a que no recuperó su cátedra universitaria por obvios motivos nominales, sospechosamente no se le puso ningún problema para fundar un Instituto de Humanidades (fundado en 1948 junto a su discípulo Julián Marías, que luego sería uno de los principales elogiadores de Rosa Chacel) donde seguir impartiendo sus lecciones, ni tampoco para continuar publicando ni viajando (ofreció frecuentes conferencias en el extranjero: EEUU, Alemania y Suiza).

con la del maestro,¹⁴⁵ que también ha partido al exilio: “[C]reo que en ti existe un extravío grande, como en Unamuno, como en Ortega, a quien he enviado una palabra, una sola, que no sé si entenderá, pues es muy clara. ¿Tú no le ves?”, le pregunta, “¿No os habéis peleado y reconciliado?”.¹⁴⁶ Y concluye: “Yo no podría ya con él, ni lo uno ni lo otro” (*Cartas a Rosa Chacel* 37), es decir, ni pelear ni reconciliarse. En su segunda carta (5 de septiembre de 1941, Río Piedras, Puerto Rico), Zambrano vuelve a referirse negativamente a Ortega: “retrocedo a mi patria, a mi patria que no es solamente España [...], sino el Mediterráneo y, de él, Alejandría y lo cercano a Grecia [...]. Me ha dolido infinitamente que Ortega en sus artículos sobre el Imperio Romano la haya tratado con desdén, con desdén de romano laico, ni estoico siquiera, *por querer estar dentro de el* [sic] *poder*” (40, énfasis mío). En su carta tercera (Roma, 31 de agosto de 1953), el tono ya es distinto. Consciente de que ambas comparten una experiencia muy similar, Zambrano le pregunta a Chacel: “¿Hablaste con Don José? Dime algo, por favor. Jamás me ha escrito una carta. Me dicen que habla de mí con cariño. Si supieras, claro está que lo sabes, cómo he sido su discípula” (47). *Claro está que lo sabes*, implica María, *porque es tu misma situación*. En la cuarta misiva (Roma 9 de mayo de 1954), Ortega es de nuevo mencionado, irónicamente: “No seas zángana. Dime qué haces. Suéltate el pelo a escribir y ‘enfoutrate pas mal’ en las

¹⁴⁵ Como su amiga, la filósofa también había sufrido una reprimenda en el despacho del maestro, tras la publicación del ensayo *Hacia un saber del alma* (1934). Esta es la ocasión, ya citada en otra nota del capítulo previo, en que el maestro le replicó con su famoso: “No ha llegado Usted aquí [señalándose a sí mismo], y ya quiere irse lejos” (Moreno Sanz, citado en Pérez “La razón” 62). La propia Zambrano comentó en una entrevista que, al dejar Madrid durante la Guerra Civil, abandonó deliberadamente las notas de clase que había tomado y releído durante años como estudiante suya: “allí estaban, cuidadosamente ordenadas en unas cajas de fácil transporte, todos mis apuntes de los numerosos cursos de Ortega... Nunca he logrado explicarme hasta ahora por qué corté mi gesto de recogerlos, por qué los dejé abandonados allí, en aquella casa sola, cuyo vacío resonó, al cerrarse la puerta, de modo inolvidable” (Araguren; citado en Johnson “Self-Consciousness” 70).

¹⁴⁶ A juzgar por su misiva siguiente, la respuesta de Chacel se encargó de deshacer el malentendido: ella tampoco había vuelto a tener contacto con él tras el encontronazo de 1936. Zambrano estaba visiblemente al tanto del altercado entre su amiga y su mentor, pues como comenta la propia Chacel: “Cuando [Ortega] terminó su refutación, me fui y no volví a verle... [...] Poco después me dijo María Zambrano que le había encargado de [sic] decirme que pensaba telefonarme porque hacía muchos días que no iba por la Revista..., pero no me telefoneó” (Chacel “Ortega” 94).

‘circunstancias’. El maestro no parece haber sabido que es un modo lícito y eficaz de habérselas con ellas” (51). La epístola séptima y penúltima que Zambrano escribe a Chacel (Roma 1 de abril de 1956) dedica dos párrafos completos al preceptor, que ha fallecido en octubre de 1955:

No estoy para hablarte de la muerte de Ortega. No puedo. [...] Me han escrito dándome el pésame de todas partes, antiguos maestros míos, discípulos, amigos, conocidos, le han dicho Misas a mi intención sin que yo lo pida y en la misma España; me han pedido artículos de mil revistas [...]... todo lo tengo, menos una palabra suya, una sola. [...] Y su muerte me ha hecho ver que le amaba aún más de lo que creía, que le amaré siempre. Estoy hace muchos años alejándome de ciertos aspectos de su pensamiento, de la Razón Histórica, concretamente. Mi punto de partida es la Vital, pero la he desenvuelto a mi modo. Eso no importa. Seré su discípula siempre (53).

En su ensayo-homenaje a Ortega en la *Revista de Occidente* (1983), Chacel hace el mismo énfasis: a pesar de los roces constantes, a pesar del rechazo al modelo de intelectual que él representaba, a pesar de la divergencia teórica que eventualmente marcó respecto de él, la influencia orteguiana está inevitablemente engastada en su escritura: “la rectitud de mi adhesión” (94), “perseverancia que ni climas humanos o atmosféricos hicieron trastrabillar” (92). Y la rabia suscitada por la distancia intelectual que el maestro le imponía, como alumna femenina, tenía la medida justamente de la admiración que ella le profesaba. “Admiration and anger, respect and rebelliousness: these are the conflicted feelings that characterize Chacel’s account of her relationship with Ortega right through to their final encounter a few months after the outbreak of the Civil War” (Bordons y Kirkpatrick 286). Una relación tensa y difícil, en definitiva, que Chacel sólo pudo compartir con la única persona que la vivió de modo semejante a ella: María Zambrano.¹⁴⁷ Las palabras de ésta lo confirman: “Porque creo me entiendes mejor que yo misma y no ‘psicológicamente’. ¿Verdad? esto no hace falta decirlo. [...] [T]ienes razón, *todo lo he escrito teniéndote presente de algún modo*. Sé que haber seguido por donde voy –por donde me

¹⁴⁷ Como indica Mangini, “[e]s evidente que María Zambrano era para la novelista su alma gemela en la búsqueda filosófica de la belleza, y era evidente que María consideraba a la escritora vallisoletana también compañera de viaje de sendas intelectuales e históricas” (*Las modernas* 157).

llevan— es seguir siendo tu amiga” (Rodríguez-Fischer 46, énfasis mío); “Si yo he sido según tú la ebúrnea Rosa, tú para mí eres y serás la única Rosa, la Rosa de Alejandría” (Zambrano; citado en Mateo 81 y De la Fuente 305).¹⁴⁸ Como observaremos a continuación, los ecos de esta crítica a la par que fidelidad al maestro aparecerán reflejadas en el complejo vínculo que surge entre la joven Leticia y su profesor don Daniel en *Memorias de Leticia Valle*.¹⁴⁹

Memorias de Leticia Valle

Eres mala. Eres mala porque no haces lo que debes hacer. Eres mala porque no quieres hacer lo que debes hacer.

(Ana sobre sí misma, hablando a su muñeca. Carlos Saura, *Cría cuervos*, 1976)

Memorias de Leticia Valle es la tercera novela de Chacel, y supone el primer punto de inflexión dentro de su trayectoria literaria. La propia autora indicó el carácter especial que tenía

¹⁴⁸ La cita proviene, concretamente, de la carta que Zambrano escribe a Chacel desde Roma, el 31 de agosto de 1953. Inmaculada de la Fuente la refiere, sin embargo, a “un artículo publicado en 1988 en el número 3-4 de invierno y primavera de *Un ángel más*, bajo el título de ‘Rosa’” (305). En cualquier caso, es una respuesta al soneto que Chacel le dedicó dentro de la compilación *A la orilla de un pozo* (1936), recogido en el volumen *Rosa Chacel. Poesía (1931-1991)* editado por Antoni Marí para Tusquets (1992):

Una música oscura, temblorosa,
cruzada de relámpagos y trinos,
de maléficos hábitos, divinos,
del negro lirio y de la ebúrnea rosa.

Una página helada, que no osa
copiar la faz de inconciliables sinos.
Un nudo de silencios vespertinos
y una duda en su órbita espinosa.

Sé que se llamó amor. No he olvidado,
tampoco, que seráficas legiones
hacen pasar las hojas de la historia.

Teje tu tela en el laurel dorado,
mientras oyes zumbir los corazones,
y bebe el néctar fiel de tu memoria. (19)

¹⁴⁹ María Zambrano pareció efectivamente identificarse con esta novela: “También leí en *Sur* las *Memorias de Leticia Valle*... Me gustaron muchísimo y ya sé que será inútil esperar una continuación...” (*Cartas a Rosa Chacel* 41). Para la fecha de esta carta, 1941, Zambrano sólo había podido leer el primer capítulo, publicado en la revista *Sur*, de Buenos Aires; la novela completa sólo aparecería por primera vez en 1945. Pero ambas amigas tenían la costumbre de enviarse ejemplares de sus libros o de buscar las publicaciones de la otra, y es de suponer que María leyó la novela completa. En su carta de 1953 comenta: “Hace mucho que no me ha llegado nada tuyo; Leticia Valle hace tanto tiempo! [sic]” (*Cartas a Rosa Chacel* 43).

para sí misma. En primer lugar, dijo que en la protagonista había llevado a cabo un autorretrato. En una de las cartas dirigidas a Anna Maria Moix, fechada el 31 de diciembre de 1965, Chacel explica: “La diferencia que hay entre Teresa y Leticia es que cuando escribí la primera lo hice con todo el amor que mi protagonista me inspiraba y procuré llevarla a su máximo, a su clímax; Leticia, en cambio, como es mi retrato, dejé en ella esa especie de frialdad antipática que me caracteriza, esa corrección de marisabidillas, en la que se desarrolló mi infancia” (citado en De la Fuente, 315). Es preciso, sin embargo, distinguir entre este carácter de autorretrato y una autobiografía en sentido estricto, como la propia Chacel explicó: “[S]e ha supuesto que era mi autobiografía, pero [...] es un retrato, que es distinto [...]: aunque soy yo, no he vivido su historia, porque nunca fui allí, ni encontré a ese caballero, ni nada. Pero Leticia soy yo, no cabe duda” (Chacel; citado en Mateo *Retrato de Rosa Chacel* 74).¹⁵⁰

En segundo lugar, afirmó que era el primero de sus escritos que podía llamar enteramente suyo –esto es, sin influencia directa de Ortega (citado en Maier 166; Rosales 2, 16; Scarlett 78). Como mencionamos anteriormente, *Estación. Ida y vuelta* constituía una puesta en práctica de los preceptos orteguianos, y *Teresa* le había sido encargada por él. *Leticia*, en cambio, surgió de una manera muy distinta. Rosa Chacel relató en varias entrevistas la anécdota que dio origen al argumento, durante su estancia en la Academia Española de Roma y la escritura de *Estación*.¹⁵¹ Su marido y un amigo, Joaquín Valverde, conversan entusiasmadamente sobre una obra de

¹⁵⁰ Kathleen Glenn (“Fiction and Autobiography”, 1991) y Roberta Johnson (*Gender and Nation*, 2003) comentaron sobre la fluidez y/o confusión entre ficción y autobiografía en *Memorias de Leticia Valle*. Para Johnson, esta mezcla de géneros literarios es intencional, y se corresponde con la mezcla de géneros sexuales –el carácter andrógino– que la novela va a llevar a cabo (218). La misma advertencia opera para la trilogía *La escuela de Platón*, donde el personaje de Elena también es reconocido por la autora como proyección de sí misma.

¹⁵¹ La anécdota, contada por la propia Chacel, está recogida de forma directa, entre otras fuentes, por Fernando Delgado en “Rosa Chacel y la necesidad del retorno”, 1975; Gema Vidal y Ruth Zauner en “Rosa Chacel: la pasión de la perfección”, 1980; Olvido García Valdés en “Conversación con Rosa Chacel”, 1988; y María Asunción Mateo en *Retrato de Rosa Chacel*, 1993.

Dostoievski¹⁵² que quieren que Chacel lea, en la que un hombre seduce a una niña y ésta acaba suicidándose. Mientras hablan, ella recuerda un escándalo similar, acontecido tiempo atrás en una escuela de su Valladolid natal.¹⁵³ Comentarios jocosos acerca de la estúpida candidez de la chiquilla, encendidos elogios del libertino. Chacel interviene de pronto, interrumpiéndolos con una sonrisa irónica: “yo escribiré un día un libro en que sea una niña de trece años quien seduzca a un señor y sea éste quien se tenga que colgar” (citado en Rosales, 230).

Aunque argumentalmente no existe alusión alguna, la coyuntura histórica durante la que fue concebida también subraya la singularidad de esta novela. Esbozada en Madrid durante los primeros meses de la guerra, el texto recoge el clima de pesimismo provocado por el colapso de las políticas igualitarias de género que el gobierno republicano promulgara en 1931, anuladas en 1936 en territorio “nacional” por el autoproclamado nuevo jefe de Estado en Burgos, el general Francisco Franco.¹⁵⁴ Chacel empezó a escribir en París, en 1937; la mayor parte del texto fue redactado entre 1938 y 1940, durante su viaje a Atenas, su segunda estancia en París, y la temporada que pasó en Burdeos, a la espera del barco que habría de llevarla con su familia al exilio en Brasil, mientras comenzaba la avanzada nazi sobre Francia. Todavía en la capital

¹⁵² La hipótesis comúnmente aceptada (citada tanto por Mangini en “Introducción” 81 como por Maier en “Afterword” 169) es la de Ana Rodríguez-Fischer, quien rastrea la referencia hasta la confesión de Stavrogin en *Los endemoniados*, escrita por Dostoievski en 1872. Por su parte, Inmaculada de la Fuente indica en *Mujeres de la postguerra* que el texto es *Memorias de un pecador*, pero tal título no existe en la trayectoria literaria de Dostoievski: debe referirse a *Los hermanos Karamazov* (1879), único volumen realizado por Dostoievski de su proyecto *La vida de un gran pecador* o *El gran pecador* –donde los personajes de Fyodor Pavlovich Karamazov y su hijo Dmitri Fiodorovich Karamazov “Mitya” constituyen el prototipo del libertino cínico.

¹⁵³ El incidente real tuvo lugar, según recordaba la escritora, en Santibáñez de Valcova (García Valdés; citado en Maier 170). “Pero yo, que conocía a aquel hombre, y por cierto era muy atractivo, dudé de quién había seducido a quién. Porque me puse en lugar de la niña y pensé que yo hubiera hecho lo mismo que ella por atraerlo” (Chacel; citado en Mateo *Retrato de Rosa Chacel* 74).

¹⁵⁴ Christine Arkinstall ve un reflejo metafórico de este proceso en la ausencia de la figura materna que tan frecuentemente se registra en la narrativa de las escritoras españolas del exilio y la postguerra, y que es asimismo uno de los pilares de *Leticia*: “it bears witness to the eradication of a motherland, embodied in the former more liberal Second Republic, by the masculine right-wing ideology of the Francoist Fatherland” (51).

francesa antes de salir para Burdeos, Victoria Ocampo le solicita el primer capítulo, con objeto de publicarlo en *Sur* (Buenos Aires, 1941). La novela completa sería publicada ya en 1945 por Emecé. Es de suponer, por tanto, que la autora aún trabajaría en ella durante sus primeros meses en Río de Janeiro.

Mi tesis es que *Memorias de Leticia Valle* está profundamente influida por el enfrentamiento que Chacel tuvo con Ortega en 1936. Creo, de hecho, que este texto refleja todo el desencanto de los años previos, marca la consumación de un giro en la obra chaceliana, y representa una venganza simbólica contra la figura del maestro.¹⁵⁵ Hasta entonces, la autora había creído posible demostrar la existencia de una escritura más allá del género, y su preocupación por el problema de la mujer en la cultura escrita todavía no se había manifestado argumentalmente. Sin embargo, en *Leticia* Chacel madura novelísticamente todos sus planteamientos anteriores sobre la generización sexual (*Estación*, “Esquema”, *Teresa*),¹⁵⁶ y desarrolla una reflexión sobre cómo la aparición de la mujer en la escena pública contribuye a transformar el estatus del intelectual moderno. La relación femenina con el lenguaje se convierte en el tema de la novela, y el tejido adquiere por primera vez una presencia clave: como expresión de las dificultades que una mujer tenía que afrontar en su decisión de ingresar en el trabajo intelectual; y también como ejercicio metanarrativo, en que la autora plantea explícitamente sus ideas sobre la escritura de vanguardia como textilización textual, desafiante del canon literario. *Leticia* es –argumental, textual y

¹⁵⁵ En su artículo de 1992 “Siting Leticia Valle”, Carol Maier ya sugería que la novela es “the result of an attempt to create ‘un fantasma’ for Ortega” (82).

¹⁵⁶ En relación con nuestra tesis, Roberta Johnson (“Women Novelists” 50, *Gender and Nation* 210-213) y Carol Maier (“Afterword” 180) conectan el argumento de *Leticia* con las teorizaciones que la autora había llevado a cabo en su artículo de 1931 “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor” y en su futuro ensayo de 1972 *Saturnal*, y con la autobiografía de María Zambrano *Delirio y destino*: “a highly autobiographical *Bildungsroman* in which a young woman relates her coming to awareness under Ortega’s tutelage” (190). Específicamente, Johnson afirma que esta novela de Chacel es la continuación de su contrarrespuesta a la polémica sobre el género impulsada por Marañón y Ortega desde la *Revista de Occidente*. (Johnson *Gender and Nation* 210-213). Los argumentos de “Esquema” son ahora puestos en forma de razón poética.

contextualmente— la seducción de una estudiante que, sin oponerse a su profesor, acaba revirtiendo su discurso, su jerarquía y su lenguaje. Como comenta Elizabeth Scarlett, “The rite of passage takes place textually as well, and the battle is not without casualties. [...] What Chacel may have intended [...] says more about [her] as a writing adult woman than it does about adolescent girls. The product [...] is a fable of subversion through seduction [...], the conversion of seduction into warfare” (78, 79, 92). Las estrategias planteadas en esta novela maduran las ensayadas en *Teresa*, y prefiguran la táctica adoptada por Chacel en su ficción posterior —sobre todo después de *La sinrazón*, su segundo “gran fracaso”—, convirtiéndose en la base para el cuento *Ofrenda a una virgen loca* (1961), y en el eje gravitacional para *La escuela de Platón* (*Barrio de Maravillas* 1976, *Acrópolis* 1984 y *Ciencias Naturales* 1988), trilogía que le valió por fin el ansiado reconocimiento entre la intelectualidad española.¹⁵⁷ Dada esta singular importancia de la trama —que prácticamente constituye el epítome de nuestro tema de análisis—, dedicaremos un estudio extenso y profundo al desarrollo del argumento en *Leticia*, para luego tratar las interesantes maniobras metanarrativa y metaficcional que el texto ejecuta.

Análisis argumental

La historia tiene lugar en la década de 1910.¹⁵⁸ Se trata del mismo momento histórico que la autora relatará más tarde en *Barrio de Maravillas*: la época en que se formó la generación que después se convertiría en la vanguardia. El rígido coronel Valle regresa a Valladolid y decide

¹⁵⁷ En una carta enviada a Anna Maria Moix en septiembre de 1965, Chacel le describe *Memorias de Leticia Valle* como “una novela muy pequeña y muy ingenua”, pero “*respecto al camino, fundamental*” (Rodríguez Fischer; citado en De la Fuente, 327, énfasis mío).

¹⁵⁸ Lo sabemos por los infortunios del coronel Valle en la guerra de Marruecos (iniciada en 1909, con cénit en el desastre de Annual de 1921, y finalizada en 1927); por una caja de tabaco que llama la atención de la niña en el despacho de su futuro profesor Daniel, “comprada hace más de 10 años en la Exposición de 1900 en París” (44); y por la alusión al retrato de “su majestad” Alfonso XIII descrito por la protagonista en la escena del festival. Basándose también en la crisis marroquí y en la mención al retrato, Carol Maier data, asimismo, la acción de la novela en estas fechas (“Afterword” 173).

súbitamente mudarse a su casa rural de Simancas, llevándose consigo a su mortecina hermana Aurelia y a su hija Leticia, una niña de entendimiento excepcional cuya educación se ve así de pronto interrumpida. Después de una temporada de total abandono, y tras un breve paso por la escuela de labor para no sucumbir al aburrimiento, la maestra presenta la chica a doña Luisa, una pianista reducida a profesora de canto y a ama de casa.¹⁵⁹ Entre ambas surge una amistad tan íntima que la protagonista pasará casi todo su tiempo con ella, y que llevará a Luisa a solicitar a su esposo que se haga cargo de su enseñanza formal, ante la inexistencia de una escuela adecuada en el área. Este nuevo instructor de Leticia es, significativamente, el archivero de Simancas: don Daniel representa el intelectual tradicional, la cultura letrada como memoria nacional y como imagen e instrumento del poder¹⁶⁰ –reveladoramente, el personaje es una

¹⁵⁹ El personaje de Luisa es muy similar al de Ariadna en *Barrio de Maravillas* –la madre de Elena, una de las dos protagonistas. Ambas, formadas como pianistas, deben ejercer como profesoras de canto; incluso comparten la frustración de que sus alumnas no logran dar a cada sílaba el tiempo musical correspondiente. Algunos autores han querido ver en el personaje ecos de doña Rosa Cruz Arimón, madre de Chacel: “Luisa comes to stand for an earlier generation of intellectual women, who, like Chacel’s own mother, subordinate their artistic talents and personal ambitions to husband and family” (Arkinstall 56).

¹⁶⁰ Roberta Johnson subrayó las implicaciones de esta caracterización: “Daniel’s role as custodian to one of the most important Spanish archives of materials related to the Spanish empire places him in an especially significant position as the keeper of the Spanish past and tradition” (Johnson *Gender and Nation* 216).

Carol Maier también había señalado su importancia en el “Translator’s Afterword” con que cerró su traducción al inglés de la novela (170-171). Simancas había sido uno de los pivotes fundamentales de la reconquista cristiana, por la situación fronteriza que ocupó entre territorio católico y musulmán. Después se convirtió en frontera entre Castilla y León, y luego en frontera entre las tierras del rey y las de los condes castellanos. Con el avance cristiano del siglo XI y el consecuente crecimiento de la vecina Valladolid, Simancas quedó bajo jurisdicción de ésta. A fines del siglo XV el almirante Alonso Enríquez mandó construir una fortaleza en la villa, que pasó a manos de los Reyes Católicos. En la website oficial del Archivo (<http://www.mcu.es/archivos/MC/AGS/Presentacion/Historia.html>. Fecha de acceso: 3 de Julio, 2008), consta que fue convertido en centro administrativo por Carlos I en 1540, y ampliado por Felipe II. El castillo de Simancas fue Archivo General de la Corona desde tiempos de los Austrias hasta el reinado de Isabel II de Borbón. Perdió su capacidad administrativa únicamente en el siglo XIX, quedando entonces como Archivo Histórico (a partir de 1858). Una parte de sus fondos, la documentación del Consejo de Indias, fue depositada en 1785 en Sevilla, con objeto de reunir allí todos los papeles relacionados con la colonización española de América (la documentación del Consejo de Aragón y la del Consejo de la Suprema Inquisición serían asimismo trasladadas fuera de Simancas en 1852 y 1914 respectivamente). Como anécdota (recogida en Davies 293, nota 14), cabe añadir que uno de los archiveros de Simancas fue Manuel Murguía, marido de Rosalía de Castro. Según indica Maier, hasta 1927 –en que se arregló la carretera y se creó un servicio diario de transporte para los investigadores– el Archivo de Simancas constituyó una “fortaleza de la Historia” aislada del resto

combinación entre los rasgos intelectuales y físicos de José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez, dos escritores que ocuparon un lugar prominente como preceptores de la vanguardia española.¹⁶¹ La ya de por sí complicada relación que surge entre profesor y alumna se hará aún más difícil debido a la presencia de ese tercer elemento afectivo encarnado por Luisa.¹⁶² Entre ambos esposos nacerá una rivalidad feroz por la posesión de Leticia: una lucha por arrebatársela el uno al otro, que simboliza el conflicto entre dos esferas culturales separadas: la doméstica y la académica (Davies 161), la textil femenina y la textual masculina.¹⁶³

Niña rara

Leticia todavía no ha cumplido los doce años cuando empieza a escribir su relato de los hechos, acontecidos tan sólo unos meses atrás; se encuentra en Berna –Suiza–, donde sus tíos

de España por la deficiencia infraestructural de las comunicaciones, creando “una paradójica situación de riqueza histórica y de empobrecimiento intelectual” (171).

¹⁶¹ A ambos les unía una célebre amistad y múltiples opiniones compartidas (para más información, ver Cardwell, Richard A. “Juan Ramón, Ortega y los intelectuales”, en *Hispanic Review*, Vol. 53, No. 3, Summer 1985: 329-350). Jiménez auspició, como prologuista, el libro de sonetos *A la orilla de un pozo*, que Chacel publicó en 1936. La propia Chacel comentó explícitamente en sus entrevistas posteriores que don Daniel, con su apariencia de “rey moro” (36), “era Juan Ramón exactamente” (García Valdés; citado en Maier 196, nota 7), e incluso que el poema de su tío-abuelo José Zorrilla sobre un rey moro y su carrera hasta los cielos –que Leticia recita más adelante–, hizo que ella misma, en su infancia, se “enamorara” perdidamente del famoso poeta andaluz (Maier 169).

¹⁶² Como veremos, varios momentos de la novela marcan la reconexión de Leticia con Luisa: las ya mencionadas vacaciones de Navidad (tras las cuales, ella todavía está dispuesta a masculinizarse), la visita de los familiares de Suiza y el reanudamiento de la práctica pianística de Luisa (la niña se reafirma en la androginia), el festival del pueblo (punto de giro: Leticia se rebela abiertamente contra su profesor), y el accidente que postra a la esposa del archivero temporalmente en cama (que precipita el desenlace).

¹⁶³ Cito el pasaje de la novela que da el pistoletazo de salida a esta competición:

El señor de la casa había entrado como una sombra y estaba apoyado en el quicio de la puerta mirándonos.

Él, en vez de contestar, preguntó:

–¿También te ayuda en la cocina *mi* discípula?

Y ella, como si la conversación estuviese empezada hacía rato, como si todo el mundo se hubiese puesto ya de acuerdo, repuso:

–Todo lo que yo le he enseñado ya lo aprendió; veremos cuándo puedes tú decir otro tanto (43, énfasis mío).

paternos se la llevan para sacarla de la vorágine social desatada cuando *el asunto* se descubre y se desencadena la tragedia. Dice escribir para detener el tiempo: para preservar lo que ama y que le han arrancado, para convertir las cosas a su voluntad negando que la realidad sea su circunstancia presente: “las escribiré para que no se borren jamás en mi memoria [...]. Aquí ya no pueden quitármelas, ni ellas pueden irse; *aquí serán como yo quiera*, no pueden nada contra mí, como tampoco pueden estas otras que están de veras a mi alrededor; las veo, pero me niego a creerlas” (6, énfasis mío). La escritura de Leticia no obedece –como a menudo ha propuesto la crítica– a una necesidad de consuelo ni de comprensión. Sus memorias son un acto de resistencia contra la voluntad adulta de “salvarla”, de devolverla a la normalidad. Leticia es una chica rara¹⁶⁴ orgullosa de serlo, voluntariamente inadapta a las expectativas sociales que penden sobre ella. Aborrece todo lo que culturalmente implica ser una niña, y su relato es una tensión constante con esa doble circunstancia femenina y pueril. Chacel sitúa a su protagonista en la línea del personaje femenino disfuncional típico de la novela decimonónica, la histérica, sólo que situándola en el tiempo anterior de la infancia (volveremos sobre este punto más adelante): la precocidad y voracidad de su lectura preocupan a sus familiares y al médico: “decían que yo sabía demasiado y que me convenía más pasear que estudiar” (11); y experimenta vivencias pseudo-místicas durante los oficios religiosos, en que se imagina a sí misma entrando en el féretro del Cristo yacente “con la misma intensidad sensorial que si fuera una experiencia corporal” (Pérez-

¹⁶⁴ La figura de la *chica rara* constituye un arquetipo que se repetirá posteriormente en muchas otras novelas españolas del siglo XX escritas por mujeres, especialmente bajo el régimen franquista. Fue primeramente registrada por una de sus principales empleadoras, la novelista Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana* (1987, 101-102). En 2004, el libro de Ellen Mayock *The Strange Girl* retomaba y elaboraba esa idea para analizar varias novelas. Según Mayock, a través de esta tradición de protagonistas disfuncionales, sus autoras intentan expresar su propia incapacidad de adaptación a un entorno restrictivo: “labelled as females with an overactive intellect” (57), diferentes a las otras niñas (58), mal adaptadas a las pautas *femeninas*, que desean vehementemente el conocimiento y arrastran toda la ambigüedad de la adolescencia. Mayock proporciona numerosos ejemplos de estas protagonistas, pero el núcleo de su estudio lo constituyen la Leticia de Rosa Chacel y la Andrea de Carmen Laforet en *Nada*.

Magallón 140).¹⁶⁵ Su “memoria prodigiosa” (11), su deslumbrante inteligencia y su extraordinaria expresión verbal resultan profundamente perturbadoras, porque son, de hecho, las de un varón adulto. “Esta niña habla como un libro”, repite con gravedad la abuela. “Esta niña no es más que cabeza” (102). El efecto es tanto más inquietante, “como si fuese algo tan tremendo que no se pudiese ni nombrar” (16), dado que se trata de una criatura exquisitamente bella. Leticia no ha entrado aún de lleno en el mundo genéricamente codificado;¹⁶⁶ pero su incipiente desarrollo físico la acerca peligrosamente a la pubescencia, amenazando con traicionar, eventualmente, la impactante impresión de androginia que su mente impone sobre su primoroso

¹⁶⁵ El pasaje guarda obvias similitudes con los escritos místicos de Santa Teresa de Jesús y con el poema de San Juan de la Cruz *La noche oscura del alma*:

Yo me arrodillaba allí y hacía por acercarme a Él, nada más; era un esfuerzo enorme de toda mi imaginación el que hacía. *Salía de mí misma*, [...] me encogía para caer en el pequeño espacio que quedaba al lado de su cuerpo, pero algunas veces no era imaginar: *enteramente, con mis cinco sentidos, entraba allí*. [...] *Yo le sentía sufrirlo*, hundía mis ojos en aquellas sombras de su agonía como en un agua oscura, profunda, que permaneciese agitada por los siglos de los siglos, y mi corazón se aceleraba pensando en aquella agitación sin fin, en aquella tortura que movía aquellas sombras como alas negras. Y entonces sentía la necesidad de descansar, de dormir viéndolas agitarse, de *dejar caer mi cabeza sobre su pecho*, mientras siguiesen aleteando (15, énfasis míos).

La propia narradora pone de manifiesto este misticismo como síntoma de su disfuncionalidad femenina: Esto no era pensar [...]: me sentía allí, estaba allí, me abandonaba, me olvidaba allí, hasta que pasaba dentro de mí algo sólo comparable al *fluir* de las lágrimas. Algo lloraba dentro de mí, *un hilo* de llanto corría por un lugar que era como el escondrijo del alma, tan breve como un relámpago. Jamás hubiera confesado esto a nadie: era como un secreto terrible, aunque al mismo tiempo *me enorgullecía, pero hubiera sido descubrir que yo no era una niña* (15-16, énfasis mío).

¹⁶⁶ En su artículo “Leticia Valle o la indeterminación genérica” (2003), Jesús Pérez-Magallón afirma que la protagonista narradora se halla en una situación de “gender trouble” o “identity diffusion” (143). El autor identifica los términos de Butler y Erikson, y al hacerlo, asume ese estado del personaje como un problema cuyas causas intenta explicar psicoanalíticamente por medio de distintos elementos presentes en la novela –como el padre alcohólico, la madre ausente, la familia “adoptiva” que representan Daniel y Luisa, etc. Sin descartar los numerosos aciertos de su análisis –a los que, de hecho, aludiré en mi propio examen crítico–, disiento de su interpretación del concepto de “gender trouble”: Butler lo emplea para referirse no a un estadio del desarrollo psicológico, como podría serlo la lacanianiana fase del espejo –que Pérez también refiere–, sino como un gesto de subversión y problematización del género sexual a través de la performatividad: interpretando rasgos ajenos a las categorías culturales de femenino y masculino, exagerando caricaturescamente sus atribuciones, etc.

aspecto, y que ella emplea a conciencia para desprenderse de los lastres femeniles que entorpecen su ansiosa búsqueda de conocimiento¹⁶⁷ –los cuales asocia, inevitablemente, al tejido.

Durante la primera parte de la novela, la costura equivale a constreñimiento y limitación para la protagonista. Leticia experimenta una claustrofobia insoportable en el cuarto de costura “donde mi abuela hacía su tricot y mis dos tías bordaban” (64), en el que sus parientas se entregan a la aguja y a la habladuría para paliar el hastío de su existencia como mujeres de familia decente, comentando exhaustivamente la vida social de provincias y enseñoreándose en la noción de clase alta que este comadreo les proporciona: “Allí era donde había grandes conversaciones alrededor de la camilla. Las tías se entretenían en hacer encaje de Irlanda, calados de Tenerife: tenían la habitación inundada de cestillos y bastidores. Yo me asfixiaba allí” (11). Esa misma actividad textil se impone también en el colegio de monjas al que la narradora asiste brevemente, constituyendo el núcleo de la educación que recibían las alumnas:

Me mandaban allí como *a curarme de algo: a que aprendiese a ser niña*, decían. Pero cuando empecé a tratarlas me produjeron horror, horror y asco. Eran ellas las que estaban enfermas de su niñez; unas parecía que no podían nada; todo lo que intentaban les quedaba corto, como si no estuviesen enteramente despiertas; otras, al contrario, ya habían aprendido todo lo que tenían que aprender; las lecciones era lo de menos [...]. En el recreo yo las veía jugar a hacer comiditas y hubiera querido pisotearlas (16, énfasis mío).

Desde una edad muy temprana, la vida familiar y la experiencia en el colegio le enseñan a Leticia que la costura no es sino una manera de mantener la mente femenina ocupada en tonterías, sujetándola para que no desvaríe por causa de la inactividad (caso de sus tías y su abuela), e idiotizándola para que no pueda asimilar conceptos que eventualmente le permitirían

¹⁶⁷ Como anota Elizabeth Scarlett, la inteligencia de Leticia es percibida como anormal por todo su entorno adulto; en ausencia de paralelos y de una “causa feminista” con que identificarse, la única opción que le queda a la niña es la de trascender a las otras mujeres (*Under Construction* 80).

dedicarse al estudio (caso de las alumnas en el colegio de monjas).¹⁶⁸ La labor funciona, junto con las clases de urbanidad y etiqueta, como una manera de hacer encajar a las chicas en el molde prefabricado de la feminidad tradicional, sellándolas con una formación intelectual deficitaria. Cuando la protagonista recuerda que la otra única alumna diferente del colegio era una chiquilla que durante el horario de labores lamía las paredes en vez de coser –y sobre todo cuando menciona que ambas fueron definidas con la misma palabra, “basura”–¹⁶⁹ Leticia está indicando que su propia incapacidad para convertirse en “una niña limpia y bonita” (17) pasa precisamente por ese rechazo a la aguja que las dos comparten. Es decir, que el tamiz que mide lo anómalo de su carácter es, justamente, el tejido.

Como modelo opuesto a esta feminidad tradicional, el primer referente que Leticia recibe de la esfera letrada es su institutriz, la cual contribuye notoriamente a esa percepción que la niña tiene del saber como un ámbito totalmente dissociado de lo femenino. Margarita Velayos es una mujer fuerte e independiente, que ha conquistado la estima de los hombres y una cierta libertad de movimientos por medio de la des-feminización.¹⁷⁰ Instruida y viajera, siempre vestida con pantalón sastre y sombrero panamá, de modales bruscos y secos, la apariencia de “la Velayos” es manifiestamente “machuna” (24). Sin embargo, su comportamiento no supone ninguna amenaza para el orden conservador: el coronel Valle puede sentirse tan cómodo con ella como para

¹⁶⁸ Catherine Davies lo percibe cuando anota que “the novel also attacks the defective education offered to young girls consisting of needlework and little else” (161). La diferencia entre esta educación “menor” de las niñas y la formación intelectual, reservada a los niños, se hace patente más adelante en la historia, cuando la mujer del archivero ofrezca a la familia de la protagonista pedir a su marido que se ocupe de la instrucción de Leticia: “Doña Luisa hablaba de colegios, de institutos, de planes de estudio sin cuento. Mi tía hablaba de *educación*: yo sé lo que quería decir” (40, énfasis mío).

¹⁶⁹ La primera, por la monja que reprende a la niña que lame las paredes (17); y la protagonista, por una sirvienta años más tarde, cuando se corre la voz acerca de su turbadora historia con el archivero (161).

¹⁷⁰ Como indica Christine Arkinstall, la figura de Margarita Velayos emblematiza a la mujer nueva que comenzaba a emerger de la crisis sexual de fin de siglo: “[she reveals] that acceptance as an equal in worlds dominated by a masculine ethos demands the repression of the female body and its sexuality” (55).

compartir un café y un cognac en total silencio (“un silencio apacible, sin violencia ninguna. Se veía que si no hablaban no era porque no pudiesen, sino porque no lo necesitaban, como si lo supiesen todo el uno del otro [...], era como un oficial que hubiese luchado junto a él” 124). Su conducta no es peligrosa porque se trata de una aristócrata que se mueve en un espacio social minoritario, y porque al aceptar la masculinización como condición para acceder al conocimiento, mantiene el pensamiento binario sin introducir desestabilización alguna: “Las contradicciones que había en ella estaban tan depuradas, tan elevadas por su nobleza, que parecían como incorruptibles en aquel clima frío que se desprendía de ella” (124). La institutriz ha optado por uno de los dos espacios, anulando su capacidad de suscitar deseo en sus colegas masculinos: “al mismo tiempo que hacía aquel ademán varonil, su cabeza tomaba una actitud tan delicada como la de una virgen” (124). Virgen como Atenea, diosa del conocimiento. La Velayos no ataca el orden dual: su proceder puede explicarse en virtud al discurso científico de la época como una anomalía de índole uterina. Pero lo que Leticia aprende de ella es justamente lo contrario a esta explicación: que el género se interpreta; y que emplear esa interpretación dentro del esquema social establecido, sin confrontación aparente, le permite a la institutriz un margen de libertad inconcebible de otro modo. Gracias a esta observación, y también a lo que ha visto en el colegio de monjas, la protagonista intuye que lo femenino y lo masculino son una representación convencional, conformada por prácticas sociales e institucionales. El texto de Chacel explicita así lo que Judith Butler teorizaría en *Gender trouble* en 1990, dificultando enormemente –e incluso resistiendo, como observa Scarlett (78)– las lecturas feministas realizadas desde el activismo asertivo o la convicción de una feminidad esencial – categóricamente menospreciada por una autora que abominaba de las limitaciones que semejante definición imponía. Leticia insiste en demostrar su masculinidad mental en yuxtaposición con

sus esmerados bigudíes; un difícil equilibrio que conseguirá mantener mientras dure la indiferenciación genérica de la infancia. Más adelante, sin embargo, su insistencia en la androginia resultará mucho más desafiante que la resolución varonil de Margarita Velayos, y, por ende, mucho más intolerable.

El tejido

El rotundo desprecio de Leticia por todo lo textil y femenino comenzará a transformarse ya en Simancas. Su educación intelectual bajo la tutela del archivero está filtrada por la experiencia previa de la escuela de labor, a la que decide acudir cuando, debido a los cuidados que precisa su padre, su escolarización queda relegada a un segundo plano y los días se le convierten en un transcurso de horas muertas.¹⁷¹ La maestra local acude durante un tiempo a su casa para darle lecciones, pero sus capacidades están muy por debajo de las de su alumna (“La pobre se escondía porque sabía que su instrucción era muy escasa y no quería perder su autoridad cometiendo algún error” 25), y por tanto sólo se ocupa de corregir su caligrafía (“resultaba que mi letra era ininteligible y mi ortografía absurda” 24): es decir, por lo menos, que escriba delicadamente – *femeninamente*, con letra clara y redondita, como si recamara los caracteres sobre el papel. Una tarde Leticia ve los ejercicios de bordado de las chicas de la escuela; en esos momentos

¹⁷¹ Ella lo explica así:

Estaba tan desorientada que a veces me parecía que me estaba volviendo tonta. Todas las cosas que antes me preocupaban dejaron de interesarme. No volví a acosar a mi padre con mis miradas interrogantes, no volví a coger los libros ni a entretenerme en mis fantasías de otras veces [...]. [Mi tía] [d]e cuando en cuando decía: ‘Esta niña se pasa el día sin hacer nada; antes había que quitarle los libros por la fuerza y desde que estamos aquí no ha vuelto a ocuparse de ellos: se va a embrutecer’. Yo alzaba los hombros o me echaba a reír para tranquilizarla, pero por dentro pensaba seriamente: “Debo estar embruteciéndome” (22-23).

simplemente busca alguna actividad que solidifique su deriva mental, y la encuentra en la destreza de la profesora:

Me gustaba verla empezar y rematar las cosas, verla fundir las puntadas matizando con las sedas de colores, verla afilar los realces en el bordado en blanco. En esto sobre todo la admiraba. ¿De dónde podría sacar ella tanta finura para ajustar las cinturitas de aquellos realces que se curvaban en las iniciales de letra inglesa que ponía en los pañuelos, en las flores con media hora en relieve y media en sombra? Preparaba primero un relleno de puntadas suficientemente grueso y luego lo iba cubriendo de un lado a otro con el algodón satinado. Empezaba las medias lunas engordando hacia el centro y disminuyendo al final, y luego las bruía con el punzón de marfil [...]. Yo me pasé los meses extasiada con aquello: es increíble, pero así es (26-27).

En realidad –y este detalle es importantísimo– las clases de costura la atraen por la oralidad y la sensación de acompañamiento que las impregnan. Mientras cosen, las chicas charlan, y recitan letrillas populares. Una tarde de tormenta, Leticia canta para ellas, apaciguando con su voz el temor provocado por los truenos. La clase siguiente les relata un cuento; y sus palabras adquieren, significativamente, el ritmo de las puntadas de sus compañeras. Chacel subraya así una identificación conceptual entre lenguaje oral y tejido, resaltando su asociación cultural con lo femenino y con la reproducción material; en oposición al texto-lenguaje escrito, socialmente identificado con lo masculino y con la producción simbólica. Este punto habrá de sernos muy útil para comprender la disyuntiva en que el futuro contacto con el Archivo pondrá a la protagonista. Cuando Leticia asista a su primera lección en casa del archivero, sentirá que esa red de palabra oral, tejido y *continuum* femenino la enreda suavemente, entorpeciendo su acceso al saber. Entonces descubrirá que su verdadero peligro no es la inmovilización constrictora de la trama, sino la dulzura de sus lazos afectivos, de los cuales es realmente doloroso desligarse.

Pero primero es necesario que hablemos de doña Luisa, y del modo en que su figura implica tanto una prolongación de esos vínculos textiles como una complicación de todas las ideas anteriores de la protagonista sobre lo femenino –y, por ende, una atadura a la que no es nada fácil renunciar. Luisa sumerge a Leticia en el mundo doméstico; pero funciona, asimismo, como un umbral hacia el universo letrado al que la chica desea ingresar: posibilita su entrada en él, al reconocer la extraordinaria inteligencia de la niña y pedirle a su marido que le imparta lecciones.

La esposa del archivero no se parece a las demás mujeres que Leticia ha conocido; su desenvoltura devela un origen urbano, y su acento no es de Castilla:¹⁷²

Quando le oí decir “adiós, querida”, me di cuenta de que no era castellana. Su desenvoltura me deslumbró; no era elegante como algunas señoras de Valladolid que yo admiraba, no sé si se puede emplear aquí esta palabra, pero yo diría que era *mundana*. Ya sé que le doy a esto un sentido que no es el que se le da generalmente: para mí, mundana quiere decir que no tiene la manía de estarse quieta que tiene toda mi familia (30).

Más adelante agregaré a la definición: “un desparpajo acertado en todas las cosas del mundo” (39). Con su amplia cultura, su conocimiento musical y su espontaneidad, Luisa representa una superación de la mediocridad existencial femenina: un espacio intermedio entre lo textil-material-femenino y lo textual-simbólico-masculino, reflejado en sus manos cuando éstas se deslizan por el teclado. “Parecía imposible que aquellas manos que yo tenía delante se hubiesen hundido jamás en las pastas harinosas, que hubiesen martillado, ajustado tuercas, desenrollado la pegajosa cinta de empalme. Sus manos, en aquel momento, eran espíritu puro” (111). Pero, como la protagonista descubrirá, se trata de una ambivalencia conflictiva, que queda de manifiesto en

¹⁷² Una anécdota acerca de los platos que sabe preparar nos sugiere que debe ser catalana (34), posiblemente barcelonesa; es un detalle significativo, pues la revisión del papel del intelectual que hace Chacel conlleva –como veremos más adelante– otra revisión pareja, la de la identidad nacional.

dos momentos muy concretos de la novela. El primero tiene lugar durante el viaje que hacen juntas a Valladolid con motivo de las compras de Navidad. En un momento del día, durante la lactancia, el bebé casi se ahoga; Luisa, horrorizada, se retira de él. El gesto es lo suficientemente ambiguo como para insinuar que la crispación de la joven madre se debe, precisamente, al instantáneo descubrimiento de que efectivamente desea la muerte del infante, que la succiona lentamente como un pequeño parásito aferrado a su pecho surcado de venas azules.¹⁷³ El segundo momento acontece durante la sobremesa tras la cena de Nochebuena, cuando Don Daniel y el médico se apartan de Luisa y Leticia para fumar y conversar sobre filosofía. La chica, enormemente molesta, siente un voraz deseo de comprender y de participar en el elevado coloquio; pero el hijo mayor de Luisa –un niño de apenas cuatro años– aparece en la sala reclamando la atención de su madre. En ese momento, Leticia percibe que la exclusión se hace definitiva; pero, además significativamente, se da cuenta de que su amiga ya se ha resignado a ella:

yo me decía con desesperación: Si no hubiera venido [el niño], acaso nos hubiésemos acercado allí también nosotras; pero no, tampoco en ese caso nos hubiésemos acercado porque doña Luisa no se sentía lejos. Esto era lo que yo no acababa de comprender. Ella sabía más que yo de todo. Era verdaderamente instruida, y, sin embargo, se mantenía sin sufrimiento a aquella distancia, porque no dejaba enteramente de prestar una cierta atención a lo que decían. [...]. ¿Por qué, en cambio, yo, que no podía decir ni una palabra, no podía tampoco desprender de allí mis cinco sentidos? (68-69).

¹⁷³ Catherine Davies también subraya este aspecto: “Luisa, who is well educated, is excluded from the men’s conversation because of her association with child raising” (162), y Christine Arkinstall lo comenta en los siguientes términos:

[m]aternity is described as a barrier that symbolically differentiates the sexes, preventing women from transcending the demands of the corporeal [...]. Just as Leticia equates infancy with an undesirable dependency and lack of knowledge detrimental to self-autonomy, so too does she perceive the maternal function as keeping women dependent in patriarchal society, as perpetual symbolic daughters (56). Esta complicada tensión frente a la maternidad será tratada de nuevo por Chacel en *Barrio de Maravillas y Acrópolis*, donde hay dos relatos de aborto (de una manera mucho más explícita y extrema, será desarrollada por Mercè Rodoreda en su relato *Viernes, 8 de junio*, en que una joven y exhausta madre arroja a su hijo recién nacido al río).

El Texto

Dividida, por su ansia de conocimiento, entre la admiración por Daniel y la ternura por Luisa, la discípula pronto asume que para perseguir su aspiración intelectual debe extirparse su condición de mujer y desprenderse definitivamente de todo ligamen con el mundo femenino. Para entrar en el Archivo –metaforizado en la biblioteca-despacho del maestro–, Leticia tiene que dejar de lado ese mundo sensorial, que por las mañanas transcurre entre el golosineo de la cocina y el roce de las teclas del piano y que por las tardes se alarga en la escuela de labor. La manera que la narradora se presenta a sí misma dentro de esta disyuntiva es elocuente para nuestro análisis:

Me había zambullido de tal modo en el mundo de las mujeres, “con sus tonterías y sus pequeños vicios”; ésta era la frase de mi confesor [...]. Entonces sentí un asco de ser mujer que me quitó la fe hasta para llorar [...]. Me encontraba tan ridícula con mis pretensiones que no se fundaban en nada. Embrutecida, eso sobre todo; enteramente embrutecida [...]. Bien estaba para sentarme al lado de la maestra, con mis cincuenta tirabuzones cayendo sobre el bordado y mis brazos *como patas de araña estirando la hebra*, pero en aquel despacho por donde jamás habría pasado nada semejante a mí... Discípulos sí, sin duda, pero chicos; bárbaros si se quiere, pero no esto, esto que era yo [...] con mi cabezota y mi cinturita (48-49, 51, énfasis mío).

Esta metaforización de sí misma como una araña nos devuelve al subtexto mitológico del conflicto tejido-Texto, que Chacel ya había explicitado con la calificación virginal de la institutriz Velayos: Atenea, diosa masculina de la filosofía, victoriosa sobre la insignificante tejedora Arachne.¹⁷⁴ En su voluntad de ganar el aprecio del maestro, y esperando merecer la admisión en el templo del saber, Leticia lucha por hacer de sí misma una quimera –

¹⁷⁴ En relación con esto, no está de más recordar un detalle aparentemente anecdótico, pero importante para nuestra lectura. La única incursión de Luisa en el saber letrado que Leticia comparte con Daniel es una referencia textil: el primer día de clases con el archivero, la mujer consulta atentamente los libros de la estudiante, despertando su curiosidad: “Estaba viendo el lugar que ocupa el Levante de España en la producción de la seda” (52), le dice al cerrarlos, dejándola perpleja.

contraponiendo a su apariencia de niña la lucidez de un hombre adulto, en quien Daniel reconociera un igual a su altura. La chica acepta, pues, despojarse incondicionalmente de toda influencia textil-femenina:

le había dicho a la maestra que dejaba de ir a bordar con ella porque necesitaba todo el tiempo para estudiar. Esto no era cierto porque bastaba con que estudiase por las mañanas. *Realmente decidí dejarlo por ir apartándome de aquellas ocupaciones de mujer*, y ni siquiera en el momento en que había tenido lucidez para tomar tal decisión había sido capaz de dejar de ponerme un vestidito de circunstancias (51-52, énfasis mío).

Pero emocionalmente no resulta tarea fácil: en su soledad, Luisa trata de robarle minutos (“la veía dar vueltas por la casa como el que ha perdido algo, como el chico que ha dado su juguete y después lo siente” 58), ante la creciente molestia de Daniel, que percibe la dolorosa vacilación de su alumna y su deseo de permanecer en ese espacio intermedio, en lugar de decidirse por uno de los dos mundos. La ambigua intensidad de la relación entre su esposa y la niña provoca en él una mezcla de excitación y celos (Requena “La mujer” 3), a la que se suma la fascinación generada por el efecto andrógino que envuelve a Leticia: “Me parece que si tú fueras un caballerito tendrías el arte de hacer regalos a las damas, y me parece también que a ti te gustaría mucho algunas veces ser un caballerito” (72), comenta irónicamente. “¿Qué quiso decir con esto?”, se pregunta la niña. “No lo sé; pensé en un momento que me comprendía, que se daba cuenta de que yo estaba descontenta de ser como era; pero no, no estoy segura de que fuera eso lo que quería decir” (73). La incertidumbre de Leticia indica al lector dos cosas. En primer lugar, corrobora la distinción entre sexo y género que Chacel ya había planteado en “Esquema”: sugiere que el descontento de la chica no se refiere a la feminidad en tanto que circunstancia biológica, sino a la incompatibilidad que ésta supuestamente guarda con su deseo de formación intelectual; al mismo tiempo, insinúa que ese deseo de “ser un caballerito” es en cambio naturalizado y

esencializado por la mirada del archivero –la inteligencia de Leticia sólo se explica si su incipiente sexualidad no es plenamente femenina. En segundo lugar, Chacel pone al descubierto el homoerotismo que subyace la esfera letrada, al apuntar el doble efecto que ese “caballeritismo” de Leticia ejerce en su profesor: la identificación masculina permite el aprecio intelectual –y el aprecio intelectual redundante en identificación masculina–; pero también espolea su deseo, al proyectarlo sobre la relación entre Luisa y la chica.

Daniel empieza a presionarla: su trato se torna ácido, y convierte sus lecciones en digresiones herméticas que ella no puede seguir. El efecto es de desesperación para Leticia, que atribuye su incompreensión a su propia incapacidad para erradicar los elementos femeninos de su vida; no logra total concentración: una “multitud de ideas laterales” (154) se entrecruza en su estudio con un “poder envolvente” (155), como una tela. Esa sensación se acrecienta cuando el archivero deliberadamente despliega ante ella sus eruditas conversaciones con el médico:

Yo pensaba que me faltaba el principio, que nunca llegaría a comprender sin haber oído lo que habían dicho antes, pero no momentos antes, sino días antes, siglos antes. Porque en realidad las palabras eran las que se emplean todos los días [...]. El efecto de aquellas palabras era realmente mortífero, porque todo se anulaba delante de su vacío. Estaban bien delimitadas en mi cerebro, pero como figuras recortadas en un papel; toda su área era un hueco, y el resto de mis facultades se asomaba allí, fascinado, a punto de dejarse tragar (68-69, 115).

Daniel le deja claro que la esfera letrada –el excelso ámbito del Texto, que archivero y doctor simbolizan– es un espacio masculino y jerárquico, en el que no hay lugar para las medias tintas. Si Leticia quiere entrar a ese espacio, debe dedicarle todo su tiempo al estudio, abandonar por completo a Luisa, abjurar de toda feminidad y dejarse modelar por él. Christine Arkininstall (“Towards a Female Symbolic”, 2002) ha recalcado cómo la exigencia que Daniel impone sobre

su pupila alegoriza el rechazo de la madre – en palabras de Irigaray, el matricidio simbólico sobre el que se erige el patriarcado– que todo niño debe llevar a cabo para constituirse en una subjetividad plena dentro del orden socio-simbólico:

behind the Oedipal struggle which confirms the child's allegiance to the father lies an unacknowledged power struggle between mother and father for the child's possession, of which the latter is conscious [...]. This paternal figure [don Daniel], guardian of the Simancas historical Archive, is jealous and possessive, systematically devaluing the material, sensual world of the mother, represented by Luisa's music and cooking, and demanding the child's abandonment of the same (Arkininstall 54).

Daniel, personificación del Archivo-Texto –y, por ende, del Canon–, representa la Ley del Padre: la competencia lingüística escrita y comunicativa, el dominio del significado hegemónico y fijo, el saber teleológico basado en la memoria mimética y la recapitulación genealógica que caracterizan la historiografía nacional. El conocimiento letrado se corresponde con lo que Deleuze y Guattari denominan *memoria larga, calco o sistema arborescente*: “sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas” (21).

Poco a poco, Leticia discierne la pauta seguida por esta conminación de don Daniel: el profesor claro y cercano que ella adora, se vuelve agrio y crítico en las ocasiones en que su pupila cede al deseo de indeterminación genérica, restableciendo puentes con el universo femenino. Tres momentos de la novela ilustran especialmente esta tensión de Leticia y la airada reacción de su maestro.

El primero de ellos tiene lugar una tarde en que Daniel, percatándose de que la chica está distraída, interrumpe la clase y le muestra algunas fotografías. A propósito de una de ellas, Leticia le cuenta una anécdota de sus años en Valladolid: un día, el hijo del boticario, que abandonó los estudios y se metió a organillero, tocó por segunda vez una habanera porque ella se lo pidió. El profesor queda pensativo, consciente del galanteo contenido en la escena y de la inconsciente complacencia de la niña en ese recuerdo; y cuando la estudiante está a punto de marcharse, él “me cogió la cabeza con las dos manos, hundiendo los dedos en mi pelo, después me apretó el pescuezo como si fuese a ahogarme; su sonrisa luchaba por ser una risa franca, pero no consiguió echarse a reír. Me llevó hasta la puerta casi en vilo y allí me empujó hacia el pasillo diciendo: –¡Vete, vete de aquí, traidora!” (83). La traición de Leticia es su frívola delectación en ese coqueteo femenino, que evidencia de una nostalgia por “el mundo de las mujeres, ‘con sus tonterías y sus pequeños vicios’” (48), desviándola de su elevado propósito intelectual y de la exclusividad masculina que él ostenta como autor de su formación.

El segundo momento es la visita de los familiares paternos de la niña, residentes en Suiza, que llegan sorpresivamente a Simancas por unos días. Lo importante no es tanto la momentánea ruptura del ritmo de clases y estudio que ello provoca, sino el efecto que su gentil prima produce en Leticia. Adriana le cuenta que sabe ballet, y escenifica para ella un número en que interpreta alternativamente los papeles de “el caballero” y “la dama” (91). Elizabeth Scarlett llama la atención sobre la relevancia de esta escena aparentemente trivial: para ella, la bailarina como cuerpo femenino perfeccionado por la técnica artística, implica una investidura de poder masculino –intelectual– que no renuncia a la feminidad, contra el presupuesto de que para ser sujeto artista la mujer tenía que masculinizarse (88). Estoy de acuerdo con Scarlett; pero, en mi opinión, el episodio resulta aún más fundamental porque se trata de una práctica performativa

que trae de vuelta la intuición sobre el género que Leticia había experimentado con Margarita Velayos. Durante el baile, Adriana es un cuerpo con dos identidades, convirtiéndose en sujeto y objeto artístico al mismo tiempo –y esto proporcionará a la protagonista la clave para su posterior “venganza” contra el maestro, bajo la forma de una actuación poética durante el festival del pueblo. Maravillada, la chica le pide a su prima que al día siguiente repita la danza para Luisa. La destinataria ciertamente percibe el efecto subyacente de este improvisado espectáculo –el reaceramiento de la niña a ella–, pues al despedirse abraza emocionada a Leticia y la besa largamente en la mejilla.¹⁷⁵ Y Daniel también lo detecta: “Ya estás viendo que este pimpollo se me ha desmandado enteramente” (87), comenta con sarcasmo, redoblando la complejidad de sus explicaciones y reanudando sus eruditas charlas vespertinas con el médico frente a su alumna, mientras ella estudia. Descorazonada por su acritud, Leticia todavía se esfuerza por complacer al maestro; pero siente que ya nada vuelve a ser como antes.

La tercera ocasión tiene lugar poco después, cuando Luisa retoma su práctica pianística, postpuesta durante largo tiempo a causa del cuidado de los niños. Como mencionamos anteriormente, Leticia se fija en que en sus manos, usualmente empleadas en tareas domésticas, adquieren en el piano la más elevada pureza espiritual; y se percata del parecido que este fenómeno tiene con la alternancia de “la dama” y “el caballero” que unas semanas atrás ha contemplado en el cuerpo danzante de su prima, como lo demuestra su comentario de que Luisa debería enarbolar una espada refulgente –símbolo masculino del poder, alegoría del “caballero”,

¹⁷⁵ “[L]as huellas de Adriana tardaron en borrarse de Simancas. Había una cosa que me dolía y me descorazonaba: era que se creyese que mi entusiasmo por ella era una niñería. *Sólo doña Luisa había comprendido. ¡Qué misterio!* Tengo la seguridad de que si yo hubiese explicado lo que significaba para mí Adriana, no sería ella la que mejor pudiera comprenderlo, y sin embargo le había bastado mirarme” (98, énfasis mío). Esto conecta, asimismo, con la idea –que retomaremos más adelante– de la razón sentimental o empatía emocional como fuente de conocimiento, que contrasta con la fría lógica racional de Daniel: “¿Qué podía yo hacer? ¿Echarle un discurso sobre lo que pensaba respecto a Adriana? De esto me consideraba enteramente incapaz. *No había podido contagiarle mi emoción, ¿cómo iba a convencerle con razonamientos que resultarían enteramente torpes?*” (99, énfasis mío).

metáfora de la pluma: según ella, lo único que aún no la ha visto tomar en sus manos. La mujer reconoce el elogio, se turba, bromea. En un arrebato, Leticia intenta besar su mano. Pero Daniel aparece súbitamente en la puerta, separándolas con la ironía corrosiva de su mirada: “Vino hacia la mesa, se sentó en su silla, tenía una sonrisa extraña; no puedo menos de decirlo: cruel” (113).

La importancia de ambos episodios también estriba en que ambos enmarcan el instante en que la niña descubre la oscura y secreta violencia que subyace el Texto-Archivo, entre la época en que aún intenta contentar al archivero y el momento en que ya puede describir su actitud como “cruel”. La revelación de Leticia acontece una tarde en que entra furtivamente en la biblioteca, en ausencia de su maestro, y saca de los estantes los tomos de la *Historia de las Ideas Estéticas en España*,¹⁷⁶ que don Daniel le comenta al médico haber leído a los catorce años de edad. Con curiosidad y temor, la chica abre los volúmenes; pero le resulta imposible descifrar su contenido —el cual, curiosamente, cobra ante ella la apariencia de un laberinto:

La primera página, escasamente un par de minutos de lectura, fue la verdadera sensación del fin del mundo. [...] [S]e quedó estacionada detrás de mí como una gran oscuridad,

¹⁷⁶ Chacel escoge un texto muy significativo para narrar el duro descubrimiento de Leticia. *La Historia de las Ideas Estéticas en España* (1883-1889) y su autor, Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), constituyen uno de los exponentes más paradigmáticos del canon literario e historiográfico nacional. Menéndez Pelayo, activo durante el apogeo del realismo-naturalismo, es la figura del erudito por excelencia: historiador, filólogo, filósofo, traductor, crítico literario y poeta. Fue elegido miembro de la Real Academia Española en 1880, diputado a Cortes entre 1884 y 1892, y Director de la Biblioteca Nacional de España entre 1898 y 1912; asimismo, fue propuesto para el Premio Nobel en 1905, y como director de la Real Academia de la Historia en 1909. Menéndez Pelayo también constituye un emblema del conservadurismo católico y de la definición castellanista a ultranza de lo español. Vehementemente antikrausista —llegó a tildar de “antiespañol” al progresismo liberal—, su figura sería posteriormente exaltada durante el régimen de Franco como uno de los mayores defensores del casticismo y la tradición cultural del Imperio. Arremetió contra la obra de los pensadores heterodoxos —humanistas protestantes, judaizantes y afrancesados—; e ironizó contra el regeneracionismo modernizador —fueron famosas sus antipatías hacia Nicolás Salmerón y Emilio Castelar, ambos presidentes del primer conato republicano (1873-1874). Significativamente, el personaje de Leticia guarda ciertas conexiones circunstanciales con él: de familia acomodada, era santanderino de origen pero residió un tiempo en Valladolid, y fue célebre por su prodigiosa memoria fotográfica y por su precoz inteligencia —ingresó en la Universidad a los quince años, e incluso hubo que aprobar una cláusula legal para permitirle ejercer como profesor a la excepcional edad de veintidós años y como catedrático a los veinticuatro. Con esta similitud entre las capacidades infantiles de su protagonista y las de Menéndez, en contraste con la dificultad de una y la facilidad del otro para acceder al estudio, Chacel subraya amargamente la frustración del talento intelectual femenino: el niño Marcelino es elogiado e impulsado, mientras que Leticia es considerada una criatura alarmantemente anómala, cuya “desviación”, alimentada por la desatención de sus familiares, augura un mal futuro.

como una nube de tormenta, y detrás de ella, por las paredes, *los siete mil libros llenos de desprecio, llenos de maldad; cerrados, aunque se dejasen abrir* [...]. Las palabras del libro que había intentado tragarme seguían delante de mí como una masa sin forma, como un fango donde iba hundiéndome; [...] leer un párrafo y no comprender, volver atrás, seguir adelante y encontrar una frase que se tambalea porque más de la mitad es incomprensible, encontrar aquí y allá las palabras del uso diario y, entre unas y otras, *puentes o callejones oscuros por donde no se puede pasar y, si se pasa, es como si no se hubiese pasado* (101-103, énfasis mío).

De un tajo, toda la cultura letrada golpea como un relámpago la consciencia de Leticia, negándole acceso.¹⁷⁷ Esa sensación se repetirá en sus clases posteriores con el archivero, mostrándole cuán equivocadas eran sus expectativas acerca del saber.¹⁷⁸ Porque, en el conocimiento, la niña buscaba un acto de comunicación profunda y transparente: una conexión que no conseguirá encontrar en la relación de poder establecida entre mentor y discípula. En esa transmisión jerárquica, Daniel le ofrece sólo una faceta limitada de sí mismo: dosificando, fijando fronteras y modificando los conocimientos, para adaptarlos a su entendimiento infantil y femenino. Pero Leticia no quiere el consuelo de una instrucción parcial, que perpetuaría su subordinación a escalafones futuros. Ella ansía un discernimiento que le permita participar en las

¹⁷⁷ Significativamente, la imagen en que su mente condensa su zozobra es la de un bebé, agitándose monstruosamente en su cuna con un olor acre como el de la tinta. Esta imagen casi expresionista representa un paradigma de la dificultad femenina para acceder al conocimiento, retomando la tensión respecto a la maternidad que Leticia percibe a través de Luisa en otros momentos de la novela, como el viaje a Valladolid y la cena de Nochebuena:

Mientras pensaba esto mordía la pluma y aspiraba el olor desesperado de la tinta. La mesa, la carpeta, todo estaba lleno de manchas de tinta que soltaban *aquel olor, tan acre como el que salía de la cunita del chico del jardinero*, tan desapacible como si fuese causado por la indecisión y la torpeza de un bebé que acaba de nacer y parece que está agonizando. *Porque la gente* no se da cuenta de cómo los bebés luchan con sus dificultades y *encuentra graciosos sus titubeos, ¡cuando son horribles!* (103, énfasis mío).

¹⁷⁸ Leticia expresa su percepción en los siguientes términos:

[D]on Daniel falseaba su técnica [...]. Todas sus explicaciones habían tomado siempre como base puntos centrales cuyo conocimiento poseía yo profundamente y él a aquello le añadía ramas por donde corría una sustancia que nunca era extraña para mí. De pronto cambió, aunque no de un modo ostensible [...]. El caso es que cuando todo parecía marchar por sus cauces habituales, con un inciso abordaba regiones desconocidas, sin prevenirme, como dando por sentado que aquellas regiones habían sido siempre dejadas al margen por condescencia suya o más bien por certidumbre de que mis fuerzas eran escasas para penetrar su intrincamiento. Así, al abordarlas, lo hacía siempre con frase neta, precisa y tan compleja que en un instante proyectaba delante de mí todas las perspectivas de mi ignorancia (114-115).

“discusiones de hombres” de las que se ve sistemáticamente apartada. Desea un intercambio nutridor, diáfano, que identifica como *amor* (lo cual resume todas las ideas de la creación artística como Eros que Chacel ya había apuntado en sus textos anteriores como “Esquema”, y que desarrollaría plenamente en otros posteriores, como el ensayo *Saturnal*). Como apunta Catherine Davies, en el lenguaje-conocimiento Leticia aspira a reencontrar la experiencia prístina de trascendencia y sublimidad (160) que ella iguala con el “principio” –mencionado, justamente, al principio de su relato:

La verdad es que nunca pude recordar cómo era mi madre, pero recuerdo que yo estaba con ella en la cama, debía ser en el verano, y yo me despertaba y sentía que la piel de mi cara estaba enteramente pegada a su brazo, y la palma de mi mano pegada a su pecho. Por muchos años que pasen, no se me borrará este recuerdo [...]. *Era como si estuviese pegada a algo que aunque era igual que yo misma, era inmenso, era algo sin fin*, algo tan grande, que sabía que no podría nunca recorrerlo entero, y entonces, aunque aquella sensación era deliciosa, sentía un deseo enorme de hacerla cambiar de sitio, de salir de ella, y me agarraba, *tiraba de mí misma desde no sé donde y me despegaba al fin*. [...] [S]é que me miraba, me sonreiría, *me diría algo; de esto ya no me acuerdo. Es raro: si recuerdo lo que sentía, ¿por qué no recuerdo lo que veía?* Yo creo que debe ser porque después he seguido viendo y viendo cosas; en cambio, no he sentido nunca más nada semejante a aquello. Todo el mundo, todos más o menos, habrán sentido una cosa así, pero si la han sentido, ¿por qué no hablan de ello? [...] *yo busco entre sus palabras algo que deje traslucir que lo conocen, y nunca lo encuentro*. [...] Hablan del amor de las madres, de cosas que hacen o que dejan de hacer, y yo siempre digo en mi fondo: el amor era aquello. [...] Aquello era *como un agua*, o como un cielo. ¡Se estaba tan bien allí! Y se quería salir para sentir mejor que se estaba [...]. Siempre aquellas sentencias: “cuando de veras se quiere a alguien, se hace esto y no esto; el amor no es así, sino de este otro modo”. Y yo sin poder más que decir dentro de mí, con toda mi desesperación y todo mi asco: *¡imbéciles, el amor era aquello!* (8-9, 10, énfasis míos).

Esa “crueldad” y “oscuridad”, que Leticia presiente ante el libro, son la revelación de que en la Letra no existe tal comunicación genuina (“busco entre sus palabras algo que deje traslucir que lo conocen, y nunca lo encuentro”). El lenguaje es un frustrante sucedáneo incapaz de recrear

nada remotamente parecido a la unión absoluta con el cuerpo materno (“¡imbéciles, el amor era aquello!”). Una comunicación auténtica, pre-verbal (“me diría algo; de esto ya no me acuerdo”), establecida por la continuidad de la carne y de la sangre (“como un agua”); una percepción táctil y envolvente, inaprehensible en la preeminencia óptica de los vocablos (“si recuerdo lo que sentía, ¿por qué no recuerdo lo que veía?”). La tenebrosa violencia que Leticia intuye esa tarde, a solas en la biblioteca –dentro del Texto, del Archivo, de la Historia– es el descubrimiento de que la *máteria* es la ausencia necesaria, el vacío fundante sobre el que se erigen la subjetividad y el lenguaje: la supresión de lo representado, la quiebra entre significante y significado, la separación entre sujeto y objeto. (Esto se corresponde, claramente, con lo que Kristeva, siguiendo a Lacan en *The Mirror Stage*, identifica como el instante héctico en que acontece la ruptura con lo semiótico para entrar en el orden simbólico). Y, por ende, la madre –el amor– es el fantasma, el secreto impronunciado, inefable en el verbo. El Texto, el Archivo y la Historia se fundan sobre el asesinato simbólico de la carne humana, violentamente reorganizada en forma genealógica, consumida y sublimada en idea.

En medio de su desmayo, y sin embargo extrañamente reforzada por este descubrimiento, la niña vuelve al libro. Entre lágrimas, se esfuerza por leer despacio y en voz baja, fonema por fonema. Y, de pronto, descubre que entiende perfectamente el contenido –una descripción de los caballos del alma. Sorprendida, Leticia se da cuenta de que su intelección no se debe a que comprenda el significado de todas las palabras:¹⁷⁹ sino a que puede *imaginarlas*, construir una imagen de lo que dicen, desentrañarlas a partir del sonido y la grafía, aplicando la forma de conocimiento sensorial e intuitivo que ella ya había ejercitado durante su infancia en Valladolid

¹⁷⁹ Debido a ello, a partir de ese momento la chica empezará a perder el miedo: “Desde entonces, la idea de no poder comprender algunas de las cosas que dijera ya no me resultó humillante” (105).

con sus ensoñaciones sobre distintos momentos de la Historia (12-13).¹⁸⁰ En ese preciso instante, el lector cae en la cuenta de que las explicaciones más efectivas que don Daniel le ha proporcionado a su pupila son, precisamente, aquéllas que empleaban la imaginación como recurso; aquéllas en que la elocuencia plástica de su discurso permitía a Leticia ver brotar en la habitación las cosas de que él hablaba (44).¹⁸¹

La seducción y la performatividad genérica-lingüística

A partir de ese punto, la anterior desesperación de Leticia se transforma paulatinamente en rabia, y la niña comienza a resistir la manipulación psicológica de su profesor –reafirmando en su voluntad de androginia, y renovando explícitamente su alianza con Luisa. Ello queda patente desde que la narradora sale de la biblioteca esa misma noche, y su amiga la acompaña hasta la puerta, en silencio. La chica enlaza a la mujer por la cintura. No se dicen nada, pero Leticia experimenta con toda certeza que ella la comprende:¹⁸² una comprensión emocional, no

¹⁸⁰ Por ejemplo, la protagonista siente que la pequeña plaza entre las calles del Obispo y de la Sierpe en Valladolid, con su luz especial y sus estatuas, la hacen comprender. Por la mañana, evoca la Grecia antigua; hacia el mediodía, Roma; a la hora de la siesta, la América colonial; y los días de lluvia, un personaje llamado “el Rey de la Cerveza” que parece salido de los lienzos del pintor flamenco Jacob Jordaens, durante el Barroco en los Países Bajos. “No sé si a todas estas cosas que yo imaginaba se les puede llamar la Historia”, comenta Leticia, “El caso es que yo sentía que allí aprendía mucho” (13). Para Johnson, ésta es una forma de conocimiento legítimo (“Leticia’s way of knowing is not limited to words on pages; she absorbs information primarily through her senses” *Gender and Nation* 220), y nosotros podemos vincularla con la adopción chaceliana de la *razón poética* formulada por Zambrano.

¹⁸¹ Cito el pasaje de la novela, correspondiente a la primera reunión de Leticia con el archivero:

– ¿Sabes? Entonces el mundo era *un mundo de Julio Verne*.

Yo pegué un salto en la silla [...]. Toda mi angustia desapareció como por encanto y me puse a escucharle.

Habló durante más de hora y media; yo no podría jamás repetir lo que él dijo; sólo puedo decir que *las cosas que nombraba brotaban en la habitación*.

Yo vi pasar por allí a Ataúlfo en su caballo, vi la escala de Jacob y la guillotina de la Revolución Francesa [...], y una satisfacción, un *saborear* todo lo que había oído en sus más pequeños detalles. [...] Sólo me había sentido en un estado semejante algunas veces al salir del *teatro*; tanto, que no querían llevarme nunca porque decían que me emborrachaba con lo que veía (44, 45-46, énfasis míos).

¹⁸² Cito el pasaje de la novela:

intelectual, pero fuente asimismo de verdad –en la que podemos rastrear un eco de la razón poética zambrana que antes apuntamos en *Teresa*. Como sugiere Roberta Johnson sobre el desafío de la protagonista, “[w]e can similarly speculate on Chacel’s crusade to reintegrate the personal into the literary as a reaction to the Ortega y Gasset-informed aesthetics of contemporary male novelists” (Johnson *Gender and Nation* 216). La razón poética formulada por Zambrano, y su metáfora del corazón para referirse a la fusión indesligable entre la carne y la mente, son la base conceptual de este empeño chaceliano por revisar el racionalismo patriarcalista y por reintroducir lo corporal y emocional en su interior¹⁸³ –y la mezcla entre novela y autobiografía, que antes comentamos, es su mejor instrumento.

La rebelión de la estudiante contra don Daniel se inicia tímidamente cuando, una tarde de clase, la melodía del piano llega hasta el despacho como una llamada, y se desata una especie de competición. El profesor continúa hablando: la explicación se extiende, la pieza musical también, el ambiente se tensa; hasta que Luisa deja de tocar. Y entonces, sólo entonces, Daniel da la lección por terminada. Sin embargo, Leticia no disimula –más bien se encarga de demostrarle– que ella está siguiendo la melodía (107-108). Su subversión, progresiva (“algo así como una ambición, como una venganza” 115), se manifiesta también en una desactivación de la jerarquía maestro-discípula: la chica se obstina en responder a don Daniel como una interlocutora a su altura, forzándolo hacia una comunicación entre iguales sin espacios vedados de conocimiento (Rosales 11). Significativamente para nosotros, este proceso también se registra

[N]o le dije nada: *esperé que el contenido de mi cabeza bajase por mi brazo, penetrase en su cintura y subiese hasta la cabeza de ella*. Al cabo del rato me miró muy fijamente y me dijo:

- ¡Qué tarde te has dado de estudiar!
- ¿Cómo lo sabe usted...? [...]
- *No sé, pero lo sé* (105, énfasis mío).

¹⁸³ Johnson comenta: “In *Los títulos*, Chacel wrote of Zambrano’s metaphor of the heart as central to her understanding of human perception. For Zambrano, the body and the mind are inseparable, and the heart symbolizes the union” (*Gender and Nation* 220).

en un reacercamiento a lo textil. El día siguiente a su reveladora incursión en la biblioteca, la niña encuentra a la esposa del archivero cosiendo. Leticia se sumerge en los preparativos de un homenaje que la asociación benéfica de damas va a celebrar en honor a la maestra del pueblo: colabora con las chicas de la escuela en la exposición de bordados; y, con ayuda de Luisa, transforma un vestido antiguo en su atuendo para el recital poético que piensa ofrecer.

Insisto: no estamos hablando de un retorno a la feminidad. Leticia se niega a optar por una de las dos definiciones genéricas, insistiendo en permanecer en el medio, en mantener su estado de indeterminación: “repudia al mismo tiempo la imagen de lo femenino que se le ofrece y la identificación con lo masculino que intermitentemente desea adoptar. Pero en el juego y la fantasía es capaz de escenificar muchas posiciones de género diferentes que no la obligan a tomar una decisión definitiva” (Smith; citado en Kirkpatrick 293-294).¹⁸⁴ Carol Maier percibe aquí la influencia de las lecturas freudianas de Chacel (“Afterword” 177-178), al anotar este “umbral” en que se sitúa Leticia como la persistencia del Eros pueril que el proceso civilizador de la educación pretende tamizar –en términos de la relectura marcusiana de Freud, se refiere a la “perversidad polimórfica infantil”, la negativa a asentarse en una identidad o significado fijo. Por supuesto, su derrota es sólo cuestión de tiempo: la neutralidad infantil empieza a desvanecerse, revelando a la muchacha púber, y ella lo sabe. Cuando su institutriz aparece de visita en Simancas, la protagonista experimenta un miedo atroz ante la posibilidad de que doña Margarita la vea; y, de hecho, se verá sancionada por el comentario de la propia Velayos cuando

¹⁸⁴ Roberta Johnson también lo había mencionado: primero, en su ensayo de 1996 “Self-Consciousness in Rosa Chacel and María Zambrano”: “the autobiographical girl negotiates a precarious position between finely chiseled masculine and feminine stereotypes [...] locating a new space between masculine and feminine identities” (62). Y segundo, en su libro de 2003 *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*: “she eschews the polarized existences of Daniel and Luisa that allegorize the Cartesian tension between mind and body” (Johnson 215).

el reencuentro finalmente se produzca: “¡Lo que ha crecido esta chica!” (121), dice con retintín, y Leticia siente que esas palabras se materializan en “una muralla, una restricción” (121), una puerta cerrada e insalvable con la que su antigua mentora la excluye del intercambio intelectual que anteriormente compartían.

Es en este sentido –poliformidad, indeterminación– que debe entenderse la “perversidad” de la protagonista: “Si yo fuese perversa y además tan necia que no tuviese luces ni para comprender que lo era, todo esto resultaría degradante para mí, pero sinceramente creo que no es esto lo que me pasa: creo que es otra cosa” (155). Su perseverancia en la androginia abre un desconcertante vacío de significación en los códigos sociales, que –como todo vacío– ejerce una fuerza de succión. El inquietante magnetismo de la protagonista crece con el transcurso de los meses. Cuanto más se incrementa el desfase entre su masculinidad mental y su feminidad física, tanto más perturbadora se hace el aura de seducción –en el sentido etimológico y baudrilliano del término– que la envuelve. En su resistencia, Leticia empieza a jugar con los demonios de don Daniel –por emplear los términos que él mismo utiliza, “a mí me comerán mis leones” (107). Y claro, es inevitable pensar que, con ello, Chacel hace lo mismo con los de Ortega. Es preciso dejar bien claro que ella no se propone destruirle (“¿Cómo iba yo a querer atraer el dolor hacia un ser que adoraba y admiraba sobre todas las cosas?” 156), sino –reitero– socavar las barreras intelectuales jerárquicas para establecer una comunicación auténtica. El único momento en que Leticia ha sentido esta comunicación con él fue la tarde en que el profesor intentó calmarla después de que ella viera, horrorizada, cómo una muchacha arrojaba una cesta de cachorros al río helado (según Scarlett, la imagen más dura de la Ley del Padre que la novela ofrece, contrapuesta a la evocación placentera del cuerpo materno, 81): “Era como si él estuviese viendo dentro de mis ojos el horror de lo que yo había visto. Parecía que él también estaba mirando algo

monstruoso, algo que le inspirase un terror fuera de lo natural y, sin embargo, sonreía” (76-77). En consecuencia, la niña invoca el horror en su maestro: lo increíble ausente del lenguaje que él domina, “algo fuera de lo cotidiano” (156), que restablezca el breve puente creado aquella tarde; esa conexión ulterior que viene del “principio”. Leticia invoca no su dolor, sino esa “sonrisa de un lobo” (118), esos “fantasmas horrorosos” (155) que a veces sorprende en sus ojos, antes de que él aparte rápidamente la mirada. Por tanto, pese a su porción de desafío, esta seducción no es enteramente consciente de sus implicaciones en otro nivel; pero obviamente se vuelve un arma de doble filo, la cual aviva la competencia en triángulo –Luisa y Daniel compiten por Leticia, Luisa y Leticia compiten por Daniel, Daniel y Leticia compiten por Luisa–, y acaba poniendo a la niña, literalmente, en la boca del susodicho lobo.

Antes de proseguir, creo necesario incluir una observación sobre la relación entre Luisa y Leticia. Pienso que ésta es infinitamente más compleja de lo que sostienen algunos autores, quienes consideran solamente una de sus facetas –por ejemplo, Arkinstall (Luisa ve a Leticia como una hija a la que proteger de Daniel), Pérez-Magallón (Luisa ve a Leticia como una vía de realización de todo lo que ha sido reprimido en su propia vida), o Scarlett (Luisa siente que su atracción por Leticia rompe su matrimonio con Daniel). Esta complejidad es indicada por la propia narradora, al describir la sensación de unión con Luisa al finalizar el recital poético: “todo lo había hecho por mí. Pero si lo hubiera hecho sólo por bondad, me habría impresionado menos. El fondo era mucho más complicado” (136).

Para mí, es claro que los sentimientos de Luisa hacia la chica trascienden la amistad (“Leticia es mi mejor amiga” 40), la relación materno-filial y el reflejo de sí misma, para adquirir la intensidad de una relación amorosa. Daniel se percata de ello perfectamente – lo demuestran sus sarcásticos comentarios como el del caballero, y sus intervenciones cortantes como la escena de

la espada refulgente—, y eso excita su propio deseo y su competencia por la posesión de la chiquilla. Luisa desea desesperadamente a Leticia, porque su continuidad con ella es el único ámbito de comunicación que la esposa del archivero tiene en su aislada existencia en Simancas. Sin la chica, Luisa —extranjera y urbana, ajena a los códigos sociales de la conservadora Castilla de provincias— está sumida en la soledad más absoluta, a pesar de las visitas protocolarias que usualmente recibe. Toda su actividad artística está suspendida por la maternidad y el cuidado de la casa, y se encuentra atrapada en un matrimonio ya deteriorado y dominado por los silencios desde hace mucho. Así lo percibe claramente la protagonista: “pensé todo el tiempo que acaso había entre ellos un silencio igual al que reinaba de ordinario en nuestro comedor. Claro que allí estaban siempre los niños que gritaban y se abalanzaban a las cosas, pero ellos seguramente seguirían sin hablar” (109). Y así lo revela la mirada de amargura que Luisa dirige a su esposo, cuando éste impone sobre Leticia una exigencia de dedicación exclusiva al estudio: “Su mirada decía exactamente: ‘Quieres quitarme lo único que tengo’” (149). El vínculo con la niña se revela más gratificante —e incluso psicológicamente más erótico— que la relación con su marido. La misma Luisa lo da a entender cuando, en los días de visitas que suceden a su fractura de rodilla, comenta a unas señoras cómo le gustaría tener una hija “*que se pareciese a su padre*, porque los niños se parecen demasiado a mí” (147, énfasis mío). Las señoras primero confunden el comentario con un deseo por el parecido físico, y luego por un parecido de carácter. Pero Leticia capta inmediatamente el misterio que hay en esas palabras: “lo que había querido decir era enteramente otra cosa” (148): una hija *parecida al padre*, substituta del cónyuge frío y distante, con quien sí fuera posible compartir un afecto recíproco que la compensara de todas las carencias de su vida.

La culminación del desafío de la protagonista acontece precisamente durante el homenaje que Simancas le rinde a la maestra de la escuela, en el que Leticia recita en público el poema del escritor romántico José Zorrilla *La carrera*. Una elección cuidadosamente premeditada, que contiene una doble y clara alusión temática a don Daniel: el rey moro que asciende a los cielos, arrastrado por la desbocada carrera de sus caballos. Como hemos mencionado anteriormente en nuestra nota 10 –a propósito del parecido entre Daniel y Juan Ramón Jiménez–, el archivero “parece un rey moro” (36), y los caballos del alma constituyen el pasaje del libro que Leticia intenta leer (101-103). La opción de Zorrilla también entraña un enfrentamiento con el profesor y el médico, quien considera que “es un poeta que ya no interesa a nadie” (117).¹⁸⁵ Esta escena, a la que Chacel dedica nada menos que nueve páginas de la novela, constituye la toma de poder de Leticia sobre el lenguaje, llevada a cabo desde la forma y desde el sonido: un gesto de performance lingüístico, “una representación fundamentalmente teatral” (Pérez-Magallón 149) en la que el cuerpo de Leticia se convierte en instrumento-texto para el poema de Zorrilla (Scarlett 87). La clave se la ha proporcionado aquel baile dual de su prima Adriana: Leticia ejecuta su actuación ataviada con “un vestido de connotaciones singulares: el de primera comunión transformado [...] parecido al de novia” (Pérez-Magallón 148), pero modulando su voz con una fuerza masculina: “enviada por todos los generales que han mandado batallas” (136). Calculando cada movimiento, midiendo la respiración para resaltar el efecto sonoro de los versos, y dirigiéndose sutilmente a Daniel desde el escenario, la chica provoca una clamorosa ovación en la audiencia, y desarma a su profesor, quien la contempla lívido de ira.

¹⁸⁵ Leticia alude a esta objeción durante la discusión entre Luisa y el amigo de su esposo, miembro de la Comisión Organizadora del festejo:

–¡Qué barbaridad! –exclamó el médico. [...]

–No me negará usted que es un gran poeta.

–Un gran versificador, señora, un gran versificador, que no es lo mismo (117).

A lo largo de esas nueve páginas, la narradora nos describe minuciosamente cada giro o paso que da sobre el proscenio, adónde dirige la mirada, los ademanes que dibujan sus brazos:

“Durante la actuación es consciente de que sus brazos ‘no eran prosaicos’. Brazos poéticos para una lectura poética” (Pérez-Magallón 149). Asimismo, nos explica las inflexiones de su dicción, marcando así la perfecta correspondencia entre la historia relatada y la forma del poema:

Los cuatrocientos cuarenta y ocho versos se extendieron por el espacio tal como el autor los había concebido: formando un gran camino, ancho al principio, y al final *como un hilo delgadísimo* (119, énfasis mío).

la sonoridad de aquellos versos me arrastraba [...]. Y el hecho de nombrarlas, realizado *no ya por las palabras sino por las sílabas, por sonidos* [...]; me olvidé hasta mí misma hasta que llegué a no reconocer mi propia voz. Si el poema era onomatopéyico, mi voz se identificaba como el camaleón con sus matices. El poema borbotaba en mi voz con toda su turbulencia (131, 133, énfasis mío).

Los caballos que tiran el carro del rey moro se desbocan desde el primer verso: con su aliento, ella sugiere el galope desenfrenado. Luego, el ritmo desciende para describir las imágenes que pasan junto al rey en el delirio de la carrera; y la niña pronuncia con una incidencia especial ciertas palabras significativas, en cuyos significados opera una radical metamorfosis mediante efectos vocales y juegos de sinestesia, generando así asociaciones metafóricas nuevas.¹⁸⁶ Los versos se van acortando progresivamente: de alejandrinos a endecasílabos a octosílabos a

¹⁸⁶ Esta práctica de resignificación es uno de los juegos habituales de Leticia a lo largo del texto: en varias ocasiones, la narradora redefine palabras. Un buen ejemplo, que hemos citado anteriormente, es la manera en que emplea el adjetivo *mundana* para describir a Luisa, advirtiéndonos de su particular concepción del mismo en contraste con la atribución semántica usual: “no sé si se puede emplear aquí esta palabra, pero yo diría que era *mundana*. Ya sé que le doy a esto un sentido que no es el que se le da generalmente: para mí, *mundana* quiere decir que no tiene la manía de estarse quieta que tiene toda mi familia” (30), “un desparpajo acertado en todas las cosas del mundo” (39).

heptasílabos a tetrasílabos a trisílabos a bisílabos: “El aceleramiento del verso corto, que marca tanto el sentimiento del riesgo [...] Muy difícil, con la respiración ya agitada [...] dar la precisión justa a las palabras finales, pues los versos monosilábicos se pierden si una sola vocal queda empañada” (133). Hasta que en las estrofas finales hay sólo una sílaba: el poema se va adelgazando al igual que el camino del rey moro, convirtiéndose en una estrecha senda, haciéndose *un hilo*, en unos versos que, significativamente, dan a Leticia sensación de seguridad: “Tan delgada / como el hilo / en que se echa / descolgada / una oruga” (133).

En dos momentos del poema, mientras alude al rey moro, Leticia señala al archivero, sentado en la primera fila: al decir el nombre del rey Al-hamar (130) y al mencionar su origen andalusí, “El primero / de la casa / de Nazar” (135). Daniel la contempla, trémulo de furia entre el entusiasmo del público. La *performance* de Leticia desactiva su *competance* lingüística.¹⁸⁷ La hegemonía del significado fijo se ve desestabilizado por la resemantización de las palabras – perversidad polimórfica:

Un rasgo intensivo se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía del significante queda puesta en entredicho. Semióticas gestuales, mímicas, lúdicas, etc., recuperan su libertad en el niño y se liberan del “calco”, es decir, de la competencia dominante de la lengua del maestro (Deleuze y Guattari “Rizoma” 20).

Como constata Davies, “[h]er command of language, the authority of her voice, places her in a position of powerful reciprocity” (161). La racionalidad lógica del discurso escrito, que Daniel

¹⁸⁷ Este efecto reversivo de la *performance* se verá corroborado unas páginas más tarde, cuando poco antes de que todo explote, Daniel, colérico, le replique a Leticia que ella es “una verdadera artista. Te creo capaz de incendiar Roma” (159). Como dice Pérez-Magallón, el archivero ve en ese gesto de su pupila “lo opuesto al conocimiento intelectual que en él representa lo masculino. [...] Leticia es asimilada a Nerón [...], en donde se subrayan dos elementos: la mediocridad de su arte y, sobre todo, la perversidad” (149). Para explicar un poco más el comentario del autor, “la mediocridad de su arte” se referiría al desprecio del emperador por el clasicismo (Roma incendiada), y “la perversidad” remite, precisamente, a su androginia. Dos aspectos que, sin duda, aplican para el caso de Leticia: su desafío al canon y su rechazo de la definición genérica.

representa, se ve neutralizada por la comprensión emocional que el lenguaje oral y poético – plástico, sonoro, envolvente– de Leticia ha logrado en el auditorio, el cual ha seguido el poema con “los cinco sentidos” (134). La escena plantea el poder de la palabra hablada frente a la tradición escrita (Maier 172). La textilidad de este lenguaje poético y oral queda de manifiesto con esa referencia al hilo aparecida en los últimos versos del poema, justo antes de la gran eclosión final. Como la propia Leticia insinúa (“[Q]uería llegar al fin. *Aunque no tuviese fin, es decir, finalidad ninguna. Aquello no conducía a nada, no tenía un desenlace que llegase a demostrar algo*. No, era sólo el vértigo” 131, énfasis mío), el poema es en sí mismo una *seducción*: un descarrilamiento de toda teleología, operado temáticamente y verbalmente, con el cual la oruga-araña desafía al Archivo. Como comenta Johnson, “She is the embodiment of woman’s entrance into culture via her rebellion against it” (*Gender and Nation* 215). En esos momentos, la relación vertical de autoridad se disuelve, y la estudiante siente, con absoluta certeza, que ha logrado su propósito –entablar una momentánea continuidad, una comunicación profunda:

como si recorriese un velo que descubriese el misterio. Y desde allí, desde la tribuna misma, *sentí latir su corazón*. Esto *no es sólo palabras*: lo sentí [...] Era *lógicamente imposible* [...]. Sin embargo, así fue: en aquel momento no había entre él y yo ni distancia ni secreto. Él veía las ideas que se agolpaban en mi cabeza como yo veía que la sangre se aceleraba en sus venas, porque además el poema me ayudaba no sé si a descubrirlo o a provocarlo [...]. Lo que puedo asegurar es que él sufría en aquel momento una verdadera tortura y que en mis planes había figurado desde un principio la posibilidad de lograrlo [...]. *Y tuvo que callarse*. No pudo decir: ‘Hay una gran diferencia, hay una diferencia inmensa’” (130-131, 136, énfasis míos).

Daniel hace entonces lo único que puede. Pero su gesto –del que hablaremos enseguida– va precedido por la confirmación de la alianza entre Leticia y Luisa, evidenciada cuando, al término de la función, ambas enlazan sus brazos en silencio y la protagonista siente una compenetración total: “[ella] deseaba casi tanto como yo misma que yo realizase mis ambiciones, *necesitaba ver*

que yo hacía lo que quería y que lo hacía bien y poder decir ella: ‘Eso es’” (136, énfasis mío). Esa compenetración se repite más tarde, cuando Daniel deposita en la cama a su esposa tras la fractura de rodilla que ésta sufre: “¿Quién podría negarme que yo sentí todo lo que pasaba dentro de Luisa, como si estuviese yo misma dentro de ella? [...] *Lo que vivía en aquel momento no era una maquinación de intereses míos más o menos provocadores*” (145-146, énfasis mío). Al percibir esta unión renovada, el archivero –que en los días posteriores a la fiesta había vuelto a ser cordial, riguroso y claro en sus explicaciones–, se torna de nuevo irónico. La explosión final ocurre cuando el profesor descubre que su alumna pretende iniciar simultáneamente estudios de música con Luisa, al sorprenderlas con unas partituras esparcidas sobre la cama; Leticia, significativamente, no intenta esconderlas.

Daniel hace entonces –decíamos– lo único que puede. “Te voy a matar” (160), murmura, cerrando la puerta de la biblioteca a su espalda. Elipsis. Pero la tensión que ha venido creciendo durante toda la novela realmente no deja mucho espacio para dudas. Leticia retoma la narración diciendo que la puerta siguió cerrándose durante unas cuantas tardes más, hasta que su padre se entera misteriosamente, y se desencadena el drama.

El silencio narrativo abierto en el texto ha sido comúnmente interpretado como la incapacidad de la protagonista para racionalizar lo sucedido, bien como trauma, bien como sentimiento de culpa. Pero eso es sencillamente incoherente con el personaje narrador que Chacel ha construido a lo largo de la novela. Como bien ha anotado Catherine Davies, “[t]he story might be read as a child’s account of sexual abuse [...]. But Leticia is no victim” (160). Scarlett también lo ve así:

By creating a seduction tale in the voice of a self-possessed young girl, Chacel empowers a person we would otherwise be inclined to regard as a victim. The question of who has seduced whom is raised in the margins of the narrative and is left unresolved. She effects a gynocentric inversion of the archetype of rape (85).

El gesto del profesor puede ciertamente leerse como una reacción despótica para recuperar su supremacía sobre la discípula: arrancándola definitivamente de la esfera afectiva que Luisa representa –a quien la niña ya no se siente capaz de volver a ver: sería igual que intentar “descender lentamente hasta el fondo del río” (160, 169)–, y sin embargo devolviéndola forzosamente a la dimensión femenina, por medio de una violenta reducción a su cuerpo que aniquilaría su intento de androginia intelectual. ¿Pero es así como lo asume Leticia?

El súbito vacío de lenguaje abierto en el desenlace también puede implicar que la discípula por fin ha conseguido la epifanía de lo indecible, la comunicación sin palabras que aspiraba a entablar con el maestro.¹⁸⁸ La propia narradora apunta en esta dirección, al indicar que cuando Daniel cierra la puerta en su mirada aparece “lo otro, lo horrible, lo indefinible” (160), ese sublime que ella ha invocado durante todo ese tiempo. Y también lo indica al constatar que, después de que su padre irrumpe en el despacho cortando la lección, y de que el archivero la obliga a salir, ella espera con angustia en la penumbra de su cuarto que se produzca el milagro: que Daniel llegue y se la lleve consigo, lejos de la mediocridad circundante. “[E]speré aún el milagro. [...] Unos pasos cruzaron el portal y empezaron a subir la escalera; unos pasos de hombre que subía de prisa [sic], con agilidad. Pensé y viví en aquel momento una alucinación tan poderosa como debe ser el espejismo en el desierto; era la esperanza, que se agolpaba en mi corazón a medida que los pasos se acercaban a la puerta” (167-168). La prueba definitiva es la afirmación que enuncia inmediatamente después de haber retomado su relato, tras la elipsis: “Contar *esto otro*, temo que sea superior a mis fuerzas, temo que sea demasiado difícil para mí,

¹⁸⁸ A fin de cuentas, no olvidemos que la única otra comunicación que la narradora percibe como auténtica en el transcurso de la historia también acontece sin palabras: el silencio cómodo y perfecto entre el coronel Valle y Margarita Velayos mientras toman cognac y café (124).

que no consiga demostrar de un modo enteramente claro cómo son *las cosas imposibles*, cómo se puede vivir dentro de su atmósfera, sabiendo que de un momento a otro van a explotar y todo va a hacerse añicos” (160, énfasis mío). Con “esto otro”, la narradora se refiere a la desazón de saber que tal experiencia inefable (“las cosas imposibles”) no podrá perdurar. Para ella, lo duro no es, pues, lo ocurrido aquella primera tarde; sino la resolución de la historia, a partir de la furiosa incursión del coronel Valle en la biblioteca hasta el momento presente en que escribe ya lejos de todo, diciendo que no volverá a sentir “nada a lo que se le pudiese llamar en una u otra forma amor” (172) –es decir, comunicación genuina, disolución de todo límite.

Evidentemente, esta alusión al amor en el final del relato nos hace regresar a las palabras que Leticia había anotado al comienzo, identificando la vivencia sublime con el maestro y la unión indecible con su madre: “Sí, después, otros han hecho también cosas por mí, todos me han querido, se han sacrificado, como dicen, *pero aquello otro nada tiene que ver con esto*” (8-9, énfasis mío). Esos “otros” que han hecho cosas por ella se refiere a sus parientes suizos. Porque en lugar de don Daniel (“aquello otro”), será su tío Alberto –que tanto la quiere– quien llegue para *salvarla*, llevándosela a Berna junto con la tía Frida y la prima Adriana (“esto”); tratando de convencerla de que ella no es culpable: “Tú no tienes la culpa de lo que ha pasado: eso tenía que pasar, si no hubiera sido por esto, habría sido por otra cosa. En [sic] fin de cuentas, el único responsable es tu padre por no haberte puesto desde hace tiempo en un ambiente adecuado” (169). “Lo que me repugnaba”, había expresado la narradora al principio, “era precisamente la envoltura que le daban los otros y las explicaciones, siempre las explicaciones [...] Y yo sin poder más que decir dentro de mí, con toda mi desesperación y todo mi asco: ¡imbéciles, el amor era *aquello!*” (9, 10, énfasis mío). El cariñoso tío Alberto la arranca del *amor*, tratando de convencerla de que ella no tiene la culpa de lo sucedido –presumiblemente, el suicidio del

archivero, el enajenamiento de su padre y el deshonor de las dos familias–, e insistiendo en que ella es “una buena chica” (168). Una niña buena, inocente y *normal*.

Y Leticia sólo siente ganas de darle una patada (169).

Conclusiones sobre el análisis argumental

En su artículo “Leticia Valle o la indeterminación genérica”, Pérez-Magallón afirma que las memorias de Leticia constituyen una infructuosa tentativa por parte de la narradora de asimilar su pasado. El autor identifica el relato con una confesión a la manera propuesta por Zambrano y por la misma Chacel, donde la protagonista verbalizaría su sentimiento de culpa, empleando la narración como “único camino que puede liberarla” y como “exorcización del pecado” (152). Esta confesión sería no obstante ficticia, dada la ausencia de arrepentimiento y el carácter inconfesable del incesto simbólico cometido –Daniel como padre intelectual y como esposo de la madre adoptiva–; lo cual la llevaría “a ocultar mientras desvela, a enmascarar mientras descubre” (153). Ello resultaría en un reflejo incompleto e impreciso de sí misma, que no le permitiría “salir de ese estado de confusión, de esa indeterminación en cuanto a su propio género” (157). Pérez-Magallón concluye su ensayo indicando que Leticia “no *logra* salir de ese estado de confusión, de esa indeterminación en cuando a su propio género” y que “[I]o binario no ha logrado imponer uno de sus términos y la niña-mujer que se niega a serlo, *incapaz* de asumir su realidad, sólo puede abandonarse [...] a lo puramente ‘natural’” (157, énfasis míos).

Conuerdo hasta cierto punto con la conclusión del autor, mas disiento radicalmente de la explicación propuesta por él. Sencillamente, Leticia no quiere liberarse. La protagonista resulta, en efecto, irreductible a lo binario; pero ese resultado –su indeterminación genérica– es el propósito mismo con que escribe, el proyecto que lleva a cabo en su escritura: “necesito mirarme al espejo en ellas y verme rodeada de todas las cosas que he adorado, de todas las cosas de que me han separado, como si ellas me hubiesen hecho daño. Aquí ya no pueden quitármelas, ni ellas pueden irse; aquí serán como yo quiera” (6). Leticia intenta establecerse como *autora* de su identidad narrativamente modelada. Pérez-Magallón llega a afirmarlo: “[ella] pretende dejar sentada su autoridad sobre el texto y, como consecuencia, sobre la imagen identitaria que quiere conservar en ese espejo de palabras” (151); pero al asumir que el fin necesario es una especie de reconciliación de la narradora consigo misma y su condición femenina, el crítico acaba desestimando el texto como un amago malogrado que no cumple su objetivo ni refleja verídicamente la realidad.

La premisa de Pérez-Magallón es errada: la escritura de la protagonista-narradora no constituye, como él presupone, un texto confesional, sino –como su título indica– unas *memorias*. Tanto Carol Maier (1994) como Roberta Johnson (2003) habían explicado la fundamental diferencia que la propia Chacel establecía entre ambas formas de escritura autobiográfica en su ensayo *La confesión* (1970):

Memoirs, as she explains them in *La confesión*, are occasioned by an urge to remember and to tell or narrate; they involve reliving or redoing. Confession, on the other hand, is linked not so much to remembering as to showing, to making manifest. In this way, according to Chacel, it is similar to a conclusion about human life (Maier “Translator’s Afterword” 177).

Chacel finds a positive value in novels with a confessional dimension. Her theoretical scheme for confession includes a sense of guilt, which, along with solitude, is a fundamental requirement of the genre. For Chacel, confession is ‘última voluntad’: “La

que no es esto, no es confesión; es lo que generalmente se llama memorias” (1970, 10) (Johnson *Gender and Nation* 217).

Por tanto, según Chacel, el rasgo más importante que distingue entre confesión y memorias es el sentimiento de culpabilidad –presente en la primera, ausente en las segundas, las cuales se proponen revivir o rehacer el pretérito narrado. Sin embargo, Pérez-Magallón ignora la distinción proporcionada por la autora en el título, y automáticamente clasifica las memorias de Leticia dentro del género confesional. Por eso le atribuye erróneamente una culpa y un propósito de contricción que, simplemente, no existen en él.

Leticia no quiere exorcizar su pasado, y si escribe es precisamente para mantenerlo: “Antes, cuando hablaba de mis cosas, era como pidiendo que me defendiesen de ellas. Ahora, las peores ya no me dan miedo: me atrevo a repetirlas aquí, *las escribiré para que no se borren jamás en mi memoria. Y no por consolarme*” (6, énfasis mío). De hecho, la protagonista advierte –tanto al inicio como al final de su relato–, que su verdad es precisamente su escritura, y no la circunstancia alienante que la rodea: “estas otras [cosas] que están de veras a mi alrededor; las veo, pero me niego a creerlas” (6), “*mi vida en este tiempo me es tan ajena* como la de cualquier vecino de la ciudad, cuyo idioma casi desconozco” (168, énfasis mío). Debemos recordar que su narración comienza, como un *flashback*, ya en Suiza, desde el légame presente de tiempo detenido que ella considera su “no-vida”, cuyo transcurso percibe solamente por el crecimiento de la rama de hiedra en su ventana. Y debemos también considerar que hacia el final de su relato regresa a ese letargo forzoso: “Si pudiese seguir llenando páginas con los detalles olvidados de imágenes o de pensamientos, eso significaría que la vida continuaba; *pero no, no continúa*” (160,

énfasis mío).¹⁸⁹ Por tanto, ella escribe para refugiarse en el pasado,¹⁹⁰ para no dejarse arrebatarse su extraordinariedad:

¿Es que yo no entiendo lo que hago? ¿Es que podré llegar alguna vez a entender las cosas como los otros? Eso sería el mayor castigo que pudiera esperarme. Porque las gentes viven, comen, van y vienen, como si tal cosa, aunque vean el mundo con ese asco. Yo no: yo, si llego a verlo así, me moriré de él. *Yo no quiero vivir ni un día más si voy hacia eso* (18, énfasis mío);

Leticia escribe contra el intento de sus tíos por “salvarla”, por devolverla a la inocencia, por convertirla en *una niña* –“embruteciéndola”, sedándola, matándola intelectualmente. Su texto, pues, es un gesto de resistencia en su androginia innombrable, de afirmación en su voluntad de ser lo “inaudito” (5): una quimera, “cosa de locos”, “lo que no podía ser” (172).

La interpretación de Pérez es no obstante significativa, en tanto que, desde una lectura que toma como referencia el canon –pues, aunque cita *La confesión* de Zambrano y Chacel (y ya hemos visto que tal paragón no resulta operativo en el caso de esta novela), compara las memorias de Leticia con el modelo confesional clásico–, atribuye causalmente esta imposibilidad de normalización a un fracaso escriturario. Pero éste es, precisamente, el *quid* de la cuestión en la

¹⁸⁹ En ese punto, lo único seguro que le queda es aquello que ella denomina “fuerza bruta”, y que describe como “algo irracional, algo así como la salud”: un sentimiento ocasional y enajenante en tanto que irracional y pasional, y en tanto que no constituye una afirmación del sujeto basada en el conocimiento y el juicio. Es, más bien, una suerte de misticismo, “una especie de bondad que casi me hace sonreír extasiada ante las cosas hermosas” (170). Y – exactamente igual que cuando llegó a Simancas y sentía que se estaba embruteciendo– come constantemente, en un intento de llenar físicamente el vacío intelectual. A modo de anécdota biográfica, esta era la sensación que la propia Chacel experimentaba durante sus temporadas de crisis literaria, como registra en sus diarios:

Tengo un hambre feroz, un hambre desesperada: estoy por decir vengativa [...]. Vacío, vacío horrible, que irradia de la boca del estómago. Es como si el hambre, llevada al paroxismo, convertido en náusea, se extendiera por el universo como una onda. Es como si me cayese en el estómago una piedra de vacío –lo veo perfectamente posible: el vacío, impenetrable, es tan duro como una piedra– y las ondas se extienden hasta cubrirlo todo. [...] Es curioso que sólo subsisten en mí dos deseos: el de comer y el de escribir (Chacel, *Alcancía*; citado en De la Fuente 320, 331)

¹⁹⁰ Roberta Johnson lo apunta brevemente en *Gender and Nation*: “Leticia writes her memoirs [...] to reaffirm her existence, to fill the chasm that opened in her life when her brief sexual encounter with don Daniel became public and he committed suicide. From her exile’ in Switzerland, she writes to recapture a time when she felt that she was a live, physical presence in the world” (222-223).

novela. ¿Podemos considerar lo impreceptivo del texto como un fracaso de la narradora? ¿o tal vez la irregularidad constituye, justamente, su triunfo? En la siguiente sección demostraré lo segundo.

Análisis metanarrativo

Desde su perspectiva de traductora, Carol Maier ya había avisado que una comprensión afinada de esta novela pasaba necesariamente por la atención a su dimensión metalingüística, pues “the convulsion registered in the incidents of Leticia’s story is registered with equal intensity in her use of words themselves” (Maier 183). En esa misma línea, Catherine Davies investigó la manera en que la novela presenta una perspectiva crítica sobre el discurso escrito, recalcando su inadecuación, sus malentendidos potenciales, sus engaños estratégicos y sus medias verdades (Davies 159). Leticia nunca consigue llegar hasta el fondo de lo que los mayores dicen, porque las conversaciones de éstos están plagadas de omisiones deliberadas, eufemismos, circunloquios y perífrasis con las que intentan hablar sin aludir directamente al centro de la cuestión:

porque la gente, por lo regular, habla de un modo que al principio no sabe uno por dónde guiarse. Tan pronto dan a las cosas más misteriosas una explicación tonta, tan pronto las envuelven, las disfrazan con un misterio odioso [...] ¿por qué lo decían con aquel misterio, con aquel dejo? Cuando yo preguntaba, era un alzarse de hombros, un mover la cabeza con lo que me respondían, y yo sentía vergüenza [...] por no dar en el quid de aquello que no querían explicarme (9, 10).

Su aprendizaje incluye por tanto esos silencios, tonos e inflexiones (Davies 162), de modo que la elipsis y las imprecisiones verbales que comete no son fruto de su incompetencia lingüística, sino un reflejo enjuiciador del código adulto. Finalmente, aunque su análisis discurría por rutas más argumentales, Christine Arkinstall aportó su advertencia en este mismo sentido, al anotar que en el texto “[t]he relationship between women, language, and the writing process as the principal means of reimagining the symbolic is of primary importance” (Arkinstall 51).

La lucha textual de Leticia contra la pauta infantil y femenina en que intentan ajustarla es, inevitablemente, una defensa de su propio lenguaje contra el discurso normativo¹⁹¹ –el cual es de nuevo metaforizado negativamente en términos textiles: “si sigo escribiendo es sólo porque no quiero pasar por alto *esta red* de detalles grotescos *que se teje alrededor mío*, para mi bien” (170, énfasis mío). Lo que Pérez-Magallón identifica como fallos de escritura son en realidad las huellas textuales de la seducción operada en la trama. La doble rebelión de Leticia –contra el discurso normativo de sus aburguesados tíos, y contra el modelo intelectual representado por el maestro– trasciende el mero contenido argumental de la novela, para acontecer en la dimensión narrativa misma. Esta subversión lingüística se encuentra explícitamente planteada en dos momentos de la novela: el comienzo de su relato y la recitación poética que interpreta durante el festival.

En sus primeras páginas, Leticia expone su propósito y las pautas de su escritura: “No iré por ese camino que me marcan, no seguiré a ese paso; iré en otro sentido, hacia arriba o hacia abajo, me escaparé por donde pueda y no se darán cuenta” (7). Chacel deja asentada su estrategia. La narradora va a rechazar deliberadamente la narración lineal y progresiva: sólo aparentará seguirla. Efectivamente, el texto parece realista. Pero todo intento de estructuración explicativa se ve desestabilizado por la falta de datos y por un desarrollo mínimo de la acción. Y una lectura atenta demuestra que la linealidad del relato es sólo superficial, pues el hilo narrativo está jalonado por relaciones sinápticas que remiten temporalmente a otros momentos de la novela,¹⁹²

¹⁹¹ La referencia que previamente hemos citado (“mi vida en este tiempo me es tan ajena como la de cualquier vecino de la ciudad, cuyo idioma casi desconozco” 168) también lo indica así, al establecer una equiparación entre esa circunstancia alienante que los adultos le imponen y el lenguaje ajeno que la narradora debe aprender para funcionar normalmente: “Adriana me dice que [...] tengo que aprender de prisa [sic] el alemán para poder seguir los estudios con ella. No aprenderé el alemán, ni esquiaré, ni estudiaré nada” (6-7).

¹⁹² Por ejemplo, la referencia al insulto “basura” relatado en las primeras páginas (19) nos anticipa algo que va a suceder muy al final (161); la mención al *amor* y las digresiones de la narradora en la última parte sobre la experiencia inefable de lo sublime nos remiten de vuelta a las reflexiones iniciales sobre el amor como unión

así como quebrado en varios puntos por digresiones que explicitan las conexiones irregulares: “¿Llegaban a transmitirse [estas ideas] produciendo repercusiones de su misma índole, o es que por azar coincidían con otras que, sin ser iguales, concordaban con ellas?” (155); o la imposibilidad de continuidad entre los instantes: “¿Es imposible! *Es imposible que yo, tal como soy ahora, fuese como era hace unos meses*, y me da miedo pensar que acaso toda la vida tendré *esas lagunas*, caeré de cuando en cuando en *esos pozos*. No tiene ningún sentido escribir esto” (74, énfasis mío):

Acaso algún día, con los años, adquiriera *una condición que ahora me falta: el sentido de la continuidad*. No logro imaginar siquiera lo que harán las personas mayores al día siguiente, cuando han hecho una gran barbaridad [...]; yo no sé más que morir con el último chispazo de mi energía [...]. Lo digo así porque no encuentro otro modo de decir que algo termina, que algo se extingue en mí en momentos como éstos. Mi voluntad se agota bruscamente y con ella mi memoria y mi entendimiento [...]; *el día después, ¿quién era yo el día después? Sólo puedo recordarlo como se recuerda lo ajeno* (138-139, énfasis míos).

Chacel desvela otro de sus recursos narrativos cuando Leticia explica en detalle cada efecto de su recital.¹⁹³ Mientras asistimos a la acción materializadora y transformadora del poema, efectuada por la oratoria y la gestualidad de la protagonista, nos damos cuenta de que realmente todo el texto ha sido una tensión constante con el proceso de significación. La narradora ha

indecible con el cuerpo de la madre (8-10). Leticia también efectúa varios saltos temporales para poder reconstruir el trasfondo implícito de algunas de las situaciones que narra –por ejemplo, su breve asistencia al colegio de monjas y la posterior instrucción con Margarita Velayos.

¹⁹³ Entre las páginas 188 y 193 de *Desde el amanecer* hay otra descripción de un poema-canción en términos muy parecidos a “La carrera” de Zorrilla. La autora pone de relieve la condición de autorretrato que tiene el personaje de Leticia al entablar numerosos vínculos entre su autobiografía de infancia y su novela: como la semejanza de la voz narrativa, y como esta explicación detallada de una pieza oral en su efecto sonoro. Asimismo, Chacel insiste en esta percepción plástica que desde niña tuvo del lenguaje al exponer precisamente la sensación evocada en el nombre de Leticia: “Yo tenía adjudicado un color a las vocales –con tanta convicción como Rimbaud–. Claro que no los mismos colores porque nuestras vocales son cromáticamente muy distintas: nuestra A es blanca, nuestra E es amarilla, nuestra I es roja, nuestra O es negra, nuestra U es azul”. Y acto seguido explica: “Por esto el nombre de Leticia me hacía imaginar las dos gotas de sangre que deja caer en la nieve una reina” (*Desde el amanecer* 75).

venido continuamente reflexionando sobre su heterodoxa elección de algunos vocablos,¹⁹⁴ la inadecuación que percibe en otros, las resonancias polisémicas que dejan en su mente la pronunciación o grafía de ciertos términos, y la imposibilidad de expresar verbalmente sensaciones físicas. Cuando Leticia intenta explicar su noción del amor como recuerdo de su unión corporal con su madre, tiene que recurrir a paradojas y símiles,¹⁹⁵ incidiendo en la incapacidad de las palabras para recoger esa experiencia,¹⁹⁶ e insistiendo en el carácter vacío de los conatos explicativos que los adultos ofrecen en torno al concepto¹⁹⁷. Con frecuencia, duda del significado preciso de ciertas palabras,¹⁹⁸ alude a la ambigüedad y los dobles sentidos,¹⁹⁹ recoge variaciones semánticas gigantescas contenidas en matices lingüísticos mínimos,²⁰⁰ recurre a

¹⁹⁴ Por ejemplo, su empleo del término “historia” para referirse a las fantasías en que reconstruye espacios y tiempos pasados: “Yo, desde allí, comprendía, no sé por qué, la historia. [...]. *No sé si a todas estas cosas que yo imaginaba en el pasaje se les puede llamar la Historia*. El caso es que yo sentía que allí aprendía mucho” (12, énfasis mío).

¹⁹⁵ “Me parecía *sentir* precisamente un *no sentir* en algún sitio”, “tener una parte mía *como perdida, como ciega*. Era *como si* estuviese pegada”, “Aquello era *como un agua, o como un cielo*” (8-10, énfasis mío). Estos mismos recursos se repiten cuando intenta describir su momentánea sensación de comunión con Daniel: “Era *como si* él estuviese viendo dentro de mis ojos el horror de lo que yo había visto” (76-77).

¹⁹⁶ “[M]e diría algo; de esto ya no me acuerdo”, “yo busco entre sus palabras algo que deje traslucir que lo conocen, y nunca lo encuentro” (8-10).

¹⁹⁷ “Lo que me repugnaba era precisamente la envoltura que le daban los otros y las explicaciones” (8-10).

¹⁹⁸ Para ilustrar esto, podríamos mencionar el pasaje en que Leticia se pregunta por el sentido del comentario que Daniel vierte sobre ella: “Me parece que si tú fueras un caballero tendrías el arte de hacer regalos a las damas, y me parece también que a ti te gustaría mucho algunas veces ser un caballero”. *¿Qué quiso decir con esto? No lo sé; pensé en un momento que me comprendía, que se daba cuenta de que yo estaba descontenta de ser como era; pero no, no estoy segura de que fuera eso lo que quería decir*” (72-73, énfasis mío).

¹⁹⁹ Por ejemplo, el término “basura” (“¡Cuánta basura hay en este mundo!”, 19) es espetado por la sirvienta, mientras limpia, en alusión a la propia Leticia –quien al principio no logra comprender. La palabra “educación” varía de significado según la digan Aurelia o la esposa del archivero, y una no consigue entender a lo que se refiere la otra: “Doña Luisa hablaba de colegios, de institutos, de planes de estudio sin cuento. Mi tía hablaba de *educación*: yo sé lo que quería decir” (40). El verbo “respetar” tiene un doble sentido negativo para Leticia: “¡Oh!, no diga usted esa palabra repugnante. Le aseguro que me suena como una mala palabra. No sé si porque cuando quiero a alguien no me es necesaria o si porque se la he oído sólo a personas a quienes no puedo querer” (77-78).

²⁰⁰ Como ilustración, podríamos mencionar la respuesta de Luisa al elogio de Leticia sobre su destreza en el piano, cuando retoma la práctica musical: “¡Oh! No, *todavía no*, aunque no sé si sería más exacto decir *ya no*” (109, énfasis míos).

sinestesias²⁰¹ y metáforas,²⁰² y realiza resemantizaciones sobre voces preexistentes.²⁰³ Asimismo, acusa la índole eufemística de algunas expresiones,²⁰⁴ la multiplicidad de significados implícitos en los silencios,²⁰⁵ y la impresión hueca que hay en muchas palabras rimbombantes empleadas por los adultos como prurito tecnicista o de erudición.²⁰⁶ Todos estos efectos de desplazamiento

²⁰¹ Entre otras, Leticia dice “saborear” las palabras de Daniel durante su explicación (45). Las palabras desconocidas durante la lectura son descritas como “oscuridad”, “blandura” y “viscosidad” (101-103). Y la audiencia del festival sigue el poema recitado por ella “con los cinco sentidos” (134).

²⁰² Daniel es metaforizado por Leticia como su profeta homónimo en el foso de los leones (él se percata perfectamente de la identificación al ver el grabado que ella guarda de la Historia Sagrada, observando sin embargo que entre ambos hay una diferencia: “A mí me comerán mis leones”, 107). Consecutivamente, Leticia lo metaforiza como un lobo (a medida que se va dejando devorar, en Daniel empieza a aparecer “la sonrisa de un lobo”, 118). Y, finalmente, como el rey moro Alhamar (durante el recital de Zorrilla, como explicamos anteriormente, 130).

²⁰³ Como hemos mencionado antes, para describir a Luisa Leticia dota de un significado distinto a una palabra preexistente: “[N]o sé si se puede emplear aquí esta palabra, pero yo diría que era *mundana*. Ya sé que le doy a esto un sentido que no es el que se le da generalmente: para mí, mundana quiere decir que no tiene la manía de estarse quieta que tiene toda mi familia” (30). Más adelante añade “un desparpajo acertado en todas las cosas del mundo” (39)”. Asimismo, la novela está plagada de palabras que ven su sentido intrigantemente transformado al ser pronunciadas con un determinado retintín.

²⁰⁴ Hay tres momentos en la novela en que esto queda especialmente de relieve. El primero es el aura de misterio que envuelve todo lo referido a su madre y que la narradora trata en las primeras páginas de su relato –un misterio en el que Leticia no consigue penetrar, pese a sus esfuerzos–: las tías y la abuela hablan sobre el padre militar que quiere “hacerse matar por los moros” (9), y sobre la inteligencia de la niña “como si fuese algo tan tremendo que no se pudiese ni nombrar” (16). El segundo es el enfrentamiento final entre el coronel Valle y don Daniel en la biblioteca: las pudorosas omisiones de ambos interlocutores –y las referencias veladas a un escándalo anterior que parece aludir a la madre de Leticia– impiden acceder a una comprensión integral; los puntos suspensivos y los giros suavizadores que no terminan de enunciar los hechos centrales: “no tengo más que pedir su destitución por...” (163), “no quiero pronunciar la palabra” (165), “a efectos de ‘porvenir moral’, de ‘futuro desenvolvimiento’ no habrá nada que temer” (165). El tercero es la conversación final, en Berna, entre su tía Frida y su tío Alberto, que la niña escucha clandestinamente, oculta tras una gran butaca: “Ni un comentario, ni una alusión al drama que había determinado todo aquello” (171). En los tres pasajes, todos los adultos involucrados intentan esquivar cualquier referencia directa al centro del problema, dándolo por sobreentendido, dejándolo en puntos suspensivos (163), pro-nominalizándolo: “el hecho” (165), “la otra vez” (171), “aquello” (172), “lo que no podía ser” (172).

²⁰⁵ A este respecto, podemos mencionar la amarga respuesta tácita de Luisa a Daniel, cuando éste comenta sarcásticamente sobre la holgazanería de Leticia –que ha abandonado totalmente el estudio para cuidar a su amiga accidentada: “Su mirada decía exactamente: ‘Quieres quitarme lo único que tengo’” (149). Y cuando Leticia intenta describir el enfrentamiento final entre el coronel –su padre– y el archivero, se ve coartada por el problema de los silencios cargados de sentido: “Quisiera transcribir aquí letra por letra todas las palabras que sonaron allí dentro”, dice la protagonista acerca de la irrupción de su padre en el despacho, “pero ¿cómo podría transcribir los silencios?” (162).

²⁰⁶ Ese efecto aparece durante la lectura de la Historia de las Ideas Estéticas en la biblioteca, durante los enrevesados diálogos del archivero y el médico, y durante las lecciones impenetrables con que el maestro suele castigar sus acercamientos a lo femenino: “Las palabras del libro que había intentado tragarme seguían delante de mí como una masa sin forma, como un fango donde iba hundiéndome” (101-103), “El efecto de aquellas palabras era realmente

semántico son identificados por la narradora con sus intuiciones acerca de la supresión *máterial* y del carácter fantasmagórico de la lengua. Al igual que el amor (la madre) está ausente en los discursos proferidos en torno suyo, la materia u objeto representado tampoco se halla en la palabra, cuyo centro no es sino una oquedad velada: eso que su padre califica exclamativamente como “inaudito” en las primeras y últimas páginas del relato (5, 165), y en torno a lo cual Leticia escribe, asumiéndolo como propio. Su relato es una construcción en vacío en torno a lo innombrable: lo nunca oído, extraordinario, inconcebible, lo que no puede ser (Rosales 1, 7, 9, 16-17). Ella es *inaudita* por su origen –la madre misteriosa–, su voluntad de androginia, sus aspiraciones de sublimidad, sus sensaciones de compenetración, y lo que le ha sucedido con el archivero: porque nada de todo esto tiene cabida en el lenguaje²⁰⁷ (“nadie está dispuesto a confesar esos secretos, y por tanto ese juego mental debe ser un grave pecado que ni en el confesorio se desvela”, 154).²⁰⁸ Chacel hace así dos cosas: una, prefigura la desconfianza en la transparencia de la lengua que enunciará explícitamente en sus textos posteriores; y dos, opera una seducción semántica que reproduce la de Leticia frente a su maestro: *divierte* el sentido de las palabras, desafiando la hegemonía del significado fijo propia del lenguaje comunicativo sobre el que se funda la tradición letrada.

Por último, la narradora nos advierte de su recurso más potente desde el inicio mismo de su relato: “[M]e escaparé por donde pueda y no se darán cuenta [...] volveré hacia dentro todas mis fuerzas, echaré a correr hacia atrás [...] hasta llegar al final, [...] hasta el principio” (7). No puede

mortífero, porque todo se anulaba delante de su vacío [...]: toda su área era un hueco, y el resto de mis facultades se asomaba allí, fascinado, a punto de dejarse tragar” (115).

²⁰⁷ “Eso es lo que yo estaba queriendo decirte siempre. Yo no sabía decir que todo lo mío era inaudito, pero procuraba dártelo a entender, y tú de todo decías que no tenía nada de particular. Claro que si ahora lo que ha pasado te parece inaudito es porque sigues creyendo que anteriormente nada tenía de particular” (5).

²⁰⁸ El mismo Daniel lo corrobora ante el coronel Valle, durante la confrontación final: “El hecho es tan desmesurado que no cabe en sus planes, por perfectos que sean. Tiene que resolverse por sí mismo” (165).

decírnoslo más claro: en algún punto de la historia abrirá un agujero –la elipsis que surge casi al final– y regresará hacia atrás, al “principio” –el recuerdo de su madre–, a través de la conexión subterránea que enlaza ambos momentos: su condición indecible. Esta maniobra forma parte de esa misma construcción en vacío que la autora lleva a cabo como maniobra subversiva: “[T]he central, *unheard-of* sin is never depicted. Chacel writes *around it*” (Scarlett 82, énfasis mío). La autora escribe excéntricamente: alrededor del núcleo, delimitando sus bordes; y, coherentemente, (des)estructura anticlimáticamente su novela. Nos deniega el placer voyeurista del clímax, rompiendo con el esquema libidinalmente patriarcal de la narración teleológica realista – preliminares, desarrollo, cenit y desenlace, clara proyección del funcionamiento erótico masculino (como argumentara Susan Winnet en “Coming Unstrung”, 1990). “Aquello no conducía a nada, *no tenía un desenlace que llegase a demostrar algo*” (131, énfasis mío): aparenta seguir la linealidad progresiva; pero en el lugar de esa escena donde todo ha de desencadenarse –a la que acudimos expectantes, tras un *crescendo* de tensión continua– surge, en cambio, un súbito y frustrante silencio, un espacio blanco en la página. Ese vacío genera en nosotros el mismo efecto de fastidio y fascinación que las palabras misteriosas de Daniel crean sobre Leticia, y que la andrógina reversión performativa de la alumna ejerce sobre el maestro: un *cogitus interruptus*, que nos saca del modelo habitual de lectura, obligándonos a reflexionar sobre él.

El relato de la narradora constituye, pues, un *mise en abyme* de su recital poético, en tanto opera una seducción narrativa, un socavamiento de los principios regidores del Texto-Archivo-Canon y de la regularización social en que sus tíos pretenden inscribirla, desafiando el pensamiento binario sobre el que ambos se erigen. Al igual que la protagonista pasa de un inicial rechazo por lo mujeril a insistir en una posición intermedia entre lo masculino y lo femenino, la

narradora pasa del rechazo por lo textil a un intento fronterizo entre el texto y el tejido. Es imprescindible notar que esta tentativa de la joven discípula no consiste en abolir el relato hegemónico, sino en desactivarlo con sutileza: “[Y] no se darán cuenta. Me verán todos los días con los pies quietos en el mismo sitio, pero no estaré aquí: iré hacia atrás; es lo único que puedo hacer. Esto, ¿cómo van ellos a comprenderlo? No haré nada que sobresalga, no me verán mover ni una mano” (7). En apariencia sigue el Texto perfectamente teleológico encarnado por el archivero, pero introduce cambios imperceptibles que lo desordenan fatalmente. Lo que genera es una textilización textual, una irregularización del modelo literario y genérico: sus quiebres de la linealidad, sinapsis y constantes resemantizaciones deshilachan y enredan el hilo narrativo; la elusión del momento álgido, y el desenlace que no resuelve nada, desgarran tanto el Texto-red masculino como su reproducción “menor”, el tejido-red femenino. La memoria de Leticia hace descarrilar esa otra memoria larga y arborescente –genealógica, mimética y explicativa: *filológica y filiforme* (Deleuze y Guattari)– y revierte el intento de normalización social: esa *red* grotesca, tejida a su alrededor a fin de envolverla (170). La suya es una maniobra de seducción-reversión (Baudrillard), no de confrontación o inversión.

Aquí ya podemos distinguir la que será la estrategia escrituraria de Chacel en su narrativa y ensayo posterior, vislumbrada por Reyes Lázaro en un análisis comparativo entre la autora y su admirada sor Juana Inés de la Cruz: “Sor Juana quedó dentro de mi órbita personal, en ese momento comprendí que podía decir algo de ella: lo mío” (Chacel en *Poesía de la circunstancia*; citado en Lázaro 187). En su ensayo “Cartografía de la ‘intro-versión’. Rosa Chacel a la luz de Judith Butler” (2002), Lázaro sugirió la efectividad de aplicar al caso chaceliano las ideas de Josefina Ludmer en “Las tretas del débil” (1984). Lázaro no habla específicamente de *Leticia* sino de la obra de la autora en su totalidad, pero sus planteamientos ilustran a la perfección la

metanarrativa de esta novela. Desde su punto de vista, la tensión de nuestra escritora con el canon letrado patriarcal –por un lado, el deseo de filiación; por el otro, el deseo de independencia– queda de manifiesto en su uso de dos métodos complementarios: la negación y la treta o *tessera*: “una desestabilización de géneros y conceptos efectuada siempre desde dentro de un sistema” (Lázaro 187). Con la primera, rechaza lo femenino y deniega las dificultades sufridas para integrarse en el círculo intelectual, afirmándose como fiel discípula y obediente seguidora –esto es, se sitúa *dentro*. Con la segunda, al reproducir los postulados o el lenguaje del maestro, *malinterpreta* intencionalmente su obra, introduciendo modificaciones en la misma – esto es, realiza una intervención performativa que distorsiona el precepto, apropiándose. Ésa es exactamente la doble artimaña que Leticia lleva a cabo en su relato: seguir el modelo pero subvertirlo sutilmente desde su interior, seducirlo (Baudrillard *De la Séduction* 1979).

Así pues, el texto de sus memorias le proporciona a la protagonista una manera de resistir en su voluntad de indefinición e inasimilación, por medio de un lenguaje reversivo del modelo masculinizante del Texto; una narración fluctuante que la reconecta subterráneamente con el principio *matriz* que debería repudiar para acceder en la esfera letrada: “iré en otro sentido, hacia arriba o hacia abajo, [...] volveré hacia dentro todas mis fuerzas, echaré a correr hacia atrás [...], *lo que está a la izquierda o a la derecha, puedo tomarlo o dejarlo, y sólo tomaré lo que verdaderamente quiera [...] con ese querer que viene desde el principio*” (7, énfasis mío).

Aunque ese *amor* o Eros –o comunicación sublime, semiótica– sea irrecuperable, su escritura pulsional –metamórfica, poética– le permite (en la misma manera propuesta por Julia Kristeva) imbricarse momentáneamente con su recuerdo: “puedo hundirme en él tan intensamente, sobre todo de un modo tan idéntico a cuando era realidad, que en vez de parecerme que cada vez lo miro más desde lejos me parece que, al contrario, algún día pasaré más allá de él” (8). Con este

ejercicio escriturario, Leticia consigue mantenerse en una posición liminal dentro del orden binario socio-simbólico.²⁰⁹

La autora –ya lo advertimos antes– ubica así a su protagonista en la tradición del personaje femenino disfuncional: uno de los motivos recurrentes de la novela realista del XIX, mediante el cual los autores canónicos desprestigiaban a las mujeres que intentaban ingresar en el trabajo literario, y a través del que emergían espectralmente todas las ansiedades y frustraciones que acarrea el intento femenino de ganar reconocimiento a costa de adaptarse a un lenguaje alienante y restrictivo (Gilbert y Gubar). La particularidad es que, con Leticia, este personaje no es el objeto de la narración, sino su sujeto, que nos habla desde el tiempo anterior de la infancia: la *niña rara*. En otras palabras, lo que Rosa Chacel nos cuenta no es sino el proceso de génesis de la mujer escritora, que no reproduce el lenguaje patriarcal y que por ello recibe la denominación de *femenina*.

Para apoyar mi hipótesis, quiero remitirme al análisis de la novela que Elizabeth Scarlett trazó en *Under Construction* (1994). En opinión de la autora, las memorias de Leticia constituyen una total y calculada vuelta de tuerca contra las conclusiones freudianas sobre la disfuncionalidad psico-sexual femenina trazadas en *Dora: análisis de un caso de histeria* (1901). Chacel configura un personaje con todos los ingredientes para ser interpretado en términos muy similares a la paciente del autor; pero su edad, proceso, personalidad e incluso su misma narración guardan un desarrollo casi paralelo con otro personaje, masculino, al que a nadie se le ocurrió jamás tildar de histérico: el Stephen Dedalus de *Retrato del artista adolescente*, de Joyce (Scarlett 79). Si los mismos rasgos leídos como síntoma indefectible de histeria en las mujeres se interpretan en los hombres como la manifestación de una personalidad artística, entonces tal vez

²⁰⁹ Reyes Lázaro comenta que la memoria (uno de los pilares de su obra, según la propia Chacel) se halla siempre asociada a la nostalgia por el cuerpo de la madre: “Una y otra vez, en novelas y diarios, Chacel registra el fracaso de la razón paterna orteguiana para ordenar e imponer ley a la memoria” (191).

los hombres artistas sean tan histéricos como artistas las mujeres histéricas. Tal vez lo que se confunde con una sintomatología de la histeria no sea sino la evidencia de una sensibilidad artística, y la angustia surgida ante su represión por la sociedad; una represión supuestamente debida a la incapacidad femenina para tareas tan excelsas, pero realmente ejecutada en función de asegurar el destino reproductivo de la mujer y el estatus jerárquico del letrado. Con una operación tan sencilla, Chacel desmonta las conclusiones de Freud en *Dora*, demostrando que éstas son en realidad sus premisas. Y repite su llamado de atención a la intelectualidad que las había adoptado sin reservas, insistiendo en la contradicción y falacia que suponía separar entre escritura de vanguardia y escritura *femenina* –esto es, una escritura desde los márgenes del canon, doblemente marginal ahora que el anterior cuestionamiento vanguardista del canon ha sido, a su vez, canonizado como institución literaria.

Así pues, esta novela representa para Chacel un gesto de autoafirmación semejante al que para el personaje de Leticia cumplen sus memorias. Como indica Elizabeth Scarlett, “*Memorias de Leticia Valle* puts to rest once and for all the Father’s Law” (92). Sin duda, el referente más importante de esta regla patriarcal que Chacel abandona es Ortega: “Leticia triumphs via seduction over her belittling tutor, in Chacel’s first book that was not written with Ortega’s wishes in mind. Both a feminine subjectivity and a female body are categorically empowered, and *this time* there is no turning back” (92, énfasis mío). La ocasión anterior que Scarlett implica al decir “esta vez” es, por supuesto, *Teresa*: un intento de demostrar al maestro su comprensión crítica de los modelos que él le exhortaba a emular, como vimos anteriormente. Pero ese derrocamiento simbólico de la Ley del Padre incluye igualmente a Freud y a Joyce, con las referencias a *Dora* y *Dedalus* desveladas por Scarlett. El texto revisa y cierra así los tres fundamentos de la estética chaceliana, con los que la escritora se había iniciado en su trabajo

narrativo –sus tres principales lecturas en Roma. *Leticia* supone el verdadero nacimiento literario, o la maduración, de Chacel, que se constituye como escritora de vanguardia construyéndose contra un doble canon patriarcal, realista y vanguardista. Todo lo que había hecho hasta el momento y el germen de lo que hará más adelante se encuentra aquí: conserva el monólogo interior de *Estación*, pero ya prefigura la voz novelística de *La sinrazón*; al igual que su previa *Teresa* y que sus posteriores *Barrio de Maravillas*, *Acrópolis* y *Ciencias Naturales*, tiene una protagonista femenina cuyo género es cosustancial a los conflictos desarrollados en el texto; y tanto el tono como la caracterización de la protagonista-narradora anticipa su autobiografía de infancia *Desde el amanecer* (Scarlett 92). Asimismo, la novela marca el paso definitivo de la razón vital orteguiana –trabajada en *Estación*– a la razón poética zambraniana –desarrollada en *La sinrazón*–; y todas las anteriores reflexiones acerca de la relación textil de la mujer con la literatura se hacen explícitas, marcando un cambio radical en la escritura de la autora. Una escritura que, sin reivindicarse como femenina en un sentido diferenciado de la vanguardista masculina –antes por el contrario, evidencia con mayor fuerza aún la necesidad de separarlas–, se desencanta sin embargo de sus anteriores expectativas de reunificación con ésta, y adopta en su lugar una estrategia de seducción y reversión, como hemos explicado.

Así pues, *Memorias de Leticia Valle* plantea una revisión del intelectual clásico y del canon tradicional desde el problema de la niña rara escritora. Chacel sienta de este modo un precedente importantísimo en la posterior literatura peninsular femenina, que se vio, especialmente durante los años del franquismo, progresivamente poblada de niñas y jóvenes raras obsesionadas con los libros, frecuente proyección autobiográfica de sus autoras (Mayock, 2004); chicas inadaptadas que no podían coser o que, pese a su extraordinaria habilidad con la aguja, se negaban a emplearla, y que en lugar de labrar nítidos bordados escribían heterodoxos e intrincados relatos

en primera persona, llenos de velos y laberintos. Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, y Anna María Moix integran, junto con muchas otras, una larga nómina de escritoras que proyectarían en estas figuras sus críticas subterfugadas a una sociedad totalitaria y a una literatura oficial cuyo propósito explícito era la exaltación de la virilidad militar.

La crítica al letrado y a la identidad nacional

Debemos mencionar un último aspecto: una seducción más sutil, pareja a la lingüística, que Leticia lleva a cabo en el ámbito simbólico del Archivo. La fiscalización del letrado efectuada por la protagonista conlleva obligatoriamente una revisión de la memoria nacional, relatada por esa figura segregada desde el poder y legitimadora de éste. El texto descubre entre líneas una profunda deconstrucción de la identidad española, cuya relevancia es tanto mayor dado el contexto histórico en que fue escrita la novela: la guerra civil. Chacel sitúa su historia dos décadas antes de la explosión bélica, pero su problemática es anunciada en la novela por la alusión a su precedente: la larguísima guerra de Marruecos (1909-1927), secuela del “desastre” del 1898, última tentativa imperial española y cantera de los militares *africanistas* que se alzarían en 1936 como *nacionales*. Esta empresa colonial supuso, asimismo, uno de los puntos que concentraron el descontento hacia el reinado de Alfonso XIII (la semana trágica de Barcelona en 1909; el desastre de Annual en 1921; la disolución de las Cortes por el golpe de Miguel Primo de Rivera en 1923, justo cuando iba a debatirse el informe confeccionado por la comisión investigadora; etc.). Y, por tanto, en torno a su crítica se formó el grupo de intelectuales disidentes que integrarían la mentoría de la futura generación de vanguardias.

Curiosamente, los ingredientes básicos del futuro discurso franquista preludiado en las campañas coloniales de El Rif –las ecuaciones “España igual a Castilla” y “España igual a catolicismo”– están por igual imbricados en el imaginario social y nacional de las dos figuras masculinas que rigen la vida de la protagonista en Simancas: su padre, el coronel Valle, y su maestro, don Daniel el archivero.

El padre de Leticia es un entumecido coronel que “había ido a África a hacerse matar por los moros” (9), ahora retirado a esa vieja Castilla para vivir de las rentas y de los recuerdos de glorias pasadas, imposibles de sostener en una Valladolid progresivamente más moderna. Chacel traza un sucinto pero eficaz retrato de esta rancia clase militar –encerrada dentro de sí misma y desconectada del resto de la sociedad– en una conversación entre Leticia y su padre. Cuando él le pregunta cuánto van a tener que pagarle al archivero y su mujer por instruirla, y ella le responde que ellos lo hacen sólo por amor al estudio, el coronel Valle exclama estupefacto: “¡Eso es lo que no comprendo, que la gente trabaje por trabajar!” (55). La autora presenta la actitud de la clase alta, heredera del imaginario social del XVI y XVII, que sigue viendo el trabajo como algo indigno. Leticia llama su atención acerca de que él ha hecho lo mismo luchando en África. “Yo a eso no le llamo trabajar”, responde secamente el coronel (56). Su hija insiste: “Naturalmente ellos tampoco se lo llaman a pasarse unas horas sobre los libros. Igual que tú, completamente igual. Es por un sentimiento por lo que lo hacen, no por la ganancia” (56). Pero su padre no cede, receloso ante esta rivalidad con que el intelectual le disputa su viejo sentido de excelencia social y su estatus privilegiado.

Y sin embargo, nos queda claro que uno y otro no son, realmente, tan distintos. Militar y archivero comparten un código patriarcal del honor donde las reglas son claras,²¹⁰ como

²¹⁰ “[D]esde mi casa, sin moverme, le voy a ver a usted salir de aquí con todo el cortejo: con el deshonor, con el escándalo, con un golpe bien asestado, de esos que le parten a uno por el eje para todo el resto de su vida” (163).

demuestran el enfrentamiento-duelo final²¹¹ y el desenlace implícito de la historia –el presumible suicidio del segundo.²¹² Ambos participan de una idea de nación muy determinada, contribuyendo a alimentar mutuamente sus fantasías.²¹³ Don Daniel expresa una marcada fascinación por todo lo que tiene que ver con el imperio colonial español, bien en Marruecos bien en las Américas; y su relación con el archivo de Indias y con la clase terrateniente queda subrayada por su origen sevillano (80). La caracterización es reveladora: un archivero de Indias que trabaja en el archivo nacional en Simancas: un “castillo lleno de documentos” (171) en el corazón de la vieja Castilla –mientras que la modernidad encarnada por su esposa Luisa, de

²¹¹ El carácter de duelo de honor que tiene la confrontación entre el militar y el archivero queda recalcado por la referencia del propio coronel a una ocasión anterior (suponemos que se refiere a la madre de Leticia) y por las propias palabras de Daniel:

–Yo no sé cómo procedió aquella vez, pero me imagino que le dejaría usted al otro tener un arma en la mano.

–Por supuesto, tenía un arma –dijo mi padre.

–Entonces, déme usted derecho a emplear unas cuantas palabras (164).

²¹² La presunta muerte Daniel ocurre esa misma tarde, poco después de que Leticia sea arrojada de la biblioteca, dejando solos a ambos hombres, y de que el coronel Valle llegue a la puerta de su casa. Como alude implícitamente el siguiente fragmento, el archivero se mata de un disparo:

[P]or encima de las casas se veía un cielo transparente que me obligó a detener en él la mirada. *Y me pareció que en medio de su quietud estallaba algo como una pompa. Fue un pequeño estampido, lejano y tan breve, que se preguntaba uno si podía tener realidad una cosa tan sin tiempo.* Paseé en un momento los ojos por todo el espacio que podía abarcar, buscando una huella, una comprobación: todo seguía en la misma quietud; sólo abajo mi padre en la acera titubeaba aún más. Se volvió y desanduvo unos cuantos pasos; se paró a escuchar, dio de nuevo un paso hacia casa y volvió a detenerse. [...] Seguí mirando por el cristal, estudiando las figuras de mujeres apresuradas que pasaban bajo las luces, sin darme tiempo a sorprender en sus actitudes si iban a algo, si sabían algo. Empecé a oír voces en el portal, varias voces, todas cuchicheando y confundidas unas con otras. Sólo pude distinguir que entre todas aquellas gentes mi tía Aurelia lloraba, pero no lloriqueaba como otras veces: lloraba ahogadamente, profundamente. Ya no necesité saber más, pero no pude llorar; esperé aún el milagro. (166, énfasis mío)

²¹³ Esta reciprocidad ya había quedado de manifiesto durante la merienda en casa de Leticia, a la que el Daniel y Luisa habían sido invitados por la tía Aurelia tras la visita al Archivo de los tíos suizos:

Mi padre, instalado en su butaca, había vuelto a tomar su actitud de convaléciente. Claro que el estar tan definitivamente impedido le daba ocasión a ello, pero los relatos de la campaña, que no se habían vuelto a oír en casa, con el pretexto de que mi tío no estaba en España a su llegada, fueron volviendo a salir, escuchados atentamente por la perra. Pero esto no duró mucho tiempo: mi tía Frida cogió una silla y fue a instalarse al lado de don Daniel tratando de acaparar su atención con preguntas relativas a cosas que había visto en el Archivo. *Él no quería desatender el relato de mi padre: parecía que le impresionaba mucho;* pero mi tío Alberto no comprendía que le interesase más que la charla de su mujer y redobló su atención a mi padre como disponiéndose a cargar él solo con tan penoso deber (95-96, énfasis mío).

origen sugeridamente barcelonés (34), se ahoga en ese entorno fortificado y hegemónico. Leticia cree que en su maestro encontrará un espacio de intercambio auténtico, libre de las mediocres restricciones que experimenta en el orden social imperante; y sin embargo, en la resistencia de éste a perder la jerarquía sobre ella, descubre las mismas limitaciones, omisiones y expresiones huecas que en la retórica conservadora de su padre –y, más tarde, en el discurso normalizador de sus tíos. Esa incomunicación a que la protagonista se resigna otras veces, en el maestro le resulta imperdonable. El texto lleva a cabo, pues, una total desarticulación de la oposición aparente entre las figuras del letrado tradicional (el poder simbólico) y el militar (el poder fáctico), mostrando la interdependencia de ambas. Esta anotación adquiere un matiz todavía más significativo si la pensamos en relación con las referencias a ciertas figuras intelectuales, relevantes en el panorama español, que se rastrean precisamente en los personajes de Daniel (el letrado tradicional) y Leticia (la niña rara escritora, que revierte su modelo).

Empecemos por el profesor. La alusión a Ortega contenida en el personaje del archivero es más que evidente.²¹⁴ La tensa relación maestro-discípula surgida entre Leticia y su mentor recoge muchas de las ansiedades y frustraciones de la propia Chacel hacia don José: la sensación de afinidad, la admiración profesada, el deseo de reconocimiento y correspondencia, la rabia ante las barreras por él impuestas, la respuesta desafiante. Asimismo, la ansiedad inicial de la alumna –creyendo que su única opción es rechazar lo femenino y trascender a las otras mujeres, como observa Scarlett (80)– recoge la de Ortega en *La rebelión de las masas*: el afán por delimitar y preservar a toda costa su individualidad excelente frente a la masa mediocre que amenaza con tragársela. Tal eco resulta expresivo, en tanto que el proceso seguido por la joven estudiante la

²¹⁴ Asimismo, el personaje del médico –con el que Daniel comparte sus eruditas digresiones– nos tienta a pensar en el doctor Gregorio Marañón, amigo de Ortega, personalidad con prominencia política, colaborador de la *Revista* y corroborador de las teorías formuladas por Jung y Simmel sobre el género sexual que escandalizaron a Chacel en su ensayo “Esquema”.

lleva, como hemos visto, a un abandono de esa opinión inicial para situarse en una posición intermedia –entre lo masculino y lo femenino, el Texto y el tejido, la tradición escrita y la oralidad, la alta cultura y la cultura popular de masas.

Asimismo, como anteriormente constatamos, don Daniel aúna rasgos de Juan Ramón Jiménez. Ambos intelectuales habían entablado un fluido diálogo y compartido posiciones,²¹⁵ desempeñando un papel destacadísimo como preceptores para la vanguardia española; y ambos ejercieron un tutelaje más o menos directo sobre la escritora –hay que recordar que Jiménez había prologado en 1936 el libro de sonetos *A la orilla de un pozo*. Como indican Teresa Bordons y Susan Kirkpatrick, la figura de Ortega representaba un canon en formación (284) –afirmación que en el ámbito de la poesía hacemos extensiva a Jiménez. Desde su autoridad como escritores, pensadores y profesores –y, en el caso de Ortega, editor–, estas figuras jugaron un papel activo en la producción de una nueva pauta literaria, a través de la cual se proponían una redefinición de lo español que erradicara el realismo decimonónico como modelo, y que participara plenamente de la cultura europea burguesa de la Modernidad. Chacel, como sus compañeros de generación, era perfectamente consciente de la inseparabilidad de este nuevo canon respecto de un proyecto nacional determinado, de la proyección de una imagen identitaria específica –por eso afirmo que la crítica que la autora trazaría de este modelo intelectual en *Leticia* también es inseparable del debate en torno al problema de “el Ser de España”.

En nuestra introducción a esta novela comentamos cómo la autora, al revelar décadas más tarde su enfrentamiento final con Ortega en las páginas de la mismísima *Revista de Occidente*, quería epitomizar el quiebre que la mayor parte de su generación llevó a cabo respecto de la figura del maestro durante los años de la II República y la Guerra Civil. Rafael Alberti había sido

²¹⁵ Véase Cardwell, Richard A. “Juan Ramón, Ortega y los intelectuales”, en *Hispanic Review*, Vol. 53, No. 3, Summer 1985: 329-350.

uno de los primeros, rompiendo en 1929 con la mentoría simbólica de Jiménez sobre los poetas del 27 –como explicamos en el capítulo anterior. Asimismo, aludimos al vehemente reproche, cargado de implicaciones políticas, que la escritora había lanzado contra Ortega en su último encuentro (“la intemperancia juvenil que censuraba, [...] las consultas –preguntas sofocadas– tal vez le hubieran descubierto paisajes..., tal vez algún nuevo continente...”), y cuyos ecos encontramos en la correspondencia con su amiga Zambrano. El comentario de ésta, dolida porque con obvias ínfulas imperiales el maestro había despreciado la democracia griega, no puede ser más elocuente: “desdén de romano laico [...], por querer estar dentro de el [sic] poder”. Kirkpatrick y Bordons constatan que el programa para esta España nueva, supresor de las estructuras del Antiguo Régimen heredadas del Siglo de Oro, conservaba sin embargo una jerarquía muy precisa, que sería dominada por una élite política a la par que intelectual, encargada de dirigir el curso de la nación y de guiar a las masas. Una élite formada por estos maestros, a quienes se reservaba la autoridad de especular el futuro (287-288); pero cuya formación en el pensamiento de la Restauración –referido en la novela por la tácita alusión a Menéndez Pelayo, autor de la *Historia de las Ideas Estéticas* que Leticia intenta leer– los marcaba con una visión totalmente incapaz de enfrentar los “efectos secundarios” de la Modernidad sobre un territorio que, como el español, adolecía de desigualdades tan brutales.

Durante los años finales del reinado de Alfonso XIII y la dictadura de Primo de Rivera, el liberalismo clásico representado por estas figuras no necesitó hacer muchos esfuerzos para congeniar con el predominante deseo de abolición monárquica. Pero con el advenimiento de la República democrática, resultó obviamente insuficiente, mostrando una cara muy distinta y mucho más autoritaria. Esto resulta especialmente cierto en el caso de Ortega, quien nunca pudo aceptar las reivindicaciones identitarias regionales, la ingobernabilidad de las masas trabajadoras,

ni el ingreso de las mujeres en la esfera pública o intelectual. El guía espiritual de la vanguardia que tanto había predicado en favor de una democracia, se mostró decepcionado cuando ésta trajo consigo el consecuente enjuiciamiento de todos los órdenes anteriores, incluyendo el liderazgo del letrado.²¹⁶ Ortega, a pesar de sus influencias krausistas, y pese a su crítica al nacionalismo ultracatólico de Menéndez Pelayo, igualmente concebía España en clave de Castilla y Reconquista, devaluaba el legado de la civilización islámica y manifestaba un abierto rechazo hacia las conciencias nacionales plurales de la península ibérica (Lacasta-Zabalza) –algo que expresó en el debate en Cortes sobre el estatuto catalán, en que participó como diputado en julio de 1932. Siempre insistió en la necesidad de un recio partido único y en España como “unidad de destino” –un lema peligrosamente compartido con Falange–, denominando negativamente “invertebración” a eso mismo que su discípula llamaba, positivamente, “anarquismo”: característica del alma hispana y cosustancial a la idea de libertad misma (Chacel “Cultura y Pueblo”).²¹⁷ “¡No es eso, no es eso!”, acabó clamando contra las reformas emprendidas por el gobierno republicano-socialista, que ni se ajustaban ni tenían en cuenta el plan político que él había ideado:

²¹⁶ Entre 1931 y 1932, Ortega fue diputado de las Cortes Constituyentes en calidad de representante de la *Agrupación al Servicio de la República*, fundada en febrero de 1931 por Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala y él mismo. Lacasta-Zabalza subraya que posteriormente los tres intelectuales terminarían apoyando el alzamiento militar de 1936. Como indica la web www.filosofia.org, al período comprendido entre 1923 y 1936 pertenecen sus más famosos escritos políticos: *La redención de las provincias y la decencia nacional* (recopilación de artículos publicados entre 1927 y 1930), *Rectificación de la República* (artículos periodísticos, discursos parlamentarios y la conferencia dada en el Cinema de la Ópera de Madrid el 6 de diciembre de 1931 titulada “Rectificación de la República”) y los discursos sobre *El Estatuto de Cataluña* (publicados por la Revista de Occidente en 1932 dentro del libro titulado *La reforma agraria y el Estatuto catalán*): “Desencantado de su actividad parlamentaria, abandona su participación activa en la República, aunque nunca renunció del todo a la posibilidad de ejercer su influencia en asuntos de Estado –incluso durante los primeros años del franquismo, como ha demostrado Gregorio Morán” [la referencia se corresponde al trabajo *El maestro en el erial* (Tusquets, Barcelona, 1998)]. (<http://www.filosofia.org/ave/001/a185.htm>. Fecha de acceso: 6 de Agosto, 2008).

²¹⁷ Como reseña José Ignacio Lacasta-Zabalza, José Antonio Primo de Rivera, fundador del partido fascista español Falange, se declaró en su artículo “Homenaje y reproche a Don José Ortega y Gasset” (*Obras Completas*, 1959), discípulo de Ortega y ansioso de cumplir “la misión de vertebrar a España”. Chacel, por su parte, deja claro en “Cultura y Pueblo” que ese íntimo anarquismo es, de hecho, la fuerza más profundamente democrática, y que el compromiso intelectual nunca podía consistir en dictar verticalmente modelos ajenos de transformación al pueblo.

Tras haber contribuido a la caída de Alfonso XIII, a los siete meses de instaurada la República, Ortega le da la espalda en su discurso de 6 de diciembre de 1931. En su “Rectificación de la República”, Ortega y Gasset propone una República donde la idea de *la nación*, sin asomo de pluralismo político, sin partidos políticos (lo que debió entusiasmar a Primo de Rivera hijo), predominase sobre todo lo demás. De hecho, a Ortega, hasta 1933, no le gustó gran parte de las ideas modernizadoras de la República. Según Manuel Azaña, ese malhumor contra lo republicano se debió a la derechización de Ortega: contra la reforma agraria, contra los Estatutos de Autonomía y la separación de la Iglesia del Estado (artículo 26 de la Constitución de 1931). Salvo el aplauso de Ortega a la reforma militar de Azaña, casi todo el giro social y democrático de la República le merecía denuestos constantes. Tal y como lo recoge Manuel Azaña en sus *Diarios 1932-1933* (Lacasta-Zabalza, énfasis del autor).

La reacción de Ortega, enrabiado porque sus ilustres dictados no se acatan, revela una concepción imperativa del intelectual supuestamente vanguardista que, incapaz de asumir la realidad heterogénea de ese “pueblo” al que se proponía guiar unívocamente (heterogeneidad política, social, cultural, lingüística, religiosa, racial e histórica), acaba asemejándose mucho más a la derecha conservadora en sus anhelos de homogeneidad y unificación.²¹⁸ La crítica chaceliana a la figura letrada, representada por su maestro y encarnada por Daniel, quiere constituir una aguda apelación a la intelectualidad española, lanzada desde la generación más joven y, específicamente, desde los márgenes de esa generación: las mujeres. Una aguda apelación enunciada en una fecha tan crucial como la guerra civil, pero con una mirada retrospectiva a los años 1910 en que se ambienta la novela. Es decir, indicando que la fractura se venía gestando desde mucho antes, y que a ella habían contribuido innegablemente los intelectuales que se pretendían regeneracionistas, pero que, en el fondo, nutrían el imaginario nacional totalitario con el que posteriormente el franquismo adoctrinaría a la población durante cuatro décadas.

²¹⁸ En este sentido, conviene recordar el apunte trazado por Deleuze y Guattari acerca del letrado clásico: La historia nunca ha tenido en cuenta el nomadismo, el libro nunca ha tenido en cuenta el afuera. Desde siempre el Estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo-rey, la transcendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto. El Estado pretende ser la imagen interiorizada de un orden del mundo y enraizar al hombre (“Rizoma” 28).

Por consiguiente, la seducción del Archivo que Leticia lleva a cabo implica asimismo una necesaria deconstrucción de la memoria atesorada en él, exaltadora de la Reconquista, el Imperio y la Restauración. Esto es, Chacel revierte el discurso de una España unitaria, castellano-céntrica, católica y blanca. La autora realiza esta deconstrucción por medio de dos mecanismos. Por un lado, articula en torno a la narradora alusiones a otras figuras intelectuales, representantes de una conceptualización muy distinta del pasado y de la identidad –indicando los referentes que Chacel contraponía al paradigma orteguiano-juanramoniano. Por otro, la novela lleva a cabo la reescritura de un subtexto muy importante. Pero veamos primeramente las referencias contenidas en el personaje de Leticia.

En primer lugar debemos hablar de Ramón del Valle-Inclán, a quien el apellido de la protagonista es un homenaje (Maier 176). Chacel había sido su discípula predilecta en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde él impartía Estética.²¹⁹ Valle era uno de los intelectuales españoles más admirados y apreciados por la autora: audaz renovador de la literatura finisecular española,²²⁰ y preludiador del expresionismo y del surrealismo con su propuesta estética del esperpento. Su obra ejecutaba una feroz sátira de nociones como el patriotismo, el militarismo y el honor masculino. Gallego de origen, a pesar de su acerba crítica al conservadurismo católico había sido un enérgico defensor del carlismo, pues su visión de la historia nacional era profundamente anti-centralista –lo cual lo situó siempre en los márgenes de la llamada “Generación del 98” y de su obsesiva contemplación de los campos castellanos, e

²¹⁹ Posteriormente, su amistad se reanudó cuando fueron vecinos: “en Madrid, en la Plaza del Progreso, que hoy se llama Tirso de Molina. Vivíamos en el mismo edificio con los Albornoz, a los que siempre me unió una entrañable amistad, y con Valle. ¡Fíjate! Allí nació mi hijo, que bajaba a jugar con los hijos de don Ramón, sobre todo con Jaimito, que era mayor que él” (Chacel; citado en Mateo *Retrato* 70).

²²⁰ Carol Maier comenta que la voz narrativa de Leticia tiene concomitancias con la del marqués de Bradomín, protagonista y narrador de las cuatro *Sonatas* escritas por Valle; y que la historia contada también guarda algunos paralelos, específicamente con la *Sonata de invierno* –donde se produce un incesto padre-hija.

incluso le costó una temporada en la cárcel, dado el carácter público de su desprecio por la monarquía borbónica. Valle simpatizó con el comunismo, apoyó manifiestamente a la República, y celebró los estatutos autonómicos aunque su visión era federalista.²²¹

Asimismo hay que mencionar a Miguel de Unamuno –una de las ejemplificaciones que Zambrano daba para su idea de la *razón poética*, a la que Chacel ya se había aproximado con *Teresa* y cuya influencia habría de ser importantísima en *La sinrazón*. Su presencia en *Leticia* es solapada, pero se percibe en el modelo de comprensión emocional y sensorial que experimenta la protagonista. Oriundo de Euskadi, defensor del pluralismo cultural peninsular –su visión del pueblo vasco era híbrida, en polémica con el purismo de Sabino Arana–, de larga tradición liberal y anticontralista –había militado en el socialismo y estado a punto de ser encarcelado por injurias al rey–, Unamuno fue uno de los mayores colaboradores de la II República durante sus inicios. Sin embargo, se distanció de ella en sus últimos meses, debido a su honda adhesión a lo que él denominaba “civilización occidental” y “tradición cristiana”, las cuales creía amenazadas por el clima de anticlericalismo creciente.²²² En un principio vio con buenos ojos el alzamiento militar, pero la dureza de la represión lo desencantó en las primeras semanas –durante las cuales fue testigo del encarcelamiento, la tortura y la ejecución de muchos amigos cercanos, por los que intentó interceder sin éxito. En la ceremonia de apertura del curso académico en la Universidad

²²¹ El propio Valle solía bromear sobre la aparente contradicción de su adscripción al carlismo y sus ideas comunistas, diciendo que si él era carlista, lo era por vocación estética (poetizaba sobre la Galicia rural y agraria, en oposición a la sociedad burguesa industrial). Podría afirmarse que el escritor realizó una reelaboración personal de ambas doctrinas, fundiéndolas en una concepción política que en realidad no se ajustaba a ninguno de los dos modelos: su espíritu crítico, su talante moderno y su conciencia social –creía en la necesidad de reformas– lo enfrentaban a gran parte de sus correligionarios carlistas, ferozmente conservadores; mientras que su desacuerdo con el sistema parlamentario y el centralismo estatal hacían que no sintonizara plenamente con los postulados de monolitismo del comunismo soviético.

²²² Véase Urrutia, Manuel María. “Un documento excepcional: el manifiesto de Unamuno”, en http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13572721092135830532279/hisp03_urrutia07.pdf (Fecha de acceso: Agosto 8, 2008).

de Salamanca de la que era rector, el 12 de octubre de 1936, y en el seno de un choque de proporciones sísmicas con el general José Millán-Astray, que estuvo a punto de lincharlo, Unamuno se retractó públicamente de su apoyo al Movimiento Nacional con su célebre frase “Venceréis, pero no convenceréis”. El origen de la discusión con Millán fue justamente la tónica calificación de Cataluña y el País Vasco como “anti-España” y “cánceres en el cuerpo de la nación”, a lo que Unamuno evidentemente respondió con contundencia, ganándose la destitución como rector universitario y la calificación de “pseudointelectual liberal-masónico”.

Finalmente, hemos de tratar a José Zorrilla, cuyo poema “La carrera” Leticia esgrime como arma contra su profesor. Zorrilla era vallisoletano; había sido tío-abuelo de Chacel y es considerado uno de los grandes autores del Romanticismo en España, célebre por su reformulación del mito de *Don Juan Tenorio*.²²³ Significativamente, nunca había congeniado con su coetáneo José de Espronceda (recordemos la crítica chaceliana a esta figura en *Teresa*) y todo su reconocimiento se había dirigido hacia Mariano José de Larra. Zorrilla fue un escritor profundamente transgresor, que irónicamente acabó instituido en hito de la tradición literaria nacional: de vivir en la más absoluta miseria y enfrentado con todos los autores oficiales de su momento, pasó a ser nombrado en su vejez miembro de la Real Academia de la Lengua. Pero lo más significativo para la discusión que nos ocupa fue su posición frente a la identidad española, caracterizada por su crítica al castellanismo y a la idea de una España blanca y europea. A pesar de su profundo catolicismo, y aunque en su gesto haya sido importante la influencia exotizante del Romanticismo europeo, Zorrilla fue uno de los primeros autores en reivindicar el legado

²²³ A este respecto, es interesante anotar que, en *Gender and Nation* (2003), Roberta Johnson dice que *Leticia* asimismo puede leerse como otra reformulación de *Don Juan Tenorio*. El Don Juan de los autores masculinos de la generación previa había sido interpretado y sublimado como un rebelde espiritual; Chacel, con el personaje de Daniel el archivero, lo devuelve –a través del desafío-sedución de su discípula Leticia– a su esfera corporal y sensual.

islámico –como queda de manifiesto en el mismo poema “La carrera”, incluido en el libro de 1852 *Granada: poema oriental* (Maier 172).

Contra el modelo encarnado por ese archivero orteguiano-juanramoniano –defensa de las identidades regionales, crítica al masculinismo militar y rescate de la herencia musulmana–,²²⁴ los autores que Chacel articula en torno al personaje de Leticia representan con bastante precisión la máxima “siete llaves al sepulcro del Cid” formulada por Joaquín Costa y retomada por Américo Castro, valedor de la España medieval de las tres culturas.²²⁵ Esta nota, aparentemente secundaria, arroja luz sobre el subtexto que la novela –ambientada en la guerra de

²²⁴ Por apropiada al caso, no puedo dejar de citar aquí la referencia al modelo letrado de Ortega (y Jiménez, Maeztu, Pérez de Ayala, Marañón, D’Ors, etc.) que, con un propósito similar al de Chacel, Juan Goytisolo incluye en *Reivindicación del conde don Julián* (1970):

varones preclaros, de ejemplar conducta cívica: teóricos de la razón vital, adelantados y precursores de Heidegger: defensores de la noble civilización en lucha contra la barbarie: españolizadores de Europa, europeizadores de España [...] peregrinos al sepulcro de don Quijote, exegetas del viejo romancero: adalides de feroz particularismo ibero, del destino hispánico singular y privilegiado: denunciantes de intereses creados, creadores de intereses nuevos: grupo sin par de estilistas, orfebres y artífices del lenguaje: dueños de un bagaje cultural de modernidad intachable, arropado siempre en formas distinguidas [...], impulsores de la erudición histórica, oráculos sutiles del Espíritu en los círculos quintaesenciados y elegantes [...], ceñidos de rectorales togas, coronados de esbeltos laureles: paladines del Cid, de Séneca, de Platero. (209)

²²⁵ Como Ortega, Américo Castro había estado vinculado al krausismo y a la Institución Libre de Enseñanza, y era cercano a Francisco Giner de los Ríos y a Ramón Menéndez Pidal. Ya desde su exilio en Estados Unidos, fue famoso por su polémica con Claudio Sánchez Albornoz sobre el problema del “Ser de España”: Sánchez defendía la idea de una nación eminentemente romana y germánico-visigótica, Castro reivindicaba la indispensabilidad de lo musulmán y lo judío en la conformación de la cultura española, remarcada por su célebre frase “Una invasión que dura ocho siglos no es una invasión: es otra cosa” (la presencia romana en la península había durado la mitad de ese tiempo).

Joaquín Costa también había estado ligado al krausismo y a la ILE de Giner de los Ríos, en manifiesto antagonismo con las políticas educativas de la Restauración. Aragonés de origen y también crítico al castellano-centralismo político, Costa documentó ampliamente los sistemas ancestrales de colectivización de la tierra en la antigua corona de Aragón (*Colectivismo Agrario en España* 1898), que servirían como base para el proyecto que en esos mismos territorios el partido trostkista POUM y la confederación anarco-sindicalista CNT llevarían a cabo durante la República y la guerra, y que funcionaron con éxito hasta su disolución por el sovieta PCE. En *Oligarquía y Caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla* (1901), denuncia del sistema canovista, Costa plantea la necesidad de aumentar la autonomía municipal respecto del gobierno central, pues su burocracia precisa de una amplia cadena de intermediarios que sólo generan corrupción e ineficacia.

Marruecos, redactada durante la guerra civil– recoge y reescribe, y que no es otro que el de la leyenda de la pérdida de España.

Carol Maier (173) ya había sugerido las semejanzas connotativas entre Leticia y la legendaria Florinda “la Cava” (“prostituta” en árabe), la jovencísima hija del conde don Julián o Ilyan – gobernador visigodo del territorio fronterizo de Ceuta, en la región norteafricana del Rif–, enviada a educarse a la corte toledana del último rey godo Roderik o don Rodrigo, y seducida por éste. Según la leyenda, en venganza por la deshonra, don Julián abrió las puertas de Ceuta a los musulmanes en el mes de julio del año 711, permitiendo la invasión islámica de Hispania –la penetración extranjera en el territorio es metaforizada en la violación del cuerpo femenino.²²⁶

²²⁶ La leyenda no considera, sin embargo, el contexto de guerra sucesoria que rodeó la coyuntura de la ocupación islámica. Julián y su aliado Oppas, obispo de Híspalis (Sevilla), eran familiares de Witiza, rey anterior, y de su hijo Akhila o Agila, rival de Roderik por el trono. Los visigodos –una minoría extranjera, asentada como élite militar en Hispania a finales del Imperio Romano, y totalmente separada de la mayoría poblacional hispanorromana– se regían por un sistema de monarquía no dinástica, sino electiva. Witiza había declarado a Akhila su sucesor, pero el consejo de nobles y preladados no ratificó la decisión, escogiendo en su lugar al duque de la provincia Baética, Roderik, nieto del anterior soberano Chindasvinto. Roderik fue coronado precariamente, en medio de una guerra entre partidarios de uno y otro bando que se extendió durante todo el 710, y que hacia el 711 se había convertido en una serie de continuas revueltas en distintos puntos del reino.

En este contexto se gesta el pacto entre Julián, Oppas (insisto, familiares de Witiza), y el emir musulmán de África del Norte, Musa Ibn Nusayr, al que los dos primeros solicitan ayuda militar para el bando de Akhila. Es decir, las tropas beréberes entraron como fuerzas “contratadas” por una de las facciones en conflicto: no como una invasión independiente. Asimismo, parece que el nombre del líder al mando de las tropas, Tariq Ibn Ziyad, es la arabización posterior de un nombre originalmente visigodo, muy similar al del mismo rey: Tarik –no se sabe si ya era musulmán en ese momento, o si se convirtió al Islam después. Durante la batalla de Guadalete (en el sur de la península), y ante la súbita llegada de este contingente mucho mayor, gran parte de los aliados de Rodrigo se pasaron al bando de Akhila. Con la victoria de éste, el avance de las tropas continuó en dirección norte, sin encontrar más oposición que algunos puntos urbanos muy concretos donde resistían partidarios de Roderik. La mayor parte de la población, sin vínculos con la élite dominante, aceptó el cambio de gobierno como algo ajeno e indiferente.

En sólo cinco años (la conquista romana había durado casi doscientos), las tropas beréberes al servicio de Akhila se habían extendido por todo el territorio peninsular. Para ese entonces, una gran parte de la población hispanorromana, fuertemente desligada largo tiempo atrás del complejísimo rito cristiano visigótico, se había convertido de religión; y la popularidad de Tarik había superado con mucho a la de Akhila. Éste abdica entonces en el califa de Damasco; y el hijo de Tarik es nombrado emir y contrae matrimonio con Egilona, viuda de Roderik – legitimándose así la sucesión. La población podía elegir entre mantener su religión cristiana pagando un impuesto especial, o convertirse al Islam y no pagar ese impuesto. Las conversiones fueron masivas, debidas a la mayor claridad de la nueva religión, a la exención de impuestos, y a la liberación de la condición de servidumbre –el Islam no permitía la esclavitud, el cristianismo sí. En conclusión, y en contra del discurso posterior, la minoría visigoda que se refugió en las montañas del norte y que inició la después llamada “reconquista” no lo hizo por defender la religión cristiana –dado que hubieran podido practicarla perfectamente bajo autoridad musulmana– ni representaban a la Hispania anterior –dado que ésta era, precisamente, la mayoría hispanorromana con la que nunca se habían mezclado (los matrimonios mixtos habían sido castigados con la muerte antes del reinado de Leovigildo). Se trató,

“Pero yo [...] dudé de quién había seducido a quién. Porque me puse en lugar de la niña y pensé que yo hubiera hecho lo mismo que ella por atraerlo” (citado en Mateo *Retrato de Rosa Chacel* 74), había comentado Chacel acerca del incidente que dio origen a la trama de su novela, y que muy bien podría extenderse a la leyenda. “By creating a seduction tale in the voice of a self-possessed young girl, Chacel empowers a person we would otherwise be inclined to regard as a victim”, había observado Scarlett, “She effects a gynocentric inversion of the archetype of rape” (85). De igual modo que la joven estudiante copiaba el lenguaje del maestro para revertirlo desde dentro con una malinterpretación deliberada, la autora realiza su *treta* sobre el relato de la Pérdida: la reproduce introduciendo pequeños cambios, que acaban transformando por completo su sentido. Chacel hace descarrilar el relato de seducción sobre el que se asientan la historia nacional y el Archivo: Leticia-Florinda toma la palabra y es ella quien conquista a Daniel-Rodrigo, el ilustre duque de la Baética –capital Híspalis, o sea Sevilla– incapaz de contener la desbocada carrera de sus “caballos del alma”, devorado por “sus leones”. A su vez, Daniel es una reversión de Rodrigo, pues “parece un rey moro” (36). Los dos momentos en que la niña provoca su ira durante el formidable recital poético son precisamente éstos en que, al referirse al protagonista del poema, señala al maestro en una clara identificación: “[E]ra fuera de toda lógica que él se sobresaltase al oír el nombre del rey Al-hamar *como si hubiese oído su propio nombre*” (130, énfasis mío); “Pestañeó, como si hubiese sentido un contacto brusco en los párpados. Yo vi que con aquel sacudir las pestañas rechazaba la frase que yo había enviado con todo mi aliento: ‘¡el primero [de la casa de Nazar]!’” (135-136).

simple y llanamente, de una lucha por el poder político, posteriormente investido de un discurso de legitimación simbólica necesario en el orden medieval sacralizado. En el sistema ideológico de correspondencias proféticas del Medioevo, un Rodrigo sería posteriormente redimido por otro: Roderik volvería, en la figura del Cid, para “recuperar” el territorio perdido.

Leticia obliga a Daniel (y Chacel obliga a Ortega) a mirar de frente lo que él no quiere ver. Trae de vuelta la evocación de un pasado histórico que desestabiliza el grandioso relato de la reconquista, del imperio católico, e incluso de la última monarquía borbónica,²²⁷ conservado en la fortaleza de Simancas: “While the castle and Archive evoke the Reconquest and the preservation of Spanish (that is, Castilian, not Islamic) history and official heritage, the poem exonerates the Moor to the point of eulogy” (Maier 172-173). Con su declamación del poema de Zorrilla, la niña desgarrar el *telos* de la nación, revelando el pasado plural sobre el que la identidad castellana y católica se escribe, en un constante esfuerzo por borrarlo –lo cual evidencia, precisamente, la fuerza de ese pasado. Leticia le recuerda al archivero que la historia de España por él atesorada no es otra cosa –pese a sus pretensiones de unidad– que un palimpsesto y una construcción literaria.

De esta manera, se podrían leer muchas cosas en el final de la novela. Se podría ver, por ejemplo, la advertencia retrospectiva al letrado copartícipe de esa narrativa nacional y de ese código jerárquico masculino. “Profeta” arrojado al foso de las bestias, cuando el militar arremeta en su contra no le quedará otra opción que el suicidio.²²⁸ Pero quiero centrarme en un aspecto

²²⁷ No es casual que justo antes de su recital poético, la niña se sobreponga a su nerviosismo al percibir que en la pintura cenital del rey Alfonso XIII no hay empaque regio alguno, sino “un mohín despreocupado” con el que parece decirle: “¡Lo que tú quieras, salada!” (128).

²²⁸ Esta advertencia estaría emblemática por el choque, antes mencionado, entre Miguel de Unamuno y el general José Millán-Astray en la universidad de Salamanca, el 12 de octubre de 1936, en plena guerra civil. La furiosa réplica del militar al rector universitario fue nada menos que “¡Muera la inteligencia!”. El poeta franquista José María Pemán intentó intervenir: “¡No! ¡Viva la inteligencia! ¡Mueran los malos intelectuales!”. A lo que Unamuno respondió: “¡Éste es el templo de la inteligencia! ¡Y yo soy su supremo sacerdote! Vosotros estáis profanando su sagrado recinto. Yo siempre he sido, diga lo que diga el proverbio, un profeta en mi propio país. Venceréis, pero no convenceréis. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta; pero no convenceréis, porque convencer significa persuadir. Y para persuadir necesitáis algo que os falta: razón y derecho en la lucha” (véase Preston, Paul. *Las tres Españas del 36*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998). Unamuno falleció, marginalizado por el régimen de Burgos, apenas dos meses y medio después del episodio. Ortega, que también se había arrogado el título de “profeta” y que intentó suavizar relaciones con el régimen franquista a su regreso a España, pudo fundar un instituto, viajar y publicar (como vimos en una nota anterior); pero ya nunca pudo recuperar su liderazgo intelectual ni influir en asuntos de Estado.

que me parece más iluminador. Esta treta chaceliana resulta tanto más significativa cuando consideramos, como anteriormente dijimos, que *Leticia* fue escrita durante la guerra civil española. En este punto, es de crucial importancia recordar que la leyenda de la Pérdida fue simbólicamente invertida por Franco para su invasión de la península: realizada precisamente un mes de julio, desde el Marruecos español, y al mando de las tropas coloniales del Rif y de mercenarios marroquíes. Con esta maniobra alegórica y su posterior auto-intitulación como “caudillo” (palabra árabe), Franco se proyectaba a sí mismo como un don Julián que repitiera su gesto de antaño, pero deshaciéndolo (re-catolizando el territorio): es decir, como una especie de doble don Rodrigo que hubiera regresado –Roderik y Rodrigo Díaz de Vivar encarnados en uno solo. Pero la novela también manipula a ese personaje de don Julián-coronel Valle: gobernador godo de Ceuta –militar en las campañas de Marruecos–, transfigurado en un Cid bastante mediocre. Su defensa del honor no es un gesto de amor por su hija, ni siquiera de preocupación,²²⁹ y en ella no hay ni el más leve asombro de épica. El padre de Leticia, según ella misma, “parecía uno de esos galos vencidos que se ven en las láminas” (98): sólo es un alcoholizado herido de guerra, tambaleante sobre sus muletas, atrapado en sus deudas de honor, que vive enclaustrado en su propia megalomanía sin comunicación alguna con la realidad. “Leticia’s father”, como expresa Johnson, “[...] symbolizes Spain’s moribund glory” (*Gender and Nation* 216). La reversión metaficcional chaceliana de Florinda-Leticia, así como sus tergiversaciones de las figuras de Rodrigo-Daniel y de Julián-Valle, invalidan todo efecto de la leyenda de la Pérdida como discurso legitimador.

²²⁹ Daniel parece mucho más consciente del efecto que la violencia verbal del coronel Valle pueda tener sobre la niña, e intenta protegerla. Para evitar que oiga la palabra que la marcaría fatalmente (“no tengo más que pedir su destitución por...”), el archivero corta la implacable escalada de rabia con un “¡Haga usted salir de aquí a Leticia!”. El coronel, significativamente, sólo replica “No me interrumpa” (163). A su juicio, la chica merece todo el rigor de su venganza. Los sentimientos de Daniel por Leticia, en contraste con la preocupación patriarcal por el honor que expresa el padre, vuelve a quedar sutilmente explicitado unas líneas más tarde, cuando, ante su acusación, le contesta “Usted sabe perfectamente que lo que está viendo [su amor por la niña] no es cinismo” (164).

Conclusión

Memorias de Leticia Valle retoma los planteamientos teóricos sobre la intelectualidad trazados en “Esquema” y desarrollados posteriormente en *Saturnal*. Marca el paso de la razón vital orteguiana a la sinrazón poética zambraniano-unamuniana –algo de lo que hablaremos en el capítulo siguiente. Y enlaza las tácticas de la autora en sus dos primeras novelas: tiene una apariencia realista pero deconstruye los mecanismos de este tipo de narración (*Teresa*), constituyendo realmente un flujo de conciencia que se reivindica como escritura de vanguardia (*Estación*) sin ya intentar congraciarse con el canon vanguardista patriarcal –sino poniendo al descubierto y desactivando sus engranajes, creando un crescendo tensional para dejarnos sin clímax. Así configura la que será su estrategia narrativa a partir de ahora: la treta reversora, el socavamiento desde el interior, vinculando este ardid literario a la “escritura femenina” – escritura de vanguardia como quiera, sólo que con este uso *seductor*– a través de una conceptualización textil de la relación mujer-lenguaje. Esto es, deshilar, enredar y rasgar las redes discursivas, como veremos a continuación (“Ofrenda a una virgen loca”), para finalmente terminar aboliendo el hilo narrativo *per se* y cualquier crescendo de la acción: a la manera propuesta por Deleuze y Guattari, las tres novelas de *La escuela de Platón* se convertirán en una meseta plana de puro fluir rizomático.

CAPÍTULO III

UNA FALLA EN EL TEJIDO: “OFRENDA A UNA VIRGEN LOCA”.

(El giro definitivo)

[S]i sus ojos fuesen una lente de aumento, qué encrucijada de nervios, qué locura de hilos verían.

(Mercè Rodoreda, *Espejo roto*, 1974)

La sinrazón (1950s, publicada en 1960): Introducción a “Ofrenda”

“[Aquella primera novela] se agazapó a esperar tiempos más propicios”, comentó Chacel sobre el naufragio editorial de *Estación. Ida y vuelta* (*La sinrazón* “Prólogo” 9). Habían pasado más de quince años desde aquel fracaso y, en el contexto más insospechado, apareció una segunda oportunidad. Los “tiempos más propicios” mencionados por la escritora aludían, evidentemente, a la re-configuración de la intelectualidad española causada por la guerra civil, la diáspora y la conexión con América Latina. Tras las tardías y consecutivas publicaciones de *Teresa* (1941) y *Memorias de Leticia Valle* (1945), Rosa Chacel decidió retomar y transformar los planteamientos de su fallida *opera prima* en un ambicioso proyecto narrativo (Chacel “Autopercepción” 27), al que dedicó nada menos que diez años, y con el cual trató de reposicionarse y abrirse un espacio en la vanguardia del exilio. *La sinrazón* surgió entre Río de Janeiro y Buenos Aires; fue empezada en la década de los cuarenta, continuada durante los

cincuenta, y finalmente publicada en 1960. Y representó, como acabo de decir, una continuación de su primera novela: en su concepto, en su propósito... y, tristemente, también en su destino.

La narración, muchísimo más larga, es la escritura autobiográfica del protagonista, Santiago Hernández, quien, mientras habla de su vida en Argentina y sus pensamientos, también reflexiona sobre el lenguaje con que los está expresando, y experimenta con diversos registros y géneros literarios –incluyendo el policial. La trama argumental recrea la de *Estación*. Consiste en el viaje interior de “él” (Santiago), quien se separa de “ella” (Quitina, la “estación”) con la reaparición de la antigua amante (la alemana Elfriede, la “ida”);²³⁰ pero finalmente regresa a la primera mujer (la “vuelta”). Sin embargo, hay un cambio importante: al contrario que *Estación*. *Ida y vuelta*, *La sinrazón* es un viaje sin retorno, donde cualquier regreso a la normalidad previa es ya imposible. El protagonista no puede volver, porque Quitina lo rechaza; sumido en la soledad, y en un intento por entender hasta el fondo esta decisión, Santiago termina suicidándose, antes de cumplir la meta de terminar sus diarios:

Sólo en el final los dos libros se separan. En el primero, la arrolladora juventud se abalanza a la fruición del camino, en el segundo, contempla las huellas de lo caminado y, no es la contemplación, reflexión, consideración lo irreversible, sino las bifurcaciones

²³⁰ En su “Prólogo” a la tercera edición de la novela (en Bruguera, Barcelona 1981), Chacel describe así el argumento:

es una repetición –o un desarrollo– del primer libro. El deambulante llega a la Pampa con un cargamento de olvidos –el olvido enclaustrado, agazapado, sin rechistar durante mucho tiempo [...]– y la ESTACIÓN –es primavera cuando lo estable se afinca– se acomoda en la normalidad –la normalidad es ostentosa, escandalosa, provocativa– el olvido rompe el vidrio impoluto y el deambulante, esta vez, no afronta la IDA, es el camino olvidado el que viene a ponerse bajo sus pies. La VUELTA es igualmente verdadera: el prófugo vuelve íntegro, pero sus pasos dejaron huellas irreversibles. El drama es la llegada al borde del barranco [...], la Muerte, pero adoptada como solución, sino alcanzada por exasperación de la vida mental, por apego, fidelidad a ella hasta la consunción [...], la desesperación hace por no sucumbir a la desesperanza, se debate, en guerra muerte, por vivir hasta la última gota o momento [...], necesita llevar sus fuerzas hasta el vértice o paroxismo racional [...]. En el drama [...] transcurren en perfecto paralelismo la vida religiosa y la vida amorosa [...] el tema religioso es, desde un principio conflictivo. [...] El alma – la esposa– se disipa en menudos caprichos, exige continuamente pruebas de amor, se enoja, se irrita si no es complacida a todas horas... Y la relación se enfría por cansancio, por desgaste o embotamiento de la sensación y sólo queda el naufragio en la desoladora desesperanza (11-13).

activas. [...] El pasado no causa desánimo ni terror, pero es forzoso hundirse en su explicitación hasta comprenderlo o morir (Chacel “Prólogo” *La sinrazón* 15).

Las diferencias no son sólo argumentales. Más significativamente, su estructura narrativa es muy distinta. Como ella misma explica en su “Prólogo”, la autora renuncia a la abstracción total: “En el segundo libro, por las dimensiones de lo acumulado, no sostuve la evitación de nombres y detalles concretos” (14). La novela supuestamente mantiene la articulación laberíntica (“otros caminos –causa y efectos de su particular trazado– se proyectaron en rutas insospechables que describirán curvas y ángulos, que darán vueltas y revueltas”). Pero ya no constituye un flujo de conciencia propiamente dicho, porque en ella sí se distingue una línea principal (“atraídos tal vez por el camino originario” 15).²³¹ El soliloquio *pauta* el desarrollo general, y aunque la primera persona se sigue refractando en múltiples divagaciones interconectadas, ahora también enmarca los diálogos de los otros personajes –los cuales nunca habían hablado en *Estación*. De ese modo, la asociación de pensamientos no es totalmente libre, y el texto crea un efecto “realista”.

Mas, como explica la autora, no es la lógica o *razón* –es decir, la ley causal, lineal, progresiva– lo que rige el discurso narrativo y produce las asociaciones mentales: “El encadenamiento imaginario, aun quedando en cierto modo, esclavizado a la lógica, conserva su soberanía, manda en todo presente, pero no por la lógica, sino por la fatalidad de su existencia” (“Prólogo”, *La sinrazón* 14-15). Lo que genera la asociación narrativa, el “encadenamiento” es

²³¹ Un breve inciso para notar que –como siempre en la narrativa chaceliana– hay una profunda coherencia entre argumento y estructura narrativa. La tragedia de Santiago, tal y como sugería la cita anterior, es reflexionar sobre ser el camino-pasado recorrido y ser consciente de sus “bifurcaciones activas”. De manera similar, la narración se articula en “curvas y ángulos” y “vueltas y revueltas” que sin embargo son “atraídos tal vez por el camino originario” (Chacel “Prólogo” 15).

un impulso irracional, poético: justamente –y como indica el título mismo– la *sinrazón*.²³² Dicho de otro modo, el realismo es sólo aparente: en el fondo, la novela conserva la intensidad metanarrativa, la intención anti-teleológica y el carácter abstracto de su predecesora.²³³ Pero reformula los principios de la deshumanización y el flujo de conciencia, para situarse más próxima a la *razón poética* de Zambrano, y a la línea existencialista adelantada por Unamuno,²³⁴ que al ratiovitalismo de Ortega. María José Clavo se hacía eco de ello:

la vida escondida bajo el Logos [...] es la que María Zambrano se propone recuperar [...]. La temática en la obra de Rosa Chacel no es otra, creo yo, que la explicitación, a través de sus personajes, precisamente de esas experiencias básicas de las que habla María Zambrano, en las que pretende *recuperar al hombre empobrecido en el racionalismo* [...], aquellos aspectos de lo vital no accesibles a la razón y que, sin embargo, constituyen la fuente de donde brota la fuerza y capacidad autocreativa del ser humano. Rosa Chacel llama eros a esta energía fundante (“Rosa Chacel” *Actas del Congreso* 122, 124; énfasis mío).

La sinrazón es, por consiguiente, la re-orientación de la deshumanización orteguiana que Chacel lleva a cabo después de que ésta se disolviera en el filo-falangismo: después de la decepción con el maestro y de la experiencia narrativa de *Memorias de Leticia Valle* (“algo así como una ambición, como una venganza”, 115). Y es en este punto cuando por fin podemos trazar una retrospectiva completa del distanciamiento crítico de la autora respecto de su padre intelectual. Al hablar de la segunda novela de Chacel, *Teresa*, definimos los puntos de

²³² María Asunción Mateo, sin embargo, explica el título como referencia a la “carta citada por Cervantes en *El Quijote*: ‘La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, tanto mi razón enflaquece que con razón me quejo de la vuestra fermosura’”. Según ella, la *sinrazón* alude a la “injusticia de la que no concede a la [sic] amante la posesión de su hermosura” (Mateo 33-34).

²³³ Según Janet Pérez, la abstracción de esta novela hay que buscarla, asimismo, en sus múltiples cambios de género literario, que incluyen la ficción, la confesión, en ensayo, el diario y la autobiografía (Pérez, Janet. *Encyclopedia of the essay*, en <http://www.custom-essay.net/essay-encyclopedia/Rosa-Chacel-Essay.htm>, Fecha de acceso: 20 de Junio, 2008).

²³⁴ María Asunción Mateo comenta que *La Sinrazón* entremezcla las ideas y las pasiones “de una manera unamuniana” (Mateo 34).

desacuerdo que podían percibirse en la escritora en relación con los dictados del maestro, y su acercamiento a las posturas de su amiga y co-discípula María Zambrano. Explicamos que el concepto de *razón poética*, revisión de la *razón vital*, concebía esa potencia vital y abstracta, encerrada en la representación lógica-simbólica-orgánica, como vida en su sentido más corporal y pulsional, liberable a través de la desarticulación del *logos* que la encerraba. Y mencionamos que, por eso mismo, Zambrano reivindicaba la importancia del lenguaje poético como medio certero de conocimiento, por hallarse en un contacto más estrecho con ese impulso vital –de hecho, *sinrazón* es curiosamente la palabra a menudo empleada por los especialistas en el pensamiento zambraniano para explicar su reivindicación de los sentimientos, los sueños, la poesía y la intuición como fuentes de verdad filosófica. Para la discípula desviada del patronazgo de Ortega, el *ser* era más accesible desde la comprensión profunda y empática que ofrecían la novela y el monólogo interior (radicados en la circunstancia específica del personaje) que desde la filosofía analítica (mediada por la razón pura, por la lógica, por el símbolo), porque su búsqueda de la coherencia y la unidad trastoca violentamente la heterogénea y caótica realidad humana. Y comentamos que la visión zambraniana defendía la existencia de una sólida tradición española de pensamiento filosófico entretejida con la tradición literaria, de la cual era precisamente Miguel de Unamuno uno de sus mejores paradigmas. Ahora, no en vano, el término de su co-pupila aparece en el título de la novela escrita por Chacel, y el nombre del escritor en la primera frase de su “Prólogo”.

La sinrazón emplea la reflexión metaficcional y existencialista de la novela unamuniana (la *nivola*, emblematizada por *Niebla*, 1914)²³⁵ como modelo de interiorización –deshumanización,

²³⁵ En *Gender and Nation*, Roberta Johnson comentaba sobre la importancia de Unamuno para Rosa Chacel: “Chacel’s relationship to Ortega y Gasset and Unamuno, the two living models for her as thinkers/writers [...] is complex and has yet to be fully sorted out [...]. Ortega y Gasset’s patronizing patriarchalism was temporally, if not

desorganización como abandono del organicismo– en un personaje, en pos de esa *vida cruda* o *delirio* enunciado por Zambrano. “Para mí”, aclaró la autora en 1988, “era necesario que sobre el zarzal de números, de cálculos, de instrumentos, de materias incorruptibles o fluidas, o energéticas, se derramase la ternura humana, la pasión, la voluptuosidad. Esto, para mí, era el indicio de su verdad” (Chacel “Autopercepción” 19). La escritora desarrollaría sus reflexiones en torno al *delirio* zambraniano –esa fuerza genésica y supraorgánica que ella llamaría Eros– en sus ensayos *La confesión* (1971) y *Saturnal* (publicado en 1972, pero proyectado ya en 1959 para la beca de la Fundación Guggenheim, y escrito entre 1959 y 1961; es decir, justo después de editarse *La sinrazón*). En suma, creo que si *Estación. Ida y vuelta* se había propuesto encarnar – poner en práctica novelística– la doctrina estética de la *razón vital* enunciada por Ortega, *La sinrazón* hacía lo mismo con la revisión que Zambrano había trazado con ella con la *razón sentimental* y la *razón poética*. En ese sentido es que *La sinrazón* constituía la “continuación” de *Estación*.

Así pues, podemos afirmar que *La sinrazón* pretendía constituir una novela del exilio, pero no en el sentido de *representarlo* argumentalmente. Era *la* novela del exilio porque encarnaba – reencarnaba, resucitaba– el pensamiento de la truncada Modernidad española, reuniendo la

always geographically, very close at hand, whereas Unamuno was a distant, grandfatherly figure in age as well as proximity” (213).

Miguel de Unamuno es uno de los mejores representantes de la crisis finisecular del racionalismo, el positivismo y la narración realista, así como uno de los precedentes más importantes del existencialismo europeo. El existencialismo reacciona contra el pensamiento filosófico que persiguen la elucidación de un orden-significado universal a partir de la observación empírica de la realidad; implica que el hombre es sólo su existencia temporal –su realidad radical o su circunstancia, en términos de Ortega y Gasset–, y que no hay ningún poder trascendental sobre el individuo, el cual es libre y responsable de sus actos –lo que debe conducir a una ética independiente de cualquier sistema de creencias. Como él mismo expresó en el “Prólogo” original de *Niebla* (1914), reproducido en todas las ediciones, su propuesta de la *nivola* –género literario nuevo– no era otra cosa que una novela insumisa a las reglas de la novela tradicional realista: “fue otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea”. Pero lo cierto es que la *nivola Niebla* sí plantea una transformación fundamental respecto del autor extradiegético del realismo, al convertirlo en una instancia metaficcional más con el que los personajes interaccionan directamente, y sobre los cuales no ostenta ningún poder de análisis psicológico ni visión explicativa.

novela existencial unamuniana con la deshumanización artística de Ortega –y revelando de ese modo la continuidad que siempre existió entre el modernismo y la vanguardia. Era *la* novela del exilio porque, sin narrarlo como contenido, lo planteaba con toda su fuerza desde la forma y el lenguaje –exactamente igual que la vanguardia había enarbolado su revolución política contra el natural-realismo de la Restauración.

Con esta compleja novela, que ella siempre consideró la más ambiciosa e importante de todas las que llegó a escribir, Chacel intentó conseguir el reconocimiento intelectual que *Estación* no le había reportado. Pero *La sinrazón* tampoco consiguió su fin. “[P]áginas y páginas que ningún editor se atrevía a imprimir –carencia de papel”, espetó con amarga ironía la autora (“Prólogo”, *La sinrazón* 10). Exactamente igual que ocurriera con su precedente, la *opera magna* de Chacel no consiguió salir a la luz sino hasta bastante más tarde de ser finalizada (diez años más tarde, en 1960), y no logró apenas atención. Su acogida fue muy escasa; pasó casi inadvertida, y hubo de ser mucho más tarde, ya en la década de los ochenta, cuando la crítica descubriera su importancia, aclamándola como una de sus mejores obras. La escritora se dio cuenta de que la novela decepcionaba las expectativas de un público que esperaba vehementemente un testimonio de la diáspora: “Es un libro *dépaysé*, un libro del exilio, pero no tiene ninguno de los tópicos del exilio. Es, en realidad, *dépaysé* del exilio, y esto es lo que no se le puede perdonar” (Chacel; citado en Requena “Los diarios”²³⁶). Pedro Sorela recoge palabras similares en un artículo-entrevista con ella:

²³⁶ Requena, Cora. “Los diarios de Rosa Chacel: *Alcancías*”, en *Cyber Humanitatis*, n. 26, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile (otoño 2003).
http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5918%2526ISID%253D287,00.htm
↓ (Fecha de acceso: 18 de Junio, 2008).

no hay una sola línea que sea testimonio de hechos reales [...]. Son muchos los que han meditado sobre el exilio y muchos los que han dejado páginas conmovedoras. Lo que conmueve es lo que se cuenta en ellas porque los que las vivieron supieron relatarlas *sin hacer literatura*. Yo tampoco me pongo a hacerla, pero tampoco sé o puedo o quiero relatar ce por be... No puedo porque –precisamente porque– ya ha habido magníficos relatos. ¿Será esto un deseo o propósito de novedad literaria? No, en absoluto: es una novedad de situación (“Rosa Chacel publica una obra titulada hace 70 años”, en *El País*, Madrid 03/06/1988, énfasis mío).

Como explica Roberta Johnson, durante el régimen de Franco “it was considered immoral to be a ‘dehumanized’ Vanguardist” (*Gender and Nation* 18). Pero para Chacel, escribir una memoria representativa del exilio –un relato diacrónico pleno de detalles, nombres, fechas, anécdotas, sentimentalismo y conclusiones morales–, habría equivalido no sólo a contradecir todos sus principios estéticos; sino también a incurrir en una forma narrativa –realista y teleológica– muy similar a la que empleaba el régimen franquista para justificarse. Chacel no quería conmovir a costa de “relatar ce por be”, “sin hacer literatura”. . Con esta distinción entre testimonio y literatura (basada en la que hizo el propio Ortega entre arte y “extracto de vida” en *La deshumanización*), la escritora preludiaba los debates que más adelante iban a cruzar el campo literario acerca de cuál era la forma más apropiada para narrar las experiencias del trauma histórico. Por decirlo de manera resumida, para Chacel, lo importante era elaborar ficcionalmente la memoria, porque la ficción era el ámbito de la libertad –la capacidad de crear y crear otras posibilidades– y, por ende, el espacio de la auténtica revolución contra la visión única del totalitarismo. La autobiografía y el testimonio no eran sino sub-géneros de la Historia, aspirantes a substituir la versión oficial y erigirse en una nueva; por tanto, para Chacel su apariencia democrática sólo era una trampa, porque adolecían de los mismos problemas que la Historia misma, y porque se fundan sobre la premisa del lenguaje como una instancia transparente –algo que la autora ya cuestionaba rotundamente, como empezaremos a ver a

continuación, y como desarrollaremos plenamente en los dos últimos capítulos. Sólo la razón poética, la literatura, el arte, acercaba a los lectores a la verdad, aunque fuera con un conocimiento intuitivo e indirecto.

Sin embargo, en nuestra introducción ya dijimos que en este estudio nos interesa más analizar aquellos textos surgidos de la frustración de Chacel –donde ella explora y desarrolla su tropo textil-textual–, que las novelas consideradas por la autora como las más importantes de su trayectoria literaria. Por tanto, no vamos a profundizar en *La sinrazón*. Nuestro propósito, al hablar sobre ésta, ha sido más bien proporcionar una comprensión de la coyuntura intelectual en que se encontraba nuestra escritora en el momento de escribir uno de sus textos más reveladores.

“Ofrenda a una virgen loca” (1961)

Después del frustrante silencio que siguió a la publicación de *La sinrazón*, Rosa Chacel suspendió su actividad novelística por bastante tiempo –ya no volvería a enfrascarse en la narración larga hasta *Barrio de Maravillas*, a mediados de la década de los setenta. Se concentró entonces en el relato, reuniendo las compilaciones *Sobre el piélago* (1952) y *Ofrenda a una virgen loca* (1961). El cuento que da título a la segunda, “Ofrenda a una virgen loca” (1961), es, en varios sentidos, un texto de replanteamiento.

En él, un narrador en primera persona describe su recorrido y sus encuentros urbanos mientras camina por la céntrica avenida bonaerense de Entre Ríos. La narración es realista, pero el transcurso lógico se ve de pronto rasgado por la súbita revelación que él experimenta al observar el extraño ademán de una vagabunda. Este repentino quiebre recoge el influjo del género fantástico latinoamericano, y, específicamente, de la cuentística de Borges –la deducción es razonable, pues durante sus largas estancias en Argentina, la autora se movió en torno al círculo

de la revista *Sur*. Sin embargo, en el caso de *Ofrenda*, este recurso es mucho más que una mera influencia: obedece, como veremos, a una voluntad de coherencia formal con los planteamientos que el texto formula. Creo que este relato es la teorización, por parte de Chacel, de una propuesta para la literatura en su circunstancia postmoderna, articulada con sus ideas sobre el arte de vanguardia y la escritura femenina.

El cuento constituye claramente una reflexión acerca del nuevo intelectual surgido del fracaso de la Modernidad. Desde el comienzo, este narrador dice ser “un periodista, dueño del éxito, de la palabra pública que se difunde y va de un extremo al otro del mundo” (79) pero que ya no esclarece nada: “diálogos interrumpidos”, “respuestas torpes” (69). Se encuentra desgajado de su papel social, fragmentado en sus funciones –ya no es educador ni político–: “no se me ocurre jamás armar una tribuna y ponerme a perorar en medio de la calle; eso no sirve para nada [...], no pretendo adoptar el tono de un benefactor del género humano” (70). Y se halla inmerso en la acelerada “selva” urbana posterior a la ciudad-jardín democrática (72). Esta jungla es escritura en sí misma: “una esquina que, al doblarla, como quien pasa la hoja de un libro, me ha puesto ante los ojos una página magnífica, una calle en penumbra bajo el túnel o el derribo de una casa”; y dentro de la cual este periodista se define a sí mismo como un “antropófago”, como un cazador y devorador de reacciones humanas (70-72). Su hábito de recorrer la urbe selvática, jugando inclementemente con las “bestezuelas” que la habitan, ya tampoco puede identificarse con los paseos de un *flâneur* –describe, por ejemplo, la incertidumbre a que somete a los mendigos en espera de limosna, o el apaleamiento verbal que ejerce sobre interlocutores casuales, en su búsqueda de una dialéctica inteligente que nunca se produce.

Esta nueva figura intelectual, vestigio de la vanguardia, y esta megalópolis, hipertrofia de la ciudad anterior a 1945, son los modelos a partir de los cuales Chacel tiene que repensar la

actividad literaria en la encrucijada de los sesenta –cuando el cambio de tesitura se ha hecho definitivo, y ya no se puede ignorarlo ni concebirlo como algo transitorio. Esto es especialmente importante si pensamos las circunstancias fantasmagóricas del exilio intelectual español en Latinoamérica: círculos a menudo cerrados sobre sí mismos, en los que veinte años más tarde se repetían las mismas discusiones, con el convencimiento de hablar desde un afuera que podía confrontar efectivamente al nacional-catolicismo franquista –aunque, evidentemente, no había tal afuera: las democracias occidentales legitimaban al dictador, y, tras la experiencia estalinista, la órbita soviética no representaba precisamente una alternativa para el librepensamiento. En el caso de Chacel, que nunca había simpatizado con el clima reinante en estos círculos,²³⁷ el fracaso editorial y crítico de *La sinrazón* hubo de suponer no sólo el desengaño definitivo de sus expectativas de reconocimiento, sino asimismo una toma de consciencia: la necesidad de admitir la situación, y de resituar la capacidad de acción política del arte desde una circunstancia de radical inmanencia.

El periodista de “Ofrenda” se dirige hacia la plaza del Congreso –un destino político al que, significativamente, nunca llega– cuando se cruza con una mujer de aspecto extravagante y

²³⁷ Chacel nunca se había integrado plenamente en los grupos intelectuales de la diáspora española. En un artículo aparecido en 1988 en el diario *El País* con motivo de la publicación de *Ciencias Naturales*, Pedro Sorela comenta: “[Chacel t]ampoco en el exilio fue como los demás españoles antifranquistas, que en México, Bogotá, Caracas, Buenos Aires se mantuvieron en buena parte unidos en los clubes españoles y las tabernas *Casa Pepe* de los centros de las ciudades, con la nostalgia en un puño y la firme intención de volver. Como ellos, ella siempre quiso regresar, pero no se dejó ir al gregarismo de la melancolía” (Sorela, “Rosa Chacel publica una una obra titulada hace 70 años”, en *El País*, Madrid 03/06/1988).

Asimismo, Cora Requena comenta que en *Ciencias Naturales*, la última novela de la autora y volumen final de la trilogía *La escuela de Platón*, el personaje de Elena –proyección autobiográfica de Chacel, como veremos en el siguiente capítulo– es una transposición de esta coyuntura: “llega a la Argentina y se niega a pertenecer al grupo de exiliados españoles que viven lamentándose de su exilio” (“Los diarios”, en *Cyber Humanitatis*. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, N° 26, otoño 2003).

apariencia trastornada. Desconcertado, la ve repetir cada diez pasos un ademán indefinible, que puede significar muchas cosas a la vez:

podía ser el de detener un vehículo, pero también podía ser el de decir adiós o llamar a alguien desde muy lejos [...]; como la que acude a una cita con algo de retraso y ve desde lejos al que la espera y le anticipa su llegada, le afirma que viene volando, impaciente. O, también, como la que se despide de los admiradores, y avanza rápida hacia el avión y se interrumpe en la marcha, con una parada última de adiós (73-74, 77-78).

Esa polisemia desata una espontánea cadena de sugerencias en torno suyo, conjuradas por cada pequeña fracción del movimiento de la indigente. El narrador no lo explicita, pero esas imágenes evocan nítidamente el universo de los años veinte y treinta. Todo se dispara: el pasado brota de pronto ante el narrador con toda su fuerza, envolviéndolo, y su irrupción se incrusta incluso en su lenguaje —el cual se impregna del vibrante ritmo de las vanguardias, esbozando bocetos rápidos, disparándose en frases ágiles y llenándose de vocablos extranjeros:

Toda la figura, al detenerse en aquella breve parada, se transformaba [...], era de pronto otras mil cosas y sobre todas ellas, una: era ligera y juvenil, elegante, cosmopolita, mundana... [...]; de pronto, alzaba la mano, detenía el pie que iba a echar, y todo se inflamaba... Pasaban los yachts, las velas blancas iban raudas hacia el horizonte, con el impulso de su adiós, o bien brotaba la estación con su gentío, los equipajes lujosos, diez valijas brillantes y coches que acudían a su llamada; también el Grand Hotel, que a su más leve ademán mandaba una legión de grooms a recibirla...²³⁸ Y ella perfectamente joven, joven como la primavera misma, como las chicas de las réclames, las que anuncian las diversas cosas, modas, productos de la industria o la farmacia incluso, máquinas de escribir, teléfonos, avionetas; porque todo lo que brota en la ciudad debe ser anunciado por una muchacha a la moda, ligera, pasajera, que sepa detener el pie en ese momento del paso inestable (77-78).

²³⁸ Esto es una escena de la película de Edmund Goulding *Grand Hotel*, de 1932, basada en la obra de Vicki Baum y protagonizada por Greta Garbo, Joan Crawford y John Barrymore. Concretamente, es el momento en que el personaje de Garbo, la bailarina rusa Grusinskaya, hace su entrada en el filme.

Pero además, ese gesto –sin finalidad, fuera de contexto, y repetido periódicamente– suscita el extrañamiento de los demás transeúntes, provocando un vacío de sentido y un descarrilamiento en el transcurso del tiempo urbano. El efecto es profundamente seductor, porque, sin producir un choque contra el tránsito normalizado, lo revierte. La gente que transita por la calle presiente ese vacío, se ruboriza, se inquieta, apresura el paso o desvía su camino: “una vorágine peligrosa que podía arrastrar, [...] un delirio [...] que transcurría en medio de la ciudad, que era su producto y su acusación” (78).

Y, entonces, el narrador *ve*. “[C]uando toda esa transfiguración se inflamó por segunda vez ante mí, la radiante mañana de primavera que momentos antes llenaba la avenida se dilató hasta alcanzar horizontes alpinos, cielos de altamar” (78). Sus ojos penetran más allá de la visión superficial, y ve que la ciudad es un tejido tramado por un telar gigantesco e incesante, que separa y tensa las fibras para trazar una cuadrícula perfecta: “dos corrientes que se rozan sin mezclarse, sin enredarse, sin formar remolinos [...], como en el telar los hilos, y el vaivén de la lanzadera a cada segundo va dejando fijo un punto de la trama, inamovible” (76). Pero la mujer, con su ademán detenido en el tiempo “tal vez desde hace treinta años” (78),²³⁹ es un cabo suelto que resiste la asimilación dentro de una red uniformemente estructurada:

¡Ella había quedado suelta!, era una falla en el tejido [...]; porque el tejido de la ciudad es irregular: en algunos puntos, los hilos son tan débiles que parecen tazados, desgastados; en otros son firmes; en otros tienen de pronto, en urdimbre o trama –ser o tiempo–, un grumo desproporcionado [...]. Ella era tan desmesurada que no había entrado por el peine, y la lanzadera pasaba una y otra vez sin apresarla, y ella seguía pendiente de aquella vez. Yo no podía dejarla sola (76-77).

²³⁹ Incluso estas fechas relativas dadas en el propio texto nos remiten al vínculo con la Modernidad que anteriormente hemos constatado: si el cuento fue escrito y publicado en 1961, o un poco antes, treinta años atrás nos llevan a finales de la década de los veinte o comienzos de los treinta.

Si retomamos la afirmación previamente enunciada por el mismo narrador de que la ciudad es escritura –cada esquina un paso de hoja, cada calle una página–, y la unimos con esta súbita revelación de la ciudad como tejido –cada calle un hilo–, nos damos cuenta de que ambos, texto y tejido, están evidentemente identificados en el cuento de Chacel. El tejido urbano es una trama literaria, que la lanzadera-pluma intenta construir como una red racional, funcional, comunicativa, trazada a base de hilos rectos perpendicularmente entrecruzados, de narraciones lineales conectadas. Desde el interior mismo de esta tela-*telos*, la vagabunda loca constituye una irregularidad, una “falla”. Su gesto hace estallar la relación simbólica habitual entre significante y significado: libera una multiplicidad de sentidos simultáneos, resemantiza el universo (“que brotaba a su alrededor cada vez que lo conjuraba con la mano” 77), quiebra el orden diacrónico, abre una sincronía de temporalidades superpuestas “en urdimbre o trama, ser o tiempo” –y entonces la Modernidad, como un océano inesperado, inunda el instante presente. El ademán de la mendiga descubre la tramoya que hay tras el efecto “real” o “natural” (el telar gigantesco del que va surgiendo la ciudad), y hace ver la existencia de muchos otros grumos inapresados por la lanzadera. Es decir, localiza los puntos ciegos de la estructura, revelando que pese a su apariencia y pretensión de regularidad, esa red no es sino una maraña: laberinto, murmullo callejero confuso.

El efecto, no obstante, dura apenas unos minutos. Ella cruza a la acera de enfrente y desaparece entre la multitud, en la masa anónima. Él la sigue mentalmente, intentando establecer un diálogo imposible. Incapaz de desenredar el rumor circundante (70), el narrador-periodista tan sólo puede describir lo que ha visto en su columna del diario, como una ofrenda: “los que no la vieron aquel día la verán brotar de estas líneas” (79). Pero a pesar de su elocuencia, sus palabras ya no son transparentes. No pueden materializar por unos momentos la presencia prístina de lo

invocado. No logran aprehender plenamente la profundidad, la riqueza, la precisión de matices, ni tampoco mover una respuesta unívoca en sus lectores: “esos otros, los que la vieron, aquellos que pasaban de prisa con un gesto burlón, leerán estas líneas y dirán: ‘¡Está loco! ¿Habla de aquella mujer?...’ [...]. *Sois vosotros los que no la habéis visto*” (79, énfasis mío). El intelectual postmoderno acerca del que reflexiona Chacel ya no tiene la posibilidad de producir instancias de trascendencia, ni de recomponer unidad alguna –el texto fragmentario de la ciudad: “un rumor confuso, que es vano tratar de entender: tan vano como si al oír el rumor del mar se preguntase uno: ¿qué dice?” (70). Puede hacerse eco, indicar los puntos paradójicos y resaltar las fisuras; pero no descifrar ni iluminar: “Puedo proyectar mis palabras como un foco sobre su belleza, pero no puedo encender la lámpara de su mente. Puedo hacerla resplandecer de gloria, pero ella seguirá a oscuras” (79).

Sin embargo, esto no tiene un sentido necesariamente negativo o limitante para Chacel. El abandono de las ideas de unidad, trascendencia y esclarecimiento, así como la creencia en la transparencia del lenguaje, no se deben al hecho de que ahora, en los años sesenta, ya no sean operativas. Se debe a que siempre lo han sido. La nueva condición escéptica del arte revela un trasfondo anterior. Constituye la eclosión final del cúmulo de tensiones sobre las cuales se había levantado el proyecto de la Modernidad, y que la vanguardia había subrayado, muchas veces de manera indirecta, a través de sus paradojas –contradicciones que las mujeres intelectuales, debido al desplazamiento que habían sufrido dentro de este proyecto, podían percibir de un modo más intenso. Nunca existió tal realidad unitaria y objetiva, nunca fue posible un espacio exterior al lenguaje-discurso-sistema-estructura: es sólo que ahora ya no hay cómo ignorarlo. Y si se trata restituir la agencia de la literatura, este reconocimiento es condición *sine quam non*.

En esta imagen de la falla en el tejido, Chacel enuncia la nueva estrategia *estética* del intelectual: subrayar, desde dentro, las discontinuidades o aporías de esta red o discurso en apariencia regular y coherente. Para Chacel, ese juego de sabotaje es la acción y resistencia más efectivas que el arte puede ejercer. Tal estrategia le permite reconectarse con la vanguardia mediante una recuperación de la capacidad política –entendida ya no como redención, sino como ironía.²⁴⁰ Y, si nos paramos a pensarlo, la propuesta de la autora se encuentra muy próxima a los planteamientos que durante esta misma década de los sesenta empezaron a elucubrarse en progresiva divergencia con el estructuralismo. La base conceptual de esta “falla textil” chaceliana no dista mucho de la lectura deconstructiva.²⁴¹ Como ya hemos explicado en el capítulo previo, dedicado al precedente de “Ofrenda”, *Memorias de Leticia Valle*, la idea guarda paralelos notables con la concepción del texto como un juego de reversión o descarrilamiento²⁴² y de performatividad: una interpretación repetida, que subraya su propio carácter de artificio, y que funciona como una práctica desestabilizadora dentro del tejido de poder.²⁴³ Y –si bien esto

²⁴⁰ En el abandono de los referentes anteriores (transparencia lingüística, trascendencia, iluminación y utopía) no hay una ruptura total. La hay si pensamos en el torremarfilismo de la poesía pura, en el “afuerismo” onírico surrealista, o en el realismo productivo de la novela social. Pero no la hay si pensamos, por ejemplo, en el dadaísmo, cuyos *ready mades* consistían justamente en un descarrilamiento lúdicamente provocado, en una suspensión momentánea de las reglas lógicas, e incluso en una práctica performativa de travestismo identitario.

²⁴¹ Específicamente, me refiero a las ideas propuestas por Joseph Hillis Miller en “Ariadne’s Thread” (1976), planteadas en conjunción con las nociones anteriores de Jacques Derrida en *De la Grammatologie*, (1967) y “Différance” (1968), y de Roland Barthes en “The Death of the Author” (1967) y *The Pleasure of the Text* (1975). Chacel no necesariamente los conocía de primera mano, pero había leído en profundidad –a veces incluso traducido– la mayoría del corpus filosófico que Derrida y Barthes tomaron de base para iniciar sus reflexiones sobre el lenguaje y el texto. Y asimismo, la escritora leyó buena parte de la literatura experimental que, basada en estas ideas, se hacía en Francia en aquellos años. Me refiero, evidentemente, al *nouveau roman*. Por las notas que trazó en sus diarios, sabemos que Chacel leyó con delectación a Michel Butor, Marguerite Duras y Marguerite Yourcenar, entre otros, y que se identificó con sus propuestas narrativas. De hecho, como explicamos en el primer capítulo, *Estación. Ida y vuelta* (Davies 155) constituye una precursora de esta corriente novelística. Con esto no pretendo implicar, ni mucho menos, una lectura de influencias teóricas en el trabajo de Chacel, sino que estas reflexiones hacían parte de una evolución intelectual generalizada: de un clima de época.

²⁴² En este caso, me refiero obviamente al planteamiento de Jean Baudrillard en *Séduction* (1979).

²⁴³ En este caso, estoy claramente aludiendo al concepto desarrollado por Judith Butler en *Gender Trouble* (1990).

último se hará mucho más patente en las últimas tres novelas de Chacel— también es posible ver el gesto de la pordiosera, en movimiento por la ciudad, la idea del texto como una intervención nomádica o desterritorializante: un espacio “liso” que interrumpe el estriaje regularizado.²⁴⁴

Pero mucho más central para nuestro análisis es el hecho de que esta estrategia, la falla en el tejido, sea revelada por una mujer loca. Ello nos vincula de vuelta con el problema de la escritura “femenina”: una etiqueta que, como vimos en la introducción, surgió dentro del canon del siglo XIX para designar aquellos textos considerados menores, defectuosos, por contraste con el Texto, “viril” por definición —la gran novela realista creadora de un universo, formada a base del entrecruzamiento regular de narraciones (las historias de los personajes) nítidamente lineales. El cuento de Chacel nos lanza un guiño inconfundible desde su mismo título, el cual resulta

²⁴⁴ Evidentemente, hablo de “Lo liso y lo estriado” de Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mille plateaux* (1980). El ensayo trabaja el problema del tejido de una manera muy relevante para esta visión chaceliana de la ciudad-texto contemporáneo como una tela insospechada —donde una inesperada irregularidad proporciona una súbita y fugaz visión de la red. Según los autores, el espacio estriado, como en el tejido y la cestería, está constituido por dos tipos de elementos paralelos entrecruzados perpendicularmente —urdimbre y trama—: los verticales son fijos, los horizontales móviles. Está necesariamente delimitado, cerrado al menos por un lado: si bien puede ser infinito en longitud, la anchura se halla definida por el marco de la urdimbre, el espacio en que va y viene la lanzadera del telar. Y tiene un derecho y un revés: los hilos se anudan sólo de un lado. La descripción, curiosamente, es bastante cercana a la de Chacel en este cuento.

Los autores concluyen preguntándose: “¿En función de todas estas características, no puede Platón tomar el modelo del tejido como paradigma de la “ciencia real”, es decir, del arte de gobernar a los hombres o de ejercer el aparato de Estado?” (“Lo liso” 484). Esta reflexión enlaza perfectamente con la lectura política de los modelos rizomático y arborescente que ambos autores habían esbozado en su introducción al volumen *Mil Mesetas*. El rizoma —liso— funciona “de tal manera que las operaciones locales se coordinan y que el resultado final global se sincroniza independientemente de una instancia central” (22), mientras que el esquema arborescente —estriado— es el propio de un nacionalismo esencialista y centralizador: “búsqueda de las raíces”, “búsqueda de una identidad nacional” (23). El Estado-árbol “pretende ser la imagen interiorizada de un orden del mundo y enraizar al hombre” (28). Y, dado el tema que nos ocupa —y la dirección que nuestro análisis cobrará inmediatamente—, no estaría de más agregar que Deleuze y Guattari también sugieren una lectura de estos modelos desde el género. Mientras que los esquemas arborescentes o estriados, “someten la sexualidad al modelo de la reproducción”, el rizomático o liso “por el contrario, es una liberación de la sexualidad, no sólo con relación a la reproducción, sino también con relación a la genitalidad” (“Introducción: Rizoma” 23).

suficientemente extraño como para que la referencia literaria contenida en él nos pase desapercibida.

Hablo, por supuesto, de *Las vírgenes locas*: la novela escrita por entregas y a once manos, publicada en 1886 en *Madrid Cómico*, concebida por Sinesio Delgado, y en la que colaboró Leopoldo Alas “Clarín”²⁴⁵ –autor que precisamente constituye uno de los máximos exponentes del canon decimonónico español. Un texto que Chacel debía conocer sin ninguna duda, porque su tío-abuelo, José Zorrilla, había sido amigo íntimo de otro de los escritores participantes, José Ortega Munilla –quien, además, era nada menos que el padre del maestro de nuestra autora, José Ortega y Gasset.²⁴⁶ Esta novela surgió como una reflexión paródica sobre el folletín, plagada de elementos de la literatura finisecular “decadente”, recogiendo así toda la crisis del positivismo,

²⁴⁵ *Las vírgenes locas* fue primeramente editada por Júcar (1985, como apéndice de *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos*, de Clarín, en edición de Laura Rivkin) y por Lengua de Trapo (1999, a cargo de Rafael Reig), además de haber sido incluida total o parcialmente en algunas obras completas o selectas de Leopoldo Alas. Fue originalmente publicada entre el 8 de mayo y el 11 de septiembre de 1886 en el *Madrid Cómico*, y en octubre de ese mismo año se editó como volumen. La idea de tal experimento novelesco, que anticipaba el cadáver exquisito de los surrealistas, se le ocurrió al director de la revista, Sinesio Delgado, responsable del título y del prólogo, donde explica el proyecto: “Se trata de escribir y publicar una novela sin género ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del desarrollo del asunto ni de lo que harán los que le sigan”. El orden de las contribuciones, fijado por el propio Delgado, sería desconocido para los colaboradores hasta el momento mismo en que les tocara realizar su aportación. Contribuyeron, en esta secuencia, los escritores Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, Miguel Ramos Carrión, Enrique Segovia Rocaberti, un autor desconocido de pseudónimo “Flügel”, Leopoldo Alas “Clarín”, Pedro Bofill, Vital Alza, José Estremera, Eduardo de Palacio y Luis Taboada. Según David Torres, Delgado y sus compañeros se proponían burlarse así de los folletines por entregas que aún eran muy populares en esas fechas, los cuales solían escribirse al alimón; además, cada capítulo trataba de superar a los anteriores la exageración folletinesca. Sin embargo, “Flügel” realiza un quiebre en el quinto capítulo, mediante el recurso a una desviación metanarrativa: todo lo escrito anteriormente era el bosquejo de una novela en que trabajaba el personaje protagonista, quien –trasunto de los escritores reales– debe desarrollar una narración a partir del mismo título dado de “Las vírgenes locas”. El siguiente capítulo, firmado por “Clarín”, continúa la nueva línea de modo tan coherente y tan sin fisuras, que resulta forzoso sospechar que tras ese “Flügel” se encontraba también Leopoldo Alas.

²⁴⁶ En 1918 Vicente Blasco Ibáñez publicó un relato en cuatro capítulos con este mismo título, cuyo argumento guarda ciertos puntos comunes con la novela colectiva de Delgado y sus colaboradores, al retomar la idea de las muchachas disfuncionales que rechazan convertirse en esposas y madres –aunque, en este caso, las protagonistas quedan socialmente justificadas al convertirse en enfermeras durante la I Guerra Mundial. *Las vírgenes locas* también fue como se llamó la traducción al castellano y adaptación por Da Rosa, González Llana y Francos Rodríguez de la obra *Les Demi-Vierges* de Marcel Prevost, estrenada en 1902 en el Teatro de la Comedia. Por supuesto, no hay que olvidar que este mismo nombre de “vírgenes locas” procede de las homilías católicas, en las cuales se denomina así a las doncellas necias de la parábola evangélica.

del realismo y del género literario y sexual. Cada capítulo intentaba ser todavía más descabellado que el anterior hasta que “Clarín” –precedido por un enigmático “Flügel” en quien muchos críticos ven al mismo Leopoldo Alas, dada la asombrosa unidad de tema y estilo entre los dos capítulos consecutivos firmados por uno y otro narrador– rompió con los autores anteriores, para implantar una nueva línea mucho más estática y racionalista en concordancia con el estilo que había caracterizado su obra magna, publicada tan sólo dos años antes: *La Regenta* (primera parte en 1884, segunda en 1885).

Clarín quería imponer orden en aquel disparate.²⁴⁷ Restauró la teleología realista, eliminando descripciones accesorias y empleando una narración analítica y clara, con notable presencia de su característico estilo indirecto libre. Reorganizó asimismo el argumento metaficcionalmente: convirtió todos los capítulos anteriores en el amago novelístico del protagonista, un mediocre aspirante a escritor. De ese modo, la interesantísima secta autodenominada de las vírgenes locas –una asociación de mujeres rebeldes que luchaba por mantener la independencia femenina de los galanes abusivos– se vio reducida a dos hermanas trastornadas por el exceso de lectura: una

²⁴⁷ En el artículo anónimo online “El caso de las vírgenes locas”, en *Semanario de Literatura Recreativa*, el autor anota lo siguiente:

Se ha escrito que la colaboración de Clarín en esta empresa logra salvar la narración antes de que se despeñase por los acantilados de la locura. Sin embargo, cualquier lector con menos prejuicios culturales experimentará el quinto capítulo de *Las vírgenes locas* como un *coitus interruptus* [...] Clarín dinamita esta charada colectiva en la que probablemente se sintiera incómodo [...] La introducción de un nuevo y provisional *alias* [...] suaviza la agresión que supone desentenderse de lo que habían escrito sus compañeros y encajar con calzador lo que quizá tenía pensado contar desde el principio [...] Quien salva la novela no es él, sino Luis Taboada quien, tras una nueva vuelta de tuerca metadieгética, hace que el propio Sinesio Delgado confirme la veracidad de la narración e informe del final de sus actores, un final completamente desbocado e inverosímil, en el que se viene a confirmar que «el mundo es una jaula» y que él mismo está como una regadera (<http://sdlr.blogspot.com/2008/03/el-caso-de-las-vrgenes-locas.html>). Fecha de acceso: 14 de Junio, 2008).

Y, hacia el final del artículo, el autor constata que Alas llevaba años colaborando con el *Madrid cómico* y que mantenía sus diferencias con Delgado, hasta el punto de que eventualmente terminó imponiendo un cambio de rumbo de la revista hacia una mayor seriedad.

furibunda mística (Carmela), y la otra diletante clasicista (Elena)²⁴⁸, convencida de ser Venus Urania²⁴⁹. Estos nuevos personajes femeninos tenían, de todos modos, un elemento común importante con sus predecesoras argumentales: eran mujeres socialmente disfuncionales porque, influidas negativamente por los libros, se negaban a cumplir el papel sexual y reproductivo que la sociedad les asignaba; y en su lugar, insistían en que sus relaciones amorosas estuvieran basadas en un diálogo espiritual-intelectual. En otras palabras, lo que constituía a las vírgenes locas era su afán por la literatura, y su deseo de auto-modelarse como objetos artísticos que pudieran ser apreciados por los hombres en una dimensión estética (de nuevo, espiritual, intelectual) y no sólo sexual. Estas figuras –especialmente Elena– fueron implacablemente ridiculizadas por la pluma realista de Clarín de una forma incluso más notoria que en el caso de los otros escritores incluidos en el proyecto –lo cual es mucho, pues las integrantes del club de las vírgenes locas ya constituían caricaturas extremas. Sin embargo ahora, en el caso de Elena y Carmela, el autor además se complace en enfatizar repetidamente la sensualidad de sus cuerpos, la excitación sexual que provocan en el personaje masculino, y, sobre todo, el efecto torturante que sus interminables parlamentos platónicos tienen sobre él.

²⁴⁸ Esta locura está relacionada con la de don Quijote y con la histeria de Ana Ozores “*La Regenta*”, pues las hermanas se han vuelto locas por culpa de la mala literatura. En ella, cabría leer también una crítica al folletín y a su frecuente y burda apropiación de dos líneas importantísimas dentro de la tradición literaria en castellano: la literatura mística y la petrarquista, ambas exaltadoras del amor espiritual.

²⁴⁹ Como hemos comentado anteriormente a propósito de *Estación*, “Esquemas” y *Saturnal*, Rosa Chacel había reflexionado en profundidad la relación entre el erotismo (como impulso genésico) y la creación artística. Su familiaridad con esta significación de Venus Urania tal y como la emplea “Clarín” (inspiración espiritual-intelectual que surge del eros) está demostrada en sus diarios, donde significativamente la emplea en un comentario sobre Marguerite Yourcenar a propósito de *Memorias de Adriano*: “He seguido releendo el libro de la Yourcenar, que sigue pareciéndome colosal [...] La masculinidad del autor se ve en el libro a la legua. Me cuesta trabajo verla incluida en un mundo femenino: sólo la imagino dada a la Venus Urania con los hombres” (Chacel; citado en Requena “Los diarios” nota 4).

Ante la abundancia de novelas del canon realista españolas y europeas que tienen como tema recurrente a la histérica, un lector suspicaz se pregunta por esta necesidad de enloquecer – escarnecer– a esta figura de la joven rebelde, demostrando así su incapacidad intelectual y devolviéndola a una dimensión estrictamente corporal. La crítica feminista (Sandra Gilbert y Susan Gubar, *Madwoman in the Attic*, 1979) ha demostrado cómo este personaje constituye la imagen de la mujer lectora y/o escritora vista por ojos del autor masculino –un modelo que las escritoras acaban también asumiendo, pues constituye una proyección de sus propias ansiedades autoriales. El personaje de la lunática implica una maniobra especulativa: funciona como un espejo, representando un otro inverso contra el cual se construye, por oposición binaria, la subjetividad unitaria y lógica del narrador (Luce Irigaray, *Speculum*, 1974). Es decir, la autoridad, la superioridad racional del escritor, se erige contra una especulación de “lo femenino” que él mismo se encarga de formular, para luego desechar –eso es, exactamente, lo que Alas había hecho con el personaje de Ana Ozores en *La Regenta*. En este sentido, lo que resulta más interesante de *Las vírgenes locas* es que –después del esfuerzo de Clarín por reconducir hacia cauces más racionales el experimento literario del *Madrid Cómico*– Taboada, a quien correspondía el último capítulo, decidiera, en un arranque de “decadentismo” literario y de “afeminamiento finisecular”, echar por la borda el intento de su predecesor y, con él, todo efecto psicológicamente estabilizador de las vírgenes locas,²⁵⁰ declarando la pérdida de razón

²⁵⁰ Como sugiere Lou Charnon-Deutsch en su artículo “*Las vírgenes locas* as Product of the Unconscious”, el resultado de este experimento literario terminó siendo un quiebre con la idea realista de una narración lógica y de un sujeto-personaje-psyque unitario. Charnon-Deutsch analiza lacanianamente este efecto, que podríamos denominar como autófago: una interrupción y fragmentariedad que acontecen tanto en la temática (los protagonistas masculinos no llegan nunca a materializar sus impulsos libidinales) como en la estructura (cada autor posterior a Flügel / Clarín provoca un descrédito del texto, al repetir la maniobra iniciada por él declarando los capítulos anteriores como parte de una fallida novela que escribe el personaje protagonista de su propio capítulo). De esta manera, se hace al lector consciente del juego narrativo, quebrándose toda sensación de realismo, de unidad textual, e incluso de autoridad (una subjetividad coherente y cohesionada) en que se basaban tanto la novela romántica como la novela naturalista –parodiándolas por tanto (Charnon-Deutsch 56). Estoy plenamente de acuerdo, pero pienso que este efecto ocurre a pesar del intento de Clarín –quien, por más que intente presentarse sin fracturas, no puede evitar sus propios puntos

colectiva de todos los personajes, e incluso la suya propia. Una nota a pie de página al final de la novela constata que el autor se ha contagiado de esta locura, y que se ha tirado gozosamente por la ventana.

En esa operación *autoritaria*, el real-naturalismo juega un papel importante como estilo narrativo. Ya en nuestra introducción explicamos que sus cualidades –lógica, penetración (estilo indirecto libre), análisis (ley causa-efecto), claridad (significados estables), y teleología (linealidad y conclusión)– eran identificadas como “varoniles”. Asimismo, explicamos que esta voz-ojo “viril” se identifica como tal en contra de otra escritura, a la que cataloga como “afeminada” y a la que considera un peligroso síntoma de histeria porque todo en ella parece disolverse: los significados son confusos, la narración se disgrega en descripciones, divagaciones y repeticiones; el clímax se multiplica debilitando su fuerza; la causalidad y el transcurso lógico se diluyen; y al final no hay ninguna idea conclusiva. Según el pensamiento binario y positivista del S. XIX, ésa es la narración que emana de la psique femenina, determinada por la fluidez del útero; a menos, claro está, que en ella se den tendencias masculinas, lo cual también es señal de que algo no funciona bien. Por tanto, y como también expusimos con anterioridad, en el real-naturalismo una mujer no tiene cabida como creadora de Texto; lo único que puede hacer es una imitación insuficiente del mismo. Y el hecho mismo de que intente escribir, incluso este texto defectuoso, ya supone una disfunción; así que si pretende sobrepasar sus directrices, lo será mucho más. En suma: si escribe “bien”, es machuna; si escribe “mal”, está histérica. Y en ambos casos, está rechazando el papel que *naturalmente* le corresponde como cuerpo sexualmente

ciegos–, y especialmente cuando los posteriores autores copian su estrategia del relato dentro del relato, pero con una orientación distinta: no racionalizadora, sino de celebratoria entrega al absurdo. Así pues, podríamos decir que, a partir de la historia de Octavio, Elena y Carmela, *Las vírgenes locas* se convierte en un texto que se devora a sí mismo, evidenciando al sujeto-autor como una ilusión emergida de su propio ejercicio lingüístico.

reproductivo. Pero además, si escribe “mal” –si no imita, aunque sea deficientemente, el discurso hegemónico– crea una disrupción en el orden socio-simbólico.

Aquí podemos empezar a pensar la crítica velada que hay en el cuento de Rosa Chacel, especialmente si la leemos en perspectiva de conjunto con sus textos anteriores: su reivindicación de la “escritura femenina” como literatura de vanguardia en *Estación. Ida y vuelta* (1925-1927, publicada en 1930); su imitación crítica de la narración decimonónica en *Teresa* (1936, publicada en 1941); y el juego de seducción narrativa de *Memorias de Leticia Valle* (1937, publicada en 1945). El título nos indica que el relato es una ofrenda, un homenaje a esta figura literaria de la loca, satirizada por el canon decimonónico: cuerpo auto-incapacitado para la reproducción, psique auto-incapacitada para la mimesis; escritura irreductible a un hilo narrativo nítido, que se retuerce y ramifica y enmaraña; que resiste la penetración falogocéntrica del estilo indirecto libre –impenetrable, ergo metafóricamente “virgen” e “histérica”. Ya habíamos formulado, a propósito del ejercicio de imitación crítica sobre el realismo llevado a cabo en *Teresa*, la hipótesis de que Chacel tomara como modelo intelectual negativo a Leopoldo Alas “Clarín”; y, en cierto sentido, también a Ortega, que indirectamente le pedía emularlo. Con la referencia a *Las vírgenes locas* contenida en el título de *Ofrenda*, esa crítica emerge de nuevo. Sólo que ahora, veinticinco años más tarde, su llamada de atención apela, asimismo, a la vanguardia que heredó sin cuestionarlo este desprecio del canon decimonónico por la escritura “femenina”. Habiéndose propuesto confrontar estéticamente el realismo –como imperio del racionalismo positivista y representación legitimadora del sistema burgués–, la vanguardia era paradójicamente incapaz de reconocer el trabajo literario de las mujeres como parte de su misma empresa. Ésta había sido la tragedia de *Estación*: intentar probar que “escritura femenina” y escritura de vanguardia eran lo mismo, y sin embargo descubrir que nadie se había molestado en

leerlo porque su autora era una mujer. Había sido, también, la contradicción de *Teresa*: que Ortega, vanguardia de la vanguardia, le encargara escribir en el estilo que supuestamente debía rechazar; y había sido asimismo la descarga de rabia en *Leticia*: evidenciar su crítica todavía más, abriendo maliciosamente un socavón en el clímax narrativo y explicitando argumentalmente el problema de la joven ante el conocimiento letrado: *virgen*²⁵¹ *loca* (“lo inaudito”, “lo que no podía ser”). Finalmente, ésa había sido, de nuevo, el fracaso de *La sinrazón*, al creer que el hundimiento del proyecto democrático y el exilio en Latinoamérica habrían transformado el panorama intelectual, y que era posible retomar su primer intento.

Con su homenaje, Chacel trae de vuelta una punzante contradicción, ahora que en plena década de los sesenta son obvios el fracaso de la Modernidad y la clausura de los modelos anteriores; ahora que la vanguardia debe afrontar que nunca constituyó ni constituirá un ámbito exterior ni redentor. La virgen loca, paradigma de la “escritura femenina”, proporciona al intelectual –el periodista– una estrategia para reinventarse en su circunstancia postmoderna, para recuperar su acción política: la misma que Julia Kristeva enunciaría al formular su idea del *discurso semiótico* o *lenguaje poético* o *escritura femenina* como táctica revolucionaria –señalar los puntos ciegos, generar discontinuidades en el lenguaje comunicativo, en la lógica del orden socio-simbólico (*La Révolution Du Langage Poétique*, 1974). Eso es lo que Chacel entiende por buena literatura: aquélla que no se pliega a las exigencias de la teleología. La escritura de la

²⁵¹ Chacel confirmó explícitamente esta “virginidad” de Leticia, a pesar de lo acontecido con don Daniel en la novela –virginidad en el sentido de impenetrabilidad y resistencia. En su artículo “La ninfa y el cazador” publicado en el diario *El País* en 1988, Pedro Sorela explica que una de las fuentes de *Memorias de Leticia Valle* fue un cuento centroeuropeo que la madre de Chacel le contaba a ésta de niña: la historia de un cazador que se enamoró de una ninfa y la encerró en su cabaña, pero ella logró escaparse y recuperar su virginidad: “Eso es lo que quiso hacer Vladimir Nabokov con su personaje Lolita, pero evidentemente cambió de idea: Lolita, al final, no es virgen. En cambio mi Leticia Valle sí lo es”. (Chacel, citado en Sorela, “La ninfa y el cazador”, en *El País*, Madrid 03/06/1988).

“virgen loca” es inasimilable: estancada en la autocontemplación de su gesto poético, impermeable a la comunicación, envuelta en su propio laberinto de hilo. Crea un grumo dentro del tejido-texto social urbano, cuyo efecto puede llegar a descuadrar el resto de la ordenada red textual –recordándonos que ésta, en lugar de preexistir *naturalmente* y ser reproducida conforme a la *realidad* por el autor, se construye como un tejido. Como el gesto de la indigente errante en el cuento, desactiva los significados fijos, resemantiza el mundo y, con su ademán performativo, hace que la teleología descarrile: “[f]uerza inmanente de la seducción de sustraerle todo a su verdad y de hacerla entrar en el juego puro de las apariencias, y de desbaratar con ello en un abrir y cerrar de ojos todos los sistemas de sentido y de poder” (Baudrillard, *De la Séduction*, 1979). Ejerce la succión del vacío, invoca el silencio fluido (Chacel, “Ofrenda”, 76), el *delirio*: esa “vida cruda, carnal, apasionada, sanguinolenta que surge del interior más profundo” según Zambrano, la cual precogniza el concepto kristeviano de lo semiótico.

Con *Ofrenda*, Chacel sitúa por tanto su escritura en las coordenadas literarias del giro lingüístico y el postestructuralismo. Anteriormente mencionamos que esta condición postmoderna no tenía un sentido necesariamente negativo para la escritora: de hecho, parece suponer una liberación, porque a partir de este momento puede por fin dejar de construirse contra la figura paternal de Ortega,²⁵² y, sin desprenderse del legado vanguardista, llevar su escritura por nuevas rutas de exploración. Cuando en la década de los setenta, con la trilogía *La Escuela de Platón*, retome la novela y con ella el *stream of consciousness*, la autora urdirá laberintos, fieltros, telarañas textuales. Pero éstos carecerán de centro –serán puro fluir–, y el sujeto

²⁵² Como comentamos con anterioridad, la primera ruptura real entre ambos había tenido lugar, después de muchos desacuerdos sucesivos, con el estallido de la Guerra Civil en 1936 y la ambigüedad política esgrimida por él. La ira de la escritora quedó reflejada en *Memorias de Leticia Valle* (escrita en 1937), pero la quiebra no fue definitiva: aunque *La sinrazón* (escrita durante los años cincuenta) mira menos hacia Ortega y más hacia Unamuno, Chacel no abandona sus preceptos teóricos, y en sus diarios y correspondencia (especialmente con María Zambrano) sigue reconociéndose a sí misma como discípula suya. *Ofrenda* (1961) marca ya, en cambio, un punto de inflexión. Ortega había muerto en 1955.

narrativo se deshará en ellos “como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela” (Barthes, *El placer del texto*, 1973).

CAPÍTULO IV

“EL RETORNO AL LABERINTO”:

BARRIO DE MARAVILLAS (1976) Y ACRÓPOLIS (1984),

PRIMERA Y SEGUNDA PARTE DE LA ESCUELA DE PLATÓN.

(Parte I: El debate sobre el género sexual y sobre el tejido-texto)

Se puso el dedal y cogió la aguja. El oficio le gustaba por varias razones, pero sobre todo porque [...], mientras las manos trabajaban solas, podía soñar [...]. Había ido envejando así, encorvada sobre las prendas que cosía.

(Mercè Rodoreda, “Aguja enhebrada”. *Veintidós cuentos*, 1958)

Introducción

En 1976, financiada por una beca concedida dos años antes por la fundación Juan March, Rosa Chacel termina y publica *Barrio de Maravillas*, el primer volumen de la que será su trilogía final de novelas. Franco había muerto, y, con la transición a la monarquía constitucional, se iniciaba una recuperación simbólica de la intelectualidad de vanguardias. Chacel, que había sido redescubierta por los futuros “Novísimos” entre 1963 y 1965,²⁵³ y abiertamente homenajeada en

²⁵³ El primer viaje de Chacel a España, cuando la censura se estaba suavizando, permitió una todavía tímida divulgación de su nombre, y la publicación de su novela “menos peligrosa” para el régimen, *Teresa*, que fue acogida con fruición por el público juvenil antifranquista. “La gente más joven [...] comenzó a demostrar gran entusiasmo por mi obra, cosa que me complació muchísimo, pues aquí casi nadie sabía nada de mí, después de tantos años” (Mateo 78). Precisamente tras quedar fascinada con la lectura de *Teresa*, y por indicación de su amigo Pere Gimferrer –que habría de convertirse en uno de los redescubridores de Mercè Rodoreda–, la entonces jovencísima Anna Maria Moix, de apenas dieciocho años, empieza a escribirle a Chacel en 1965 aproximadamente, (la correspondencia entre ambas sería recogida en Rodríguez-Fischer, Ana. *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Anna Maria Moix*. Barcelona: Península, 1998). “En todo lo que hago cuento con vosotros; pienso, en relación con todo lo que escribo, que vosotros vais a leerlo, que mi vida –porque mi obra es mi verdadera vida, es decir, porque mi vida y mi obra son la misma cosa– va a incorporarse a la vuestra, va a añadirse a vuestro panorama, mi paisaje va a imprimirse o entremezclarse con el vuestro [...] Me empeño en penetrar vuestro tiempo por varias razones; la

1970 por Miguel Delibes y Julián Marías,²⁵⁴ se estaba convirtiendo en una figura progresivamente valorada; entre 1963 y 1971 se habían reeditado *Teresa*, *La sinrazón* y *Memorias de Leticia Valle*; y entre 1970 y 1976 se publicaron en Barcelona los relatos de *Icada*, *Nevda*, *Diada* (1971), los ensayos *La confesión* (1972) y *Saturnal* (1972), y su autobiografía de infancia *Desde el amanecer* (1972). En este contexto, la beca March suponía el último paso en la construcción de un puente que tenía como objetivo el retorno: con laureles y galardones, los intelectuales españoles y el gobierno de la transición invitaban a Chacel a regresar y participar de la democracia recuperada.²⁵⁵

más egoísta porque el mío me fue arrebatado. Mi tiempo no fue y no se resigna [...] a no ser alguna vez, no se resigna a la solución de continuidad”, le dice Chacel a Moix en 1966. Unos años más tarde, en 1970, José María Castellet publicaría la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, que constituye como tal el grupo literario en que se incluían Moix y Gimferrer, junto con Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, y Leopoldo María Panero.

²⁵⁴ Julián Marías, dieciséis años más joven que Chacel y diez más joven que Zambrano, había sido uno de los discípulos predilectos de José Ortega y Gasset (y de Xavier Zubiri y Julián Besteiro) en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Madrid durante los años de la II República. Chacel lo menciona en 1937, en su artículo “La nueva vida de ‘El viviente’” publicado en *Hora de España* –que comentamos en la sección introductoria a *Memorias de Leticia Valle*. Sin embargo, su actitud durante la guerra había sido, contra la ambigüedad del maestro, decididamente pro-republicana: Marías se alistó y trabajó para el ejército haciendo traducciones, participó en *Hora de España*, apoyó el Consejo Nacional de Defensa, y, tras la guerra, fue denunciado y encarcelado. Lo liberaron gracias a la intercesión de varios apoyos fuertes, entre ellos el de la familia de Ortega; pero sufrió el veto del régimen durante toda la década de 1940 y parte de los 50: su tesis fue suspendida en 1942 y no pudo doctorarse hasta 1951, se le prohibió ejercer la enseñanza universitaria (sólo pudo trabajar en las academias privadas de sus amigos, y luego en el Instituto de Humanidades de Madrid, fundado en 1948 con Ortega), y se le bloqueó toda publicación en prensa (únicamente pudo escribir para la *Revista de Occidente*, también de Ortega); y cuando en los años 1950 por fin le ofrecieron un puesto docente en la Universidad, Marías declinó porque no quería jurar los Principios Fundamentales del Movimiento.

El discipulaje de Ortega se convirtió en un fuerte vínculo entre Marías y Chacel, especialmente a partir de 1970. Él fue, tal vez, uno de los pocos interlocutores con quienes la escritora pudo establecer un diálogo más profundo acerca de su proyecto estético –narrativo y filosófico– y sobre los debates intelectuales de preguerra, si bien (como indica Janet Pérez) en sus ensayos –*Rebañaduras*, principalmente– ella se mostró profundamente crítica ante el patriarcalismo intelectual que Marías compartía con el maestro (Pérez & Ihrie, *The Feminist Encyclopedia* 131).

²⁵⁵ Esta actitud hacia Chacel continuó en los años siguientes a su regreso: “A partir de ese momento, su presencia parece imprescindible en casi todos los actos literarios y culturales en los lugares y circunstancias más diversos. Participa en coloquios, exposiciones, presentaciones de libros; colabora en revistas y periódicos [...] [S]e suceden sin interrupción los homenajes, premios y conferencias” (Mateo 38). El proceso se intensificó todavía más con la victoria electoral del PSOE, prolongándose hasta la muerte de la autora en 1994 (la vida de Chacel de vuelta en España coincide casi exactamente con el período de optimismo político que se extiende entre los gobiernos de la UCD y el PSOE, hasta el acentuamiento del *desencanto* al inicio de la década de 1990). A continuación reconstruyo una panorámica (más detallada que la ofrecida en nuestra Introducción) de los homenajes más significativos

Sin embargo, republicana convencida, “muy amiga de los comunistas” (Mateo 78), y simpatizante con el anarquismo (“Cultura y Pueblo”) como había sido, Chacel debió mirar con ojos muy escépticos el espíritu celebratorio de la transición. Un cambio político negociado con quienes habían ejercido la dictadura, sin juicio histórico alguno –y que renunciaba a la

dedicados a la escritora –a los que hay que agregar numerosos eventos secundarios, realizados en distintas fechas en el Ateneo de Madrid– durante los períodos de la Transición y los quince primeros años de la democracia.

En 1976 la Agrupación Nacional de Libreros le entrega el Premio de la Crítica por *Barrio de Maravillas*. En 1978, la editorial Caballo Griego para la Poesía (dirigida por Maya Smerdou, sobrina de Concha Méndez y Manuel Altolaguirre) edita su segundo libro de poemas, *Versos prohibidos*; y la asociación La Encina le otorga su Trofeo Librato Fuentes. En 1979 Miguel Ángel Rivas lleva a la pantalla *Memorias de Leticia Valle*, con guión de Alberto Porlán, Maribel Alonso, Miguel Ángel Rivas y la propia Rosa Chacel, en un proceso de adaptación que eliminó 80 páginas de la novela e incluyó 20 secuencias que originalmente no existían. Tanto Rivas como Chacel describieron el proceso de la película como “infernial” (Trueba) y “atroz” (Mateo 72). La producción pasó de Televisa a la Warner, que puso como condiciones para el rodaje la existencia de un supervisión y la incorporación de algunas escenas de lesbianismo –algo a lo que Rivas no estaba dispuesto porque para él el erotismo de la historia que Chacel había escrito consistía en una “contención”, en “un juego de miradas, diálogos, pequeños detalles”, donde él no quería hacer “ninguna concesión de imagen”. Los problemas de producción determinaron incluso la actriz que interpretaría el papel protagonista. A modo de curiosidad, la primera opción del director para encarnar a Leticia había sido Ana Torrent –que había actuado en *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, en 1973, y en *Cría cuervos* de Carlos Saura, en 1976. Pero los productores de la película quisieron darle más altos vultos internacionales y, contra la voluntad del propio director, insistieron en Brooke Shields –que había protagonizado el filme *Pretty baby* de Louis Malle, en 1978. Finalmente, los conflictos de criterio con la Warner, y luego su rechazo del proyecto, impidieron que ninguna de las dos opciones anteriores se materializara –y el papel fue para Emma Suárez. (Para más información al respecto, ver el artículo de Fernando Trueba “‘Memorias de Leticia Valle’, segunda película de Miguel Ángel Rivas”, *El País* 21/07/1979).

Asímismo, en 1979 Chacel es hecha miembro honorífico en la Asociación de Amigos de Simancas. En 1981, Clara Janés recopila sus artículos y ensayos de prensa en *Los títulos*, continuados en 1986 con un segundo tomo al que la autora dio un nombre tan irónico como *Rebañaduras* –ilustrativo del ansia editorial por publicar cualquier cosa que llevara su firma. A la autora se le solicitó la publicación incluso de sus textos incabados (*Novelas antes de tiempo* en 1981, que incluía los bocetos de *Suma (El que tiene la llave)*, *Tertulia en el bar Himeto (La fundación de Eudoxia)*, *Margarita (Zurcidora)*, *El pastor*, *Yo soy Bot* y *Parecerá un día*). Y también se le piden sus diarios: *Alcancía I. Ida (1940-1967)* y *Alcancía II. Vuelta (1967-1981)*, ambos publicados en 1982 –*Alcancía III. Estación término* (1981-1994) sería publicado póstumamente por su hijo, Carlos Pérez Chacel, en 1998. En 1984 la designan miembro del jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Letras, que ella misma entrega a Carmen Martín Gaité. En 1985, *Acrópolis* queda finalista en el Premio Nacional de Literatura, Valladolid le dedica su Feria del Libro, y su Ayuntamiento le concede una renta vitalicia por donar toda su documentación sobre Jorge Guillén al Centro de Estudios consagrado al escritor. En 1987 recibe el Premio Nacional de las Letras Españolas, otorgado por el Ministerio de Cultura. En 1988 Valladolid la nombra “Hija Predilecta”; Pere Gimferrer presenta en Madrid –en la ya entonces mítica Residencia de Estudiantes–, el volumen final de su trilogía, *Ciencias Naturales*; en honor a su noventaésimo aniversario, el Ayuntamiento de Valladolid le rinde un homenaje, con varios actos culturales, simposios, la instalación de un busto escultórico suyo en el Campo Grande de la ciudad, y la creación del Premio Rosa Chacel para mujeres; y, por último, la Biblioteca Nacional celebra una exposición monográfica en su honor. En 1989, la Universidad de Valladolid la inviste como doctora *honoris causa*, y la Diputación Provincial inicia la publicación de sus *Obras Completas*. En 1991 se le entrega el Premio Castilla y León de las Letras. En 1992 le son dedicados un centro de promoción femenina, una plaza, un instituto de educación secundaria y varios programas televisivos; participa en el Festival Internacional de Poesía de Barcelona, y se reúne su obra poética en un solo tomo (*Poesía: 1931-1991*); asímismo, recibe otra investidura como doctora *honoris causa* por la University of Saint Louis, Missouri (Mateo 46, 49-52, 57, 85-86; Rodríguez-Fischer “Reportaje” 120-121).

democracia directa en favor de la representativa, a la tercera república en función de la tercera restauración borbónica, al federalismo por juntas autonómicas dependientes de un gobierno central, y, posteriormente, al socialismo por la socialdemocracia. Para Chacel, como para tantos otros intelectuales de izquierda, estaba muy claro que España simplemente volvía a la monarquía parlamentaria practicada por Alfonso XIII: sufragio restringido por una ley electoral que sólo permitía opciones reales a dos partidos, conservador y liberal, cuyas versiones actualizadas eran Alianza Popular (luego reconvertido en Partido Popular, la derecha donde se integró el grueso del franquismo aperturista) y el Partido Socialista Obrero Español (aglutinador del rupturismo antifranquista, que sin embargo había abandonado las posiciones de izquierda del Partido Socialista anterior a la guerra, al excluir el marxismo de su definición en pos de un talante “moderado”).²⁵⁶

Además, con su habitual suspicacia, la autora debió detectar enseguida que los honores de que era objeto en realidad constituían algo a medias entre la propaganda y la necesidad colectiva de catarsis, y que tenían mucho más que ver con lo que la vanguardia exiliada representaba que con una valoración genuina de su trabajo. Porque lo cierto es que, si bien todo el mundo festejaba, premiaba, publicaba, reeditaba, compraba, y leía sus textos, apenas nadie parecía entenderlos realmente. Sin duda, resultaban extremadamente difíciles para una audiencia acostumbrada a décadas de realismo social, y para unos escritores cuyos intentos experimentalistas eran

²⁵⁶ En virtud de la ley electoral y del sistema d’Hondt acordados durante la transición, los partidos por fuera del esquema binario mayoritario PP/PSOE quedan sin posibilidades reales de obtener una representación fuerte en el Parlamento, y, por supuesto, de acceder al gobierno, porque necesitan un porcentaje mayor de votos para obtener el mismo número de representantes o escaños. Según analiza el historiador Javier Tusell, esto no es un efecto secundario, sino intencional: la ley se diseñó, explícitamente, para cortar el crecimiento político del PCE (Partido Comunista Español), que contaba con apoyos muy fuertes en 1970s por haber constituido prácticamente el único partido que, manteniéndose desde la guerra en la clandestinidad, había confrontado el franquismo; y que ahora, durante la transición y los primeros años de la monarquía parlamentaria, seguía reivindicando una transformación profunda del sistema económico y social. Véase Tusell, Javier. *Historia de España en el siglo XX*, vol. 4: “La transición democrática y el gobierno socialista”. Madrid: Taurus Santillana, 1998 y 2007.

relativamente recientes y faltos de acogida significativa entre el público mayoritario.²⁵⁷ Durante sus dos primeros viajes (1962 y 1970), Chacel ya se había percatado del bajísimo nivel de discusión estética y de la brutal desconexión con los debates vanguardistas que sufrían los círculos intelectuales españoles: “me causó un efecto como para salir corriendo. Y eso es lo que hice” (Mateo 78). Su diario *Alcancía* también registra esta impresión: “Tengo un desconcierto enorme respecto a mi trabajo”, escribió el domingo 23 de agosto de 1970:

el resultado que estoy obteniendo ahora –las opiniones entusiastas de esos chicos de España– se reduce a un cambio muy beneficioso, sin duda, muy satisfactorio desde el punto de vista humano [...], pero no llega a darme una idea clara sobre el peso específico de mi obra, en el conjunto de la literatura actual. Creo que lo que me ha dado una impresión más concreta [...] fue el comentario de Carlos [su hijo] a las cartas elogiosas de mis admiradores [...]: ‘Claro, claro, están allá en un grado de atraso que se comprende’... De todas las opiniones que he oído, ésta es la que más me convence. [...] *Me resignaré a escribir para ‘subdesarrollados’...* (Chacel *Alcancía*; citado en Caballé 74-75, énfasis míos).

Esta sensación tuvo que ser decisiva en la escritura de su trilogía final, y verse confirmada por su recepción. La primera parte, *Barrio de Maravillas*, obtuvo el Premio de la Crítica, y fue reeditada varias veces,²⁵⁸ mientras que la segunda, *Acrópolis*, quedó finalista en el Premio

²⁵⁷ Textos como *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos (1962) y *Volverás a Región*, de Juan Benet (1967) fueron pioneros y minoritarios. Rosa Chacel manifestó su admiración por ambos: “Juan Benet. Su prosa es dura, perfecta, es el mejor prosista que hay. Es un novelista científico. Hay un libro que también me gustó mucho, *Tiempo de silencio*, de Martín Santos, aunque no era tan puro, tan riguroso como Benet, pero era muy bueno” (Mateo 74). Después del tímido despunte anti-realista social de los Novísimos en los 1960s, el experimentalismo realmente se consolida en la década de 1970, pocos años antes de *Barrio de Maravillas* –gracias, como indica Arkinstall, a la influencia del Boom latinoamericano y de la *nouveau roman* francesa (*Histories* 142)–, siendo sus principales hitos *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo (1970), *La saga/fuga de JB*, de Gonzalo Torrente Ballester (1972), y *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé (1973).

²⁵⁸ *Barrio de Maravillas* fue originalmente publicada por Seix Barral en 1976, y durante la vida de la autora fue reeditada en 1980 por Bruguera, en 1985 de nuevo por Seix Barral, y en 1993 por Círculo de Lectores (Mateo 89). Posteriormente han habido muchas otras reediciones, así como traducciones a diversas lenguas.

Nacional de Literatura.²⁵⁹ Pero los ensayos y reseñas que se hicieron sobre ellas –y sobre la obra de la autora en general– incidían en aspectos bastante ajenos a las coordenadas del proyecto narrativo de la autora, con lecturas meramente contenidistas, filosóficas y de influencias –que ensalzaban con bellas y elevadas palabras su quehacer narrativo, sin desentrañarlo. Para una figura de la talla intelectual de Chacel todo este despliegue celebratorio debía resultar una broma alucinante, que acrecentó enormemente la acidez de su carácter durante sus años de senectud.²⁶⁰

Y el culmen de la ironía hubo de ser la recepción del Premio Nacional de las Letras en 1987,

²⁵⁹ *Acrópolis* también fue originalmente publicada por Seix Barral y por Plaza y Janés en 1984, y también ha sido reeditada con posterioridad.

²⁶⁰ Su fama de persona difícil era proverbial. “[S]u agudeza, su ironía, son bien conocidos y temidos por aquellos que se han acercado a ella buscando una interlocutora dispuesta al diálogo fácil, al halago, a la alabanza inmediata”, anotó María Asunción Mateo en la introducción a la entrevista que le hizo en 1993 (65). Como vimos en la introducción, James Kirkup en su obituario que “[t]o the end of her life, there was no abatement of her sharp tongue”, refiriéndose a la manera en que respondió a los ofensivos comentarios que hizo sobre ella el polemista Francisco Umbral en su libro *Las palabras de la tribu* (1994) –donde la tildaba de “homosexual irredenta” y la describía como “una bruja cruzada de Mary Poppins” (328). Más recientemente, en *Mujeres de la postguerra* (2002), Inmaculada De la Fuente escribe que “[e]l tiempo había uniformado su imagen con la de cualquier anciana, aunque sus gafas no pudieran esconder su mirada penetrante ni suavizar la arrogancia con la que arqueaba las cejas cuando escuchaba alguna estupidez” (307). La propia Chacel reflexionó explícitamente sobre ello:

[S]oy muy exigente, con todo. Y tengo la horrible costumbre de demostrarlo, eso es lo grave [...] no me gusta... Pero me es inevitable. Porque al ser absolutamente sincera tengo que demostrar lo que siento, mis reacciones... Y mis reacciones ante la persona son definitivas [...] uno de mis grandes pecados es incurrir en el desprecio. Sé que está muy mal. Pero yo no suelo tener un desprecio agresivo más que en ciertos momentos, cuando una de aquellas cosas despreciables ataca a una de mis cosas adorables [...] Mi desprecio es pasivo. (Mateo 66, 71)

Es tan atroz lo que pienso de todos y de mí misma, que tal vez por eso me odian todos (*Alcancía* 27-1-67).

Sí, en aquel tiempo yo me desvivía por quitar el sueño a la gente, por llevar a todo el mundo a los terrenos más peligrosos, hacerles andar por el alero del tejado. Ahora, espontáneamente, haría lo mismo, y si no lo hago (cuando no lo hago), no es por falta de convicción, al contrario, todas mis convicciones son más firmes que antes, pero a veces me da miedo por los otros; la experiencia me dice que mucha gente no lo resiste. A mí no me ha traído más mala consecuencia que acabar siendo odiosa a casi todos, pero lo llevo con resignación [...]. He inspirado a unos y a otros sentimientos buenos y malos en una medida normal, pero hay un sentimiento que jamás inspiré a nadie, piedad. ¡Y me haría tanta falta! (Chacel *Alcancía*; citado en De la Fuente 310, 320)

Algo de esto también se trasluce en su correspondencia epistolar con Mercè Rodoreda, en que ambas autoras ironizan sobre su condición de “viejas brujas”. Rodoreda también se había ganado la misma reputación de persona “intratable”; Mercè Ibarz comenta: “En público podía parecer demasiado pagada de sí misma. El silencio de la transición sobre la guerra y el franquismo imperaba, a veces con alegría. El presente tenía exigencias. Ella, como persona, resultaba extraña, lejana, impostada. [...] Más tarde supe que ella estaba vencida de no ser valorada por los mandarines culturales de su generación” (“Flores amarillas” 148). En una carta precisamente de 1976, Rodoreda contesta a un comentario de Chacel en su misiva anterior con unas frases burlonas, llenas de sobreentendidos entre ambas: “Si oyó hablar bien de mi como persona fue un error de la persona que habló bien de mí. Si la bondad es armonía y la maldad desorden, yo soy una persona absolutamente malvada a causa de los desórdenes que en mi larga y ya decadente vida he provocado” (Rodríguez-Fischer 300).

nada menos que de manos de Juan Carlos I de Borbón y Sofía de Grecia.²⁶¹ No obstante, en 1977²⁶² y a sus casi ochenta años de edad –difunto su marido y cansada tras cuatro décadas de existencia errante, economía precaria y ninguneo literario–, el reconocimiento, el dinero de los premios y la promesa de facilidades editoriales eran acicates poderosos. Y, efectivamente, la autora tomó la decisión de establecerse definitivamente en Madrid, junto con su hijo Carlos y su nuera Jamilia; aunque eso no significaba que simplemente transigiera con todo.

Las tres novelas de *La escuela de Platón*, el legado final de Rosa Chacel, distan mucho de ser complacientes con su contexto. Además de una memoria de la vanguardia –más crítica y menos idealizante que la representación habitual en aquellas fechas–, constituyen un verdadero tratado de *estética*. Por un lado, enuncian una teoría de la escritura vanguardista que recoge todo el desarrollo conceptual y narrativo de la autora en que, siguiendo la *razón poética* de Zambrano, la filosofía se halla enunciada en forma de novela y formulada precisamente en clave textil. Por el otro, plantean una sutil pero rotunda declaración política contra las premisas de recuperación sobre las que se estaba erigiendo la nueva democracia española.

Las tres novelas, con una fuerte base autobiográfica,²⁶³ evocan la Residencia de Estudiantes (“lo que aquel altozano llegaría a tener de colina sagrada” *Acrópolis* 7), y rinden homenaje a sus

²⁶¹ Conviene recordar que en 1980 y junto con otros intelectuales, Chacel les había dirigido a los reyes una carta amonestadora, manifestando su preocupación por las restricciones que la libertad de expresión estaba sufriendo en aquellos momentos (Rodríguez-Fischer, “Reportaje” 121).

²⁶² 1977 (específicamente el 14 de abril) es, significativamente, la fecha en que Chacel reivindica el proyecto de la intelectualidad de vanguardias en la conferencia “Sendas perdidas de la Generación del 27”, pronunciada en el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

²⁶³ En este sentido, retoman el carácter de *Memorias de Leticia Valle*: “Elena soy yo, naturalmente”, explicó la autora, “Isabel es una chica que está inspirada en una discípula de mi madre, que existió hasta hace poco” (Mateo 74). Esta chica aparece, junto a una adolescente Chacel, en una fotografía reproducida en el mismo libro de Mateo; el pie de página dice: “en 1911, en la Casa de Campo, con su amiga Felisa, evocada luego en *Barrio de Maravillas*” (Mateo 22). Así pues, Elena es Rosa e Isabel es, muy probablemente, Felisa. (Además, uno de los poemas de *A la orilla de un pozo* va dedicado a una tal Felisa Batanero, que muy bien podría ser Isabel: “La estatua que, enlazadas nuestras manos, / llegaron a forjar con barcarolas, / con el aliento y luz de nuestra infancia / te confió su verso en los

compañeros del 27: “Los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía”, reza el epígrafe de *Acrópolis*, tomando prestadas las palabras de Dámaso Alonso²⁶⁴ en “Una generación poética”, *Poetas españoles contemporáneos*.²⁶⁵ (Pero este homenaje no está exento de críticas, como explicaré más adelante). La trilogía está articulada en torno a tres momentos históricos: la etapa formativa del grupo, durante el sistema monárquico de turnos (*Barrio de Maravillas*, 1976); su eclosión, durante la dictadura de Primo de Rivera y los albores de la II República (*Acrópolis*, 1984); y su evolución y reconfiguración, con la materialización de la República, con la guerra y con el exilio (*Ciencias Naturales*, 1988). Al mismo tiempo, supone una recapitulación de toda su obra. *Ciencias Naturales*, abarca y conecta entre sí los otros textos y personajes anteriores de la autora (Mateo 52). Además, la trilogía es un

lejanos / reinos que habitas hoy con ella a solas. / Yo guardo aquí su piedra y su constancia”; *Rosa Chacel. Poesía*, 30). Por otro lado, al igual que los personajes de *Barrio de Maravillas*, Chacel vivió durante su infancia en este distrito de Madrid (actual Malasaña, o Dos de Mayo) y asistió a la Escuela de Artes y Oficios de la calle de La Palma, para luego entrar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Acrópolis* se refiere a “la colina de los altos del Hipódromo, en donde se encontraban el Canalillo y la Residencia de Estudiantes de Madrid” (Mateo 46). Y, *Ciencias Naturales* alude al Museo situado cerca de la dicha Residencia, que la autora conoció en su juventud (Mateo 52), y que también aparece aludido en la trilogía: “la colina del Museo de Ciencias, en las márgenes del Canalillo” (*Acrópolis* 302).

²⁶⁴ Chacel explicó que existía una íntima relación para ella entre estas palabras y el título de la trilogía, basado en el fresco de la *Escuela de Atenas*, que las protagonistas admiran y cuya reproducción tienen colgada en la pared (*Acrópolis* 7; Mateo 76). La mención a la pintura aparece, concretamente, en *Acrópolis* (49). Para ella, como había desarrollado en su obra ensayística, y como hemos visto a propósito de *Memorias de Leticia Valle*, el eros – entendido en el sentido propuesto por Georges Bataille, como transgresión de los límites y, por ende, comunicación– es el principio fundante del arte y de la vanguardia.

²⁶⁵ El carácter de homenaje basado en las palabras de Dámaso Alonso –que había permanecido en España durante el Franquismo, en oposición al régimen y por tanto incluido en el subterfugio del exilio interior– queda asimismo de relieve en la anécdota que Inmaculada De la Fuente recoge en *Mujeres de la posguerra*:

Al reencontrar a la escritora en casa de Julián Marías, allá por 1973 o 1974, Dámaso Alonso le confesó: “Siempre que la veo recuerdo una primavera en que la vi a usted por la calle de Alcalá con Concha de Albornoz. Iban agarradas del brazo como dos estudiantes jóvenes. Y me dio una sensación de que era la primavera, una alegría...”. Chacel, complacida, cuenta a Alberto Porlán que, a los pocos días, envió al poeta un libro que acababa de publicar [dada la fecha anteriormente constatada, debe tratarse de *Barrio de Maravillas*] con esta dedicatoria: “En recuerdo de aquella primavera... etc” (De la Fuente 311).

Es muy probable, pues, que exista un guiño de continuidad entre el regalo a Alonso del primer volumen de la trilogía, *Barrio*, y la dedicatoria alusoria a sus palabras en el segundo, *Acrópolis*. “En recuerdo de aquella primavera”. El guiño simbólico es evidente: no podemos olvidar que la II República, eclosión del proyecto vanguardista (“un sistema que el amor presidía”), fue proclamada un esplendoroso día de primavera, el 14 de abril de 1931.

planteamiento maduro de todos los temas que Chacel había apuntado y repetido en su narrativa anterior: la exclusión femenina del Texto y su relegamiento al tejido, la reflexión metalingüística, y la revisión crítica sobre el papel del intelectual. Y, para terminar, representa una síntesis de todas las estrategias que habían conformado su proyecto metanarrativo: los tres textos suponen un retorno a la narración laberíntica –antiteleológica– vanguardista, retomando el flujo de conciencia con que la autora había concebido *Estación*. “[B]ecause of the rupture in Spanish cultural continuity, she is bringing to fruition in the 1970s and 1980s a project conceived in the artistic climate of the 1920s and 1930s”, comenta Susan Kirkpatrick (“Introduction” vi, 1989);²⁶⁶ y la explicación es continuada por Shirley Mangini: “[E]l modernismo chaceliano – interrumpido por muchos años de exilio y peregrinaje tanto intelectual como físico– vuelve a tomar la forma y la sustancia del modernismo europeo una vez más”, comenta (*Las modernas* 156, 2001). Como afirma Christine Arkinstall (*Histories, Cultures, and National Identities. Women Writing Spain*, 2009), con esta reconstrucción del universo cultural de la España de preguerra y del exilio, Chacel se reivindicaba a sí misma como parte del canon literario modernista; y, asimismo, subrayaba la necesaria continuidad histórica entre éste y el proceso de recobramiento democrático:

Chacel’s three novels revive the stellar decades of twentieth-century Spanish modernism [...]. Narratives of memory, they also intersect with efforts by official bodies in the post-Franco period to recover an erased or marginalized liberal cultural heritage, so as to lend

²⁶⁶ De hecho, Chacel había ideado su trilogía ya entonces, como dejó constatado en sus diarios. En su entrada del 28 de junio de 1960–a propósito de su parecido con *Degrés* de Michel Butor, uno de los textos fundamentales del *nouveau roman* francés– anota:

[M]i proyectada *Escuela de Platón*, que empecé en Roma, en el veintitantos, seguí en Madrid, cambiando ya el título por *Ciencias Naturales* [...] y que después ha evolucionado, fundiéndose con lo que entonces era *El callejón de las negras* bajo el título de *Barrio de Maravillas*. Creo que conservo todavía el principio en aquellas hojas pequeñitas que usaba yo entonces, con tinta verde, llenas de faltas de ortografía –más que las actuales– y que podrían atestiguar alguna vez lo que era aquel proyecto. Estas coincidencias con Butor son muy explicables. Se trata de una escuela que empezaba entonces, en el veintitantos, que provenía de Proust y de James Joyce, y que en España apuntó superficialmente en muchos, pero sólo en mí con verdadera solidez y adhesión. Naturalmente, fue estrangulada; en los superficiales, sin dejar rastro, y en mí, arrastrando durante veinte años el estrangulamiento. (citado en De la Fuente 323)

historical weight to Spain's reemerging democracy and full integration into Europe. [...] In this process, governmental cultural entities sought to recover and celebrate the memory of those writers, artists, and intellectuals associated with the ill-fated liberalism of the Second Republic through public homages, exhibitions, and catalogues. Silvina Schammah Gesser has described such policies as part of a "recuperation industry", which aimed "to reconcile the 'two Spains' at home and to re-invent the image of Spain as a modern and civilized nation abroad [...] At the same, the success of the so-called Transition to democracy was ensured through an official pact of amnesia [...].Chacel [...] declares her generation to be the indisputable foundation of Spain's cultural and political renaissance after Franco. The recovery of their history is one with reconstructing a liberal past expropriated, denied, and denigrated by the Franco regime, and subsequently misinterpreted by literary criticism. Chacel's literary project constitutes an attempt to recompose, from memory and from later historical moments, the sociocultural consciousness of her generation and those generations with whom they coexisted. [...] *Privileging the recovery of early twentieth-century modernist cultural histories [...], Chacel's trilogy largely avoids the more politicized issues that the official post-Franco pact of amnesia was anxious to avoid.* (Arkinstall *Histories* 18, 19,145, 25-26; énfasis mío)

Sin embargo, disiento respecto de Arkinstall (y de Mangini y Kirkpatrick) en este último punto. Yo no creo que Chacel estuviera afirmando que tal continuidad se hubiera producido, como la opinión mayoritaria cándidamente asumía. Todo lo contrario: ella subrayaba que esa conexión, urgente e imprescindible, no había tenido lugar, y, como vanguardista, llevaba a cabo su demostración a través de la forma. Es cierto que regresa al flujo de conciencia de su primera novela, pero en mi opinión su uso es radicalmente distinto. Ahora esta escritura no funciona como un posible discurso exterior, alternativo y transformador del orden social, según lo había sido para la vanguardia moderna; sino que se plantea como esa misma estrategia de crear fallas dentro del sistema, que la autora había explorado en *Leticia* y desarrollado en "Ofrenda". Sólo que, en este caso, esa falla ya no está dentro del texto, sino que *es* el texto mismo: una maraña dentro del discurso juancarlista, que muestra sus puntos ciegos poniendo al descubierto el insalvable abismo intelectual existente entre la España de los años setenta-ochenta y la de los veinte-treinta. Y para muestra, qué mejor evidencia que el delirante efecto receptivo surgido en torno a sus novelas. El mismo hecho de que el público no pudiera entender estos textos,

perfectamente inscritos en el ambiente cultural previo a la guerra civil, constituía la prueba más efectiva de la insuficiencia y los fracasos de la “pacífica y ejemplar” transición española –la cual no había conseguido recobrar, ni remotamente, el librepensamiento anterior al Franquismo: “[H]an sido cuarenta años de desmigamiento intelectual y moral más que material. Porque materialmente, en esos cuarenta años se ha hecho algo, pero *todo lo que era nuestro renacimiento intelectual se hizo cisco [...] Aquello se estrelló*” (Chacel; citado en De la Fuente 315-316, énfasis mío).

Es decir, que al contrario de lo que afirma Arkinstall, *La escuela de Platón* no se inscribe dentro del impulso colectivo por la recuperación de la historia cultural pre-franquista –el cual asumía una maniobra teleológica peligrosamente semejante a la del régimen: retornar al pasado anterior (en este caso, la vanguardia y la República) y suprimir el pasado inmediato (la dictadura) como si hubiera supuesto una desviación del *destino nacional*; tal cosa, el destino nacional, no existe para la autora. No: el efecto es más complejo, similar al recreado en “Ofrenda” –en que un retazo del pasado se abría de pronto *dentro* del tiempo histórico presente. La trilogía, anulando toda noción de “progreso”, incrusta la Modernidad pretérita en la España neo-democrática, como si se tratara de una temporalidad simultánea. Un tiempo abortado, borrado, que “no fue y no se resigna a no ser alguna vez, que no se resigna a la solución de continuidad” –como le había escrito a Anna Maria Moix en 1966–; y que, por tanto, persiste en una condición fantasmagórica.

Así pues, Chacel no se suma a la ingenua empresa colectiva de intentar recobrar la España anterior a Franco, sino que pretende justamente lo opuesto: forzar una dialéctica dolorosa pero necesaria. Para la autora, la vanguardia y su proyecto político –la II República– no constituyen un pasado que pueda superarse ni recuperarse: son, por efecto de la violenta borradura militar, un fantasma enquistado en el seno de la nación, el cual requiere ser mirado de frente. En su ensayo

de 1993, deliberadamente titulado “Volviendo al punto de partida”, ella misma expresó que “puede un tiempo profundamente atesorado volcarse sobre un presente vivo y activarlo, [...] dialogando hasta entenderse del todo, hasta comprenderse” (Chacel; citado en Arkinstall 144).²⁶⁷ Arkinstall comprende esta cita como la enunciación, por parte de la escritora, de un fenómeno acontecido; yo lo entiendo como la expresión de una potencialidad incumplida, cuya falta ella se propone evidenciar. Chacel genera un asalto de ese tiempo espectral sobre el presente, que obliga a sus lectores a bajar a los “sótanos y cisternas” del edificio nacional “que cavé con instrumentos primarios” (Chacel “Volviendo”; citado en Arkinstall 144). Su propósito, una vez más, era “quitar el sueño a la gente, por llevar a todo el mundo a los terrenos más peligrosos, hacerles andar por el alero del tejado” (Chacel *Alcancía*; citado en De la Fuente 310, 320): crear la fricción de la cual pudiera surgir la chispa del entendimiento, aunque éste fuera incómodo e incluso implacable. Un gesto desafiante, lanzado al lector, fundamentalmente inmanente e irónico, que –como dijimos antes– genera una falla dentro del tejido/discurso de la feliz España postfranquista.

Así pues, si “Ofrenda” representaba su planteamiento intuitivo, mi tesis es que *La escuela de Platón* representa el giro definitivo de Chacel hacia el post-estructuralismo y, en gran medida –

²⁶⁷ A propósito de retornos al y del pasado, Chacel formuló en *Acrópolis* una interesante declaración sobre la figura del *regesante* como un fantasma –que, veladamente, se refiere al exiliado exterior, y digo veladamente porque el pasaje alude, en lo argumental, a la vuelta de Ramón a Madrid, tras las vacaciones–: “Un revenant puede volver porque no rompió sus vínculos con la tierra, no se desprendió entero de ella, quedó pegado en el visco, *como un alma en pena*. Si es un alma, sigue siendo, pero *no puede participar sus penas a los vivos*. Aquel a quien se le aparece le ve como aparición, no como apariencia. *Su aparición es un reflejo, un efecto óptico de algo que está en otra parte, penando, pero está*” (*Barrio* 220-221, énfasis mío). Chacel opone esta figura a la del exiliado interior, que nunca puede ser un regresante:

No puede ser un revenant el que no se va porque no encuentra dónde penar: el que no se va por apego a la pena, por repugnancia a la falta de pena, a la falta, en suma. Por saber que lo que le falta se ha sumido en la falta total, en la nada, y no tolera la inexistencia de lo que le falta. Porque, claro está, permanecer –ya que no volver– no es para sustituir lo que falta con lo que hay, es para vivir hostilizando a la falta, a toda falta, cosa completamente sin sentido, aunque se pueda sentir con violencia... (*Barrio* 220-221).

con sus importantes digresiones sobre el lenguaje–, una teorización novelada de éste:

“Congelado en la memoria de Chacel, el debate sobre la modernidad que vivió en la capital a finales de la década de los veinte vuelve a tomar vida novelística cuando nuestra autora reinicia su vivencia en Madrid en los años setenta” (Mangini *Las modernas* 156), pero ahora siendo “fully aware of our contemporary preoccupations with the relationship of language and subjectivity” (Kirkpatrick “Introduction” vi). Finalmente, propongo que –también siguiendo la intuición iniciada con “Ofrenda”– existe una íntima relación conceptual entre la manera en que está (des)estructurada la novela y los recorridos trazados sobre la trama urbana del barrio de Maravillas y de la Residencia de Estudiantes de Madrid.²⁶⁸

De estas tres novelas, nos interesan particularmente las dos primeras. En *Barrio de Maravillas* y *Acrópolis*, los asuntos narrados son, justamente, el acceso femenino al Texto realizado desde la costura (las protagonistas, Elena e Isabel, descubren su talento artístico y literario a partir de su destreza con la aguja),²⁶⁹ las dificultades que debía enfrentar una mujer aspirante a desarrollar una carrera artística (ambas chicas se embarcan en una aventura estética y filosófica plagada de

²⁶⁸ Sin desarrollarlo, Shirley Mangini había anotado este punto, al relacionar a Rosa Chacel con *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf:

Próxima a la Virginia Woolf de *La señora Dalloway*, en *Acrópolis* Rosa Chacel utiliza la ciudad para explorar su experiencia como mujer en una sociedad patriarcal. Al mismo tiempo que analiza su historia personal, desarrolla una epistemología de las implicaciones psicológicas y políticas del género sexual y, en ocasiones, de clase social. Como una de las vanguardistas que más perduró en su filosofía ante el mundo y la estética, Rosa Chacel en *Acrópolis* es una especie de prodigiosa cronista ontológica de su época y de las peculiaridades y preocupaciones de la naciente modernidad en Madrid (Mangini *Las modernas* 156-157)

Por su parte, Christine Arkininstall también lo apunta, pero sin explorarlo en su dimensión estructural: “Chacel’s texts take issue with the engendered separation between domestic and public spheres, represented by the key modernist spaces of home and city. As a consequence, her narratives will argue for the incorporation of cultural practice into the home and for reformulating the city as embodied spaces in which all its citizens are granted full recognition and sociopolitical rights” (Arkininstall 27-28).

Igualmente, creo que la (des)estructuración narrativa de *Ciencias Naturales* –la última novela de la trilogía–, está basada en las cartografías nomádicas del exilio. Pero este texto ya no formará parte de nuestro análisis.

²⁶⁹ Curiosamente, la cubierta de la edición original de *Barrio* (Barcelona: Seix Barral, 1976), realizada por Joan Batallé, representa justamente una pieza textil de ganchillo, encaje y punto de cruz, destacando en el centro una rosa, en clara alusión al nombre de la autora.

obstáculos),²⁷⁰ la reflexión metalingüística enunciada en términos textiles (una conceptualización heterodoxa, pero capaz de llegar a las mismas nociones de la vanguardia), y la crítica a la figura del intelectual (pues, de todas las dificultades que las muchachas afrontan en su voluntad de dedicarse al arte, sus propios colegas constituyen la más ardua).

Por motivos de longitud, dividiremos nuestro estudio en tres capítulos. El primero se ocupará del análisis argumental, atendiendo a la discusión sobre el género y al problema –ya conceptualmente maduro– del acceso femenino, desde la costura, al conocimiento letrado. Este asunto es inseparable del debate, incorporado por Chacel, sobre la intelectualidad, el cual veremos en el segundo capítulo. El tercer capítulo se encargará del análisis metanarrativo, profundizando en la propuesta estética de Chacel.²⁷¹ Ello nos permitirá enlazar el debate vanguardista, desarrollado en el argumento, con la dialéctica sobre el presente de la autora al escribir la trilogía, y con su discusión sobre las posibilidades políticas de la literatura en un mundo del que ya se han desvanecido los referentes de la Modernidad.

Análisis argumental

Para Susan Kirkpatrick en su prólogo a la traducción inglesa de *Barrio de Maravillas* –al igual que *Memorias de Leticia Valle* para Elizabeth Scarlett en *Under Construction*–, *La escuela*

²⁷⁰ Sin embargo –como indicó Susan Kirkpatrick (“Introduction” vii)–, no se trata de una autobiografía intelectual, ni tampoco de un *bildungsroman*. Nada de lo que ocurre en la novela importa realmente: los eventos –personajes, sociales, históricos– no son valiosos por sí mismos, sino por las resonancias subjetivas que generan.

²⁷¹ Como tuvimos ocasión de ver en sus ensayos literarios publicados en *Hora de España* durante la Guerra Civil, la autora siempre defendió el carácter radicalmente político de la experimentación lingüística y la literatura vanguardista. En su ensayo de 1977, “Sendas perdidas de la Generación del 27” (escrito entre *Barrio y Acrópolis*), volvió a subrayar que la verdadera revolución social pasaba ineludiblemente por el problema de la forma material en la representación: “Nunca se puede trazar el límite entre la crítica estética y la crítica moral y social: [...] por más severo esteta que uno sea, tarde o temprano habrá cruzado la frontera, entrando en otra cosa” (Chacel; citado en Arkinstall 143). Chacel constituiría así un perfecto ejemplo en la argumentación de Andreas Huyssen (*After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 1986) sobre la reintegración de arte y vida en las vanguardias europeas.

de *Platón* constituye una reescritura de *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce (“Introduction” vi). *Barrio* narra la adolescencia y formación de Isabel y Elena entre los años de 1912 y 1914, mientras que *Acrópolis* relata su educación universitaria, su difícil introducción en el ambiente cultural madrileño y el comienzo de su vida adulta, abarcando el período de 1915 a 1931.²⁷² Ambas chicas son vecinas en el mismo edificio entre San Vicente y San Andrés, “[c]asa de la ciudad [...] sobre el cruce de dos calles” (*Acrópolis* 40).²⁷³ Isabel, *hija natural* de una mujer soltera y humilde, se muda con ésta a la buhardilla; su madre trabaja como limpiadora y modista. La familia de Elena, de clase media venida a menos, ocupa la planta tercera. Contigua a la buhardilla, hay una pequeña habitación desocupada, que la chica utiliza como estudio, y que pronto invita a Isabel a compartir. En el piso primero, se localiza la escuela femenina de doña Laura, quien también reside en el mismo inmueble con su hermana menor, Piedita, una muchacha tan linda como simple. En el segundo piso, hay una modesta pensión que funciona

²⁷² Concretamente, *Barrio* comienza a principios de la primavera de 1912 y se interrumpe en septiembre de 1914 (Kirkpatrick “Introduction” vi). Dos acontecimientos históricos encuadran cronológicamente la novela entre estas fechas: el asesinato del presidente liberal José Canalejas en Madrid en 1912 (*Barrio* 152-153), y el asesinato del archiduque austro-húngaro Francisco José en Sarajevo en 1914, que inaugura la I Guerra Mundial (*Barrio* 262). Un tercero, la crisis de 1896-98 que desemboca en la pérdida definitiva de las últimas colonias, extiende sobre ella su influencia pasada: “la sombra de la gran derrota que coronaba el bendito siglo” (*Acrópolis* 39).

Acrópolis empieza en el “invierno del quince al dieciséis” (27) con la tertulia de café en la que participa el profesor Salces, y dentro de cuyas reflexiones parece estar contenido todo el primer año: una página más tarde Chacel escribe el “frío de febrero –1915” (28), en que tiene lugar el primer curso de las chicas en la Academia, y en que empieza la epidemia de gripe que azotó España hasta 1918 (explicada en la página 72). La novela finaliza en abril de 1931 con la proclamación de la II República: “Adónde llegarán los hechos, nadie lo sabe [...]. Eras de inseguridad en las que mandaba el Padre. Luego, veinte siglos mandando el Hijo. ¿Será posible que al fin [...] se haga cargo de nosotros el Espíritu?” (367).

²⁷³ Ahí se ubicaba, precisamente, la casa de doña Julia, la abuela materna de la autora, donde ella se mudó de niña con su madre en la primavera de 1908, procedentes de Valladolid (Mangini 147; De la Fuente 297). El lugar exacto es perfectamente localizable sobre un mapa de Madrid: en el espacio acotado entre las calles Gran Vía (al S), San Bernardo (al O), Fuencarral (al E) y Carranza (al N), muy cerca de la actual estación de metro de Tribunal. San Vicente Ferrer (horizontal E-O) y San Andrés (vertical N-S) son perpendiculares entre sí. Ambas son adyacentes a la calle de la Palma –donde estaba la escuela de Artes y Oficios a la que Rosa Chacel asistió en su adolescencia– y a la Plaza del Dos de Mayo: Cuatro esquinas cardinales: dos calles divididas en cuatro. San Vicente hacia arriba, la puerta churrigueresca del Hospicio. San Vicente hacia abajo, la Universidad... San Andrés, por un lado Plaza del Dos de Mayo y Bulevares, por el otro corte muy próximo en explanada –casi desmontes– adonde afluyen calles famosas, de míseros prostíbulos –Tesoro, Espíritu Santo... Corredera Alta–, comercio, ultramarinos, pescaderías, casquerías, puestos callejeros de verduras, mercado de San Ildefonso (*Acrópolis* 37).

disimuladamente como burdel, donde algunas muchachas empleadas como limpiadoras prestan asimismo servicios sexuales a los “huéspedes” de la “patrona” –pero esto no se descubre hasta *Acrópolis*, con el episodio de aborto acontecido en la escalera (158-161). Al frente del edificio está la farmacia de don Luis. Sobre este escenario, los sucesos históricos (como el asesinato del presidente Canalejas, la popularización del cinematógrafo y el gramófono, el estallido de la I Guerra Mundial; la epidemia de gripe, la celebración de renombradas exhibiciones artísticas y de eventos culturales, la dictadura de Primo de Rivera, etc) se entremezclan con el transcurso de la vida diaria (las tareas domésticas, las compras, las pequeñas dolencias, las visitas al Museo del Prado, la celebración del Carnaval, los trayectos en tranvía, el ambiente callejero, etc).

Debido a la complejidad narrativa de ambas novelas, el desentrañamiento detallado de la trama supone, en sí mismo, un verdadero trabajo de detective. Nada está explícito, todo se encuentra disperso en el intrincado flujo de conciencia formado por las conversaciones y los pensamientos de los personajes, que constituyen la totalidad del texto. A continuación reconstruyo los sucesos que componen el argumento. Durante el transcurso de *Barrio*, Elena ayuda a Isabel a superar la inseguridad que le acarrea su condición de ilegítima y el consecuente rechazo social; las chicas afianzan su vocación dibujando juntas y asistiendo a la Escuela de Artes y Oficios de la calle de la Palma; la maestra Laura se cuestiona su vida; la tercera persona narrativa reconstruye para nosotros la historia familiar de Elena; Luis, hijo del farmacéutico, se enamora de Isabel; la rica diletante Tina Smith (Albertina Beltrán),²⁷⁴ a cuyos hijos Piedita imparte lecciones de música, casa a la muchacha con su hermano Braulio; Manuel –hermano de Laura y también profesor– enviuda y se muda al edificio con su joven hijo Ramón; Antonia, la

²⁷⁴ En *Acrópolis* sabremos que esta refinada señora es una valenciana casada con Gérome Smith, un industrial centroeuropeo, y así transformada de Albertina Beltrán en Tina Smith (61-62).

madre de Isabel, le confiesa a Elena el secreto sobre el origen de su amiga; las niñas se hacen cercanas a Felisa Olmedo, hija de un coleccionista aficionado; aparece en escena Máximo Montero, discípulo predilecto de Manuel y amigo de Ramón y Luis; y, finalmente, las chicas deciden emprender estudios superiores en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ante las burlas de los muchachos que las acusan de esteticistas.

Los eventos de la segunda novela dan comienzo unos meses después. En *Acrópolis*, las protagonistas cursan clases en la Academia, donde se hacen amigas de su condiscípula Ágata y muy próximas al viejo profesor don José Salces; Antonia enferma gravemente de gripe y es atendida por Elena y Luis, lo cual favorece un acercamiento entre Isabel y éste; los comentarios del joven profesor Martín introducen a las protagonistas en la apreciación del arte modernista, despegándose progresivamente del referente clásico representado por don José y por el mismo padre de Elena; Luis y Ramón ingresan en el círculo intelectual y político de Martín, y acuden a tertulias y excursiones²⁷⁵ en que las chicas casi nunca pueden participar por cuestiones familiares y sociales de “decencia”; Elena se enfrenta a los prejuicios familiares; Tina Smith –con el apoyo de Laura y actuando como “carabina” ante las familias–, las impulsa dentro del mundillo cultural de Madrid, presentándoles a su amiga Sol Martínez y a los intelectuales extranjeros Berth y Tob Kerman; Isabel logra el interés de Mr. León Walksman, un artista, anticuario y mecenas extranjero a quien las chicas llaman cariñosamente “el señor Gut-Gut”; Elena inicia un romance intelectual con el profesor Martín en la última parte de la novela; Tina se las ingenia para presentar a Isabel, en el seno de una exposición de pintura, a su nobiliario padre, y el aristócrata, fascinado por el trabajo artístico de la joven, experimenta una fuerte conexión con ella; doña

²⁷⁵ Los personajes viajan, concretamente, a Toledo. En *Memoria de la Melancolía* (307-310), María Teresa León refiere una de esas excusiones: el grupo de amigos de la Residencia de Estudiantes tenía la costumbre de pasar fines de semana en esta ciudad, que los fascinaba hasta el punto de denominarse a sí mismos la “Orden o Hermandad de Toledo”.

Teresa, la madre de Luis, descubre la relación secreta entre su hijo e Isabel, vitupera a Antonia, y el conflicto acaba inesperadamente en tragedia; Laura la confronta duramente; y, al final de la novela, el marqués de Sotillo reconoce oficialmente a Isabel como su hija, llevándosela a vivir consigo.

Del tejido al Texto, por el camino del hilo

Barrio de Maravillas nos proporciona desde sus páginas iniciales lo que serán los ejes argumentales y metaliterarios de la trilogía: el desplazamiento femenino de lo textual a lo textil, y el vínculo entre lenguaje e hilo, dos de los pilares sobre los cuales Chacel construye su homenaje-crítica a la vanguardia y su defensa de la participación femenina en su conceptualización estética.

La novela abre con una escena de costura: una tarde en que Isabel baja a visitar a Elena, la abuela de ésta, doña Eulalia, le pide que, mientras espera que su amiga regrese, le saque los hilos de un fragmento de tejido: un lino de muy buena calidad que así podrá ser recuperado para otra labor. La pequeña está bien instruida en ese tipo de menesteres, tanto por el trabajo de su madre como por la educación que recibe en la escuela; y, aunque la tarea no parece agradaarle en exceso (“me guste o no” *Barrio 6*), acepta ansiosa de ganar algún mérito, porque es consciente de que la única manera de parecer una buena chica es a través de su desempeño con la aguja: “quiero portarme bien, quiero demostrar que aunque esté sola... [...]. Me conformo con que no digan, con que no puedan decir que lo hice mal” (*Barrio 6*).

Isabel empieza a deshacer cuidadosamente la tela, y simultáneamente se desencadena su pensamiento. “[E]sto de sacar hilos me entretiene sin impedirme pensar en lo que quiera” (*Barrio 6*). Isabel reflexiona en torno a su amistad con Elena. La relación entre ambas está basada en un singular e intenso intercambio lingüístico, y por tanto ella medita sobre la

naturaleza de las palabras: un terreno difícil e inquietante para la chiquilla, recién iniciada en una escolarización generizada e insuficiente en el colegio de señoritas regentado por doña Laura:

“[A]s a small child she is confused by polysemy [...], or by meanings without signifiers” (Davies *Spanish Women’s Writing* 169). Toda la seguridad que la pequeña siente en la actividad textil, la cual domina, se desvanece ante el contacto cotidiano con el orden lingüístico, el cual desconoce –y que es la expresión de ese orden socio-simbólico que la castiga, con el ostracismo, por haber roto sus reglas naciendo fuera del matrimonio y careciendo de un padre que legitime su existencia. Por tanto, el trabajo textil queda desde el principio identificado no sólo con lo femenino, sino también con una especie de estigma: el de quienes no tienen lugar en la ley social, simbólica, y por tanto lingüística, del patriarcado. Desplazada, pues, hacia los márgenes del lenguaje debido a su condición femenina e ilegítima, el pensamiento de Isabel discurre tortuosamente y en la más cándida oralidad. La chica duda constantemente de las relaciones entre significante y significado, autocorrigiéndose, considerando con cautela la precisión de cada vocablo antes de decidirse a emplearlo, y salvando los grandes huecos del desconocimiento, que continuamente se abren a su paso, mediante la recurrencia intuitiva a otras palabras, las cuales podrían funcionar muy heterodoxamente –metafóricamente, sinestésicamente– como sinónimos: “sólo con lo que piensa [Elena] parece que puede matar a alguien... *Matar o todo lo contrario – no sé qué es lo contrario de matar, pero en fin, sí, se puede decir*” (*Barrio 9*, énfasis mío).

Isabel recuerda, sin mayor trascendencia, que la primera vez que vio a Elena, ésta le pareció “una araña” (*Barrio 9*). Una presencia silenciosa y observadora que “se ha enterado de todo y va con el cuento” (*Barrio 9*), alguien que podía iniciar el rumor de que las nuevas inquilinas del trastero eran un peligro para la moral pública. Sin embargo, a nosotros no puede pasarnos desapercibido que esta metáfora arácnida alude al nexo entre lenguaje e hilo: casi

inmediatamente después, el arañismo de Elena se resemantiza –derribando las defensas de Isabel–, como un poder de descubrir la magia encerrada en las palabras a través de su efecto plástico, sensorial, sonoro. La niña recuerda estremecida la transformación que, en labios de su nueva vecina, experimentó un simple nombre de pájaro: “¡Era un verderón!... Cuando lo dijo, yo entonces la miré a ella... Su cara se había transfigurado como... qué sé yo, como si echase luz, como si el pájaro verde... No, como si el verde del pájaro hubiera llenado el cuarto” (*Barrio* 10). El instante constituye una verdadera epifanía verbal para ella, sellando un vínculo incondicional entre ambas: “Entonces pensé, nunca habrá nadie en el mundo a quien yo pueda querer más” (*Barrio* 10). Elena, efectivamente, es la araña que Isabel había intuido, pero en un sentido completamente distinto: alguien capaz de urdir relaciones sutiles entre las palabras, y que, a través de la costura, introducirá a Isabel en el intimidante mundo de las letras.

Chacel establece así su punto de partida para un argumento que ya había planteado en sus textos anteriores, y que desarrollará ficcionalmente a lo largo y extenso de esta tríada final de novelas. La capacidad perceptiva para el lenguaje que muestran ambas chiquillas pese a su escasa instrucción –modesta en Elena, casi nula en Isabel–, es la primera evidencia de que, uno, la separación binaria y jerárquica entre lo textual-masculino y lo textil-femenino (producción intelectual o arte, versus reproducción material o artesanía) no es una instancia natural; y, dos, de que ni siquiera la educación generizada –dirigida a producir esta separación: la costura como instrumento inculcador de feminidad– consigue radicarla por completo. Las prácticas sociales y educativas destinadas a disociar lo textual (artístico-simbólico-masculino) y lo textil (artesanal-material-femenino) constituyen una aporía en sí mismas: el lenguaje *es* hilo –discurrir diacrónico–, y por tanto la actividad textil siempre funcionará como una puerta hacia la escritura y la reflexión sobre el acto narrativo.

Esta identificación, ya establecida por el inicio simultáneo de la actividad textil y la cavilación, vuelve a quedar explícita con la interrupción sincrónica de ambas. Mientras Isabel divaga, extrayendo el hilo, unas amigas de doña Eulalia que han ido a visitarla se fijan en ella, y una declara enfáticamente que parece “de cabo a rabo un carreño” (*Barrio* 16, 18). La narración mental se paraliza, presa de la angustia: la chica no sabe el significado de la palabra, teme que aluda a su condición de bastarda. Y, significativamente, el discurrir del hilo se interrumpe al mismo tiempo:

Una palabra que es una bomba de vacío. Es lo incomprendible, lo irrespirable, hostil a la vida. Y la palabra se repite y cuanto más se repite más oscura parece, más malvada, más sarcástica, más infame. Porque se repite siendo aprobada, siendo comentada como una flecha en el blanco... *El último hilo sale como si saliese de la inmundicia, como si fuera viscoso; no acaba de salir nunca, se rompe, hay que buscarlo y no se puede encontrar el cabo entre el tejido, que ya no es el lino blanquísimo, sino una cosa sobada, sucia... [...].* Porque si a uno le llaman ladrón sabe si lo es o no lo es, sabe a qué carta quedarse: es una calumnia o es una acusación justa... Puede decir, lo soy, o no lo soy... A esto no se puede decir nada... “De cabo a rabo...” y se cierra la puerta, se queda uno como parálítico, como atado de pies y manos (*Barrio* 14, énfasis míos).

Si Isabel pierde el discurso al oír la palabra desconocida a la vez que el hilo se bloquea dentro del lienzo, es porque ambos *son lo mismo*. Es decir, la niña que, atemorizada por las palabras, extrae el filamento del lienzo, tiene entre sus dedos, sin saberlo, la llave misma de la puerta que se cierra ante ella: el principio del camino que la llevará de vuelta hacia ese ámbito al que pertenece y del cual está siendo excluida.

El largo y sinuoso recorrido hacia el Texto dará comienzo esa misma tarde, cuando, nerviosa y asustada, Isabel le cuente a su amiga Elena lo sucedido; y ésta averigüe el significado de la palabra tenebrosa, pero, con un presentimiento, decida no revelárselo:

Si yo te lo dijese ahora y, hasta si te lo explicase, te quedarías sin saber... No es eso precisamente: *si te lo explicase, tú le darías importancia a cosas que no la tienen*, y yo lo que quiero es que te caigas sentada, de asombro..., *que veas la cosa en su salsa [...].* Si te lo explico, con pelos y señales, te quedas toda la vida sin saber lo que es un Carreño [...]

[N]o se trata de comprender: se trata de decir ¡Ah! de asombro. (*Barrio* 21-22, énfasis mío).

Con esta afirmación, Chacel se refiere a la carencia primordial que subyace la palabra en el lenguaje comunicativo: el objeto material, simbólicamente sublimado –*significado*– en una combinación de sonidos o grafías, se halla ausente de ésta. Y por tanto, el enigma –planteado por la palabra “carreño”, aplicada a ella misma– permanecería impenetrable para Isabel en una explicación lingüística normal. En su lugar, Elena propone una experiencia poética con el objeto insustituible “de cuerpo presente”, para la cual precisa organizar con anterioridad una serie de detalles. Estos preparativos incluyen el tira y afloja lingüístico que se abre entre ambas amigas cuando Isabel, presa de la ansiedad, intenta obtener más información; Elena juega con las palabras, desviando sus respuestas: le da sinónimos para el lugar al que piensa llevarla, alegoriza la tarea de convencer a su abuela con emprender la conquista del Himalaya (*Barrio* 22), y cuando Isabel concluye con un furioso “¡Oh, vete a freír espárragos con tus promesas!”, ella contesta tranquilamente “No, hoy no pienso hacer nada en la cocina” (*Barrio* 23). Con todo esto no sólo se propone mantener su plan en el más riguroso secreto, sino también iniciar a Isabel en el ejercicio metafórico y de resemantización necesario para el experimento. Un ejercicio que la incluirá a ella misma –quien se verá remodelada, transformada en su identidad dentro de un disfraz cuidadosamente preparado por su amiga para acudir a su extraña cita con los carreños.

Durante los días de espera hasta la fecha señalada para la resolución del misterio, la imaginación expectante de Isabel vuelve a insistir en la importancia de lo textil: “Tengo que buscar una pista, a ver si por el hilo puedo sacar el ovillo [...]. Tengo la impresión de que estoy colgada, pendiente de un hilo”, dice refiriéndose a su fe en Elena. El vínculo entre las personas – la amistad entre ambas niñas, basada en la comunicación verbal– también es, por tanto, identificada con la hebra textil. “Estoy pendiente de lo que va a pasar y no me atrevo a moverme

por miedo de que se rompa el hielo. Pero no se puede romper; *tengo que tener confianza en el hilo*” (23, 24, énfasis mío). Isabel, como antes hemos señalado, sólo siente amparo en su dominio de la costura, y siempre piensa los conceptos abstractos o desconocidos en relación –en su posible relación– con el tejido y la textura o tactilidad:

es una suavidad áspera, una suavidad mate..., *¿se podrá decir mate...?* La del pelo, así, perfectamente limpio, *es igual a la de una madeja cuando se la desenvuelve para devanarla* [...]. Lo que yo encuentro en la suavidad de las cosas es como si, desde lo contrario..., no sé qué es lo contrario, *no sé si se puede decir que el sufrimiento es lo contrario de la suavidad, pero algo de eso debe ser...*” (Barrio 28, énfasis míos).

Sin embargo, lo que ella asume como su propia falta de competencia (“Elena me corrige porque ella sabe palabras preciosas: alabastro [...], suripanta” Barrio 10) es identificado por su amiga como un talento, una percepción privilegiada del lenguaje. Elena intuye una inteligencia especial en su amiga, capaz de apreciar la materialidad sonora y gráfica (“¿Cómo podrá tener mal sentido una palabra [suripanta] tan bonita?” Barrio 10); de notar la multiplicidad de connotaciones que flotan alrededor de cada vocablo (“desconfío tanto de todo que la desconfianza me rebosa. Bueno, *la desconfianza no es cosa que rebose, al contrario, chupa el jugo de las cosas: es como un sumidero, todo se lo traga*” Barrio 23, énfasis mío); y de *divertir* las relaciones entre significante y significado. “[E]res genial!” (Barrio 12), repite Elena muerta de risa ante cada confusión léxica de su amiga, que suele tener el efecto poético de una verdadera greguería. Por ejemplo, cuando Elena menciona “ultramarinos” para referirse a sus tíos indianos, Isabel cree que alude a la tienda de productos importados que hay enfrente del edificio (Barrio 12); y cuando Elena intenta darle una pista sobre el lugar en que se resolverá el asunto del carreño (“Hay un sinónimo de iglesia que se le acerca... ¿Tú sabes lo que puede ser un sinónimo de iglesia?”), Barrio 21-22), Isabel responde, frustrada: “No lo sé, ni me importa, me imagino que

será un cachivache cualquiera” (*Barrio* 22). “¡Un cachivache...!” exclama Elena entusiasmada, “¡Fantástico...! Un sinónimo de iglesia es un cachivache...”. (*Barrio* 21-22).

Chacel alude de este modo a la cualidad indiscutiblemente poética que subyace la relación, supuestamente incompetente, de la niña con el lenguaje: una relación mediada por la oralidad y la textilidad a las que ha sido desplazada. Este carácter poético de las “torpezas” verbales de Isabel es corroborado por el padre de Elena, que es poeta él mismo. Cuando unos días más tarde el experimento ha culminado con éxito en el Museo del Prado –donde Isabel, atónita dentro del atuendo diseñado por Elena, descubre su parecido físico con las princesas retratadas por Juan Carreño de Miranda, pintor en la corte de los últimos Austrias–, Elena le aclara: “Un sinónimo de iglesia es *templo*. El museo es un templo, para mí” (*Barrio* 37). La chica le cuenta entonces a su padre la “coladura garrafal, de antología” de su amiga: la palabra “cachivache”; a lo que él contesta sorprendido: “¡Formidable!... Se podría hacer una frase muy bonita en un relato, describiendo una sacristía, por ejemplo... Allí había incensarios, vinajeras y otros sinónimos de iglesia...” (*Barrio* 37). Muy poco después, la percepción metalingüística de Isabel queda de relieve una vez más, cuando, al regresar a casa del museo, los tres son recibidos por doña Eulalia. La abuela lanza un comentario aparentemente trivial en su contenido, pero Isabel acusa inmediatamente el golpe oculto en la entonación:

vi cómo decía *además*... Todo el veneno y todo el misterio [...]. Lo grande, lo fenomenal es que haya sido una palabra común. Porque la palabra que me aterró a mí [se refiere a “carreño”] era como un cuarto oscuro para el que no podía entrar en ella, pero para los que tenían la llave no era nada medroso. Ésta, en cambio, es atroz aunque todo el mundo la entiende... ¿La entendería él [el padre de Elena] como yo la entendí...? [...] A mí me dejó apabullada porque vi la cara, oí el retintín... y la palabra se abrió, se destapó como una cosa llena de gusanos... ¡Cómo es posible que oiga uno con horror una palabra tan simple como *además*! (*Barrio* 37-38).

A causa del “retintín”, el vocablo súbitamente explota, como la caja de Pandora, en una miríada de insospechados sentidos simultáneos. El efecto es aterrador para la niña: si eso puede pasar con

cualquier palabra, entonces el cosmos entero –formado por ellas– corre el riesgo de derretirse en cualquier instante, dejándola suspendida sobre el vacío.

Pero en realidad, y como Elena entiende desde muy pronto, esa inestabilidad léxica será en realidad el mejor recurso de ambas para entrar en el orden simbólico. A pesar de –o precisamente gracias a– el filtro que supone la actividad textil y la oralidad en que se halla sumida, Isabel puede establecer una relación mucho más libre, menos jerárquica, con el lenguaje. Una relación espontánea que, analizada y empleada lúdicamente, puede transformar las leyes excluyentes que lo rigen, despojándolo de su mayestática medrosidad, y convirtiéndolo en algo de lo que ellas pueden apropiarse. Chacel afirma así la capacidad femenina para el trabajo conceptual y especulativo, y el potencial poético de la textilidad como una clave de acceso artístico y de renovación literaria.

El encuentro con Ariachne

Los Carreños son sólo el *pre-texto* para la primera visita de Isabel al Museo. Forman parte del canon oficial expuesto en la pinacoteca; pero, quizá por eso mismo, no son lo que Elena de veras quiere enseñarle (“nunca me gustaron” *Barrio* 34), ni tampoco lo que a ella más profundamente la impresiona. La revelación artística de la niña acontece en el lugar menos espectacular: una sala “amplia, no muy luminosa, envuelta en una luz tranquila, [...] vacía” salvo por “un bedel soñoliento” al fondo (*Barrio* 35-36), donde reposa, en su marmóreo sueño de muerte, la estatua de *Ariadna*.

Al acercarse, Isabel se siente embargada por una extraña emoción, hipnotizada por el imaginario sonido del oleaje rompiendo contra el cuerpo inerte. El poder sugestivo de la escultura es tal, que el mármol adquiere la blandura de la carne (*Barrio* 35), y la ancha playa de Naxos se hace presente ante la extasiada chiquilla: “Está allí dormida [...] a la orilla del mar y

venían las olas...” (*Barrio* 41). *Ariadna*, como ella meditará a la salida de la galería, se le ha presentado con una contundencia que desactiva todo intento verbal común: “Silencio, porque, ¿qué se puede decir después de lo que hemos visto...? No se puede hablar de otra cosa y de lo que llevamos en la cabeza tampoco se puede hablar” (34). Lo que esa figura *significa* no tiene cabida en el lenguaje normal, normativo.

Chacel escoge *Ariadna* como colofón final de esa primera visita al Prado con una intención fuertemente simbólica (una cita de la novela, referida a otro mito, podría muy bien aplicarse a ella: “Algunas leyendas, fantasmas, sombras poéticas de otros tiempos, se han deshecho ante la luz de nuestra era racional. Otras, en cambio, sólo ahora logran su eclosión, su eficiencia sugestiva” *Barrio* 103). Mientras Isabel contempla estremecida a la princesa muerta, Elena rodea la escultura murmurando una canción. “[S]igue una especie de rito”, razona Isabel, “No es necesario saber si lo hizo cien veces antes: se ve que es una cosa que hace, que siempre hizo, que hará siempre”. Mientras canta, mira a su amiga con una sonrisa, inaugurando un código entre ellas: “Elena canturrea, la melodía apenas se oye, pero las palabras no son un bisbiseo como en los rezos: son claras, musitadas muy bajo, pero netas, destacadas sílaba por sílaba”. Y entonces Isabel se da cuenta de que reconoce la canción: “Es el aria o la romanza... es la lamentación de *Ariadna*...”:

*Las olas, por llamarme, rompían en la fimbria de mi veste.
Las olas me advertían, ¡Despierta..., abandonada!... (Barrio 36).*

“Despierta, abandonada”, le canta Elena a la estatua, compartiendo su diálogo con Isabel –y evadiendo la “mirada indefinible [...] burlona [...] llena de connivencia, de secretos, de afirmaciones de cosas repetidas” (*Barrio* 36) que le lanza su padre. El ritual de Elena constituye, como indica Kirkpatrick, una verdadera invocación de ingreso en lo estético. La enigmática figura de *Ariadna* dormida, “inconsciente en su encarnación de la verdad y el conocimiento del

arte” (*Mujer, modernismo y vanguardia* 71), es una clave cifrada que ellas –con la espontaneidad poética de Isabel y la perspicacia de Elena– deben desentrañar para entrar en el mundo del conocimiento intelectual y del Texto: en el ámbito de excelstitud representado en las novelas por el Museo y la Acrópolis.

En este punto, debemos tener en cuenta que la leyenda de *Ariadna*, arrancada de Creta y abandonada por Teseo, príncipe de Atenas, es en realidad igual a la de *Arachne*: la tejedora lydia castigada a tejer eternamente por Atenea, diosa masculina del conocimiento intelectual, por desafiar la jerarquía de los dioses con un tapiz de trama irregular donde denunciaba sus abusos.²⁷⁶ Como explica Joseph Hillis Miller, “The superimposition of the myths of Ariadne and Arachne, two similar but not wholly congruent stories, both involving the images of thread or of weaving, is already present in Shakespeare’s splendid portmanteau word ‘Ariachne’ in Act V of *Troilus and Cressida*” (66-67). Ambos mitos textiles compendian la generización sexual en una relación binaria y jerárquica,²⁷⁷ y la expulsión femenina del imperio de la razón acaparado por el paradigma patriarcal: “Ariadne, who is perhaps too aggressive to be purely ‘feminine’, in the male chauvinist sense of the word, or like Arachne, devouring phallic mother” (Hillis Miller 66-67). Arachne y Ariadne no son mujeres “femeninas” (“[a]mbiguous or androgynus figures, like Dionysus himself” Hillis Miller 66-67); esto es, representan un mundo pre-genérico que fue eliminado –“abandonado”, “castigado”. Resulta elocuente que a Isabel le parezca tan atractiva la

²⁷⁶ Durante la competición en que ambas participaron, la diosa confeccionó su tapiz sobre una doble cuadrícula perfecta: un sistema modular de proporciones para las figuras representadas, y una técnica de tejido basada en el entrecruzamiento perpendicular de los hilos. En él, “Athena celebrated patriarchy, including in the corners as an object-lesson to Arachne the punishments of various women who challenged the authority of the gods” (Bell 27). Por el contrario, el tapiz de la tejedora carecía de cualquier cañamazo reticulado como base para el diseño, y su urdimbre consistía en un enmarañamiento de los hilos. Además, “Arachne wove a tapestry of violence and grief, rather than celebration and glorification, as she depicted the crimes against women committed by the same Olympian deities Athena glorified”, desatando así las iras de la diosa (Bell 127).

²⁷⁷ En realidad, lo que narran ambos mitos no es sino la hegemonía de una pujante civilización patriarcal surgida de las invasiones dorias –Atenas, la ciudad de Atenea, de la cual es príncipe Teseo– sobre otra pre-helénica, de sustrato fundamentalmente jonio y matriarcal –Creta, de la cual es princesa Ariadne; o Lydia, de donde es oriunda Arachne.

historia de la princesa cretense, en contraste con los insulsos modelos narrativos *femeninos* tradicionales: “ahí, dormidita, parece una santa. A mí, la verdad, las santas no me dicen nada: son unas monjitas...”. Y luego añade, implicando el reconocimiento de un injusto castigo: “Bueno, *las mártires* son ya otra cosa, y *a ésta me parece que se la podría poner entre ellas*” (*Barrio 13*, énfasis mío).

También es muy relevante que en su segunda visita al museo, esta vez acompañadas de Piedita y doña Laura, Chacel incluya el lienzo *La fábula de Arachne* o *Las hilanderas* entre las pinturas que la maestra selecciona para mostrarles a las muchachas (“Esa mujer hilando; ella y su trabajo, el movimiento de su mano, el aire que la rodea es un Velázquez...” *Barrio 131*). El cuadro constituía una verdadera argumentación del renombrado pintor en favor de la distinción jerárquica entre artes liberales y artes manuales. Velázquez, metaforizado en la figura de Atenea que castiga a Arachne en el plano del fondo, defiende que la pintura y el diseño de tapices son, en tanto que actividades conceptuales, artes superiores que sólo puede concebir la mente racional masculina: el trabajo textil que las mujeres del primer plano hacen es, simplemente, una materialización o reproducción de ese diseño; por eso, la labor que realizan no es Arte, sino exclusivamente artesanía.²⁷⁸

Esto es precisamente lo que *Barrio* y *Acrópolis* van a refutar, como queda claro en el “tributo a la aguja” (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 61) que Chacel sitúa hacia el final de la primera novela. Este “tributo” es una significativa digresión sobre el papel de la costura a lo largo de los siglos, narrada por la voz en tercera persona impersonal, que conecta con la escena textil que inauguraba *Barrio de Maravillas* (Isabel extrayendo el hilo del paño):

Los años no han hecho parar a las agujas, que se besuquean como palomas, pico con pico... Secularmente, la mujer sin máquinas abrigó cuerpos –*valdría la pena calcular las*

²⁷⁸ Para más información, ver el análisis del cuadro ofrecido en artehistoria.com.

*vueltas de las agujas finísimas que cubrieron con calza las piernas masculinas para ir a luchar con el turco o con el indio americano [...], las tristes calzas de don Quijote, y las de “El conde don Peranzules, el de las calzas azules”... Millones de calzas tejieron las calceteras con agujas finísimas y luego, cuando las máquinas acapararon la producción de medias calzas o calcetas –quedando en medias y calcetines, cambio de género en el diminutivo–, ya no se unió a la imagen de la calcetera la de la hilandera, siguió sola la tricoteuse [...]. No habría tricoteadoras entre las hetairas de Safo, allí se hilaba la plural teoría denominada Música. Se hilaba también en la pastoral Judea y el telar tramaba hilos tensos. Fue más tardío el entretejido de minúsculas lazadas que se enganchan unas en otras, en una serie de broches encadenados que van de derecha a izquierda y de izquierda a derecha y siguen enganchándose hasta *cubrir espacios, formar paños elásticos que abrigan y protegen los cuerpos... Todo esto fue siempre lo que hicieron ellas, mientras ellos...* (Barrio 270-271, énfasis míos)*

La reflexión traza un relato paralelo –en realidad, interno– a la Historia textual (referencias al Quijote y a don Peranzules) y bélica (guerras de expansión y conquista), librada precisamente gracias a la reproducción material femenina obliterada dentro de ella. Constituye, por tanto, una narración en un sentido intrahistórico parecido al que ya antes habíamos comentado a propósito de *Teresa*; y sin duda es importante que la autora la sitúe justo en el momento del texto en que se desencadena la I Guerra Mundial:

Es en las horas culminantes, en las crisis de la historia humana, sin redundancia, en las crisis en que nos hiere lo humano de la Historia, cuando temblamos por ella, queríamos palpar su pulso, tocar la fiebre de su frente [...] desentrañar su porqué... (Barrio 270-271, énfasis míos)

Y aún lo es mucho más el hecho de que ubique tal reflexión en el momento en que las protagonistas se disponen a ingresar, por fin, en el ámbito de conocimiento intelectual y estético que constituye la Academia. Así pues, esta digresión constituye, primero, un reconocimiento a la cualidad creativa y artística del trabajo textil femenino, contra la premisa patriacal fijada por Velázquez en *Las hilanderas* o *La fábula de Arachne* –no en vano, la reflexión es proyectada por la tercera persona narrativa sobre Antonia, trabajando incesantemente mientras fuera de su

buhardilla se suceden las noticias sobre la convulsión internacional. Y, segundo, constituye una recapitulación del bagaje textil con que las protagonistas van a entrar al ámbito del Texto, así como de los obstáculos que van a encontrar. El fragmento condensa las referencias anteriores que la novela ha ido formulando sobre la textilidad como una instancia intrínseca a la experiencia estética femenina –pero derivada no de una condición natural, sino de la misma marginación que la textilidad supone dentro de un orden socio-simbólico regido por la visualidad y la escritura. Una instancia estética, que se traduce, por una parte, en un sentido táctil y envolvente de la percepción: “Secularmente, la mujer sin máquinas *abrigó cuerpos* –valdría la pena calcular las vueltas de las agujas finísimas que *cubrieron* con calzas las piernas masculinas para ir a luchar” (*Barrio 271*, énfasis mío); y también, por otra, en una influencia de la oralidad: “Las tricoteuses no meditan, comadorean, es su misión” (*Barrio 271*, énfasis mío).

Pero hay dos detalles todavía más importantes, relacionados con todo lo que hemos dicho hasta ahora. A los lectores no puede pasarnos desapercibido que Ariadna es el nombre de la madre de Elena –pianista reducida a profesora de canto, como Luisa en *Leticia Valle*–; y que Antonia, madre de Isabel, es precisamente una costurera analfabeta: “no tiene más letras que las necesarias para poner su nombre al pie de un recibo, ni más medios de obtener la elemental subsistencia que los cotidianos percales, respunteados sin fin” (*Acrópolis* 142). A través de ellas, Chacel vincula maternidad, costura, implementación de normas sociales y escritura normativa como facetas del mismo problema: la reproducción material de modelos ajenos, a que las mujeres son relegadas.

Antonia cedió una noche a la pasión que la requería, y vio sellada su existencia por un embarazo y por el consecuente desprecio generalizado. Desde entonces vivió lo más desapercibida y defensivamente posible, ganándose la vida con el único trabajo que podía

realizar sin formación, habiendo quedado coja de una pierna, y con una niña pequeña. En ella, Chacel traza la representación de *Arachne*: separada de toda educación, relegada al ámbito textil, socialmente castigada debido a su transgresión de la ley patriarcal. Ariadna, por su parte, fue abandonada como *Ariadne*. Su historia –reconstruida por un flashback en tercera persona, inmediatamente a continuación de narrar el regreso de las niñas del Museo–, ofrece el contrapunto de la de Antonia, demostrando que el cumplimiento de la ley patriarcal tampoco constituye ninguna garantía de éxito. Ejemplarmente sumisa, su padre –un prestigioso compositor–²⁷⁹ nunca le prestó la atención que su inteligencia musical necesitaba;²⁸⁰ y más tarde vio definitivamente cortado su talento por el matrimonio y la inevitable maternidad. El hecho de que Chacel localice la historia pasada de Ariadna justo a continuación del encuentro con *Ariadna* en el Museo, nos indica que existe una conexión subterránea entre ambas que se irá manifestando poco a poco en la novela. Y el inicio de esta conexión es la historia infantil y juvenil de la madre de Elena.

²⁷⁹ Cito el pasaje de la novela:

Triunfaba en las as alas –luz de hachones, de lámparas con mil prismas de vidrio y mil bujías– de los imperios de ultramar. Triunfaba en Manaus, en el feliz imperio de Pedro II y en Méjico, en los trágicos días de Maximiliano. De allí había vueltro trayendo un retrato que el mismo Maximiliano de Habsburgo le había dado como recuerdo de su arrobadora música [...]. El maestro había sentido ante él la fascinación que inspiran los seres marcados por la adversidad y le había entronizado en su hogar, en aquel año –recisamente en aquel año de mil ochocientos setenta y tantos, [...] había brillado en Buenos Aires y en Lima; en todos los lugares que, por su fama, le reclamaban... (Barrio 52-53).

El aprecio del abuelo por el Maximiliano I de México está inspirado en la amistad real que el tío-abuelo de Chacel, el poeta romántico español José Zorrilla, había mantenido con el emperador. Zorrilla, que había vivido pobremente en México durante el gobierno liberal (1854-1866), se convirtió en poeta aúlico y en director del Teatro Nacional en 1864, cuando Maximiliano ocupó el poder. Zorrilla, con su peculiar mezcla de romanticismo y catolicismo, estableció una excelente relación con un gobernante religioso pero culto, reformista y liberal. El poeta volvió a España en 1866; un año más tarde, el emperador era abandonado por sus principales apoyos (el Papa y Napoleón III) y fusilado en Querétaro por las tropas liberales republicanas leales a Benito Juárez, quien a su vez contaba con el respaldo de Estados Unidos. Zorrilla, al saber de la ejecución de su amigo, furioso contra Roma y Francia, le dedicó la obra *El drama de un alma*.

²⁸⁰ En este sentido, mi interpretación disiente de la de Susan Kirkpatrick, quien entiende la relación entre el abuelo y la madre de Elena como una de maestro-discípula y, simultáneamente, de artista-musa (*Mujer, modernismo y vanguardia* 70-71). Y, desde luego, es así; pero no creo que lo sea en los términos altamente positivos –nutridores, satisfactorios para Ariadna– que se desprenden de la lectura de Kirkpatrick, como intentaré demostrar en las páginas siguientes.

El abuelo de la protagonista consagró su vida a una obsesión artística: la composición de la ópera *Ariadna*, en la que pretendía cristalizar el legado en crisis de la civilización mediterránea. Encerrado en hondas contemplaciones filosóficas, el núcleo de su obsesión era el lamento de la muchacha abandonada por Teseo. Éste debía constituir el canto de cisne del siglo XIX: el tono musical supremo, “inefable” (*Barrio* 60, 62), capaz de conmover a Diónisos: “¿Cómo se lamentaba Ariadna, qué acento, qué nota escapaba de su pecho? [...], tenía que ser una nota cuya excelencia, cuya esencia sublime sumiese al dios en un éxtasis [...]. Había que encontrar la nota justa, la nota que conmueve a las piedras” (*Barrio* 59). Su dedicación llegó a ser tal, que *Ariadna* se acabó convirtiendo en su “amante simbólica”, *alla* Galatea y Pygmalion –la misma Isabel lo racionaliza, años después: “a mí que no me digan, tenía que estar mucho más enamorado de ella de doña Eulalia” (*Barrio* 12). Y, consecuentemente, nombra a su hija aún no nacida –futura madre de Elena– con el título de su obra magna. En esta línea, resulta curioso notar cómo, en una novela casi diez años anterior a *Speculum* de Luce Irigaray (1985), Chacel ya está planteando que la creación simbólica de un personaje de ficción es la emulación especulativa, *prosthética*, de la (re)producción materializada por el útero:

Ariadna y *Ariadna* eran gemelas [...] *Ariadna* había sufrido también una larga gestación en la mente del padre [...]. Tenía que sufrir la transubstanciación, metabolismo o hipóstasis que es la idea musical. Tenía que condensarse primero y luego sublimarse [...] [Y] la partera, de brazos arremangados, sacaba de entre los vastos muslos, adornada por el esplendor de la sangre, una mujercita. (*Barrio* 55)

Sin embargo, mientras una se encuentra vinculada al padre y a la esfera textual de las ideas abstractas, la otra queda unida a la madre y a la dimensión textil: durante la gestación, Eulalia es acompañada por una vecina tejedora “con el cuchicheo de sus agujas, surtiéndola de botincitos, de toquillones blancos que crecían en su regazo, brotando del movimiento de sus manos” (*Barrio*

54). La imagen de Ariadna, creciendo en el vientre de Eulalia a la vez que las prendas en el regazo de la tejedora, ejecuta una expresiva identificación metafórica del embarazo y la costura, la cual subraya la índole reproductiva de ambos y el nexo subyacente entre ellos.²⁸¹ Y así, progresivamente, la *Ariadna* de rimas y notas desplaza a la Ariadna de carne y sangre frente a su autor-padre –quien, abstraído por la exploración simbólica y estética del abandono, abandona sin saberlo a su propia hija, incapaz de percatarse de su talento artístico e intelectual:

Ariadna, juiciosa, rompe puntas de lápiz sobre el duro revés del papel pautado, [...] Ariadna pasó ya la cartilla, aprendió el catecismo, estudia ya la Historia. Encaramada en la banqueta del piano hace ejercicios [...], con manos agilísimas como su padre vence etapa por etapa el riguroso aprendizaje [...], [pero] sigue siendo un puro proyecto... [...]. Para que sea el suyo propio tiene que condensar, quintaesenciar el violento pasado. *Ariadna* reclama todo lo que fue, para poder ser. [...] El maestro volvía a altas horas abrumado por estos pensamientos y al desembocar en la calle oía el piano de Ariadna. [...] ‘*Es demasiado estudiar. Voy a reñirla*’. (*Barrio 63*, énfasis mío)

Por tanto, con la metáfora textil del embarazo de Eulalia y con la doble historia de “abandono” compartida por Ariadna y su homónima mitológica, Chacel vuelve a enunciar, explicativamente, la exclusión de la mujer del círculo masculino de los altos pensamientos – música, poesía, filosofía– y su marginación hacia la reproducción textil y material. Al maestro le encanta la vocación de su hija (*Barrio 63*), pero siempre y cuando sea inscrita en el ámbito doméstico y en los ejercicios sobre piezas ya compuestas. De este modo, frente a la *Ariadna* sublimada –unida al padre y al Texto-partitura–, la modesta e inteligente Ariadna real, materia sin “transubstanciación” posible, permanecerá ligada a la madre y al tejido –esto es, “cargada con su sino de mujercita” (*Barrio 55*). Este abandono se consumará con el matrimonio: único

²⁸¹ Chacel vuelve a subrayar explícitamente esta relación entre costura y maternidad otra vez más durante la primera novela: el embarazo de doña Teresa, la impositiva esposa del farmacéutico, con el feto que sería Luis comparado con una madeja de hilo formándose en la matriz: “¿Puede una mujer dialogar con el feto que apenas *se devana en su vientre* [...], puede *atarle*?” (*Barrio 97*, énfasis míos).

camino posible para una muchacha de bien, según su conservadora madre Eulalia y la sempiterna tricoteuse –quienes, a partir de ese momento, la absorben en su red enjuiciadora. Ariadna se casa con Juan: un poeta que, en apasionada colaboración con su suegro, se dedicará a escribir los versos del libreto para la ópera, y que permanecerá igualmente ciego al abandono en que ambos dejan sumida a la joven. Los dos hombres trabajarán a puerta cerrada, componiendo acordes y rimas en consonancia perfecta, obsesionados con el lamento desgarrado de *Ariadna* (*Barrio* 68); mientras que las aptitudes musicales y poéticas que Ariadna ha demostrado desde pequeña deberán consagrarse a frustrantes clases para muchachitas incapaces, a fin de sostener la precaria economía familiar:

con una redondez de resignación, de nostalgia o melancolía –[Elena] había llegado a pensar que su madre comía bombones para combatir su nostalgia–, los bombones eran algo así como un vestigio de lo no sido, del triunfo, de los aplausos resonantes. La modificación de todo aquello –lo no sido– era ahora el ejercicio cotidiano, la lucha con las discípulas –la mayor parte, ineptas. (*Barrio* 152)

Incluso muchos años después, Juan nunca se dará cuenta de su contribución a ese abandono: “‘Mi mi sol, mi mi do, re re fa...’ El be ce, el balbuceo de una pequeña que no llega con los pies al pedal. Unas tocan, otras cantan. Unas llegan, todas a muy poca altura, otras no dan ni un paso. *¡No era esto! No, no era éste el camino [...] ¡Ella podría haberse impuesto! ¿Por qué no se impuso?’* (*Barrio* 171, énfasis mío). Esta separación invisible se hará definitiva con el nacimiento de una hija, que se convierte, a ojos del mundo, en la única razón de vida para Ariadna; y que muy pronto da señales de preferir la compañía intelectual masculina, para no ser abandonada ella misma –pues la situación de su madre sólo constituye la prueba fehaciente de las frustraciones que acarrea el modelo de feminidad encarnado por ella. Una hija, Elena, que, ante la estatua que dio origen a la obsesión artística de su abuelo y su padre –de la cual hay una

copia en miniatura sobre el piano familiar (*Barrio* 12)–, repite una y otra vez ese verso que condensa simultáneamente la salvación de *Ariadna* y el abandono de *Ariadna*: como un conjuro que le permita acceder a esa esfera que a su madre le fuera clausurada.

La frase de resurrección pronunciada en el mito por Diónisos, e intuitivamente tarareada por Elena (“Despierta, abandonada. Yo soy tu laberinto”),²⁸² contenía una exhortación de retorno –al Minotauro, que el dios abismático reencarna. Implicaba que la salvación no estaba en el imperio de la lucidez teleológica representado por Atenas; sino, justamente, en el dédalo del cual *Ariadna* había sido arrancada por Teseo, y que podía ser trazado de nuevo con el mismo ovillo de hilo por medio del que él lo había reducido a una sola ruta. La idea metafórica en el mito no puede ser más locuaz: volver al laberinto pre-helénico, a la cosmovisión pre-genérica, a través del hilo. Un verdadero tratado sexual y metanarrativo para una escritora vanguardista como Chacel que, al igual que todas las mujeres intelectuales de su generación, había tenido que abrirse paso hacia la literatura y la filosofía desde la formación insuficiente y obstaculizadora de la costura. Para encontrar el acceso al Texto, las niñas deben descifrar el interrogante presentado por *Ariachne*: la princesa abandonada, que es también la tejedora condenada.

Y al situar las historias de Antonia y *Ariadna* justo después de la visita a *Ariadna* en el Museo, Chacel nos indica lo que evidenciará más tarde, hacia la mitad de la novela: que esa descodificación pasa por otro aspecto crucial. *La escuela de Platón* sugiere que Isabel y Elena tienen que desandar simbólicamente una Historia de *hilo* –filiforme, teleológica–, en un camino de retorno hacia sus madres –el laberinto. Y en eso precisamente consiste una de las directrices del argumento: a lo largo de *Barrio* y *Acrópolis*, las chicas pasarán del menosprecio hacia el

²⁸² La frase fue recuperada y traducida por Nietzsche en “Dyonisos Dithyramben”, *Zarathustra* IV 5 (citado en Joseph Hillis Miller 67). Y vale la pena recordar que Nietzsche fue uno de los filósofos que Chacel leyó vorazmente durante su juventud, en la biblioteca del Ateneo de Madrid.

modelo femenino encarnado por ellas –aparentemente doblegadas y débiles– al descubrimiento de una estrategia afiladamente subversiva que ambas mujeres desarrollan dentro de su cotidianeidad. Al mismo tiempo, pasarán del radical rechazo de la sexualidad entendida como una instancia indesligable del género femenino –representado por Isabel–, a la consciencia – representada por Elena– de que sexo y género son discontinuos mientras que eros y arte son inseparables (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 83). Con ello, Chacel aborda teóricamente el último y más complejo de los problemas relativos a *lo femenino intelectual*, que le había quedado pendiente en sus textos anteriores: cómo conciliar la maternidad con el trabajo intelectual y la abstracción.

Así pues, *Ariachne* se convertirá en “the presiding icon in the girls’ relationship to art” (Kirkpatrick “Introduction” x). “[N]uestra”, dice Isabel, “como si fuese nuestra santa o nuestra virgen en el altar de la música...” (*Barrio* 38). Un verdadero numen que las impulsará a pensar su sentimiento de inadaptación a la feminidad normativa como un cuestionamiento de los papeles de género tradicionales; y que guiará su futura decisión de emprender estudios superiores, permitiéndoles descubrir su destreza en la costura como un talento artístico e incluso lingüístico.

Contra el género normativo

Desde el inicio mismo de la trilogía, e incluso antes de descubrir su vocación estética, nos queda claro que las dos protagonistas son –como su predecesora Leticia Valle– *chicas raras*. *Barrio* dice explícitamente que “Isabel era extraordinaria, al juicio de cualquiera” (150), y se encarga sobradamente de demostrar lo mismo con respecto a Elena; *Acrópolis* lo dirá ya abiertamente: “ellas dos –las criticables, las extravagantes” (25). Su especial captación del lenguaje, que hemos mencionado, y su marcado interés intelectual (Elena, según su abuela, “lee demasiado” *Barrio* 234) las distancian de su entorno. Sus comentarios sobre las otras niñas

resultan corrosivamente irónicos: “sus ridículas ñoñerías, su obtusidad, su inocencia de rorros, mezclada a [sic] su circunspección de señoras, a su chismorreo de comadres...” (*Barrio* 158).

“[Y]o aseguraría”, dice Isabel, “que [Elena] las desprecia a todas. [...] A mí no me llama nunca Isabelita; a ellas, Pilarcita, Encarnita... A ésta la detesta, no me cabe duda porque un día llegó a llamarla Encarnacioncita. ¡Qué burrada de nombre!... Y con qué cara lo dijo” (*Barrio* 9).

Isabel y Elena, confrontadas por la supuesta incompatibilidad entre su anhelo académico y su identidad sociosexual, sienten una aguda insatisfacción con el comportamiento y el destino que la sociedad les reserva; y experimentan una fuerte ansiedad ante la pubertad ya inminente, la cual es aludida con el expresivo eufemismo de “pasar el Rubicón” (*Barrio* 117, 118, 214) – identificando así la primera menstruación como un punto de no retorno. “Los peligros que corre una chica” suele cantaletearle a Elena su abuela, “[...] ya no puede enseñar las pantorrillas, tiene que andar con mucho cuidado” (*Barrio* 117). La tensión se va agudizando con el transcurso de los meses. “¡Ya no tenéis edad!” y “Tienes que ir haciéndote a la idea de que ya no eres una niña pequeña” (*Barrio* 96) son frases a menudo repetidas a lo largo de la primera novela, ante las cuales ellas se preguntan: “¿De qué tengo yo edad [...]? Yo no lo sé, no lo sé” (*Barrio* 81).

Progresivamente, a medida que se perfila en ellas la determinación de dedicarse al Arte, lo que era una pequeña discordancia se va convirtiendo en una decisión tomada por voluntad propia. En principio, Isabel y Elena no sienten que el ámbito masculino las excluya, sino que es precisamente la esfera mujeril lo que las agarra y aprisiona, alejándolas de aquél. Y, como en *Memorias de Leticia Valle*, la feminidad convencional se corresponde con la reproducción material (la maternidad, la actividad textil) y simbólica (la implementación de los modelos narrativos “femeninos”, el género literario que construye el género sexual y social). Esto no es solamente porque la definición tradicional de la mujer consista en estas facetas reproductivas;

sino también porque su cumplimiento está supervisado por “las parcas” hilanderas (*Barrio* 108),²⁸³ y por el escrutador “cuchicheo de las agujas” (*Barrio* 54, 271) desde el costurero de la abuela de Elena: “Ellas, las tricoteuses, comentando –durante años– en el cuarto de Eulalia... Eulalia imponiendo su ‘Yo creo’, ‘Yo pienso’, ‘Yo temo’” (*Acrópolis* 23). Bajo el decimonónico alegato del perjuicio para los nervios femeninos, la abuela, voz de la tradición, critica las ávidas lecturas de su nieta (*Barrio* 234), y su reprobación resuena en el vecindario. “Cuando elevan su mirada y sus aspiraciones por encima del círculo doméstico, no sólo se las somete al tipo de crítica expresado por la abuela de Elena, sino también a una ridiculización que va desde las bromas hasta una abierta hostilidad” (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 66, 81).

Sin embargo, hay una diferencia importante, que marca la menor intensidad del conflicto respecto al sufrido por Leticia en su voluntad de acceder al estudio intelectual. El entorno de Isabel y Elena es mucho más abierto: un barrio urbano de clase popular, donde la necesidad económica suaviza los prejuicios sociales contra el trabajo femenino extra-doméstico, y por tanto resulta aceptable que las niñas obtengan alguna preparación para el futuro (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 61); y donde, por otro lado, las modestas circunstancias familiares eximen a las muchachas de las fuertes presiones que recaían sobre las hijas de clase alta, obligadas a preservar intacta la buena imagen de su apellido. Isabel, cuya madre gana el sustento de ambas cosiendo por encargo, carece de figura paterna y por consiguiente de honor; aunque por esta causa siempre está expuesta a las habladurías, goza asimismo de una mayor libertad. Elena ha nacido en una familia intelectual pero arruinada, donde su madre –profesora de canto–

²⁸³ Las tejedoras e hilanderas como urdidoras de la red social normativa y como figuras de vigilancia están presentes incluso en la “carroza del amor” que Albertina Beltrán “Tina Smith” organiza para la cabalgata de Carnaval: “Figúrate que, *para que las chicas no vayamos solas*, han ideado ir ella, su consuegra y una amiga, de *Parcas* [...] *hilando*, con unas batas grises, finas como *telas de araña*” (*Barrio* 85, énfasis mío), dice la ingenua Piedita, que va a participar en la carroza sin sospechar que el propósito de Tina con ese evento es presentarla a su hermano viudo para casarla con él.

aporta una buena parte de los ingresos, y donde la conservadora actitud de su abuela es contrapesada por el carácter tolerante de su padre: un escritor que ya no publica, y que trabaja como funcionario estatal: “empleado –oficial escribiente– del Ministerio de Instrucción Pública” (*Barrio* 72). A Juan Morano no le incomodan los intereses de su hija, al menos mientras ella es todavía impúber; y Ariadna endorsa discretamente su actitud: “La hemos acostumbrado a leer todo lo que quiera”, replica ante los alarmados aspavientos de Eulalia, “No tengo miedo de que se pervierta por eso” (*Barrio* 232-233).

Por tanto, la disfuncionalidad de Isabel y Elena no empieza como una confrontación del excluyente espacio intelectual masculino –eso vendrá después–; sino como un rechazo de la feminidad normativa, asociada al tejido, con el fin de construirse a sí mismas como excepciones exteriores a la regla. La *rareza* es una protesta contra el constrictivo universo de parientas, vecinas y amiguitas, “[p]rimas juveniles y tías seniles, todas atisbando” (*Barrio* 54), significativamente aludido como “el mundo que se resiente cuando algo –o alguien– *se escapa de la red*” (*Acrópolis* 152, énfasis mío) y como el “vil comadreo social, que cualquier espíritu o carácter viril desprecia” (*Acrópolis* 264). En definitiva, las chicas se refieren al tejido social regular, asimilado, repetido por las mujeres mismas; la trama que las atrapa y absorbe dentro de su estructura, impidiéndoles acceso al elevado ámbito del conocimiento: “Aspirar a aquella pureza, a aquella grandeza”, dice la voz narrativa, reportando en estilo indirecto las monsergas de la abuela, “Profesar en eso, tomarlo tan en serio como para..., ¡era demasiado!” (*Barrio* 258).

A esta percepción contribuye notoriamente el único referente femenino letrado con que las chicas cuentan en medio de un océano de mediocridad: la maestra doña Laura, representante de una generación anterior de mujeres que hubieron de optar por el rechazo de lo femenino en defensa de su carrera. En este sentido, Laura juega un papel similar al de la institutriz Margarita

Velayos en *Leticia Valle*, si bien la masculinización emprendida por ella no se materializa ni en sus modos ni en su apariencia, sino en su actitud y su forma de vida. Laura es una mujer soltera y autosuficiente; pero sólo gracias al precio de inculcar el modelo femenino que ella misma desprecia en las alumnas de su colegio popular de señoritas, donde las muchachas reciben menos educación que domesticación: unos conocimientos rudimentarios, implementados más memorística que comprensivamente, los cuales tienen el efecto de convencer a las chicas de su ignorancia y apartarlas hacia ocupaciones más simples –y Laura lo sabe:

La enseñanza que yo les suministro es la cosa más modosita..., ellas no soportarían dosis más fuertes. ¿Es por eso por lo que no les aumento la dosis? ¿O es porque, si se la aumentase, sus madres no me las confiarían? [...] O será que tengo miedo de mí misma, que tengo miedo de repartir lo que llevo dentro y que ello, de por sí, se desarrolle, se vuelva contra mí [...], que se hiciera ver. (*Barrio 74-75*)²⁸⁴

En medio de esta tónica dominante, Isabel y Elena sobresalen de forma dramática ante los ojos de la maestra. Tienen una obvia pasión de conocimiento, y las dificultades no las amilanan sino que las estimulan. Laura detecta inmediatamente la manera especial en que se expresan, así como su capacidad reflexiva: “¡Isabel!..., tienes un ojo clínico que me está resultando peligroso” (*Barrio 80*); y les dispensa un trato diferente de las otras alumnas, a las cuales ella y su hermano Manuel se refieren –en consonancia con el diminutivo “ita” empleado por Elena– como “párvulas mujercillas”: “¿Qué recetales parirán?, porque que parirán es lo único seguro” (*Barrio 268*). Obviando los prejuicios sociales sobre Isabel que invaden el vecindario,²⁸⁵ y para

²⁸⁴ La culpabilidad por contribuir a la domesticación femenina, siendo ella misma mujer, es una de las dos obsesiones recurrentes del personaje de Laura a lo largo de toda la novela, manifestadas en sus atormentados monólogos interiores. Su otra preocupación fundamental, vinculada a la primera, es su papel social como intelectual y su incapacidad de acción política. Esta preocupación denota la fuerte crisis de lo que dio en llamarse “generación del 98”, de la cual –según explicaremos después– Laura y su hermano Manuel son representantes.

²⁸⁵ Cito las ilustrativas reflexiones de la maestra durante los preparativos de una salida a la Casa de Campo: Si Elena viene con nosotras, querrá llevar también a Isabel. No es que a mí me importe, no, pero si lo saben las otras chicas dirán... Ya dicen; no se puede evitar. *Las que dicen son las envidiosas, porque si ella no fuera la primera de la clase pasaría inadvertida, pero como lo es dicen que yo la distingo, y añaden, “aunque...”, “bueno...”, “a pesar de...”, etcétera. ¿Cómo puedo yo decirles a las chicas que a mí ese “a*

compensar la vehemente culpa que siente por su complicidad en la educación deficitaria que reciben las demás muchachas, Laura lleva a las protagonistas a excursiones culturales, y conversa con ellas en un nivel completamente distinto. “[L]as dos más queridas y próximas [discípulas]”, explica retrospectivamente la segunda novela, “proximidad intelectual, a la que ella *había sabido dar un carácter masculino*. Su trato con las chicas la *paternizaba*, había pensado tanto en su porvenir, *había tratado de mantenerlas libres de pequeñeces femeninas*” (*Acrópolis* 116, énfasis míos). Así pues, con su actitud, con su ejemplo y con su trato distintivo, la profesora ratifica el orgullo que las protagonistas encuentran en su inadaptación a la norma, y confirma la premisa patriarcal de que para optar al conocimiento es preciso desprenderse de las ataduras femeninas, que le son totalmente incompatibles.

Y como evidencia, las chicas tienen a Piedita, un “alma demasiado femenina” en palabras de su hermana la maestra: “Yo vivo deseándole un castigo [...] deseando que aparezca un amo para todas esas demasías. Porque un hombre tal vez no encuentre que es demasiado” (*Barrio* 108). Y también –podríamos agregar nosotros– demasiado textil. La muchacha, mucho más joven que Laura y unos años mayor que las protagonistas, tiene por toda ilusión lucir vestidos bonitos y ser admirada: “brillar una tarde en Recoletos” (*Barrio* 107), “[e]l deseo de estar muy guapa, de que todos digan que es una preciosidad, que ¡qué belleza de chica!” (*Barrio* 118). “Piedita offers the most conventional model of femininity”, anota Susan Kirkpatrick, “her passive, unreflecting

pesar de...” me tiene sin cuidado? A las chicas no podría decírselo, no podría explicárselo razonablemente –no sé siquiera si me lo explico a mí misma–, pero a las madres menos y son las madres las que lo propagan. Las chicas lo han aprendido de ellas, lo han pescado en sus comadreo, y eso puede perjudicarme, afectar a la buena fama del colegio. Ellas, las comadres, temen también que el hecho afecte, en cierto modo, a sus hijas. ¿A la fama?... No sé si será a la fama porque *¿puede afectar a la fama de unas cuantas hijas de tenderos –bien específicamente, carniceros, panaderos, verduleros y hasta el más lujosamente instalado, el electricista–, puede afectar a su fama el haber sido educadas –suponiendo que estén siendo educadas– en un colegio donde se admite a una niña de padre desconocido?* ¿O será que las comadres temen que el contacto de esa niña influya en la moral de sus hijas?... Seguramente temen algo impreciso, un perjuicio vago. (*Barrio* 73, énfasis míos)

identification with the role of being beautiful, of being the object of desire”. Al principio las chicas se sienten fascinadas por el mismo anhelo de ser un bello objeto de contemplación modelado por los pliegues de telas suntuosas. “Yet, once Piedita is married and off on her honeymoon, the girls reject this form of femininity, realizing that they do not miss her because she was never a person, a someone who could be missed” (“Introduction” xvi). La divergencia que ambas protagonistas marcan respecto de la pauta mujeril está reflejada en su juicio negativo de la vida de aburrimiento y ociosidad en que se ha sumido su antigua amiga, a raíz de su convencional y provechoso matrimonio. “Es brutal, Isabel, es inhumano por nuestra parte”, comenta Elena, “pero la verdad es que no la echamos de menos”. Y prosigue: “¿Tú crees que Piedita tiene deseos? [...] Yo creo que no podríamos decirle nada, ni de eso ni de ninguna otra cosa: no podríamos hablarle, no nos entenderíamos” (*Barrio* 185-186). La pregunta acerca de sus deseos apunta a que, en su construcción como sujeto femenino normativo –mero objeto de deseo masculino–, la muchacha se ha convertido en una subjetividad vacía que vive una aletargada existencia reducida al consumo de otros objetos (Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia* 70), y con la cual ya no se puede dialogar: “Piedita presente seguía siendo inexistente” (*Barrio* 228-229).

La otra evidencia negativa con que las protagonistas cuentan –como hemos anticipado– es la de sus progenitoras: “las dos parece que siempre están pidiendo perdón, cosa que me saca de quicio, y supongo que también a Elena. En eso estamos iguales. Nunca hemos hablado de ello, pero yo me lo imagino” (*Barrio* 26). Ambas han sido anuladas por su feminidad, y sus hijas se niegan a repetir sus historias vitales: “¡Los amores de las madres”, medita Elena, “de esas niñitas del destino, tan indefensas!” (*Barrio* 151).

Así pues, las protagonistas entienden –y la actitud de doña Laura lo confirma–, que subrayar su excepcionalidad respecto de la pauta femenina fomentada por las conservadoras doña Eulalia o doña Teresa, y representada por Piedita y las otras niñas, es la única manera de obtener cierto control sobre su futuro. Esta situación se mantendrá por más tiempo para Isabel. Pero, en el caso de Elena, un par de años mayor, el asunto será más poliédrico desde mucho antes, pues el Rubicón se materializa muy rápido ante ella –y, con él, un fuerte cambio en el talante liberal de su padre, que se vuelve controlador y restrictivo. Eso la obliga a redefinir su posición de *chica rara* con una complejidad mayor y, asimismo, a “complicarle la vida” a su amiga –de ahí la importancia simbólica del enigma representado, desde las primeras páginas, por *Ariadna dormida*.

Desde casi el inicio de *Barrio*, a Elena la negación no se le plantea como una solución clara, porque, aunque Isabel insista en ignorarlo, ella reconoce el poderoso atractivo que sobre ellas ejercen ciertos aspectos constitutivos de la definición tradicional de género. En primer lugar, ambas aborrecen las relaciones amorosas tradicionales; pero, como señala Kirkpatrick, “the girls awaken almost simultaneously to their artistic vocation and to their sexuality” (“Introduction” x); y Elena empieza muy rápido a preguntarse si esa fascinante captación, de la que sus sentidos son ahora capaces, no tendrá algo que ver con su recién inaugurada sexualidad. En segundo lugar, es cierto que ambas manifiestan verdadero horror ante la posibilidad de convertirse, como Piedita, en un simple objeto de contemplación y deseo; pero ciertamente admiten experimentar una gran complacencia en el hecho de ser miradas y anheladas. Y en tercer lugar, si bien es cierto que la costura despierta en ellas una fuerte ansiedad cuando constituye una actividad exclusiva y obligatoria, también lo es que la excelencia intelectual no se traduce ni en incapacidad ni en tedio hacia lo textil. Isabel y Elena son extremadamente hábiles con el hilo y la aguja, incluso mucho

más que esas otras niñas que sí se amoldan a la feminidad normativa; y de hecho, obtienen un gran placer de esa destreza (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 60).

En consecuencia, la evolución trazada en las dos primeras partes de *La escuela de Platón* será mucho más ambigua que la relatada en *Memorias de Leticia Valle*: una novela que resulta, en comparación, nítidamente procesual y paradigmática, con una sola protagonista-narradora y una evolución que iba –como vimos en el capítulo correspondiente– desde el rechazo inicial de lo femenino y textil hasta su valoración y empleo como táctica seductora o subversiva. En el caso que nos ocupa, tenemos una multitud de voces narrativas y dos protagonistas, cada una de las cuales adopta una actitud distinta ante el dilema entre su interés intelectual y la identidad femenina que la sociedad le impone en función de su sexo. Según Kirkpatrick indica, “Isabel has unsuccessfully attempted to deal with it by rejecting sexuality for herself altogether, while Elena has imagined a solution in a fantasized identification with the movie star Francesca Bertini, who [...] always places herself so that her screen lover will have to raise up to her level for a kiss” (“Introduction” xvii).

Isabel o el rechazo del amor

Precisamente porque reconoce su magnetismo –ella misma lo confesará más tarde–, Isabel opta por mantener la sexualidad fuera de su vida, como una defensa contra la feminización que la equipararía a las otras mujeres y la obligaría a vivir como ellas. Isabel desdeña los géneros narrativos que reproducen la feminidad normativa y que la encuadran en una sentimentalidad opuesta a la lucidez mental masculina; en consecuencia, se presenta como “una chica que no tiene la cabeza abarrotada de literatura” (*Acrópolis* 323). Chacel está señalando así el nexo del género literario y cinematográfico –folletines románticos, principalmente– con la producción del

género femenino social. “Las novelas inglesas que leíamos las niñas educadas en buenos colegios”, retoma la autora en *Acrópolis* bajo la voz de Tina Smith, extendiendo el espectro de esta literatura a otros textos menos conservadores pero igualmente ejemplarizantes, “las novelas en que una joven ejemplar, bella, pobre, de exquisita educación –institutriz, por supuesto– conquistaba al noble caballero...” (210).²⁸⁶ Contra este modelo, la actitud de Isabel es rotunda. “[N]o pienso casarme”, declara firmemente ante doña Laura y Elena (*Barrio* 132), una aseveración que repetirá una y otra vez ante las objeciones de su amiga:

– [...] Siempre me han dado asco esas cosas que llaman cosas de mujeres, que, claro, siempre están mezcladas con las cosas de hombres [...]. No lo entiendo, ni quiero entenderlo.

– Explícame por qué no quieres [...] si dices que no quieres entenderlo es que lo entiendes. Es que no quieres lo que entiendes. [...] Ya lo has decidido así desde que andabas a gatas. (*Barrio* 217)

Por eso, cuando Luis manifiesta por primera vez su interés en ella (“¡Menos mal que se puso mala tu maestra! ¡Así has tenido que bajar a hablar conmigo!” 96) y luego en sus posteriores acercamientos (“¿Por qué no bajas al oscurecer y damos una vuelta por la plaza? Podríamos charlar un poco: hace tanto tiempo que quiero hablar largo contigo” 216), Isabel lo rechaza frontalmente y empieza a evitar la farmacia, pidiéndole a Elena que se encargue ella de comprar las medicinas: “Pero ¡eres idiota, criatura!”, protesta su amiga, “¿Te va a comer el coco?” (102). Estas palabras son significativas, porque enuncian exactamente el peligro que Isabel presiente: el de ser engullida, como en la película descrita en *Acrópolis*: “una mujer corre perseguida por un

²⁸⁶ Los ingredientes argumentales de estas novelas rosas, según los enumera Chacel, se corresponden punto por punto, casi perfectamente –salvo en el aspecto de la belleza–, con *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847), tal vez el ejemplo más paradigmático de las novelas que contribuían a construir una feminidad que, aunque no fuera exactamente normativa, sí era socialmente aceptable, con una protagonista aleccionadora y *ejemplar*: “institutriz, por supuesto”.

león. Cuando el león la alcanza y la derriba de un zarpazo dispuesto a comérsela, la mujer grita, ¡No! ¡No!” (332). O el de quedar paralizada, como en el día que Luis, para reclamar su atención, le agarra la trenza del pelo: “se sintió toda ella como un pajarillo en la mano que lo envolvía, lo oprimía, lo inmovilizaba” (*Barrio* 122), “[S]entía que yo entera –no mi mano– me deslizaba de entre sus manos [...] me vi a mí misma, desnuda, del tamaño de un gorrión pelado deslizándome” (*Acrópolis* 108).

Isabel sabe que no puede detener su desarrollo físico, ni siquiera sortear la mayoría de las obligaciones convencionales que éste acarrea: “Es lo que me dijo mi madre cuando me puso las medias, ‘Ahora ya no puedes andar con calcetines porque ya eres mujer’” (*Barrio* 214). Pero intenta contrarrestarlos, a través de una “indumentaria infantil que, años antes, su madre encontraba inadecuada a su estatura y que ahora era ya independiente de cualquier época o situación. Ahora era el estilo de Isabel” (*Acrópolis* 117); y a través de una actitud anti-femenina, que ella asume como manifestación de su racionalidad: “¡Me dio un asco! Me parecía absurdo ponerme las medias para que todo el mundo lo notase, en vez de disimularlo” (*Barrio* 214). La anti-feminización –identificada con la renuncia al amor y la sexualidad–, planteada como solución para defender su voluntad de estudio y esquivar la circunstancia que atrapó a su propia madre, resulta equivalente, en cierto sentido, a la masculinización emprendida por Leticia en la primera parte de *Memorias*, siguiendo el ejemplo de su institutriz Margarita Velayos –identificada, como vimos, con la virgen Atenea, diosa del conocimiento. “[S]i se trata algo masculino ni un tigre le asusta”, le comenta Elena burlescamente a Tina, “El que se asusta de esta gorgona es el tigre” (*Acrópolis* 83).

Isabel, por tanto, basa su condición de chica rara en el hecho de situarse por fuera de *lo femenino*, entendido convencionalmente –como depósito de sentimentalismo, como objeto

pasivo de deseo y como función reproductora. En ella, Chacel traza la representación de un feminismo muy extendido a comienzos del siglo XX que, asumiendo la concepción patriarcal de sexo y género como una continuidad, se ve obligado a optar por renunciar al primero para evitar el segundo: una postura, según Elena, tan vitalmente inviable como desaconsejable para alguien que busque dedicarse a la investigación estética.

Elena o la subversión en el amor

Elena, por su parte, desarrolla un plan de acción distinto. Ella no siente tensión hacia su corporalidad, al contrario que las otras chicas –como expresa al meditar sobre su amiga Araceli: “una especie de ansiedad, una desazón. Se desprende de ella el olor de su angustia. No se atreve a quitarse la camiseta, como si no se la hubiera quitado nunca [...], pero no es pudor, es angustia, es *desconfianza de su cuerpo*” (*Barrio 121*, énfasis mío). Para Elena, en cambio, el erotismo es una fuente de inspiración, cuyo efecto cautivador ella conoce a través de los juegos infantiles con su prima; juegos despojados de un carácter generizado, en los que la sexualidad –lejos de construir la diferencia–, es una instancia igualadora:

cosas de chicas, picardías. Yo siempre las he oído –no sólo oído– como niñerías, como lo que se hace cuando se es pequeña: *cuando uno es pequeño, habría que decir, porque claro está que los chicos hacen lo mismo. Yo nunca le he dado seriedad a esas cosas [...]* Por eso, las cosas de Adelina, el verano que pasamos juntas en El Puerto... nos metíamos a jugar –a jugar– en aquel baño moro abandonado –el agua estaba cortada desde hace siglos– todo cubierto de enredaderas, jazmines y heliotropos... Y jugábamos allí durante horas. Luego jugábamos por la noche, en la cama... ¡Las ojeras de Adelina!... Mis tíos siempre preocupados por las ojeras de su niña y ella, cuando hablaban de sus ojeras, ponía una cara inocente que era peor que una confesión. Yo le decía, pero ¿no ves que se van a dar cuenta?... ¡Qué disparate! No se enteran de nada... [...] De todo aquello no recuerdo más que el baño moro debajo del heliotropo, como una cosa encantadora y nuestros juegos... también como una cosa encantadora. (*Barrio 158-159*, énfasis mío)²⁸⁷

²⁸⁷ Por supuesto, después de haber visto la importancia que para Chacel tenía el pasado musulmán en *Memorias de Leticia Valle* (la confrontación de Daniel, por la protagonista, con su pasado simbólico como Alhamar Ibn Nasr, “el

Asímismo, contra el desprecio de Isabel por los géneros “femeninos”, Elena admite sin rubor alguno el poderío narrativo de los folletines sentimentales, que son capaces de arrebatarse al lector con una fuerza raramente lograda en otras lecturas:

– ¡Me harta ese asunto del amor! Tú lo entiendes porque lees novelas que están llenas de eso: por eso no me gustan [...] me revienta hasta en el cine. A ti te gustan las películas de amoríos, a mí las de aventuras, las de caballos que corren y vaqueros que echan el lazo. También me gustan las de detectives: a ti sólo las de Francesca Bertini [...]. A mí me revienta eso de los besos [...]. Eso de que se besen en la boca me revuelve el estómago. [...] No comprendo que a nadie pueda gustarle.

– [...] yo, si lo pienso bien, también me repugna, *pero lo he leído y como lo que he leído dice que es maravilloso no soy capaz de pensar diferente de lo que he leído. ¿Es estupidez o es fe? No lo sé, ya lo veremos...* (*Barrio* 188-189, énfasis mío)

“Ella”, dice sobre Isabel, “se ha propuesto vivir como gato escaldado, *evitar la novela por entregas...* y yo ‘asomarme a la ventana oscura de la torre sombría...’ sin esperar a los treinta años” (*Acrópolis* 54, énfasis mío). Su solución es, precisamente, convertir sus relaciones en epopeyas románticas: si Isabel opta por la *belle dame sans merci*, Elena prefiere la amante platónica intelectual. Su amiga lo comenta: “tú siempre te traes enamoramientos de alguna ‘Estrella fugaz’, otro poemita que te sabes de memoria. [...] Tú no te enamoras de los que, más o menos, se enamoran de ti, de los que te miran o te dicen algo” (*Barrio* 242). Es decir, ella pretende desarrollar una conducta divergente de la normalidad femenina, rompiendo así la continuidad entre sexo y género, y haciendo de sus relaciones una excepción a las reglas de la sociedad patriarcal –imprimiéndoles un carácter marcadamente dialógico que fuerce esa comunicación que habitualmente no se da entre los sexos genéricamente separados. Inspirada por

primero de la Casa de Nazar”), no puede pasarnos desapercibida la alusión consciente a un “baño moro” para referirse a una relación más liberadora con el género sexual y los sentidos corporales.

la actriz Francesca Bertini (“[E]n las escenas amorosas, ella siempre se mantiene en una postura no precisamente altiva, pero sí situándose en una posición en la que el amante esté como ascendiendo hacia ella” 188), se propone elevarse tanto a sí misma sobre las otras mujeres que sólo puedan alcanzarla aquellos pretendientes capaces, a su vez, de superar el modelo convencional masculino. Irónicamente Isabel, sin proponérselo, encuentra este tipo de amante en Luis; y, ante el analítico y carismático Martín, Elena termina admitiendo que esta posición también tiene sus peligros: “[E]l deseo, y todo se va al diablo... Todo se hace oscuro, no hay nada que hacer... Es evidente que no hay nada que hacer, tan evidente como que te vas a estrellar”, se advierte a sí misma, “[...] Me voy a estrellar, es indiscutible, pero yo creo que si no lo supiera no sería tan intenso el placer” (*Acrópolis*, 278, 291).

Así pues, si Isabel decide la negación, Elena escogerá la seducción. Esto será especialmente notorio a partir del momento en que la chica vislumbra los códigos retóricos de Martín para establecer la superioridad masculina dentro de su círculo de tertulios, y de que la interacción entre ambos adquiere calidad de desafío –explicaremos esto en el siguiente capítulo, dedicado a la crítica del intelectual. Chacel quiebra en dos actitudes paralelas las dos fases del recorrido que había seguido Leticia en *Memorias*, colocando a Elena en el tránsito hacia la segunda. Poco a poco, su disfuncionalidad y excepcionalidad respecto del modelo femenino convencional se irá definiendo no como confrontación, sino como una maniobra interior al mismo –porque, como también Leticia tenía claro, comportarse intachablemente es el único modo de conservar cierta libertad de movimientos:

En su mente pueden haber adoptado una distancia crítica con respecto al modelo de la niña buena burguesa, pero mantienen escrupulosamente esa imagen en el mundo público de las calles. (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 74)

[L]as niñas buenas, una cómica, despreciable caricatura y, al mismo tiempo, un patrón ejemplar, un inesquivable modelo— la conducta que seguían sin desviarse un palmo.
(*Barrio* 250)

La *rareza* de Elena se materializa en diálogos que “incordian” y desvían las expectativas: su discurso es a veces delicado y sumiso como el de un ángel doméstico, cordial como el de un colega, cerebral y cínico como el de Martín, cursi y sensiblon como el de una heroína romántica, contemplativo y sereno como el del anciano maestro don José, exaltado como el de una beata mística; o incluso sexualmente cargado —según ilustra la escena en que Martín le coquetea y ella le hace rabiar:

- Deducción perfecta, digna de su lógica impecable, profesor.
- ¿De *su*? ¡Elena! ¿Ya no recuerdas que en Barcelona decidimos el tuteo? [...] [E]ntráis conmigo en La Granja [se refiere a la tertulia del café La Granja del Henar] aunque tenga que noquearos a lo Tom Mix.
- Tom Mix no necesitaría noquearnos, le seguiríamos como corderas.
- ¡Ah! ¿Tom Mix es tu tipo, Elena? Te creí más refinada, aunque es sabido, una mujer intelectual se deja fascinar por el músculo.
- Por el músculo y todo lo que le enmarca... (*Acrópolis* 235-237)

Pero Elena siempre subraya su manejo racional de los roles *femeninos*. Cuando adopta uno de ellos, deja bien claro el carácter performativo y mordaz de su comportamiento; y por tanto también impone a su interlocutor una distancia respecto de la conducta socio-sexual normativa. Martín, acostumbrado a ser el macho alfa de los círculos intelectuales madrileños, no puede galantear con ella como lo hace con las otras chicas, porque Elena no le entra al juego en su despliegue de poderío. Al contrario que Ágata, quien está dispuesta a amoldarse a todas las exigencias a cambio de su atención, Elena no le da al maestro la confirmación de superioridad que él quiere. Con su proceder teatral, irónico y metamórfico, le impide posicionarse como el elemento dominante de la interacción, y rechaza el flirteo convencional como medio para ganar reconocimiento ante él —ella quiere ser tomada en serio intelectualmente. (Una vez más, tenemos

una clara alusión a la relación de la propia Chacel con Ortega).²⁸⁸ Elena trastoca el género desde dentro, generando un efecto andrógino y fuertemente seductor –similar al de las hipnóticas figuritas de ninfas sin sexo descritas por don Manuel en el escaparate de la librería “El Pensamiento” (*Acrópolis* 101). Como indica Roberta Johnson (“Self-Consciousness in Rosa Chacel”, 1996), la autora critica la feminización de la mujer y la construcción del género en términos de binarios opuestos como una maniobra que excluía a las mujeres del ámbito de la creación cultural (61); y esto es algo que había estado muy claro para ella desde su ensayo “Esquema” (1931) contra las ideas de Ortega, Jung y Simmel sobre *lo femenino*. Ahora, con su estrategia de seducción e interpretación, Chacel, una vez más, predice a Jean Baudrillard y a Judith Butler.²⁸⁹ O, mejor dicho: nos hace retrotraer los fundamentos de su argumentación hasta la coyuntura genérico-sexual de la vanguardia.

Para Elena, mucho antes que para su amiga, el rechazo de la sexualidad no puede ser el camino hacia la vocación intelectual y artística. Ella es capaz de racionalizar la eclosión sensorial que ambas experimentan con el terrorífico Rubicón como el núcleo irradiante de su talento estético:²⁹⁰

desperezo de incalculable dilatación, que partía..., no del sexo propiamente dicho, sino de *la raigambre [...]: el innúmero ramaje enterrado, raicillas leves avanzando, penetrando en lo duro*– y el despertar del eros se dilata... ¿por las venas...? Sí, también por las venas,

²⁸⁸ Recordemos la cita que ya mencionamos en nuestro primer capítulo: “[yo] no toleraba concomitancias eróticas – ni siquiera amorosas– que derivasen a protecciones o conquistasen la benevolencia masculina. Esto no sólo era una línea de conducta personal, sino una posición ideológica: uno de los puntos más firmes que yo aspiraba a proponer a mi generación” (Chacel; citado en Mangini, *Las modernas* 153).

²⁸⁹ El libro de Butler fue publicado cuatro años antes de la muerte de la escritora, y es harto improbable que, en Madrid y todavía sin traducciones disponibles, Chacel pudiera llegar a leerlo.

²⁹⁰ En relación con este carácter erótico de la escritura, es interesante notar que la segunda crisis vital de Chacel, acontecida durante la década de 1950s, coincidió precisamente con el proceso físico contrario al “Rubicón”, esto es, con la menopausia. Ana Rodríguez-Fischer escribió en su “Estudio preliminar” que “[e]l temor que la aterra es la sospecha de que las facultades creativas –el don poético y el impulso hacia la fe: crear y creer– sean imposibles, cesen, una vez terminado el ciclo de la función genésica” (Rodríguez-Fischer; citado en Gómez-Pérez 108).

pero penetra, conmueve y sacude los ámbitos diamantinos del pensamiento (259-260, énfasis mío).

Así Chacel “coloca el deseo sexual en el centro del impulso de las chicas para hacer arte” (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 83), y señala así la naturaleza erótica de la creación estética, consustancial al pensamiento vanguardista.²⁹¹ Como le explica en varias ocasiones a Isabel,

Lo que no entiendo es que te harte la idea del amor y te entusiasmes con lo que ves en el museo. ¿Tú crees que algo de eso existiría si no fuera por el amor? [...] todo ese mundo que nos encanta, nos encanta porque vivían mordiéndose unos a otros. [...] Ese asco que te da es una chifladura que no sé de dónde la habrás sacado (*Barrio* 188, 214-215);

y estas palabras se ven correspondidas por las reflexiones de la voz en tercera persona:

*leyes rigurosas, pulcras, impecables como trazadas y ordenadas con regla de cálculo... y completamente ignoradas, tan ajenas [...] Sólo amor es deletreado por el tacto con las manos que palpan una carne a su misma temperatura, con los labios, que chupan una leche que inaugura el gusto, con los ojos, que se ven mirados y los oídos que se oyen cantados: con el olfato que se abre a un clima de senos y axilas, de faldas o refajos, de sutiles perfumes, de residuos cocineros en manos que pelaron cebollas, en toquillas que absorbieron el humo del aceite, el aliento del laurel y el apio... Sólo amor efectúa ese metabolismo que sigue, a lo largo de la vida, ampliando su radio y apropiándose, alcanzando con sus tentáculos a todo lo que pasa... (*Acrópolis* 25, énfasis mío)*

La vocación artística creadora, genesíaca, copulativa, centrípeta [...] ¿qué pasa con el amor? *No es una estúpida esclavitud como parece [...] [;] leemos sin parar, sin pensar, pero no sin amar, porque su radiación erótica, genitriz, nos ha invadido. [...] Hay dos cosas –tal vez no sea más que una– que consisten una en hacer el oficio artesanal o*

²⁹¹ Tan consustancial era, que Chacel conceptualizaba el famoso problema del “ser de España” (“España es un drama de familia” Chacel *Alcancía*; citado en De la Fuente 326) precisamente en términos de patología erótica: “Ya comprenderá”, le escribe a Anna Maria Moix en noviembre de 1965, “que si estudio el amor, tengo que estudiar el desamor. Todo lo que Unamuno ha dicho de la envidia como mal nacional, todo lo que se desprende de la mezquindad de Galdós [...] no es más que *un defecto funcional del eros español*” (Chacel; citado en De la Fuente 328, énfasis mío).

intelectual –o artesanal-intelectual– que es hacer así hasta estar seguro de que así es como hay que hacerlo. Hay otra que es mero repetir –concretamente, latir– de la vida... *Es el corazón el que hace...* [...] *En todo hacer se impone el ritmo, obviamente en la fricción de la cópula.* La demostración [...] la dan los niños chiquitos de pocos meses, porque el ritmo es su primer conocimiento [...], porque los niños, en plena posesión de sus sentidos, adoran ese ritmo que es un anticipo del deleite supremo –de todo hacer, principalmente hacer niños. (*Acrópolis* 215, 227, 296)

La “textura” textil como intuición de la conceptualidad vanguardista

Lo que Elena identifica con el Rubicón es un nuevo deleite por las formas, que se traduce en una manera de mirar *tocando* –sacándolas a la luz con una caricia. Esto es algo que formaba parte de la experiencia escultórica de la autora, y que ella registró en su autobiografía de infancia y juventud: “recorrer con las manos amorosamente la forma entrevista” (Chacel *Desde el amanecer*; citado en Mateo 23). Y también constituía, sin duda, una de las bases teóricas de la vanguardia, como lo demuestran los escritos de Walter Benjamin sobre la *percepción corporal* –táctil y envolvente– como revolución contra la primacía óptica del arte clásico y realista (principalmente “La obra del arte en la era de la reproducción mecánica”, 1935). Este es uno de los cimientos conceptuales de *Barrio* y *Acrópolis* para reivindicar el papel teórico-abstracto que las mujeres también cumplieron dentro de la vanguardia, pese al menosprecio de sus compañeros según la división binaria entre lógica-masculinidad y sensorialidad-feminidad: “leyes rigurosas [...] y completamente ignoradas”, como decía la cita anterior, enumerando seguidamente “las manos que palpan”, “los labios que chupan”, “los ojos que se ven mirados y los oídos que se oyen cantados” y “el olfato que se abre” (*Acrópolis* 25).

Esa intuición emerge ante la consciencia de Elena casi desde el inicio de *Barrio*, durante una tarde de costura en que ambas preparan el disfraz de Carnaval para que Piedita luzca hermosa

ante su pretendiente. Las chicas conversan sobre su transformación física –deciden medirse– y también sobre Luis –que en esos días ha empezado a acercarse tímidamente a Isabel. Mientras observa las puntadas de su amiga bordando la greca de la túnica, Elena tiene una revelación: “Tú dibujas... Mira, es una cosa que se me ocurre en este momento... No, no es que se me ocurre, es que la veo. No comprendo por qué no lo he visto antes: tú dibujas [...] Fíjate, eso de poner las sombras en su sitio, sin estar marcadas, me demuestra que dibujas. Y vas a empezar a dibujar inmediatamente, mañana mismo” (*Barrio* 96). Su presentimiento se ve confirmado durante la primera clase de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios, cuando Isabel reconstruye mentalmente, a partir de sus “ondulaciones blandas, carnales” la cabeza a que pertenecería la oreja de yeso que debe dibujar (*Barrio* 140).

El descubrimiento de la vocación artística se realiza, por tanto, desde la sexualidad y el tejido. Con esa yuxtaposición de la inconfesa atracción de Isabel por Luis, de la confección de los disfraces y de la capacidad para dibujar, la sexualidad, la costura y el arte aparecen claramente unidos, en vez de disociados, por primera vez ante los ojos de la protagonista –quien, unas páginas antes, insistía en mantener separada la labor textil del trabajo intelectual y artístico: “Ya sabes que no quiero meter trapos en el estudio, echar hilos por el suelo” (*Barrio* 94). Y la importancia de este momento queda manifiesta cuando, al marcar sus estaturas sobre la puerta, Elena anota también la fecha: “Porque es el primer día que nos medimos... y porque es el primer día...” (*Barrio* 97; énfasis mío). Elena vislumbra lo que a lo largo de las dos novelas irá confirmándose para ella: que ni el erotismo ni el tejido constituyen obstáculo alguno para acceder a ese Arte-Texto que todos –su padre, la maestra Laura, la abuela Eulalia, la red social de vecinas, el barrio, el mundo entero– identifican como el ámbito de la más depurada y viril

racionalidad. Como indica Kirkpatrick, “La costura y las artes decorativas²⁹² tenían un componente estético que exigía y satisfacía la creatividad artística [...], Chacel también sugiere que las aspiraciones y los talentos artísticos de las chicas son una prolongación, más que una contradicción, de estas prácticas” (*Mujer, modernismo y vanguardia* 82). Nuestra escritora comienza así a desactivar la separación entre masculinidad-texto y feminidad-tejido, y a subrayar la importancia de la costura como una base válida para acceder al conocimiento textual-simbólico –desmontando la tradicional consideración de la costura como artesanía o trabajo meramente manual, al presentarla como una actividad que requiere un desarrollo conceptual previo. Esto se hace evidente cuando, unas páginas después, Elena planea cómo solucionar el detalle de la culebrita para el disfraz de egipcia de su amiga Araceli:

Siempre que me pongo a construir algo mentalmente, me sale algo torcido [...], tengo que vencerlo, *tengo que conseguir la cosa perfectamente hecha* [...]. Tengo que hacerla en la forma de un corchete, eso es. Un alambre de cuarenta centímetros, doblando por la mitad queda en veinte, doblado otra vez, en ángulo recto, queda en diez, eso es. A partir del ángulo, el trozo que vaya a formar el cuerpo y la cabeza, bien liado con un algodón gordo, modelándolo y sujetando los dos alambres juntos fuertemente como para poder separar, a partir del ángulo, los dos extremos y formar con ellos dos argollitas que se puedan coser a la cinta (*Barrio* 121-122 énfasis mío).

Chacel refuta asimismo el argumento de que la costura, aunque creativa, seguiría siendo una artesanía en tanto que utilitaria –destinada a la auto-ornamentación–, pues deja bien claro que para Elena, en contraste con Piedita y Araceli, la actividad textil es una búsqueda de la belleza como concepto total: “¿Qué es lo que ella [Piedita] pone en esta empresa? El deseo de estar muy guapa, de que todos digan que es una preciosidad, que ¡qué belleza la de la chica...! Sí, claro,

²⁹² Ambos aspectos también habían jugado un papel importante como aspectos de creación, más que de artesanía, en la relación entre la protagonista y Luisa en *Memorias de Leticia Valle*.

pero la belleza de todo lo demás, de lo que va a tener alrededor” (Barrio 118, énfasis mío).

Elena quiere explorar las formas, dialogar con ellas (*Barrio 137-138*), y siente ese subyugamiento “como si fuese la única libertad posible, la única existente, ininteligible, pero afirmativa como un mandato, como una voz o llamada, como vocación” (*Barrio 139*). El tejido le proporciona una primera entrada a ese diálogo: una base heterodoxa pero efectiva para comprender conceptos más abstractos (“mi profesor [...] al verme solucionar un problema geométrico por procedimientos completamente peregrinos, ‘peregrinos’ es lo que dijo, [...] añadió: ‘Si la geometría no existiese usted la inventaría’”, *Barrio 199*); tan abstractos como la música durante una audición en casa de Felisa (“como un raso azul en el que se bordaba –el amor y el tiempo lo bordaban– todo el dechado inextricable”, *Barrio 175*). Y también le otorga una clave para aprender a leer los cuerpos humanos como textos: “como si su silencio explicase infinitamente, como si a fuerza de mirarlos *se pudiera llegar a comprender un signo, a leer una escritura clara que, en renglones torcidos, había dejado la fórmula*, el mandato irrefutable: ‘Así es el hombre’...” (*Barrio 259, énfasis mío*).²⁹³ Porque si la sexualidad les proporciona una manera táctil de mirar, la costura les confiere una manera táctil de acercarse al lenguaje, como analizaremos en la sección dedicada a la metanarrativa.

Poco a poco, también Isabel irá dándose cuenta de ello. La misma tarde de Carnaval en que ambas niñas ayudan a Piedita y Araceli a vestirse para la cabalgata organizada por la señora Smith, la chiquilla se percató de que, si ella “dibuja” y “pinta” al bordar, su amiga “esculpe” al coser los disfraces sobre el cuerpo: “Piedita, como siempre, embobada. Elena disparada como una exhalación, armando, cosiendo, prendiendo, peinando el pelo castaño claro, sosteniendo el moño griego bien levantado de la nuca, bien esbelto, bien estatuario. Sujetándole la túnica”

²⁹³ Este diálogo entre las formas plásticas y la literatura es un trasunto autobiográfico de la propia autora: Chacel empezó estudiando escultura y acabó escribiendo narrativa.

(Barrio 125). A partir de este punto, las chicas empiezan a encontrar más y más matices en el conflicto: poco a poco se dan cuenta de que, más allá de la complacencia en su manejo técnico y de los elogios familiares y sociales que les reporta, la costura es placentera para ellas porque no las confina al ámbito doméstico y reproductivo, sino que pueden transformarla en un espacio de creatividad y reflexión, y no de mera repetición de modelos; de que de que es justamente la sexualidad lo que les ha proporcionado esa percepción artística que tanto valoran como algo que las hace excepcionales; y de que pueden disfrutar como sujetos siendo objetos de la mirada y el deseo masculinos, si ellas mismas son las artífices de su propia objetualidad. Incluso Isabel experimenta una orgullosa satisfacción al comprobar el demoledor efecto que tienen sobre Luis las trenzas que ella ha copiado, en su propio cabello, del retrato barroco de la infanta Margarita pintado por Juan Bautista Martínez del Mazo –que había visto con Elena y doña Laura en su segunda visita al Museo del Prado:

Las dos trencitas fuera de toda moda [...] iban a despertar en la juventud de Isabel que las trasplantaría [...]. Y Luis la miró con terror, con espanto, con arrobos, con cólera como si hubiera descubierto un rival. Vio el esmero, la decisión que había en aquellas trenzas, *la consciente feminidad*. Vio que eran una cosa elaborada, ¿adoptada o dedicada?... Eso es lo que quería saber, lo que quería preguntar abruptamente, violentamente, escondiendo la violencia como un puñal en la manga...

– ¿Para quién te peinas?

La mano de Isabel coge el paquete, los hombros hacen un mohín, saca la lengua, vuelve la espalda, echa a correr... (Barrio 133-134, énfasis mío)

Por otra parte, la propia Isabel reconoce que el rechazo de la sexualidad no constituye ninguna alternativa factible ni eficaz, porque, como le cuenta a su amiga –y cómo ésta le hace ver–, el deseo libidinal se cuele en sus pesadillas:

– [U]n sueño que no es más que esto: Voy por una calle oscura y, de pronto, siento que un hombre me agarra por detrás. [...] Es tan atroz precisamente porque no sé lo que me hizo... [...] sin saber cómo, luego –no, inmediatamente–, estaba delante [...] me apretaba de tal modo que yo no podía respirar... [...] como para asfixiarme. Y todo en el mismo instante, yo pienso, ¡me va a estallar el corazón!, y pasa algo que no es precisamente

estallar y que no es sólo en el corazón, sino en todas partes... Algo así como al que le cae un rayo [...]. Más que miedo era como si sintiera o como si supiera que me iba a morir... Y no me defendía. (*Barrio* 215)

“[Y]a lo estás viendo”, le responde Elena, “no puedes librarte de esas cosas [...] Yo creo que debe haberte ocurrido así, con ese aspecto terrorífico para curarte de la soberbia, porque eso es lo que a ti te pasa: que tienes una soberbia que no te cabe en el cuerpo” (*Barrio* 213). Además, su estrategia puede funcionar con los rudos muchachos del barrio que se acomodan gozosamente a la masculinidad tradicional; pero se revela insoportablemente dolorosa en su interacción diaria con Luis, que es tan disfuncional como ella: “Se quedó mirándome, los ojos se le pusieron el doble de grandes, hasta que parpadeó y se volvió de espaldas. Se fue rápidamente a la trastienda [...]. Oí que se echaba a llorar, oí un sollozo y se metió en la rebotica. Me produjo un asombro que me quedé allí como tonta, sin moverme” (*Barrio* 216). En él no encuentra los rasgos que ella identificaría como opresivos o tradicionales. Cuando el Rubicón se convierte en una realidad definitiva, e Isabel tiene que dejar de llevar calcetines según la convención social, todos los muchachos y hombres del barrio le lanzan comentarios con doble intención (“¡Medias, eh!”), salvo Luis: “Y yo creí que iba a decirme por lo menos alguna picardía, pues no, nada eso [sic]. Me miró con cierta seriedad, con una especie de tristeza..., no, de gravedad. Me miró como si me felicitase por algo peligroso, por algo, ¿cómo te diría yo?... fatal” (*Barrio* 187). “[E]s un chico estupendo que te quiere como un imbécil” (*Barrio* 187), le reprocha Elena, indicándole que se está confundiendo de enemigo.

Luis o el rechazo masculino al patriarcado

El hijo del boticario es un muchacho peculiar, que comparte con las chicas sus inquietudes intelectuales y la misma pugna con su identidad de género. Educado en la delicadeza y el estudio

por su madre doña Teresa –que lo había prometido para sacerdote–, fue apartado de ese destino por la reacción temerosa de su padre: “¿Iba yo a dejarte”, le grita el farmacéutico a su esposa, “hacer de él un marica?”” (*Barrio* 98). Luis siempre ha estado seguro de no querer el futuro eclesiástico designado por su autoritaria madre, pues la conversión de la sexualidad en pecado y la demanda de abjurar ciegamente de ella es para él toda una agresión:

el leguleyo –burócrata adocenado en el guichet del barrio humilde– [...] preguntó implacablemente... Preguntó... los placeres solitarios, los tocamientos, las visiones espiadas bajo las faldas... ¡No, no no! Luis negó todo; negó lo que creía haber confesado otras veces. Aunque así fuese, lo negó cínicamente, ferozmente [...] A cada pregunta, un NO cargado de desprecio por aquella palabra que oía por primera vez, por aquella obscenidad que acababa de aprender, los tocamientos... NO a las preguntas estúpidas, NO a la banal penitencia... Instalado en el NO como en morada recién adquirida (*Barrio* 99).²⁹⁴

Y, sin embargo, no puede evitar sentirse un traidor cuando debe dejar de ser ese niño gentil y sensible y convertirse en el joven viril que su padre desea. “[S]u padre le arrancó de los frailes”, recuerda la maestra Laura, “y debió presenciar a diario el pugilato” (*Acrópolis* 313). El muchacho se siente profundamente violentado por las exigencias de demostración de hombría

²⁹⁴ En *Acrópolis*, Luis recuerda el descubrimiento solitario de la sexualidad durante los años de su primera escolarización, todavía religiosa. El recuerdo, involuntario, se produce de manera proustiana durante el viaje en tren a Toledo –adonde él, Ramón y sus amigos acuden para visitar al profesor Félix Lago–, y está envuelto de la misma aureola dorada que la evocación de Elena sobre los juegos infantiles con Adelina. Para Luis, la condena de la sexualidad –nunca la sexualidad misma– constituye una perversión:

son los íncubos de la sustitución, estrangulados por la condena de no ser y, sin embargo, persistentes, conatos inacallables que esperan su ocasión a cualquier hora... la noche, el calor de las mantas, el recuerdo de cualquier visión, el sueño imprevisto y tan real como la realidad, que se ignora... el sueño finge la experiencia desconocida y la finge tan crudamente, tan eficientemente como si fuera la realidad misma que llega a cumplir su etapa... es, primero, la imagen que se presenta con suavidad, que se aproxima realizando lo que el anhelo pide, proximidad, contacto... y el contacto se produce en la inaudita ficción, el contacto ignorado, sublime en la mente y eficaz en la realidad del cuerpo, en la presión que rompe las compuertas y se desborda... [...] Los chicos de la jaula frailuna, colegiales desde pequeños, sorprendidos, delatados por sus poluciones... porque [...] la imperiosa necesidad no espera, no respeta nada porque parece que aquello hacia lo que se va es el paraíso y no importan los pormenores inmediatos, que no son más que asperezas del camino, y se agita la caminata, se apresura la fricción, el vaivén, se avanza como el que pisa piedras o rompe zarzas o breñas para pasar, llegar cuanto antes a la gloria de la culminación... (*Acrópolis* 181)

que constantemente le llueven de vecinos, familiares y amigos –incluyendo las mujeres del barrio. Lo que la sociedad considera fuerza masculina, a él le parece simple brutalidad, y las cosas que quiere hacer están en conflicto con las expectativas que debe cumplir. Tiene que llorar a escondidas. Quiere afeitarse el incipiente bigote, pero si lo hace su padre le reprocha que parece “un curita” –es decir, “un marica” (*Barrio* 97). Quiere leer literatura (“No le enseñé a leer”, dice Laura, “ya leía –más de lo corriente” *Acrópolis* 313); pero debe estudiar “la química estricta” (*Barrio* 99) para hacerse cargo de la farmacia familiar. Incluso sus amigos intelectuales se mofan de él ridiculizando su sensibilidad poética, por lo que ven como una falta de coraje ante los desplantes de Isabel –a quien apodan burlescamente “la Portinari”, en alusión a la Beatrice de Dante Alighieri (*Acrópolis* 243): “Eres el tío más tonto que he conocido. [...] ‘La vi pasar ligera y echarme una mirada’” (*Acrópolis* 37). E intentan convencerlo de que “no se aguante las ganas” y cometa “cualquier barbaridad a lo Julián Sorel”, el protagonista de *Rouge y Noir* de Stendhal (*Acrópolis* 37).

Pero Luis mantiene una actitud crítica hacia los géneros literarios “viriles” muy parecida a la de Isabel hacia los folletines: “En primer lugar, yo no soy ni prójimo de Julián Sorel. En segundo, [...] ¿es que aquí, entre estas cuatro esquinas, se puede hacer alguna barbaridad?” (*Acrópolis* 37). Este escepticismo es igual al que emplea con las especulaciones patriarcales sobre *la mujer*. Luis es la nota discordante en una conversación sobre “el misterio del corazón femenino”, que tiene lugar en casa del profesor Félix Lago ante la indignada sorpresa de Ira – Irena, su esposa rusa– durante una visita a Toledo con sus condiscípulos universitarios Octavio, Joaquín y Ramón, el sobrino de doña Laura:

- “El corazón femenino, aún hoy, es un misterio para nosotros”. ¡He dicho! –dice Lago.
- No, no lo has dicho tú –dice Ira– y mejor es que no repitan porque es una tontería.
- Una tontería –dice Lago–. ¿Desautorizas a su autor?

- Desautorizo la frase –dice Ira–, sea de quien sea. Lo de *nosotros* me apesta. A mí me avergonzaría decir *nosotras*.
- Orgullo –dice Lago– o complejo de inferioridad. [...]
- Porque no hay *otros* –dice Ira–, porque sois *vosotros* los que estáis ahí, viendo a ver [sic] lo misterioso que es mi corazón. [...] [Y]o tengo un corazón [...] que es o no es misterioso, si me da la gana. Lo que me apesta es que tenga que ser dogmáticamente misterioso para *vosotros*. (*Acrópolis* 191-193, énfasis de la autora)

Ira –que, pese a su propia capacidad intelectual, hasta el momento ha asistido a la charla sólo en calidad de cocinera y camarera– llama la atención de los contertulios sobre los peligros de la mistificación, y sobre la artificialidad de la división entre “nosotros” y “vosotras”; y al hacerlo, *desautoriza* al acuñador de la frase –que no es otro, según su marido, que Dostoievski. La alusión de Chacel a este escritor –como la anterior referencia a Stendhal–, está marcando el carácter discursivo de la diferencia de género y el papel que en su construcción tuvo la literatura decimonónica contra la que la generación de vanguardias había intentado erigirse; por tanto, cuestionar el canon era cuestionar sus *géneros* –literarios y sexuales.²⁹⁵ Y, al subrayar Ira que su corazón puede resultar misterioso a voluntad, la autora también está incidiendo sobre la misma índole performativa del género sexual que define la actitud de Elena –y que, como dijimos antes, ya había explorado previamente en *Memorias de Leticia Valle*. Finalmente, cuando el profesor Lago, divertido por la reacción de su compañera, insta a los estudiantes a que den su opinión, los chicos reproducen el estereotipo sin cuestionarlo –todos, a excepción de Luis: “de todos los corazones que me he echado a la cara, el que me parece más misterioso es el mío”. Su respuesta es la única suscrita por Ira: “éste es el que entiende de corazones”, afirma, “Éste es el que está

²⁹⁵ La alusión también contiene un guiño de la escritora a una anécdota de su historia personal, que ilustraba a la perfección esta problemática. “Nos unió la lectura”, comentó sobre su relación con el que luego sería su marido: “Una mañana llegó Timoteo con aspecto trágico. [...] Me dijo que aquella noche había estado a punto de suicidarse. Había estado leyendo *Rojo y negro*, y se había sentido tan idéntico a Julian Sorel que creía que no tenía derecho a seguir viviendo. *Mi indignación no tuvo límites*” (Chacel; citado en De la Fuente 300, énfasis mío). Si tenemos en cuenta que ya *Memorias de Leticia Valle* constituía una reversión del argumento de *Los endemoniados* de Dostoievski –que tanto fascinaba a su esposo Timoteo Pérez Rubio y a su amigo Joaquín Valverde– el repetido reproche a Dostoievski en *Acrópolis* y la referencia crítica a *Rojo y Negro* de Stendhal –otro de los textos que, según la cita anterior, habían impresionado a Timo– resultan mucho más interesantes.

[sic] verdaderamente sabio” (*Acrópolis* 192). Si las extrañas Isabel y Elena encarnan el difícil y ambiguo surgimiento de la “mujer nueva”, Luis representa un hombre disfuncional o “nuevo” que la literatura de las escritoras vanguardistas intenta delinear –y que al igual que la *chica rara*, será un motivo recurrente. Este tipo de personaje constituye un intento por evidenciar las circunstancias necesarias para lograr una comunicación efectiva –no una mera relación de poder– entre los sexos; la única manera de anular la barrera establecida por el género es disfuncionalizar tanto *lo femenino* como *lo masculino*.²⁹⁶ Luis es, *per se*, lo que Daniel, disfuncionalizado por la seducción de su joven discípula, llegaría a ser al final de *Memorias de Leticia Valle*.

Así que el día en que, ya en *Acrópolis*, él la toma del brazo para llevarla al sótano de la farmacia (ocurre en *Acrópolis* 110, ella se lo cuenta a su amiga en *Acrópolis* 126), Isabel acepta sin resistencia, porque –como le confiesa a Elena mucho tiempo después– en realidad le ha querido desde siempre:

ni siquiera tú te diste cuenta de que yo vivía mintiendo... [...] Ya entonces –a los diez o los once– ya le quería –no sé desde cuándo, mucho antes. [...]. Yo no me arrepentí de haberle hecho tanto daño porque me decía a mí misma, ‘con esta energía que tengo estoy segura de no dejarme convencer jamás por otro, estoy segura de no querer jamás a otro. (*Acrópolis* 322-323)

En principio, y aunque la chica admite la potencia inspiradora que la experiencia sexual le otorga, la tensión no desaparece. “[C]reí que me mataba”, le cuenta consternada a su

²⁹⁶ En este mismo sentido, hay que mencionar la obsesiva búsqueda del “matrimonio nuevo” que también acontece –no siempre de manera afortunada– en los textos de las escritoras vanguardistas (y que es, justamente, lo que Elena se ha propuesto lograr desde el principio): una relación sentimental igualitaria, una comunicación horizontal, que, dadas las condiciones sociales, sólo puede darse entre dos seres genéricamente disfuncionales –dos intelectuales. En *Acrópolis*, es ilustrado por la pareja extranjera formada por Berth y Tob Kerman:

Tob había puesto un almohadón a los pies de Berth y allí le sostenía, en íntimo homenaje, en *chevalier servant*, tanto como en *marido –no esposo, regente social –marido de fraterno maridaje*, de perennidad profesional, como si la vida fuese algo en lo que hubieran profesado... Tob sostenía un platito con golosinas y escuchaba a Berth. La escuchaba con la boca abierta: admiración, delicia y, al mismo tiempo, atención, una atención de guardián atento, alerta. (*Acrópolis* 123, énfasis míos)

amiga. “¡Qué burrada!”, replica Elena. Pero Isabel no se refiere a la sexualidad como una experiencia violenta ni posesiva: “No, no era burrada, porque también creí que él se moría...” (*Acrópolis* 126). Lo que la chica experimenta es una encrucijada trágica y desesperante, un instante de debilidad que la desvía definitivamente del camino recto y claro que había decidido para sí misma:

bien sabes que eso [el estudio] era todo para mí, en la vida. Y de pronto, el desbarajuste que me dejó atontada... Y esto que me hace recordar la reserva en que yo vivía... ¡Yo no sirvo! [...] Dime, ¿cómo consigo llegar a recordar, a revivir aquella obsesión de trabajar que yo tenía? ¿Qué hago para dar con ella? Y si no la recuerdo, ¿qué hago con el mundo cabeza abajo? (*Acrópolis* 125-126)

Con todo, Isabel decide “lanzarse a lo más arriesgado” (*Acrópolis* 254) incluso antes que la precoz Elena, iniciando una historia furtiva con Luis y “confiando en que no se rompa el hilo” como antes hizo con su amiga. Él no se propone encasillarla en un noviazgo convencional para autolegitimarse patriarcalmente, sino que está dispuesto a embarcarse con ella en una relación clandestina y sin jerarquía, aún a costa de seguir soportando las burlas de sus amigos –pero evitando así un escándalo social y familiar que sólo redundaría en la humillación de Antonia:

¿Qué querrías, que subiese a ver a mi madre, como un novio formal?”, le explica Isabel a Elena, “Y yo ¿qué?... ¿Te parece que yo iba a dejarme ver por la bruja de su mamaíta? ¿Te parece posible..., te parece soportable lo que pasaría cuando se enterasen en su casa? Él puede subir, si le da la gana, pero ¿crees que mi madre puede bajar? (*Barrio* 217)

¿Por qué iba yo a consentir que se pusiera delante de mi madre, si jamás podría yo poner a mi madre delante de la suya? (*Acrópolis* 323).

Luis comprende las circunstancias de Isabel, y acepta sus condiciones. “No la abandono, nunca la abandonaré”, replica con vehemencia ante las presiones de su madre, cuando ésta descubre el amor secreto entre ambos. “No la abandono, nunca la abandonaré”, repite al final de la novela, como un deliberado deshacimiento de la conducta de Teseo contra Ariadna en el mito, “la [sic]

mostraré, le haré entender lo que ella forjó, el temple de mi fidelidad que se atreve a todo porque mi fe es más fuerte que la suya” (*Acrópolis* 356).²⁹⁷ Con esto, Chacel incide en otro de los motivos recurrentes en las autoras vanguardistas, prediciendo también –o, de nuevo, retrotrayendo al debate sexual de la vanguardia– la conclusión de Pierre Bourdieu en *La domination masculine* (1998) sobre el amor como espacio de superación del falocentrismo.

Antonia y Ariadna: la maternidad como obra artística irreverente

Así pues, durante el largo y sinuoso camino recorrido en *Barrio* y *Acrópolis*, Elena razona que el rechazo de la sexualidad no puede ser el camino hacia la vocación artística, y que la costura constituye una base válida –y no un obstáculo– para acceder a la esfera del conocimiento

²⁹⁷ La segunda cita se refiere al momento en que Isabel, tras la muerte de Antonia a “manos” de doña Teresa, la madre de Luis, se va del barrio para vivir con su padre, el marqués de Sotillo –a quien le ha bastado un breve encuentro en la exposición de dibujos, organizada por Tina Smith y León Walksman, para reconocerla inmediatamente como su hija. Ante la marcha de Isabel, Luis decide dejarse morir, implicando que, sin la peculiar alianza establecida entre ambos, él ya no tiene posibilidad de realizarse como el “hombre nuevo” que quería intentar ser, y prefiere no deteriorar ese ideal:

Dije un día, ‘No la abandono, nunca la abandonaré’... El holocausto es la suprema proximidad. En el fuego no hay rechazo, hay, por el contrario, la máxima entrega, la máxima demostración. No la abandono, nunca la abandonaré, la [sic] mostraré, le haré entender lo que ella forjó, el temple de mi fidelidad que se atreve a a todo porque mi fe es más fuerte que la suya... Yo atento a lo eterno porque creo que lo eterno es eterno... Ella temblará ante el atentado, no comprenderá que en él acepto la consagración, demuestro que fue ella quien atentó a *la vida que le había sido dada como depósito para lanzarla a la vida* [...], vas a verlo y te quedarán muchos años para considerarlo... Te crearás con derecho a lamentarlo, *pero no podrás decir que fuiste abandonada*. (*Acrópolis* 356-357, énfasis míos)

El final de la novela parece implicar que Luis cumple su propósito de auto-inmolación, en un incendio provocado –“en el fuego hay la máxima entrega”–, pues el último monólogo interior empieza diciendo: “Al fin se disipó el humo. La mancha negra ofendía al cielo azul y el cielo –tan celeste– de Madrid no se deja enturbiar mucho tiempo: las brisas del Guadarrama arrastran pronto el humo. También el ruido, también el griterío ofendía al conjunto o acorde que conocemos como voz de la ciudad y que se recobra cuando el estrépito de la multitud se apaga” (*Acrópolis* 357). Este final, con la hipotética y probable muerte del personaje, marca curiosamente la proclamación de la II República Española: “Las dos alteraciones ofensivas fueron el timbrazo que hizo salir a escena a la era de probable superación, de elevación probable –lo que quiere decir que no se sabe a ciencia cierta” (*Acrópolis* 357). ¿Qué implica la desaparición del *hombre nuevo* en un momento como éste? Tal vez la escritora se refiera a los lastres sociales –simbolizados por Teresa– con que se inició el proyecto republicano, y a que el grado de compromiso político y la progresiva polarización del ambiente fue clausurando todo intento de experimentación en el género –igual que ocurrió en la estética, con las crecientes exigencias de realismo social– y reforzando el arquetipo conservador masculino del “hombre duro”, capaz de pasar a las armas. (También Mercè Rodoreda, en *La plaça del Diamant*, muestra cómo esos años no convierten a Quimet, el esposo de Colometa, en un hombre menos patriarcal, sino todo lo contrario. Sólo la experiencia directa del horror bélico, hacia el final de la guerra, lo transforma en un alguien que ya no está obsesivamente preocupado por defender su virilidad social, y que añora la esfera doméstica y la ternura física. Pero ese *hombre nuevo*, que ahora hubiera podido llegar a ser, cae acribillado en el frente durante la ofensiva final de las tropas franquistas sobre Barcelona).

letrado y del trabajo especulativo y creativo. Y comparte sus reflexiones con Isabel, impulsándola a cuestionar el binarismo que las obligaría a optar por un intelectualismo desexualizado, como doña Laura –o por la mera reproducción material, como las mujeres del barrio–, e instándola a pensar su papel de mujeres intelectuales como un problema más complejo frente al cual deben resituarse constantemente.

Estas intuiciones de Elena se van desarrollando en íntima unión con otra: el descubrimiento de sus madres como mujeres que, lejos de haberse integrado en el sistema, llevan a cabo una lucha sutil contra él desde su interior –y, por tanto, el hallazgo de una dimensión mucho más compleja de lo femenino-textil que la noción unívoca y esencialista presentada por doña Eulalia y rechazada por Laura. Antonia y Ariadna parecen subordinadas a la feminidad convencional; pero en el fondo ambas son tan profundamente disfuncionales como sus hijas.

Elena lo barrunta a partir de las confidencias que la madre de su amiga comparte con ella: la relación entre ambas se ha ido construyendo con las visitas de la chica al ático para buscar a Isabel, con los pequeños favores cotidianos, y con la maña de Elena para aplicarle a la costurera las inyecciones que necesita para paliar su dolor de rodilla; poco a poco, ambas se han ganado la confianza mutua. Antonia se ha sentido cada vez más cómoda con esa extraña chica que nunca ha vertido el más mínimo juicio moral sobre su pasado: “Tú no piensas nunca lo mismo que la gente”, le dice, agradecida (*Barrio* 146); y que, ignorando el qué dirán, la ha tratado siempre con una naturalidad absoluta, tanto privada como públicamente –incluso invitándola, por ejemplo, a la cabalgata de Carnaval “[u]n conflicto diplomático, acometido por Elena [...] como si fuera la cosa más lógica” (*Barrio* 125). Y Elena ha ido desarrollando un gran respeto por esa mujer sencilla, tras cuya apariencia insignificante ahora entreve una fuerza y valentía sorprendentes. Antonia a menudo no entiende a Isabel: “Esta hija mía... [...], todo lo suyo es tan fuera de lo

corriente” (*Barrio* 42). Pero la apoya de manera incondicional: “el caso”, medita la chica, “es que ella tiene confianza [...], en mi suerte” (*Barrio* 27); y, en sus modestas capacidades, intenta proporcionarle el entorno adecuado para la realización de sus proyectos: “quehaceres innobles que ella le había evitado siempre, hasta creer que pudieran serle ignoradas cosas que ella eliminaba a escobazos y dejaba el campo libre –limpio– para que su hija pasara sin mancharse” (*Acrópolis* 90). Un día, tras la administración de la ampolla analgésica, una simple palabra mencionada por Elena, (“Parece un brazo de porcelana” *Barrio* 141), adquiere un doble sentido en otro código (“¡De porcelana! [...] ¿Por qué dijiste eso?” *Barrio* 142); y se convierte en “el principio” o “el intrínquilis” (*Barrio* 143) de un relato que Antonia, según ella misma reconoce, jamás le ha contado antes a nadie (*Barrio* 146):

Los marquesitos... unos muñequitos de porcelana [...] los rompí yo. Yo empujé el velador [...] cuando vine del pueblo estuve de doncella en aquella casa. ¡Y me llevé un disgusto cuando se rompieron! [...] quería guardar algún pedazo [...] Cuando decía la señora, hablando de su chico, ‘Salió con el marquesito’ o ‘Vino a buscarle el marquesito’ yo creía que le llamaban así porque era igual, completamente igual (*Barrio* 44, 145)

Elena asiste a “la historia que era Isabel” (*Barrio* 150), y al profundo orgullo de Antonia, a pesar de la soledad y la marginación como “mujer indecente”, por su niña nacida de una relación apasionada. La mujer no maquilla, en ningún momento, su relato del pasado para acomodarlo a las exigencias sociales. No lo hace ni cuando rememora los sucesos en su propio pensamiento: “Era mala aquella monja [...] le dio rabia que yo no mintiese para disimular, que yo no dijera, como dicen todas, que había sido engañada. Se aguantó las ganas de llamarme sinvergüenza” (*Barrio* 43); ni tampoco al hablar con Elena: “no iba a decirte que pasó lo que pasó, aunque yo no quería. Eso es lo que dicen todas, pero yo no porque yo quería [...]. Lo quería, que me moría de quererlo” (*Barrio* 146). Cuando Antonia le revela a Elena la paternidad de su hija –el

“marquesito”, amigo del señorito de la casa donde ella trabajaba como doncella–, la elevada dignidad de su amiga queda explicada para la chica: “Lo ignorado, lo que nunca pudo ejercer sobre ella un poder lógico, convertido o encarnado en su forma, en el color de sus ojos y en su conducta, en su misterio. Todo aquel drama, todo aquel riesgo, toda aquella barbaridad transubstanciados en cierta altivez, en cierta pasión y su alternancia de cierta frialdad” (*Barrio* 150). Isabel es excepcional no por ser la hija de un aristócrata, sino por ser el fruto de una mujer valiente que sin proponérselo desafió todas las normas: obra de su deseo y de su trabajo textil – su única fuente de ingresos. Y el texto subraya esta conexión entre sexualidad femenina y costura con la recadera que llega entonces con más labor para Antonia, interrumpiendo el diálogo entre ambas. Mientras desciende la escalera hacia su casa, una congoja indescriptible se adueña de la protagonista: “la humilde criatura que cosía interminablemente sus percales en una vieja máquina. ¿Quién podría saber que era extraordinaria, si ella misma adoptaba la voz popular, se avenía a pasar por una simple sinvergüenza, es decir que su ser racional, apenas despierto, no tenía armas para defender el momento glorioso de su amor?” (*Barrio* 150).

Elena queda profundamente conmovida por la conversación, que la ha deslumbrado con el efecto de un “rayo detenido”, de una “visión sobrehumana, vórtice y, al mismo tiempo, fuente de toda existencia. *Pero fuente soterrada*” (*Barrio* 150, énfasis mío): la chica tiene el convencimiento de haber descubierto una verdad esencial; e, inmediatamente, empieza a mirar a su propia madre –que siempre le ha parecido sumisa y timorata– bajo una luz nueva y llena de sospecha. Cuando ella entra en la casa, procedente del ático, Ariadna se encuentra en medio de una lección de canto –la habanera de la ópera *Carmen* (*Barrio* 152)– con una de sus alumnas más torpes. Elena, calladamente, escudriña a su madre desde la puerta de la sala: “¡No, Paulita, no! Cantas, pero no dices lo que pide el canto” (*Barrio* 151). Al lector no le pasa desapercibido

que es la primera vez que oímos la voz de Ariadna en tiempo presente.²⁹⁸ Sabemos que la protagonista ha presenciado muchas otras veces este tipo de situación (al principio de la novela bromea sobre la discípula Claudia López “Claudina Toscani”: “Qué burra la Claudina, qué incapaz de dar a cada sílaba su valor justo en las notas”, *Barrio* 36). Pero ahora ve algo que antes no había apreciado nunca:

‘Tarán tan tán..., tarán tan tán... tarán tan tán tarán tan tán... io t’amo’... ‘Fíjate, es necesaria una mínima dilatación, una mínima detención en esta nota, que destaque, que refuerce el ‘io t’amo’.’ Y la demostración sigue a la explicación: el piano dice ‘io t’amo’. Ariadna lo explica como un problema matemático y su mano lo dice en las teclas. Elena ve la agilidad de la mano gordita [...] que domina tanto las teclas como si las hiciera sonar con un mandato de su pensamiento. (*Barrio* 151, énfasis míos)

Lo que Elena descubre es que –al contrario de lo que ella siempre había creído– la práctica musical de su madre, a pesar de limitarse a la enseñanza, sobrepasa la consideración de mera artesanía –simple repetición de modelos ya compuestos–, puesto que es capaz de reflexionarla y explicarla teóricamente. Por tanto, su trabajo no es meramente manual: “Las teclas dicen io t’amo porque *la mano lo piensa*” (*Barrio* 151, énfasis mío).

Es más, esta modesta actividad artística de pronto resulta ante Elena mucho más continua y sólida que la de su padre, el “gran poeta” que todo lo critica y nunca escribe:

Al fin, todo aquello era una continuación del fuego sagrado, apagado, un seguir de guardia ante las cenizas de un ara. Su padre no seguía de guardia, no se había modificado, se había anulado, se había retraído, entretenido en minúsculos quehaceres, con los que disimulaba, tanto como ostentaba, su cesantía, su amargura, agresiva a veces, como quien está cargado de razón y no quiere dar razones de su misantropía. (*Barrio* 152)

²⁹⁸ Anteriormente en la novela, sólo la hemos oído en una breve conversación con su padre durante su juventud (*Barrio* 64-65), durante el flashback relatado por la voz narrativa en tercera persona.

Como indica Kirkpatrick, “el texto establece un fuerte contraste implícito entre Ariadna y las figuras masculinas que en la prehistoria de la vida de Elena parecían encarnar la creatividad artística –el abuelo compositor, que ha muerto, y el padre libretista, que se ha retirado del arte y de la vida, dejando que se apague el fuego sagrado” (*Mujer, modernismo y vanguardia* 72).

Ariadna aparece, pues, súbitamente transformada ante su hija, y esta revelación se agolpa en la consciencia de la chica junto con muchas otras, que conectan con sus dudas y sus intuiciones anteriores. Como señala Kirkpatrick, al reconocer su capacidad intelectual y estética, concentrada en la visión de esa mano pensante, Elena no puede obviar que el cuerpo de su madre es femenino y sexual, puesto que la ha concebido (*Mujer, modernismo y vanguardia* 71-72): “la mano con hoyitos que ella, Elena, besaba y mordisqueaba, de chica, *la mano que sabe decir io t’amo...* luego ella, Ariadna, lo había dicho *porque si no ella, Elena, no existiría*” (*Barrio* 151):

El flujo de asociaciones [...] va en contra de lo establecido por la ideología de género del entorno cultural de Elena, primero al identificar a su madre como más que una madre, de hecho como artista, y luego al romper con el tabú, reforzado por el culto a la Virgen, contra la vinculación entre maternidad y sexualidad. Al reconocer que Ariadna es al mismo tiempo artista, madre y amante, Elena lee su realidad social de un modo que perturba las categorías ideológicas imperantes pero ofrece modelos menos restrictivos de identidad femenina. (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 71-72)

De este modo, Elena ve confirmados en su madre sus presentimientos anteriores de que la feminidad no constituye ninguna incapacidad *per se* para la abstracción –la incapacitación viene impuesta por factores externos–; y asimismo, empieza a encontrar una alternativa a esa exigencia de racionalidad descorporalizada o masculinizada, asumida por la maestra Laura y también por su mismo padre. A partir de ahora –a medida que su desarrollo físico e intelectual la va situando en un conflicto creciente con él–, la protagonista se separará de la fuerte influencia intelectual

que éste había ejercido sobre ella durante su infancia, para valorar el paradigma representado por su madre. En *Acrópolis* llegará a decir: “mi madre es *la santa madre*, esclava del destino, mi padre es un tirano porque no se le ocurre otra cosa, *porque si no es un tirano cae en la cuenta de que es un huérfano*” (258; el primer énfasis es de la autora, el segundo es mío). Elena ve claramente lo que siempre ha sospechado: uno, que no hay correspondencia natural y obligatoria entre sexo biológico y género cultural-social; dos, que el conflicto entre feminidad e intelectualidad es puramente social; y, tres, que es posible existir dentro de la categoría “mujer” introduciendo en ella factores que la desestabilicen en su definición tradicional.

Y si Elena comprende esto, es porque se percata de otra cosa importantísima: que su madre y la de Isabel en el fondo son iguales. En este momento de la novela, Chacel implícitamente reformula juntos los dos mitos antiguos del hilo personificados por cada una de estas mujeres, cuya conexión ya había establecido ante el lector mediante la ocupación textil de una –Antonia, madre de Isabel, como Arachne: castigada–, y el nombre y la historia familiar de la otra –Ariadna, madre de Elena, como Ariadne: abandonada. A ojos de la sociedad, son antagónicas. Ariadna fue la muchacha buena y obediente –*ab-negada*– que, con humildad y paciencia, aceptó “su sino de mujercita” (*Barrio* 55) gracias al firme ejemplo y conducción de su propia progenitora; y que se convirtió en la correcta esposa de un matrimonio desgastado pero honorable, y en la madre de una familia decente. En contraste, Antonia no fue más que “[u]na perdida” (*Barrio* 43): una chica pobre que, sin el referente de una madre recta –quedó huérfana muy joven– y abandonada en una peligrosa libertad, se dejó llevar por el deseo, y fue aplastada por todo ese “sino de mujercita” que parecía haber esquivado. A ojos de la sociedad, la ley patriarcal se ha cumplido en ambas.

Sin embargo, ahora Elena se da cuenta de que, si bien ambas se han resignado a los imperativos de su papel genérico, ninguna de las dos se ha rendido plenamente a ese destino doméstico. Ambas han sabido convertir las actividades artesanales que desarrollan como trabajo –la costura, el piano– en una práctica verdaderamente artística, con espacio para la reflexión metalingüística y el diseño creativo. Porque, si Ariadna puede desentrañar razonadamente las sutilezas matemáticas del lenguaje musical, Antonia es capaz de “hacer cosas de la nada” (*Barrio* 22):

mañas, *ardides de la araña*, ahorros de la hormiga, rapiñas de la comadreja– frutos del sagrado empeño materno; *arte o artesanía, más bien: creación*. La naturaleza –la mujer– odia el vacío, siente, ve –*suprema abstracción*– lo que falta, lo que hace falta y se inviste del poder de hacer de la nada, de hacer aquello que falta para que la falta no exista porque la no existencia que es la falta es mortal (*Barrio* 45, énfasis míos).

De nuevo aparece la referencia metafórica a la araña, que el texto ya había empleado para aludir a la propia Elena en el pensamiento de Isabel, ahora aplicada a Antonia –quien, como ya mencionamos anteriormente, constituye precisamente una representación de Arachne. Así pues, la conexión que la protagonista empieza a sentir con la madre de su amiga se ve subrayada también por esta identificación alegórica de ambas, Antonia y Elena, como dos versiones de Arachne. Para Elena, cada vez se hará más claro que su voluntad de entrar en el sagrado espacio intelectual de Atenea –insistiendo en no aceptar las exigencias de auto-masculinización– constituye una transgresión igualmente merecedora de castigo en el orden patriarcal. En una metafórica advertencia, enormemente sugestiva para nuestro análisis, su amiga Ágata exclama: “[T]ú escogiste Minerva.²⁹⁹ ¡Insensata! ¿Crees que ella lo va a tomar a broma? ¡Estás fresca! Te perseguirá por el resto de tus días, te acaparará, porque los dioses, ya sabes, tienen esas

²⁹⁹ Minerva es el nombre romano de la Atenea griega.

costumbres: son dominantes, autoritarios”. La respuesta de Elena también es muy significativa para nosotros. “No me vuelvo atrás”, murmura gravemente, “no lo lamento” (*Acrópolis* 44).

“The identification of woman with nature”, explica Kirkpatrick, “has, in the dominant Western system of gender differentiation implied woman’s relegation to the status of the material, the other, the object. In Chacel’s text, however, this association implies [...] her *conscious* creativity, because she sees” (“Introduction” xviii). Y seguidamente agrega:

The text implies that *the activity of the seamstress belongs to the same category as the activities of the composer or philosopher* that are so significant to the male characters. In effect, Chacel refuses to differentiate reproduction and production into oppositional categories. [...] [T]he narrator [...] represents creation and authorship as maternal rather than paternal. (Kirkpatrick “Introduction” xix, énfasis mío)

Antonia confecciona prendas de su propia invención o transforma vestidos viejos en atuendos originales; y en esto comparte la habilidad resemantizadora que su hija tiene con las palabras. No es casualidad que el traje negro que Isabel viste para su primera visita al museo sea un viejo uniforme de colegio que, por obra de la imaginación de su madre –que no lo cose materialmente, sino que lo resignifica–, se transforme en los ropajes de una princesa Habsburgo... en una obra conjunta con Elena, *la otra araña*, la cual le agrega un cuello de gola y una boina de terciopelo. Y, asimismo –desarrollaremos esto en la sección metanarrativa–, la costurera es capaz de construir el relato de su vida con un lenguaje sencillo y no obstante cautivador, haciendo de él una verdadera novela romántica empero modificada –revitalizada– respecto del modelo literario, y convertida en un verdadero texto de vanguardia.

Pero lo más importante, y esto es lo que la chica empieza a comprender en ese momento, es que ni Antonia ni Ariadna le han inculcado a sus hijas ninguno de los valores tradicionales –

enarbolados por la abuela Eulalia, constantemente escandalizada por la laxitud en que está siendo criada su nieta: “la educan para anarquista, creo yo... ¡Cría cuervos! Lo pagarán caro, porque ¿quieres decirme qué puede salir de eso?... Una carrera artística, sí, muy bien” (*Acrópolis* 23). Ambos personajes comparten una fuerte “incorrección” como madres y, tal vez por eso mismo, una buena relación con las protagonistas. Este aspecto es fundamental. *Barrio* y *Acrópolis* son una de las poquísimas excepciones a la característica ausencia materna en las novelas escritas por mujeres durante los siglos XIX y XX, de la cual participaba la misma *Leticia*. De hecho, lejos de reproducir en sus hijas los modelos femeninos socialmente aceptables, ambas han catalizado su distanciamiento respecto de aquéllos, mostrándose a sí mismas como ejemplos negativos. El resultado: dos niñas que no han interiorizado ninguna de las prédicas culturales sobre *cómo deberían ser*; dos niñas que constituyen una discontinuidad, un cabo suelto, una falla en la cadena-red social de repeticiones. Y el lector se da entonces cuenta de que, muchas páginas atrás, el texto ya le había dado una pista: Ariadna había escogido para su hija “un nombre suficientemente noble, alto... [...] el nombre irreprochable” (*Barrio* 72). *Helena*, arte encarnado.³⁰⁰ Todo se hace explícito ahora. De pronto, y no sin sorpresa, Elena se descubre a sí misma como la divergente obra artística lentamente modelada por Ariadna, subvirtiendo la ley patriarcal con una rebelión casi imperceptible pero efectiva. Y ambas chiquillas emergen ante nosotros como el sutil desafío con que sus “malas madres” contestan a ese mundo que cree haberlas sometido.

³⁰⁰ Este carácter simbólico queda subrayado por la voz narrativa en tercera persona, al describir el nacimiento de la protagonista: “una mujercita que algún día podría decir ‘*Donde mi madre fuera violada...*’” (*Barrio* 72, énfasis mío). La frase es una alusión a la princesa mitológica Leda, quien –poseída por Zeus, transfigurado en cisne– dio a luz un huevo, del cual nacieron dos hijas gemelas pero opuestas: Clitemnestra, de rostro deformado, y Helena, personificación de la belleza y la inspiración artística. Elena (“Helena”) es, pues, la obra-hija artística de Ariadna (“Leda”), quien ha visto sus propias capacidades limitadas por una maternidad socialmente impuesta, y que sin embargo ella ha sido capaz de revertir.

Esto, como hemos dicho, le proporciona a la protagonista una manera de re-pensar sus presagios anteriores. Si la reproducción es la raíz de la exclusión intelectual femenina, entonces sus tres dimensiones –la sexual y la textil como reproducción material, la escritura canónica como reproducción simbólica– son inseparables; y por lo tanto, cualquier solución pasa, necesariamente, por la costura y la maternidad como instancias que también deben ser revisadas y resueltas, en vez de meramente rechazadas. La negación del tejido y la sexualidad reproductiva en función del acceso al Texto, como requeriría un esquema binario de pensamiento, simplemente no resuelve nada: sólo reduce ese trabajo escriturario o artístico a una simple emulación de los mismos modelos canónicos que legitiman la jerarquía establecida –como era el caso de doña Laura–, reconfirmando la superioridad masculina y repitiendo simbólicamente “el abandono”. El desmayo que invade entonces a Elena se debe a su repentina comprensión de que, intentando despertar a *Ariadna*, ella también había abandonado a su madre. Es a partir de este momento que su actitud instintiva hacia el género, que antes hemos tratado, se establece como una estrategia consciente. De lo que se trata, plantea Chacel, es de incluir la producción simbólica *dentro de* la reproducción material, rompiendo la mera repetición pasiva con la introducción de variables: esto es, *reproducir disfuncionalmente*. Si la disfuncionalidad femenina puede ser un valor de resistencia –como hacen las protagonistas en defensa de su intelectualismo–, entonces la maternidad disfuncional también puede serlo.³⁰¹

³⁰¹ Me aventuraría a sugerir que esta posición fue desarrollada por la autora en su propia vida, inspirada por su singular madre, la maestra Rosa Cruz Arimón. En contraste con el rechazo –o el sentimiento de resignación ante lo inevitable– que la maternidad inspiraba en muchas de sus contemporáneas (María Teresa León o Mercè Rodoreda, por dar dos ejemplos especialmente representativos), en el caso de Chacel parece haber sido una decisión voluntaria y consciente: “Desde muy joven, casi desde niña, pensé siempre que quería tener hijos” (Mateo 68, énfasis mío). Sin duda, su actitud crítica hacia todo en general y hacia el género en particular, su intensa dedicación al trabajo, sus duras decepciones literarias y su ocasional necesidad de alejarse sola por temporadas hicieron de ella una madre bastante poco usual para la época.

A lo largo de *Barrio* va haciéndose más palpable que Antonia y Ariadna, impulsando a las chicas a no seguir su ejemplo, están abriendo un intersticio en esa red social rigurosamente tejida por mujeres convencionales como la abuela Eulalia o la madre de Luis; como nota Catherine Davies, en la segunda mitad de la novela se aprecia una expansión de horizontes: “su mundo de interiores aislados y escaleras, cestas de costura y balcones, se amplía para abarcar la escuela de arte [Artes y Oficios], las calles, los tranvías, los cines” (*Spanish Women Writing* 165). El papel materno en este proceso queda explicitado en el texto: “las frecuentes escapadas creaban entre madre e hija cierta camaradería, cierta complicidad que sobrepasaba la habitual benevolencia. Ariadna, en este juego, no era el espíritu ilimitadamente benigno –laxo, descuidado, ciego,

De la Fuente, Mateo, Mangini y otros autores inciden en la complejidad de los lazos familiares de la escritora, y en particular de la que sostuvo con su hijo Carlos, a quien se refería con el apodo de “el onagro” (citado en De la Fuente 329), y “con quien guardó relación más estrecha, más difícil y más larga –hasta el final– que con el propio padre” (www.segundarepublica.com). El vínculo entre ambos estuvo marcado por una ausencia de Chacel durante seis meses (Berlín 1933) cuando Carlos contaba tres años de edad, y por un primer exilio solos sin Pérez-Rubio durante la guerra civil; y, luego, por las estadías de madre e hijo en Buenos Aires durante el curso académico para que Carlos pudiera estudiar Arquitectura en castellano y a Rosa le fuera posible publicar, mientras que Timoteo permanecía trabajando en Río de Janeiro. La escritora reflexionó con frecuencia sobre su complicada interacción con “esos dos seres” o “par de boludos” (Chacel *Alcancía*; citado en De la Fuente 322), siempre a medias entre el deseo de afectividad y el de independencia. “El fracaso intelectual no me desespera, porque sé que las cuatro cosas que he hecho empezarán a vivir en cuanto yo termine”, escribe en su diario en 1968, “pero lo otro, *la vida humana, la de dentro de casa, representa un fracaso para el que no tengo resignación*” (Chacel *Alcancía*; citado en De la Fuente 331, énfasis mío). Aunque muy estrecha, la relación hubo de ser a menudo conflictiva, porque en su voluntad de proporcionarle una formación crítica hacia las convenciones sociales (“intentó que [la educación de su hijo] fuera igual como la que ella había recibido de su madre” Mateo 26), Chacel debió practicar con él el mismo carácter analítico y exigente –con similares juicios rotundos y argumentaciones implacables– al que en otros ámbitos forjó su fama de persona difícil: “por llevar a todo el mundo a los terrenos más peligrosos, por hacerles andar por el alero del tejado” (Chacel *Alcancía*; citado en De la Fuente 310, 320). La disfuncionalidad de la familia Pérez Chacel respecto del modelo normativo queda asimismo subrayada por la decisión de la escritora de marcharse a Nueva York por dos años (1959-1961), sin reencuentros intermedios, con la beca Guggenheim. Durante ese tiempo, como ella refleja en sus diarios, la distancia no alivió sino que acentuó las fricciones y los problemas de comunicación, hasta el punto de que al regreso llega a plantearse la posibilidad de tener que recomenzar su vida independientemente: “prefiero llegar a Río con seis mil pesetas. No sospecho lo que puedo encontrar: las últimas cartas eran deplorables” (Chacel *Alcancía*; citado en De la Fuente 325). Pero, a pesar de todo, su marido y ella se mantuvieron unidos, con “una adaptación que no es tampoco el perdón ni nada de eso, sino que éramos idénticos [...], sobre todo de gustos en la vida [...]. Casi convivimos cincuenta años” (*Retrato* 68). Y, cuando Timoteo falleció en 1977, Carlos se estableció con su esposa en Madrid para acompañar a su madre y “facilitarle los problemas de la vida cotidiana” (Mateo 66). Una relación, como señalamos anteriormente, difícil, pero también larga y estrecha hasta el final.

imprevisor, en opinión de su madre [doña Eulalia]– sino partícipe activo del nuevo universo. Identificada con las chicas” (*Barrio* 257).

Esta apertura es todavía más evidente en *Acrópolis*. Las muchachas empiezan sus estudios superiores en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y ante ellas surge todo un universo de actos culturales a los que necesitarían asistir, tanto para estar en contacto con los debates estéticos como para dar a conocer su trabajo. Pero precisamente entonces el control se intensifica, particularmente en casa de Elena. Ante la transformación definitiva de su hija en mujer, el espíritu liberal de Juan Morano se suspende, como mencionamos con anterioridad, para convertirse en un padre prohibitivo: “No quiero ser responsable de las consecuencias”, es la frase con que zanja cada iniciativa. “¡Las consecuencias!”, exclama Elena indignada, “¿Quieres decirme qué consecuencias?” (*Acrópolis* 150):

La noche, los gatos por los tejados.... [...] las chicas no pueden andar por los tejados, no pueden pasar una noche fuera de casa sin venir con un niño en la barriga... Todo esto, tan pueril, tan superado... todo se pone de pie en la mente de Elena y no la deja mantener una discusión clara, serena, como siempre tuvo con su padre. Ahora las razones se atropellan... siente que es su multitud lo que le impide hablar. (*Acrópolis* 146-150)

Por primera vez de acuerdo, padre y abuela se unen para coartar sus anhelos académicos y profesionales, prohibiéndole toda tertulia, conferencia o exposición que se extienda hasta por la noche o donde haya una significativa presencia masculina. Y precisamente entonces Elena ve confirmada su corazonada acerca de su madre. Cuando Juan despacha con un rotundo “Ni hablar” (*Acrópolis* 150) la intención de Elena de acudir con Isabel y Tina a un evento en Barcelona que podría ser crucial para su futuro artístico –pero que le requerirá pasar la noche fuera de casa–, la silente Ariadna lleva a cabo una verdadera revolución familiar, a fin de evitar que el mismo destino que la paralizó a ella se cebe sobre su hija. Y su rebelión surte efecto:

como si temiese ser ella privada, la frustrada... como si [...] se pusiera en pie ante sus ojos todo lo perdido: su juventud, su porvenir, que no llegó a venir [...] ha vivido siempre sintiendo el hachazo que jamás se cicatrizó [...]. Teme ahora que el hacha caiga sobre lo que en Elena [...] es más que un capricho... ¿Destino? ¿Porvenir?... [...] [E]l abandono aparecía [...] pertinaz, demostrándole que podía arrojarse con sus garras de buitres sobre la juventud de su hija y no había palabras, no había razones para espantar al fantasma: no había más que llanto, canto sollozante, como un espasmo, como una culminación de lo que ya no puede llegar a más... [...]. Se abre la puerta:

– Anda a ver si se calla tu madre, que ha encontrado un modo original de suicidarse [...] llorar durante seis horas es como para reventar a cualquiera [...]. Ya arreglaremos cuentas a la vuelta. (*Acrópolis* 146-150)

Y a partir de ese punto, la voz de Ariadna se hace presente en el texto, para replicar tajantemente las peroratas de la abuela contra la *mala compañía* de Isabel:

– [S]i tuviera relaciones con chicas de su clase... Si pudiera tener más tarde una sociedad donde supieran quién es, y no que la ven a todas horas con... [...] [V]uestra debilidad de carácter [...] en dejar que la niña siga su camino, viva con su independencia, con sus inclinaciones... ¿cómo les llamaremos?... anarquistas, ya lo he dicho mil veces [...]. Se presenta en casas decentes donde la reciben bien, acompañada por...

– Por una criatura superior, mamá, por una chica que va a ser una artista. (*Acrópolis* 23, 167)³⁰²

Tina y Laura: la individualidad feminista insuficiente

Poco a poco, el intersticio se ensancha gracias a la formación de un “cónclave femenino” (*Acrópolis* 145), con la creciente colaboración de las otras dos mujeres “raras” de *Barrio*: la maestra Laura y la diletante Albertina Beltrán, alias “Tina Smith” –a quienes en *Acrópolis* se sumará una tercera, la artista extranjera Berth Kerman. En realidad, Tina y Berth no resultan mujeres tan disfuncionales en su origen internacional, pero lo parecen en el conservador contexto

³⁰² “¡El horario!...”, se queja la artista extranjera Berth, “vuestro horario de colegiales es un problema sin solución porque nadie –no penséis que alguien, en el mundo civilizado– va a supeditar sus costumbres al horario cavernario de vuestros papás” (*Acrópolis* 253).

madrileño de principios de siglo. “Es increíble esta espagnolade...”, dice Berth sobre los dilemas sociales, familiares y emocionales que deben afrontar Elena e Isabel en el ejercicio de su vocación intelectual, “Ninguna chica en Berlín o en Viena...” (*Acrópolis* 255). Ambas tienen cierta formación, y se mueven con desenvoltura en los círculos culturales urbanos, si bien los hombres las ven como un lindo atrezzo –definitivamente más exóticas y sofisticadas que las sosas “mujercitas” españolas–, y más como simples iniciadas que como verdaderas intelectuales. Sin embargo, Tina no es tan distinta de su concuñada Laura, en el sentido de que, para defender su autonomía, ella ha contribuido asimismo a la construcción de la normatividad femenina, como demuestra su “teje y maneje” para casar a Piedita con su hermano. Es ella quien idea la carroza de Carnaval; y también una de las Parcas hilanderas que la supervisan –incluso literalmente, pues ése es su disfraz–, conduciendo a la ingenua cordera al matadero de un matrimonio tradicional y anodino, como la tercera persona narrativa explica retrospectivamente *Acrópolis*:

era necesario encontrarle una muchacha floreciente [...]. Inventada la mascarada de la carroza, le probaba vestidos y peinados, [...] brazos descubiertos o senos entrevistos convencían al dócil espectador [...]: una muchacha hermosa y modesta era la cuñada ideal [...] –paloma sin hiel o más bien cordera fácil de conducir con suave cayado [...], un yugo bien llevado. (63-64)

Y es también porque experimenta cierta culpabilidad ante esta contradicción que empieza a ayudar a las protagonistas –acompañándolas a los actos a los cuales no podrían ir solas, y tranquilizando a la alterada doña Eulalia con la idea de una adulta casada y respetable vela por la honorabilidad de su nieta. Por tanto, al igual que en el caso de Laura, Elena e Isabel reconocen la ayuda de Tina, pero son conscientes de que no constituye un modelo a imitar, a menos que estén dispuestas a reproducir en otras mujeres –mujeres como Piedita– el mismo proceso de objetualización, la misma historia de “abandono”. En este sentido, el feminismo que –sin ese

nombre– asumen dejará de ser una táctica individual para adquirir una proyección claramente política.

Pero la evolución de doña Laura resulta mucho más interesante para nosotros. En un principio ella había intentado, como antes vimos, mantener a Elena e Isabel libres de influencias feminizantes, para evitar marcarlas con el mismo sello que al resto de sus alumnas y apoyarlas así en sus afanes académicos. Esto resulta fundamental para las niñas en un primer momento, al proporcionarles un contrapunto a la norma social que las rodea. Sin embargo, a medida que las chicas van entendiendo que el modelo de mujer instruida y desexualizada encarnada por doña Laura no es el camino que ellas quieren seguir, las contradicciones que han atormentado a la maestra durante años van emergiendo con una fuerza inescusable:

había tratado de mantenerlas libres de pequeñeces femeninas y ahora las miraba –antes las veía, sin mirarlas, las tenía en su mente, ideadas, sometidas o conformadas a sus ideas–, ahora las miraba y veía que eran mujeres, simplemente, mujeres [...], casi iguales a como siempre fueron pero ¿con qué problemas, con qué deseos o intenciones?
(*Acrópolis* 116-117)

Especialmente, Laura se siente más y más conmovida por su vecina del ático –que podría muy bien haber sido una de sus pupilas ordinarias y que es, irónicamente, la madre de su estudiante más excepcional. La nimia costurera –encarnación de Arachne, como dijimos antes–, sentenciada por la ley del patriarcado, representa todo aquello contra lo que la profesora –representación de Atenea– se ha construido, y a su vez todo aquello que ha contribuido a marginalizar a través de su práctica educativa. Por temor, nunca ha intentado contrarrestar el prejuicio negativo de sus discípulas hacia mujeres como Antonia, quien en el fondo tiene más en común con ella misma – su independencia de un marido– que las señoras del vecindario. Y ahora Laura no puede evitar un remordimiento punzante, el cual estalla hacia el final de *Acrópolis* (309-313) cuando doña Teresa, la madre de Luis, descubre la relación secreta entre su hijo e Isabel. La esposa del

farmacéutico se abalanza sobre Antonia en la calle, y la carea violentamente; víctima de la agitación provocada por los insultos, la costurera sufre un paro cardíaco fatal. Laura, sintiéndose parcialmente responsable de haber tejido la red que marginó y mató a la costurera, se debate en la compunción, y finalmente resuelve enfrentarse a ella:

La arpía, tan inmunda, le habría destruido la pureza de Isabel [...], porque en la mente de la mujer maltratada no era una idea, era un ideal –perdido en su vida y alcanzado por su sangre. Alcanzado, ¡víbora!, de eso soy yo testigo [...]. Si yo hubiera saltado a medianoche, si hubiera irrumpido en su cuarto y la hubiera sacado de la cama ¡por los pelos! (*Acrópolis* 311-313)

La escena representa el choque social entre dos distintos modelos opuestos de feminidad, Laura en defensa de la “mujer nueva” metaforizada por Isabel y Teresa en su contra, representando el peso de la moral tradicional católica: “no dejó de ser un asalto, una violación de un mundo sagrado”, piensa Laura, “y yo pateaba, a conciencia, su sagrado” (*Acrópolis* 317). Y la escena coincide, muy significativamente, con el casi inmediato advenimiento de la II República: “Algo va a pasar, de dimensiones tan colosales que es inútil echarse a un lado... Más vale ir en la corriente” (*Acrópolis* 315-316). Así pues, el enfrentamiento, simboliza, además, la lucha de clases sociales, parejo al conflicto de género: por un lado, entre la clase media conservadora y la clase trabajadora (Teresa-Antonia); por otro, entre esa clase media conservadora y la intelectualidad (Teresa-Laura).

Significativamente, cuando Laura –una intelectual del 98, como explicaremos más adelante– se enfrenta a doña Teresa en defensa de la clase trabajadora, personificada por la difunta Antonia, y de la “mujer nueva” simbolizada por Isabel, sus palabras no consiguen adquirir la fuerza de sus pensamientos:

mi discurso, lúcido y tonante, era el que había mantenido conmigo misma a medianoche, ¡Dime, arpía, qué le dijiste! [...], y se proyectaba, se presentaba, una escena distinta ¡tan pertinente! Yo debía estar diciendo algo admisible [...], porque lo que no puedo olvidar es que su continuo cabeceo de asentimiento era ofensivo [...], con el cinismo que se pone ante la proverbial tercería o algo así [...] –lo real, lo verdadero, era mi discurso nocturno, ¿por qué no salté a medianoche, por qué no la saqué de la cama por los pelos y la pisoteé como a una víbora? (*Acrópolis* 316-317)

Y su intento de hacer entender a Teresa las gravísimas consecuencias de su conducta resulta completamente en vano, al chocar contra un muro de prevenciones sociales y culturales que la misma maestra, con su corrección, no logra atravesar:

dije varias veces esta niña o esta criatura... Y al fin dije, Al menos, ahora tiene un nombre... Ahí se acabó el asentimiento. En ese momento se dio cuenta de que yo, un ser humano, una mujer, estaba delante de ella [...] [, y] me gritó, con el aplomo del que da una noticia, “¡Sotillo! ¿ése es un nombre? ¿Usted sabe lo que quiere decir ese nombre? ¡Escándalo!, simplemente, escándalo” [...] después de todo, ser hija de una cualquiera..., ahora resultaba que era hija del íncubo que había deshecho numerosos hogares, que había atropellado a muchas jóvenes de grandes familias... ¿qué significaba en su historia haberle hecho un hijo a una sirvienta?... su nombre –por supuesto, un nombre de alcurnia– arrastrado entre compañías dudosas de todos géneros, de todos los estratos sociales... y no sólo por el fango, sino por eso que llaman los pináculos de la intelectualidad, de la impiedad (*Acrópolis* 316-317)

La lucha interna de doña Laura, entre sus ideales regeneracionistas y su incapacidad de acción, nos lleva al otro tema de reflexión recurrente en la narrativa de Chacel. Al igual que hiciera en *Memorias de Leticia Valle*, con *La escuela de Platón* la autora ejecuta una profunda revisión del papel social y político del intelectual –que corre parejo al progresivo acceso femenino a la esfera letrada, y a su impacto en la redefinición de ésta. A este aspecto dedicaremos el siguiente capítulo.

CAPÍTULO V

HILAR MÁS FINO:

BARRIO DE MARAVILLAS Y ACRÓPOLIS,

PRIMERA Y SEGUNDA PARTE DE LA ESCUELA DE PLATÓN.

(Parte II: La crítica al intelectual)

Era pequeña y no podía; cuando al fin pudiese leer ya no leería más aquellos libros, ni los apuntes mal tomados [...] Ella también entraría en aquel secreto abierto de las letras y en el misterio de los números.

(María Zambrano, *Delirio y destino*, 1953)

Análisis argumental (continuación)

La crítica al letrado y a la identidad nacional

Como constatamos anteriormente, este segundo capítulo dedicado a *Barrio de Maravillas* y *Acrópolis* se encargará de concluir el análisis argumental de ambas novelas, centrándose en el debate político y de género sexual sobre la intelectualidad vanguardista. Asimismo, en él nos ocuparemos del análisis metanarrativo de los dos textos, lo cual nos permitirá pensar en perspectiva el proyecto estético de Chacel a lo largo de toda su trayectoria como escritora, así como conectar dialécticamente sus reflexiones sobre la vanguardia, desarrolladas en el argumento, con las circunstancias históricas y políticas del momento en que la autora escribió su trilogía final –lo cual equivale a trazar , y con su discusión sobre la capacidad de acción política para la literatura en la era de la postModernidad.

La crítica de Chacel a la figura letrada quiere constituir una aguda apelación a la intelectualidad española, lanzada desde la generación más joven y, específicamente, desde sus márgenes: las mujeres. *La Escuela de Platón* lleva a cabo una reconstrucción panorámica de las corrientes estéticas y de los planteamientos sobre la función del artista que convergieron en el campo artístico e intelectual español de fines del XIX y principios del XX, desembocando en la vanguardia. De este modo, las tres novelas parecen funcionar como una enciclopedia comentada de la Estética. Las distintas fases del debate se hallan condensadas en los diversos personajes que influyen en la formación de Isabel y Elena, desde su entorno familiar y social hasta el mundo universitario y cultural de Madrid. Susan Kirkpatrick apuntó en esta dirección en su prólogo a la traducción inglesa de *Barrio de Maravillas*: “Chacel offers a remarkable reconstruction or interpretation of the consciousness of the famous dissident generation of intellectuals and writers” (“Introduction” xiii) –si bien ella sólo menciona los casos de don Manuel, como representante de la Generación del 98, y de Montero, como representante de la Generación del 14. Para Arkinstall, “Chacel’s representations of the overlapping literary generations of 1898, 1914, and 1927, corresponding to variants of early, high, and late Spanish modernism, function as sites of memory for modalities of generational consciousness committed to a liberal transformation of the nation” (*Histories* 27). En mi opinión, igual que en *Leticia*, esta fiscalización del letrado comporta una reflexión imprescindible de la identidad nacional proyectada por esta figura; y, de nuevo, esa crítica cobra un interés tanto mayor al considerar el momento histórico en que Chacel escribió su trilogía –como explicamos en las primeras páginas del capítulo previo.

La autora no organizó su “historia crítica de las ideas estéticas en la España contemporánea” siguiendo una secuencia cronológica. Más bien, reflejó cómo estas diversas fases habían

coexistido en las primeras décadas del siglo XX, contribuyendo a la base conceptual de la generación de vanguardias que se estaba formando entonces. Al mismo tiempo, con su criterio de sucesión para estas corrientes, Chacel pareció querer indicar cuál había sido el peso que cada una de ellas había tenido en la progresiva consolidación de una intelectualidad artística femenina. El recorrido formativo de las protagonistas empieza, en *Barrio*, con la Generación del 98, la herencia postromántica y la nostalgia clásica (la influencia de Laura, del abuelo y de Juan), para luego pasar a la Escuela de Artes y Oficios y entrar en contacto con el esteticismo prerrafaelista (Tina Smith); en medio de ambas influencias, el efecto epatante de la Generación del 14 (Máximo Montero). Y continúa, en *Acrópolis*, en la asimilación del canon en la Academia de San Fernando con el Realismo-Naturalismo (don José Salces) y el influjo continuado del art-nouveau (Tina y León Walksman), contrarrestados de nuevo por el *epatismo* del 14 (Martín) y la configuración progresiva del 27 (el grupo de Ramón, Luis y los demás). No obstante, por motivos de claridad, nosotros sí las reconstruiremos en el orden más o menos de su aparición histórica. Comenzaremos por el Romanticismo (el abuelo de Elena) y el Realismo-Naturalismo positivista (el profesor Salces); para luego continuar con la Generación del 98 (doña Laura y su hermano Manuel), el Parnasianismo (Juan Morano, el padre de Elena) y el “Decadentismo” (Tina, Walksman, Emilio Carrère y Rubén Darío). Finalizaremos con las Generaciones del 14 (Montero, y los profesores Félix Lago y Martín) y del 27 (Ramón, Luis y los otros), y con el papel liminal que las protagonistas juegan respecto de ellas.

El abuelo de Elena, intelectual romántico

El Romanticismo –o tal vez sea más preciso decir el PostRomanticismo– está encarnado por el abuelo de Elena. El compositor, obsesionado por encontrar la expresión musical de lo sublime –el lamento de *Ariadna*–, se concibe a sí mismo como un héroe que carga sobre sus espaldas la

misión sagrada de crear belleza en un mundo progresivamente materialista, y de rescatar un legado cultural en crisis como si en ello fuera la salvación de la Humanidad. Son los años inmediatamente anteriores al Desastre, y es así como los intelectuales españoles –la misma tensión se rastrea en los pensamientos de Manuel y Laura– experimentaban el colapso del viejo imperio:

España estaba afectada por un mar de fondo; no sólo la península, sino también las tierras de ultramar. [...] ¿Es posible henchir la vela con el viento del arte que no yerra, que siempre llega al puerto?... La cuestión no es sólo si es posible, sino *si esa salvación personal, si esa escapada es deserción o si, por el contrario...* Porque el mal que aqueja a las raíces, el que crece taimado, como un tumor, y esparce su ponzoña por toda la savia también puede ser combatido con... con cualquier cosa, con cualquier voz o trazo o piedra o número de pureza, de verdad, de vida real... *¿Es esto una escapada?... Si lo fuera no costaría tanto trabajo, tanto esfuerzo, tanto buceo en lo más auténtico... ¿de quién?... El fondo buceado o excavado con el tesón del minero ¿es sólo el fondo personal, el que un nombre y un rango social delimitan?... ¿No es la verdad total, no es el acervo de salud incorruptible de un pueblo?... (Barrio 62, énfasis míos)*

Sin embargo, el maestro resulta, irremediablemente, un anacronismo respecto de su sociedad. En primer lugar, su propio marco de referencia incurre en un desfase, dadas las circunstancias históricas del Romanticismo español. Durante los años en que el movimiento se desarrolló en Europa (1820s-1850s), España estuvo sumida en el feroz tradicionalismo de Fernando VII y marcada por el exilio de los liberales; para luego entrar inmediatamente en un liberalismo moderado e institucional, regulado por los militares al mando del consejo de ministros – Espartero y Narváez, principalmente–, durante la regencia de María Cristina de Nápoles y el reinado de Isabel II. Consecuentemente, la corriente romántica tuvo un carácter tardío (1860s-1880s, cuando ya se había iniciado el Realismo-Naturalismo) y fuertemente conservador

respecto del movimiento en Europa.³⁰³ Por tanto, él no es realmente un romántico, sino una versión extemporánea y reducida de lo que un romántico hubiera sido. (Aquí sería preciso notar que, dentro de esta crítica, la autora está incluyendo a su propio tío-abuelo, el escritor romántico José Zorrilla, paralelo ficticio del abuelo de Elena y exponente de ese romanticismo conservador español –tan distinto del de su admirado Mariano José de Larra, por ejemplo).³⁰⁴ Y en segundo lugar, el maestro pasa incólume por los debates del último tercio del siglo XIX, llegando con sus mismos referentes estéticos al final de la centuria, y pretendiendo salvar con ellos la aguda crisis histórica a la que el viejo imperio español se enfrenta –en la que no sólo confluye el proceso descolonizador, sino también la transformación económica, el incipiente movimiento obrero, la aparición femenina en la esfera pública: fenómenos todos ignorados por él. Su compromiso con “la Humanidad” se traduce en una salvaguarda puramente simbólica: como comenta Eulalia, “si había que colgar un cuadro no era capaz de clavar un clavo” (*Acrópolis* 167); y –al igual que sublimó a su hija carnal en una ópera–, su concepto de “pueblo” es una idealización en la cual no hay rastro de eso que su esposa denomina despectivamente “los trabajadores” (*Acrópolis* 167). Pese al talento y la vocación musical de su hija Ariadna, es incapaz de verla como una colaboradora, porque, para él, en el arte una mujer sólo puede desempeñar el papel de musa –elegirá a su yerno como compañero de trabajo. Su actitud no puede ser más torremarfilista: encerrado en su gabinete y en sus pensamientos, perdido en el universo popular del barrio como un pez fuera del agua, necesitado de un filtro o distanciamiento con la realidad cotidiana –lo cual se trasluce en su propia incapacidad para entablar diálogo con ella: “Yo me avenía a entender

³⁰³ Para más información, ver el riguroso análisis trazado por José Álvarez Junco en *Máter Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.

³⁰⁴ Chacel había trazado explícitamente este paralelismo al narrar la amistad del abuelo de Elena con el emperador Maximiliano I Habsburgo en México, una amistad que Zorrilla sostuvo en realidad. Lo explicaré en otra nota más adelante.

todas sus chifladuras”, comenta la abuela, “Me tenía harta relatándome los primores de Madame de Lafayette... ¿Qué resultado dieron todas esas tonterías en España?” (*Acrópolis* 167-168).

Chacel, pues, nos lanza una advertencia: en su ideal heroico, su visión esencialista de la cultura y el pueblo, su carácter nostálgico de un pasado idealizado, y su incapacidad para asimilar la disolución del imperio, el Romanticismo que se consolidó en España es la matriz donde se gestó el posterior proyecto fascista de Falange y el sucedáneo del mismo realizado por el Movimiento Nacional franquista.

El profesor Salces, intelectual positivista

Don José Salces, el viejo profesor de las chicas en la Academia de San Fernando, es presentado por Chacel en estas mismas líneas. Estéticamente, se halla inscrito en el Realismo-Naturalismo, con su formación científica y positivista como médico forense; y también en la herencia clasicista, con su fidelidad a la armonía y serenidad de las formas:

pasaba revista a sus muertos mañaneros [...] dispuestos ya para ser autopsiados y observar los rasgos fisonómicos, los caracteres raciales (*Acrópolis* 27)

[e]l viejecito que se anda por lo de la frenología (*Acrópolis* 47)

toda su estética estaba escrita en un perfil que Leonardo habría acariciado con su lápiz [...] La belleza es conformidad a una ley (*Acrópolis* 28)

Y, sin embargo, no es en absoluto distinto de ese Romanticismo que rechaza por agitado y grandilocuente. En el fondo, él también se ha impuesto un cometido sagrado como artista-intelectual: elucidar esa ley natural –la proporción– que produce la belleza; y preservar el canon amenazado por las groserías del presente, mirando hacia un pasado más excelso –Renacimiento e Ilustración– pero realmente inventándolo, idealizándolo. Y, por otro lado, ni siquiera su

cientificismo constituye una vía para conocer su realidad: se trata, en cambio, de otra búsqueda de las esencias –de otro escape de la Modernidad:

Guerras innobles las de ahora [...] ¡Qué es eso de ir a la guerra en tren! [...] morir bajo máquinas apisonadoras, masticadoras con ruedas dentadas, o despedazados por obuses mandados a distancia... nunca cara a cara el enemigo [...]. Caído en desuso el escudo y la espada del hoplita: poco práctico... Los Cruzados, los Templarios [...]. *Homilías lanzadas contra el presente [...] con elegíaco fervor, con dolorosa añoranza de los tiempos heroicos [...] que no anulaban el culto progresista a la ciencia diecinuevesca.* (*Acrópolis* 27-28, énfasis mío)

El viejo profesor funciona como una fuerza amable, pero fuertemente conservadora, en la educación de las protagonistas –de la que ellas se irán separando por contacto con la ácida crítica del joven profesor Martín, que veremos un poco más adelante. Salces –cuyo conflicto con Martín se debe a que “no respeta a nadie. Sólo respeta lo que viene de fuera [...] tiene ganas de fastidiar, espíritu de contradicción... Se pone a decir que aquí no hay rebeldía” (*Acrópolis* 49)– arremete contra los artistas que poco a poco introducen reformulaciones, que él identifica como una degeneración del canon. En la primera parte de *Acrópolis*, se expone en su desdén hacia el trabajo del pintor catalán post-impresionista Hermenegildo Anglada Camarasa, cuya famosa exposición en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid el 16 de mayo de 1916 –recreada en la novela con la asistencia de las protagonistas (44-47)– supuso uno de los acontecimientos culturales que marcaron el tránsito hacia las vanguardias en España, con su distorsión del espacio y del volumen, y su revolucionario tratamiento de la luz y de la materia pictórica: “efectos delirantes que la visión hiperestésica de un pintor extraía destrenzando el iris [...] *Atentado a la normalidad, por lo tanto, para las mentes bienpensantes, extravagancia, disparate, modernismo...*”, describe la tercera persona narrativa (*Acrópolis* 45).

Chacel se refirió a la figura de don José como un espejo novelado de su profesor José Parada y Santín (Mateo 21), que le impartió clases de Anatomía Artística en San Fernando, y a quien ella apreciaba enormemente; pero quien, de hecho, tuvo el efecto de hacerla abandonar la escultura por la literatura, ante la convicción de que su amor por lo ultramoderno no le permitiría seguir copiando moldes clásicos. El personaje, prototipo del intelectual positivista de la Restauración y del artista oficialmente consagrado, conlleva por consiguiente una serie de implicaciones artísticas y políticas parejas al aparato institucional de las Academias Reales:³⁰⁵ bien-pensantismo burgués, repetición de las fórmulas que aseguran el éxito fácil, glorificación de la monarquía alfonsina, adscripción al sistema bipartidista de turnos, conservadurismo o adopción de un liberalismo suave que nada tenía ya que ver con el de los ilustrados anteriores a la Guerra de Independencia, casticismo pero desprecio de las masas trabajadoras (“la plebe se siente satisfecha cuando el sabio parece tonto” *Acrópolis* 16) , ignorancia deliberada de los problemas sociales del presente, repudio de la Modernidad y sus manifestaciones, rechazo a las influencias internacionales, definición castellanista de lo español, nacionalismo centralista, etc. En sus comentarios desdeñosos hacia la pintura de Anglada Camarasa, don José Salces

³⁰⁵ La Academia de Bellas Artes de San Fernando, “[e]scaleras de piedra, hornacinas habitadas por estatuas antiguas –mármoles verdaderos cuyo contacto es más grave, más serio que el de los yesos al alcance de la mano” (*Acrópolis* 85), es una de las 8 Academias Reales –fundadas o abanderadas por el rey, y aglutinadas en el Instituto de España– con sede en Madrid. Las otras 7 son la Real Academia Española (de la Lengua); la Real Academia de la Historia; la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales; la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas; la Real Academia Nacional de Medicina; la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación; y la Real Academia Nacional de Farmacia. Junto a éstas, hay otras 50 Academias Reales con sede en otras ciudades españolas como Zaragoza, Barcelona, Cádiz o Sevilla. El origen de las primeras Academias Reales se remonta al inicio de la Ilustración en España bajo Felipe V de Borbón: la de la Lengua en 1713, la de Jurisprudencia y Legislación en 1730, la de Medicina y Ciencias Naturales (que luego escindiría en tres distintas: Ciencias Exactas-Físicas-Naturales, Medicina y Farmacia) en 1734, la de Medicina en 1734, y la de la Historia en 1738. La de Bellas Artes de San Fernando fue establecida en 1752, bajo Fernando VI; y la de Ciencias Morales y Políticas, en 1857, bajo Isabel II. Finalmente, el Instituto de España que las aglutina a todas, *garantizando su unidad*, fue instaurado en 1938 en Salamanca por el régimen franquista todavía durante la Guerra Civil (Franco había sido designado Jefe del Gobierno Nacional el 28 de septiembre de 1936, y autoproclamado Jefe de Estado el 1 de octubre de 1936, mientras en Madrid-Valencia aún se mantenía el gobierno frente-popularista electo de la II República). Los fundadores de este Instituto fueron Eugenio D'Ors, Pedro Muguruza y Agustín González de Amezúa. Como primer presidente del Instituto de España fue elegido Manuel de Falla.

demuestra un fuerte centralismo y una marcada tensión hacia los nacionalismos periféricos. El viejo profesor critica al pintor no sólo por su modernismo, sino también por ser catalán; y, por ende, por estar en contacto con las influencias modernistas extranjeras (“[Anglada] viene de París” *Acrópolis* 49):

el Palacio de Exposiciones del Retiro *entregado, puesto enteramente a disposición de un pintor... de un pintor catalán*, naturalmente... [nótese el tono escandalizado] Están a la cabeza, por ahí nos viene el progreso... [nótese la ironía] Bueno, *no crean ustedes que tengo prejuicios regionalistas*: lo que tengo es juicios. Juicio, con mayúscula y no confundo... El progreso no podemos negárselo: no podemos negarles la superioridad de su industria y yo considero la industria cosa muy respetable; pero la pintura... El Arte, también con mayúsculas. Ese modernismo que nos hace ver visiones por todas partes, casas-flores, mujeres-insectos... Nos sirven los platos más intragables porque tienen permiso, han sido diplomados por el cordón bleu de los connoisseurs y pueden *envenenar* a todos los tontos del siglo” (*Acrópolis* 31, énfasis míos).

El hincapié con que don José separa entre “industria” y “Arte con mayúsculas” resulta sumamente revelador si pensamos en la misma diferenciación realizada por Velázquez en *La fábula de Arachne* o *Las hilanderas*. Velázquez identificaba el “Arte” (producción pictórica) con el diseño racional masculino, y la “industria” o “artesanía” (reproducción textil) con el trabajo manual femenino. Salces identifica el “Arte” con el canon –realista y clásico– y con Madrid; y la “industria” con el modernismo catalán, al cual caracteriza como una permeación de la influencia contaminante extranjera (“el progreso”, la Modernidad europea), capaz de “envenenar” el recto y viril *espíritu nacional* –definido en términos exclusivamente castellanos– con perversas hibridaciones internacionalistas, anti-realistas y *afeminadas* (“casas-flores, mujeres-insectos”). Una amenaza de *degeneración* en la directriz de *Entartung* de Max Nordau (1892): Salces, como buen forense y frenólogo, cierra su disquisición sobre el modernismo catalán con una alusión directa a la patología: “hablemos ahora de una sínfisis craneana, dibujándola –a ver usted, Jiménez– como *la frontera de un Estado en un mapa*. El occipital...” (*Acrópolis* 31, énfasis mío).

Todo ello lo sitúa, pese a su supuesto conflicto estético, en las mismas coordenadas que el viejo maestro compositor abuelo de Elena –incluyendo sus concomitancias con el posterior discurso falangista. Además, su práctica profesoral es sutilmente jerárquica. No se trata de un catedrático severo, que sólo hable desde la tribuna, sino todo lo contrario (*Acrópolis* 26): su clase resulta muy agradable y enormemente enriquecedora. Pero no hay espacio ni para el análisis teórico –su conocimiento no es interpretativo, sino una acumulación de datos y curiosidades–, ni tampoco para un verdadero diálogo –que implicaría necesariamente la posibilidad de disensión, como queda patente en el episodio durante el cual Alcántara, uno de los estudiantes de la clase, intenta plantear su juicio positivo acerca de la exposición de Anglada. Salces primero le responde intentando llevar las palabras del muchacho a su propia visión, sin concebir siquiera que pueda estar en desacuerdo; luego, las desaprueba directamente:

- [...] me pareció auroral: ésa es la palabra. Auroral por lo luminosa y además porque nos despierta, nos sacude a todos los que vivimos amodorrados, a los...
- ¡Perfecto!, quiere usted decir a los que necesitan sensaciones fuertes, estimulantes [...]
- Pues no, no es eso exactamente... no. Más bien nos deja parados, nos deja viendo cómo es la mar, la mar de cosas que no habíamos visto.
- Ya, ya, la sorpresa. Por sorpresa se atrapa a los incautos. La sorpresa puede dejar a cualquiera atontado.
- Pero no nos ha dejado atontados: nos ha dejado estupefactos.
- Y ¿qué distancia hay de la estupefacción a la estupidez? (*Acrópolis* 56-57)

Finalmente, don José admite estudiantes femeninas en su aula, pero su énfasis en la perfección técnica y en la *reproducción* mimética de la realidad continúa la enseñanza generizada que sus pupilas han recibido previamente en la Escuela de Artes y Oficios –versión reducida de Bellas Artes para chicas–: un entrenamiento meramente técnico, formal, artesanal, sin reflexión teórica. Y por tanto, las empuja suavemente hacia un esteticismo sin salida, que luego les reportará dificultades para incorporarse en el campo de la experimentación vanguardista –pues sus compañeros lo dictaminarán como *afeminado*, sin entender que tiene su

causa en una práctica docente institucionalizada. Su actitud hacia ellas es marcadamente paternal, dedicándoles comentarios cordiales de ánimo (*Acrópolis* 26-27), pero nunca críticas constructivas. “Es una criatura frágil”, dice sobre Ágata, atribuyendo su ausencia de clase al impacto que las dislocadas pinturas de Anglada han causado en su delicada psique femenina (*Acrópolis* 56). Tiene una ayudanta, Alfonsa, a quien los otros estudiantes apodan “la discípula” o “guardiana”, con quien comparte sus diagnósticos en patología forense; pero se trata de una muchacha ruda, que ha cumplido con el requisito patriarcal de la masculinización para optar a tan alto honor –un puesto, como quiera, subordinado (*Acrópolis* 26-27). Si don José presta atención a sus alumnas, es sólo en tanto que reproducen sus dictámenes como una verdad incuestionable; llama a Elena “nuestra esclarecida discípula y condiscípula” (*Acrópolis* 56) porque siempre ha sido su más fiel seguidora. Y la chica sabe que, al contrario que sus compañeros masculinos –como Alcántara, que puede atreverse a expresar una opinión desacorde–, ella debe ocultarle los cambios que han empezado a producirse en su opinión artística, si no quiere que él le retire el crédito y empiece a ignorarla: “no me atrevía a decir algo que le enfureciese [...] ¿puedo decirle, terminantemente, como Alcántara, lo que pienso?” (*Acrópolis* 57).

Laura y Manuel, el noventayochismo; Juan Morano, el intelectual del Parnaso

La llamada Generación del 98, influida por el regeneracionismo legatario de la doctrina krausista, está aludida por los maestros doña Laura y su hermano don Manuel; y el Parnasianismo por el padre de Elena, Juan Morano. Los tres personajes pertenecen más o menos a la misma generación histórica; y los meditan profusamente sobre la decadencia de la nación, en una forma subjetiva. Laura y Manuel concentran la problemática del intelectual español que ha tenido que enfrentar la disolución del imperio colonial y el desplazamiento de España a la

periferia política de Europa, una circunstancia que emerge con toda su contundencia al estallar la I Guerra Mundial:

Estamos empezando un capítulo de la Historia. [...] Van a pasar cosas gravísimas: ya están pasando. [...] [E]stamos en este rincón del mundo que es España y, para remate, estamos aculados en el último rincón de este rincón [...] Por sentirlo tan próximo que nos quita el aliento, es precisamente por lo que nos sentimos tan lejanos, provincianos, peninsulares, que es como ser ciudadanos de un jirón, de un pingajo geográfico... Aparece la idea geográfica como confinamiento. Eso es sentirse extraño porque se está al margen [...]. Desapareció la hiperbólica extensión sin puesta de sol. (*Barrio* 262-263, 266)

Asimismo, ambos representan la ansiedad de una identidad nacional en reformulación forzosa, la mirada nostálgica hacia Castilla como una esencia cultural que resista al envite de los nuevos tiempos, y la actitud del intelectual finisecular que –pese a sus profundas inquietudes sociales y políticas– no consigue pasar a la acción:

no queremos salir de aquí, y no queremos que vengan a fastidiarnos porque cualquier cosa que pase –¡aversión impertérrita a las cosas que pasan!– viene a romper, a desgarrar nuestra proximidad con lo que no pasa. [...] ¿Inmovilismo? [...] nos volvimos a nuestra madriguera tan provincianos como habíamos salido y elegimos con obstinación –¿o con cobardía, con *encastillamiento?*, *¡son tan bellos los castillos!*, y es tan fácil vivir a su *sombra* [...], saboreando nuestros recuerdos [...]– la cátedra fácilmente alcanzable. (*Barrio* 262-263, 266-267, énfasis mío)

Laura, como explicamos anteriormente, regenta una escuela de señoritas donde las alumnas reciben una formación deliberadamente insuficiente y continuadora de los roles sociales que ella misma aborrece. La maestra vive esta circunstancia, a la que se ve empujada por la necesidad de supervivencia económica³⁰⁶ y comunitaria, como una torturante traición a sus ideales

³⁰⁶ La siguiente cita es muy ilustrativa de la frágil coyuntura de estos intelectuales del 98, que a menudo tenían que subsistir exclusivamente como maestros (Antonio Machado sería un perfecto ejemplo):

progresistas: su trabajo docente no sólo no mueve a sus discípulas a cuestionar el sistema establecido, sino que, para mayor gravedad, contribuye a reforzarlo. Laura sólo se lanza contra el orden social con la trágica muerte de Antonia, cuando una actitud confrontativa ya no puede recuperar nada de lo que hubiera podido lograrse con una lenta y paciente labor educativa.

Manuel, por su parte, ilustra el caso contrario. Se muestra profundamente crítico hacia los movimientos artísticos anteriores, que, entregados a la búsqueda de la belleza, se desentienden estética y políticamente del dolor humano:

lo que se escapa de lo que queremos y creemos tener cerrado y se hace sentir como una existencia sin presencia, como algo que se insinúa, como un olor que no queremos oír [...] [L]os románticos suprimen, tachan del horror el elemento de repugnancia: no lo experimentan. Contemplan el horror y lo transforman, mostrando la materia como exenta de la miseria... [...] Los temas de horror, las formas en que se producen los hechos cruentos cambian: copiar sus novedades parece que sería bastante para satisfacer al más exigente, pero la renovación no se queda en eso, no está en eso: está en *la actitud del hombre ante el horror*. (*Acrópolis* 77-78, 97, 99, énfasis mío)

Manuel no intenta esquivar la percepción del “horror”. Su instrucción ha concienciado fuertemente a sus estudiantes de su responsabilidad civil. Y, sin embargo, él nunca rompe su parálisis contemplativa: ni con el fallecimiento de su esposa Magdalena –es su pupilo predilecto, Máximo Montero, quien mueve resortes para sacarlo de su enclaustramiento en Zamora–, ni con el desencadenamiento de la I Guerra y la declaración de neutralidad de España. Finalmente, cuando Montero se enrola como soldado para contener el avance alemán sobre Francia, a Manuel se le echan encima todas las contradicciones que ha ido acumulando durante años:

Familiaridad precaria, si no subalterna, del pedagogo: relación o vínculo establecido entre el que recibe ciencia o arte y el que cobra dinero, entre dos riquezas o capitales que se intercambian porque se necesitan, y se valoran en tanto en cuanto es perentoria su necesidad: nunca, por lo tanto, mayor en el que recibe enseñanza, sino en el que recibe... el vil metal, frase estúpida y falsa: el metal o papel, abstracción certera y cómoda del poder, para poder vivir. (*Acrópolis* 63)

Nosotros, los liberadores, hemos eliminado, hemos excluido del programa las visiones resplandecientes y hemos hecho –no me excluyo, no estamos libres de culpa los que trabajamos solo con papel, *nosotros* somos todos los que hacemos algo, tanques, entre otras cosas– hemos hecho esto que está pasando y todo lo que va a pasar y ¿lo deploramos? Sí. [...] Nos parecía que habíamos trabajado [...] Y nos convulsionamos, boqueamos pidiendo auxilio, pero no se lo pedimos a nadie: el único alguien que nos lo podría dar está en nosotros mismos, pero no sabemos dónde está, no sabemos dónde lo hemos dejado. Estamos seguros de no haberlo dejado o abandonado, pero ¿dónde se quedó? [...] Nos reprocha, con insultos despiadados, que le hubiéramos dejado pasar [...] y, ahora que es nuestro pasado, se nos muestra neto de formas, exento como un poliedro bien expuesto a la luz. (*Barrio 265-267*, énfasis de la autora)

Y, por supuesto, no podemos olvidar que, a pesar de que ambos comparten las mismas preocupaciones, Manuel no conversa sobre estos temas con su hermana Laura en absolutamente ningún momento de las dos novelas –lo cual nos proporciona una idea de cuál es su valoración del trabajo intelectual de ella. Él se relaciona exclusivamente con estudiantes varones, apenas se percata de la presencia de Elena e Isabel,³⁰⁷ y su actitud hacia la educación femenina queda resumida por el comentario sobre las alumnas de la escuela que anteriormente hemos citado: “que parirán es lo único seguro” (*Barrio 268*). Para Manuel y el 98, como para sus predecesores krausistas, la educación de las mujeres era indispensable para asegurar que inculcaran a sus hijos, futuros ciudadanos, la conciencia cívica necesaria para rehabilitar una sociedad y nación enfermas; es decir, se consideraba la formación femenina como un instrumento para conseguir otro fin, no como un propósito valioso en sí mismo.³⁰⁸

³⁰⁷ Sólo conversa una vez con ellas, como recuerda Elena, para corregirles su error de llamar *La Escuela de Platón* al fresco de Rafael Sanzio *La Escuela de Atenas*, confundiendo a Aristóteles con Platón (*Acrópolis 320*).

³⁰⁸ Recogiendo las aportaciones de Nash y Scanlon, Susan Kirkpatrick desarrolla este punto en *Mujer, modernismo y vanguardia*:

[L]a Nueva Mujer, la forma emergente de identidad femenina, era en muchos aspectos sólo una versión modernizada del ángel del hogar [...] [:] también mantenía el núcleo de la identidad de género tradicional al redefinir a la mujer esencialmente como madre y paridora, si bien de manera nueva [...], el discurso

La figura de Juan Morano, padre de Elena, encarna al intelectual situado en la confluencia entre todas las corrientes anteriormente mencionadas. Su lema podría haber sido enunciado por Leconte de Lisle o Théophile Gautier: “En la excelencia de la forma está la verdad del sentimiento” (*Acrópolis* 180). Y sin embargo, como la propia Elena reflexiona –de modo similar a don Manuel– esta forma excelente representa esencias idealizadas, no realidades. Esto se hace especialmente obvio a propósito de la condolencia escrita que Juan envía a su amigo Téllez, asesor del presidente Canalejas, expresándole su pesar ante el asesinato de éste –una carta que Elena lee:

en la carta de mi padre [el señor Téllez] encuentra revelada la verdad del sentimiento, y el sentimiento de mi padre no fue ni un miligramo del señor Téllez... [...] Lo que pasa es que mi padre puso en la calidad de la forma el sentimiento del señor Téllez y no el suyo [...] [:] *no fue un sentimiento que sentía, sino un sentimiento que consideraba, que contemplaba*, podría decir. Un sentimiento que creaba –si alguien oyera esto podría decir que lo fingía, pero ¿quién tiene derecho a pensar en estas cosas? *Mi padre no fingía, creaba el sentimiento... No, tampoco es esto: lo capturaba, lo cazaba* como los que cazan perdices con reclamo o, también, *lo copiaba, lo repetía* [...] El caso es que se ve que es la verdad, se ve que está allí la verdad. (*Barrio* 180-181, énfasis mío)

científico y médico reafirma la primacía de la maternidad y la vida familiar como destino de la mujer, que se basa ahora en la biología más que en el dogma católico. (34-35)

El recurso positivista a la biología como justificación del destino natural de la mujer como madre, y no creadora o pensadora, circuló en España a finales del siglo XIX [...] Lamarck, Darwin y Herbert Spencer como autoridades citadas por médicos e intelectuales españoles, [...] P. J. Moebius [...] Este discurso científico sobre la diferencia de género tuvo un fuerte impacto sobre el pensamiento progresista español en las primeras décadas del siglo, ejemplificado por los influyentes ensayos y conferencias de Gregorio Marañón [se refiere a “Maternidad y feminismo”, *Tres ensayos sobre la vida sexual*, 1927)] [...] Chacel tendría que enfrentarse en los años 20 a una misoginia que se apoyaba en la “ciencia”. (65, 83)

Sin la preocupación por la formación familiar en los valores de la responsabilidad cívica, que eran propios del regeneracionismo krausista, las mismas citas aplicarían para la actitud hacia las mujeres del anatomista y positivista José Salces, de quien ya nos hemos ocupado.

La chica ve claramente que ese lenguaje –que conceptualiza, condensa la idea del dolor– no se corresponde con la realidad subjetiva individual de su padre; así que en la excelencia de la forma no puede estar *la verdad* del sentimiento individualmente sentido. Lo que está es el sentimiento pensado, el concepto del sentimiento –igual que don Manuel había reflexionado sobre la expresión del horror en los románticos. Juan muestra los puntos de contacto que realmente existían entre un sector del 98 y el Romanticismo, al convertirse en el mejor compañero de trabajo para su suegro y en el autor del libreto para su ópera *Ariadna*. E, igualmente, evidencia los puntos comunes entre ese sector del 98 y el Realismo, con su defensa del canon contra el Modernismo y su admiración hacia el paradigma de Marcelino Menéndez Pelayo,³⁰⁹ ambos compartidos con el profesor de su hija en la Academia, don José Salces. “Si vas a ingresar en Bellas Artes, tienes que leer antes algo bueno”, le dice a Elena (*Acrópolis* 49), haciéndole entrega, presumiblemente, de los tomos de la *Historia de las Ideas Estéticas en España* (escrita en los 1880s) que, en *Memorias de Leticia Valle*, el archivero nacional de Simancas y profesor de la protagonista, don Daniel, atesoraba en su biblioteca.

Juan Morano empieza siendo un estímulo intelectual para su hija Elena, alimentando sus intereses con conversaciones, lecturas y visitas al Museo; y sus juicios estéticos sientan la base conceptual de la relación que la niña establece con el arte y el conocimiento. Pero con la definitiva transformación de la chica en mujer, él se hace más y más taxativo –como comentamos en el capítulo anterior–; y, simultáneamente, se vuelve un referente artístico conservador del que ella se va distanciando: por un lado, a causa de la importancia creciente que cobra la figura de su madre –algo que ya hemos explicado en el capítulo previo–; por otro,

³⁰⁹ Sobre la figura de Menéndez Pelayo (1856-1912), hablaré varias notas más adelante. Véanse también las notas del capítulo dedicado a *Memorias de Leticia Valle*.

debido al impacto de los mordaces comentarios contra el esteticismo arrojados por Montero en *Barrio* y por Martín en *Acrópolis* –algo que explicaremos un poco después. En la primera parte de la segunda novela, Juan ironiza contra la afectación de Rubén Darío. Y Elena –quien, según analizaremos enseguida, ha comenzado a ver su poesía de manera diferente, pero por otros motivos– emprende una encarnecida defensa del escritor latinoamericano frente a las sarcásticas disquisiciones paternas. La chica se da cuenta de que los motivos por los que él lo critica son exactamente los mismos por los que Salces desdeña a los artistas modernos: “Idénticos los improperios de mi padre contra Rubén a los que don José contra Anglada” (*Acrópolis* 53); y, consecuentemente, son diametralmente opuestos a los motivos por los que lo criticarían Montero y Martín. El poema aludido es, específicamente, “La hembra del pavo real”, incluido en *El canto errante* de 1907: una de las obras tardías del autor.³¹⁰ Juan menosprecia a Darío porque, a través de un heterodoxo uso del lenguaje, transforma en un animal majestuoso a la vulgar ave que *en realidad* es la hembra del pavo real: “‘La hembra del pavo real’, una ocurrencia sin sentido porque la hembra del pavo real es una gallineja sin pizca de gracia [...] la idea de que es absurdo, de que la hembra del pavo real es un bicho feo [...] El absurdo señalado, caricaturizado por mi padre... y yo defendiéndolo” (*Acrópolis* 52-53). Juan exige que la literatura *represente* la realidad –este era uno de los requisitos del Parnasianismo: que forma y contenido, significativo y significado, debían corresponderse, en un perfeccionismo descriptivo–; mientras que Elena intuye una relación no necesariamente transparente entre las palabras y las cosas, una posibilidad de alumbrar percepciones nuevas mediante *otros empleos* del lenguaje:

¿Qué puede uno encontrar en el poema si [...] ve el absurdo de la gallineja? [...] Discutimos durante horas... que yo me meto a juzgar, sin haber estudiado retórica y poética [...] [L]o que le dolía a mi padre [...] [era el] desconfiar de su juicio [...], algo así

³¹⁰ *Azul...* se había publicado en 1888, *Cantos de vida y esperanza* en 1905.

como miedo, terror, como si yo me hubiera escapado, como si él hubiera llegado a casa un día y no me hubiera encontrado [...]. Me veía desertar y su misma cólera le daba miedo, como si no tuviera serenidad ante un acontecimiento tan grave [...] él llega [...] a las cosas queridas, a las que él quiere y no concibe que pueda no quererlas yo [...] y ve que yo me he ido, que ya no estoy donde estaba. (*Acrópolis* 53)

La crítica de Chacel continúa: Juan es un poeta que critica autoritariamente los desvíos estéticos respecto del canon, pero que a su vez no publica nada: “En la forma excelente está la verdad y mi padre, que es capaz de esa perfección, no hace nada con ella. ¡Ésta es la cosa! Esto es lo horrible, esto es lo monstruoso, lo idiota, lo abyecto, lo que dice todo el mundo... [...]. Pero no es que no sirva para hacer nada: es que no lo hace” (*Barrio* 182). Comenta amargamente sobre la situación política española; mas, para él, saber y arte son también vías de evasión respecto de su presente, en vez de un anclaje: si la belleza formal es prioritaria, para lograrla hay que desvincularse de una realidad social bastante poco halagüeña. En su afán por “la excelencia de la forma”, Juan, políticamente liberal –como él mismo había expresado ante el asesinato del presidente José Canalejas–,³¹¹ es revelado sin embargo como una fuerza reaccionaria y ligada a la herencia de la Restauración:

³¹¹ José Canalejas Méndez (1854-1912) fue Presidente del Consejo de Ministros de Alfonso XIII entre 1910 y 1912. Originalmente de ideas republicanas, se integró en el partido liberal de Sagasta –si lo hizo por razones ideológicas o para tener participación política y maniobrar desde dentro del aparato institucional, eso cae en el terreno de la especulación. Lo cierto es que durante su mandato, impulsó un programa de reformas que hubieran tenido el efecto de transformar profundamente el régimen monárquico: suprimió impuestos sobre bienes de consumo básicos, reformó la legislación y el proceso electoral para eliminar el caciquismo y el fraude, impuso regulaciones a la Iglesia, y proyectó una mancomunidad para Catalunya. Pero también tomó decisiones altamente controvertidas: estableció el servicio militar obligatorio y negoció con Francia el protectorado en El Rif –la conjunción de ambas circunstancias se convertiría en un enorme problema político con la Guerra de Marruecos–, además de ordenar la represión del intento de sublevación republicano de 1911 y de la huelga de ferrocarriles de 1912. Su asesinato, el 12 de noviembre de 1912 en la Puerta del Sol de Madrid, impidió la materialización de sus reformas. La versión oficial condenó al anarquista Manuel Pardiñas Serrano por el homicidio: debido a su integración en el sistema de turnos, Canalejas había sido objeto de una fuerte crítica por los sectores de izquierda vinculados al movimiento obrero –los cuales veían su programa como absolutamente deficiente para enmendar los agudos problemas del país, y como más destinado a preservar la monarquía que a solucionar eficazmente nada. Sin embargo, una gran parte de la sociedad nunca aceptó esta explicación, y mantuvo siempre la convicción de que el crimen había sido orquestado por los

[L]levo ya muchos días sin ir al café porque no aguanto sus temas actuales, su politiquero, que no es más que un mero derecho al pataleo, obsesionados con la cosa pública [se refiere a la *res publica* o República], en verdad incalificable [...] les indigna que yo me disipe en la meditación, en la reconstrucción de un pergamino borroso, que me empeñe en demostrarles la inanidad de todo esfuerzo [...] ¡No lo entienden! Les indigna que yo no participe de sus planes, asambleas, conciliábulos. Sostienen que desde mi torre de marfil –la sandez surge a cada paso– no me entero de lo que es vital para todos nosotros, para el país, para el pueblo, etc... [...] [N]o tienen ganas ni facultades, ni motivo real para amar, para recordar lo que nosotros –Yo– no podemos olvidar [...], los Yo, esclavos – enamorados– de la escuela antigua (*Acrópolis* 269, 274, 276)

Por consiguiente, a pesar de sus evoluciones distintas, Manuel, Laura y Juan concluyen en un punto casi idéntico de impotencia al final de *Barrio de Maravillas*; y, en *Acrópolis*, los tres se convierten en figuras muy secundarias para la evolución estética y política de las protagonistas.

Los esteticistas: Tina Smith y León Walksman, prerrafaelismo y simbolismo; Emilio Carrère, el bohemio decadente; Rubén Darío, la revolución modernista

Chacel también trata el denominado “esteticismo”. Aquí tenemos que distinguir dos aspectos: por un lado, las prácticas evasivas y de pura delectación en la belleza, que varios personajes de la novela acusan de “decadentes” y que en realidad se corresponden con el simbolismo, el prerrafaelismo, y el movimiento de las Arts & Crafts; por otro, el “Decadentismo” propiamente dicho, representado por la bohemia *mauditista* y el Modernismo latinoamericano.

grupos de poder. Esa parece ser la opinión suscrita por la propia Chacel, a través del personaje de Juan Morano, padre de Elena:

No se le puede ocurrir a nadie que me alegro de que le hayan matado. De lo que me alegro es de que se vea la cosa, de que se vea adonde llegan los que mandan bajo cuerda. ¡Ahí está! En casos como éste es en los que se pone de manifiesto... Un hombre decente, un hombre con agallas, se le quita de enmedio [sic] como a una mosca... Porque molesta, quiere cambiar las cosas y eso no... Las cochinas tienen que seguir. Que se presenta uno con vergüenza y con talento ¡eso sobre todo! con talento, con más talento que todos los demás..., se le elimina y basta. Lo mismo da que sea el presidente que si es un bedel, que si es... (*Acrópolis* 153).

La opinión anti-modernista española englobaba a ambos, “decadentes” y decadentistas, dentro de la misma etiqueta, juzgándolos como una contaminación foránea degenerativa, como un afeminamiento del viril espíritu nacional:

los antimodernistas atacaban marcando genéricamente a la nueva literatura como “afeminada” [...]. La asociación del modernismo con lo femenino fue fundamental para el proceso historiográfico, el cual, a partir más o menos de esta época, dividió la nueva literatura española en las tendencias opuestas del modernismo *strictu sensu* –considerado un movimiento superficial y puramente estético– y la generación del 98, definida por “su españolidad, su virilidad, su ética y la densidad de su pensamiento. (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 76-77)

Coherentemente, la autora lo ejemplariza con personajes extranjeros o en contacto con las corrientes internacionales: la aficionada Tina Smith y el galerista-anticuario judío León Walksman alias “señor Gut-Gut” –desaprobados por Montero y Ramón (caso de Tina) y por Martín (caso de Walksman) como adalides de un gusto esnobista, retardatario y hortera; y los poetas modernistas, que el padre de Elena ridiculiza –siendo Rubén Darío el caso más notorio. Pero Chacel deja claro que, en realidad, las nacionalísimas y “viriles” actitudes –romántica del abuelo, positivista del profesor Salces, noventayochista de Laura y Manuel, parnasiana de Juan– no son tan diferentes de este “decadentismo”.

En primer lugar, en *Barrio*, la escritora menciona el Prerrafaelismo inglés y el movimiento postromántico de las Arts & Crafts –que luego evolucionaría hacia el Art Nouveau y el Art Decó. Resulta altamente significativo que Chacel los haya incluido,³¹² porque ambos constituyen

³¹² A modo de curiosidad, es interesante tener en cuenta que la conceptualización de este movimiento pictórico sobre el papel del artista fue trazada recurriendo, precisamente, a un mito textil femenino: “The Lady of Shalott”. El tema fue un motivo recurrente en los cuadros de la Hermandad Prerrafaelita –a partir de la adaptación que el poeta inglés victoriano Alfred Tennyson (1809–1892), hizo de la leyenda artúrica de Elaine de Astolat recogida en la novella italiana *Donna di Scalotta* (S. XIII). La joven dama tejía espectaculares tapices recluida en una torre, edificada sobre una isla, mientras contemplaba el mundo desde su ventana; hasta que un día, la visión del caballero Lancelot la impulsó a abandonar su torre-isla para experimentar la vida que representaba con sus hilos. Escribió su nombre en

los ejemplos más paradigmáticos del torremarfilismo, de la estilización del pasado y –pese a emplear un lenguaje moderno– del rechazo a la Modernidad contemporánea. Las láminas de la Hermandad Prerrafaelita –traídas de Londres por la aficionada Tina Smith– son vistas y comentadas en casa de Piedita por Elena e Isabel. Las piezas de Arts & Crafts constituyen los objetos de colección favoritos de Tina, precisamente –quien, en la segunda mitad de *Barrio*, ha decorado profusamente la casa de su nueva cuñada Piedita en el mejor estilo del interior burgués, incluyendo un estanque en el jardín ¡con nada menos que una grulla!: “un refugio de profundidad, de intensidad, oscuridad, silencio [...] algo sagrado... Sagrado porque era salvador: era, en su profundidad, la única elevación posible sobre el nivel trivial” (*Barrio* 230-231). Las mismas piezas también constituyen, en la segunda mitad de *Acrópolis*, la mayor parte del inventario en la tienda-galería de “Lo antiguo” de la calle del Prado, propiedad del señor Walksman –cuya estructura misma, sinuosa y confusa, refleja el carácter *decadente* de su contenido, según los antimodernistas entendían la decadencia:

En una rinconada recoleta, una puerta de vidrio, un escaparate de honda perspectiva hacia una estancia poblada por increíbles, inmóviles fantasmas [...]: allí el silencio no es emanado, sino concentrado, custodiado por el guerrero japonés junto a la puerta... ¿Cómo

un bote, y se dejó llevar río abajo en dirección a Camelot. Sin embargo, murió durante la travesía antes de poder alcanzar su destino.

Las representaciones más famosas de este asunto fueron las realizadas por John William Waterhouse y William Holman Hunt, precisamente para ilustrar la balada de Tennyson de acuerdo a sus instrucciones. El poeta quería que Elaine apareciera atrapada entre los hilos de su telar, sugiriendo así la fatalidad de su decisión. Según Leonée Ormonde, la dama de Shalott constituye una reflexión sobre el aislamiento del mundo en que el artista debe sumirse para trabajar. En la misma línea, Hatfield explica que se trata de una representación alegórica de la distancia necesaria entre artista y sociedad –la dama muere al atravesar el filtro con la realidad que simboliza su ventana (http://en.wikipedia.org/wiki/The_Lady_of_Shalott). La crítica feminista, agregada a esta lectura, aporta una interpretación muy enriquecedora para nuestro tema, relacionada con la contención victoriana de la sexualidad femenina (la dama muere porque su deseo por Lancelot la hace abandonar su seguridad doméstica) y con el trabajo artístico, textil, realizado por las mujeres (la creatividad artística sólo es tolerable dentro del espacio privado).

Sin duda, Chacel conocía estas pinturas de Hunt y Waterhouse puesto que figuran entre las más famosas del prerrafaelismo, y resulta muy sugerente pensar esta referencia velada a “The Lady of Shalott” como una reflexión sobre el intelectual y artista (específicamente, sobre la mujer intelectual y artista) en superposición con los mitos de Arachne y Ariadne que la autora sí desarrolló explícitamente en el argumento de su trilogía.

atreverse a pasar por su sonrisa, más temible que su espada? [...] porque *la sonrisa está viva en la máscara* [...] La sonrisa es un muro de misterio penetrable... ¡eso es lo medroso! [...] *No es calculable la extensión de lo que se prolonga hacia el fondo*, pero la opresión parece continuar en *innumerables revueltas: el laberinto serpentea* por entre muros que son armarios, vitrinas, facistolos que cortan el paso, biombos que ocultan callejones poblados por estatuas” (*Acrópolis* 138-139, énfasis míos)

Estos dos personajes tienen una gran influencia sobre la formación de Elena e Isabel, como mecenas, introductores en la vida cultural madrileña y proveedores de referentes artísticos. Pero tales referentes se inclinan hacia una concepción complaciente de la experiencia estética, que no conecta plenamente con las inquietudes que las chicas han expresado en otros momentos –y que nosotros comentaremos más adelante–: el gusto de Elena por la explosión sensorial del Carnaval (*Barrio* 115-116), o su curiosidad por la belleza de lo retorcido y dolorido (*Barrio* 172-173). Las protagonistas sienten una marcada fascinación por la pintura prerrafaelita y los objetos suntuarios modernistas, pero la misma descripción que dan de ellos contiene una intuición de su peligro: “Eran criaturas impenetrables”, dicen sobre los personajes retratados en las láminas de la Hermandad, “habitantes de una esfera hermética, pero no rechazaban, ¡muy al contrario!, invitaban... *Más que invitar, absorbían, enlazaban con tentáculos*” (*Barrio* 232-233, énfasis míos). Las niñas enseguida reconocen su carácter huidizo y anacrónico respecto de su realidad: “los seres representados [...] estaban en otro mundo. ¿Eran del otro mundo...? Miraban hacia otros ámbitos, pertenecían a *un orbe donde nadie había puesto el pie*” (*Barrio* 232-233, énfasis mío). Y, por supuesto, el lector no puede sino notar, también, el desfase entre la década de 1880 en que se desarrolló el movimiento y la fecha aproximada de 1913 en que las chicas las contemplan, presentadas por Tina como si fueran la última tendencia del momento. Igualmente, la validez de los consejos de Walksman como “connaissanceur” para “orientar, conducir a la pintura hacia proyectos más atrevidos” (*Acrópolis* 234) es poco a poco puesta en entredicho por efecto

del público que frecuenta su galería: “señoras tan elegantes como Tina [...] adineradas [...], [que] empezarán a llevarse cosas caras. Todas vienen a ver quién se lleva la más cara porque no tienen pinta de entender mucho” (*Acrópolis* 208). Es decir, un público burgués que demanda una producción artística muy específica y reproducida en serie, la cual es a su vez solicitada a Isabel por el “señor Gut-Gut”: “Yo pienso, Isabelita, que unas tablas bien pintadas, *copiadas* por usted... *justas, exactas*” (*Acrópolis* 140, énfasis mío); “[tablas] con delicada pátina de ámbar, expuestas en un caballete de copete tallado *art nouveau*, y resaltando sobre un brocado rojo. Tentadoras para damas inglesas que poco a poco iban haciéndolas desaparecer” (*Acrópolis* 235). De hecho, la misma Tina le compra al anticuario un relamido bronce en forma de sílfide: “poco más que un bibelot” (*Acrópolis* 209), tan cursi y tan kitsch que incluso resulta evidente para ella: “no puedo decirlo sin ponerme colorada, pero la adoro” (*Acrópolis* 211).

Tina asimismo supone una influencia literaria problemática. Las novelas que les recomienda y presta, bajo la advertencia “Son de lo mejorcito. De lo que hay que leer” (*Barrio* 234), llevan títulos que hablan por sí mismos: *La intrusa*, *El cartero del rey*... Historias románticas y de aventuras –las primeras disfrutadas por Elena, las segundas por Isabel–, como las novelas inglesas *alla Jane Eyre* que antes hemos mencionado: reproductoras de modelos sociales aceptables, a menudo escapistas hacia otras épocas y otros paisajes, narrativamente teleológicas.

Por último, dentro de este esteticismo “decadente” la escritora menciona al modernista Rubén Darío (*Acrópolis* 52-53). Pero no como crítica, sino justamente como la clave que le permitirá a Elena romper con la continuidad contenido-forma que la ataba a una concepción representacionista del arte –y que le posibilitará realizar su transición hacia la vanguardia. Explicaremos esto al hablar de Martín, el cual constituye un catalizador de este efecto. Por ahora, quiero sólo señalar que la importancia de que Chacel incluya una referencia al modernismo

latinoamericano en esta reconstrucción del campo intelectual español no sólo viene dada por la crucialidad de su influencia –canalizada por figuras-puente como Juan Ramón Jiménez–; sino también, y tal vez más significativamente, por su voluntad de subrayar la auto-contradicción de los conservadores anti-modernistas, que acusaban el “decadentismo” de “extranjería” perjudicial para el carácter español... cuando eran ellos mismos quienes, en su incapacidad de asumir la disolución del imperio y la reformulación de la identidad nacional, abogaban por una continuidad esencial entre España y América Latina, y afirmaban que la unidad política nunca debió romperse.

Por último, Chacel menciona a la bohemia³¹³ madrileña (desarrollada entre la década de 1870s y la de 1930s en coexistencia con el Realismo-Naturalismo, y las Generaciones del 98, del 14, y del 27), y personificada en la novela por la alusión al escritor Emilio Carrère Moreno (*Barrio* 193), al que Felisa Olmedo, amiga de las protagonistas, ve pasar todas las tardes por la calle de San Vicente –y del cual está platónicamente enamorada:

[v]iene o va al café, a algún café de los de nombres famosos. ‘Pombo’, tal vez, tal vez ‘Zaragoza’, donde hay música [...].³¹⁴ El bohemio, envuelto en su capa, con su sombrero blando, ligeramente haldudo, un poco ladeado [...]. Va probablemente a tomarse unas copas, cerveza o vermut [sic], o algo más fuerte porque beben mucho: todos los poetas beben mucho, es sabido. El vino y no digamos el ron, y no digamos otra cosa que aquí, en las tabernas del barrio no se conoce, pero que seguramente lo hay en otros sitios, el ajenjo, una especie de anís que forma en la cabeza una nube opalina... Debe de ser una especie de acuario en el que fluctúan las visiones inconcebibles, las imágenes divinas, confusas... (*Barrio* 189).

313 El término procede, como es sabido, del texto *Scènes de la vie de bohème* (*Escenas de la vida bohemia*, 1847-1849) del escritor post-romántico francés Henri Murger, que utilizó el gentilicio “bohemio”, asociado a los cingaros del Este europeo que acudían a París, para aludir al estilo de vida –por fuera de las normas de la sociedad burguesa, en la penuria material y económica pero libre y rebelde–, que llevaban los escritores y artistas conocidos como *los Bebedores del Agua* en el Barrio Latino de la capital francesa. El libro obtuvo un éxito espectacular, y se convirtió en la base argumental para la ópera de Puccini *La Bohème*.

³¹⁴ De hecho, los cafés más frecuentados por Carrère eran el de Varela y el Regina Victoria (Phillips 403).

El entusiasmo de Felisa instiga la curiosidad de Isabel y Elena, y en una ocasión se unen a Felisa para mirar clandestinamente al bohemio. En realidad, lo que seduce a las chicas es la imagen exótica, literariamente codificada: “una figura, un tipo [...] especial, inconfundible [...], un poeta” (*Barrio* 193). Una palabra tan atractiva como lejana para las protagonistas, en la que sólo pueden ingresar a través de la fantasía (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 74). Al pronunciarla, dan rienda suelta a su imaginación hacia un mundo prohibido de cabaret y tertulias, imaginando a los bohemios madrileños como un grupo de rebeldes que, en un heroísmo fatal y desgraciado, viven en la marginalidad para defender su libertad de acción y de pensamiento frente al efecto homogeneizador de la mediocre sociedad burguesa; y que se evaden de la cotidianeidad provocando artificialmente un desarreglo de los sentidos, para lograr una trascendencia visionaria y explorar las regiones limítrofes de la consciencia humana. Esta visión –procedente de la influencia en el imaginario colectivo de la literatura (*Escenas de la vida bohemia* de Murger, *Los poetas malditos* de Verlaine, *A contrapelo* de Huysmans), la ópera (*La bohème* de Puccini) y las biografías de artistas que las chicas empiezan a conocer en Bellas Artes– es, en efecto, la que la bohemia “decadentista” madrileña interpretaba, según el modelo trazado por las vidas y/o textos de escritores como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Oscar Wilde, o Stéphane Mallarmé. Como ellos, los “malditos” decadentistas españoles se declaraban anti-positivistas, anti-naturalistas –o anti-realistas–, antiacadémicos y, sobre todo, anti-burgueses. Como un gesto que buscaba ser congruente con esa aversión, Emilio Carrère – paradigma del Decadentismo español– se dedicó a vivir en el exceso y la ignorancia de toda regla, como un superhombre nietzscheano... o, más bien, como un aristócrata.

Carrère obviamente no estaba tan al margen de la oficialidad como él mismo pretendía. “Sus poemas aparecen en las revistas, en los periódicos” dice Felisa (*Barrio* 193). En “Treinta años de poesía y bohemia”, Phillips indica que, de hecho, se trataba de “el poeta español más leído y admirado” (403), con una extensa productividad literaria que era posible gracias a una táctica de *reciclaje*: Carrère era apodado críticamente por sus compañeros como “el rey del refrito” porque repetía páginas que ya había publicado en otros lugares (402), y porque, en palabras de su contemporáneo Rafael Cansinos Assens, copiaba elementos ajenos y se prestaba sucesivamente a todas las modas literarias de éxito (“su obra es un mosaico de todo lo que ha gustado una vez”, citado en Phillips, 404). Lo mismo indica Jesús Palacios en su “Prólogo” a *La torre de los siete jorobados*: “Hacía bailar los títulos de sus libros de tal forma, recombinando páginas, capítulos o poemas, que ni sus propios lectores se daban cuenta de que era la tercera vez que leían la misma historia” (18). Según registran las reseñas biográficas, su disipada vida nocturna y su empleo de alucinógenos dejó muy pronto de ser una instancia de experimentación y de resistencia rebelde para devenir una mera delectación sensorial, que desembocó en una célebre afición al juego y al despilfarro tan o más materialista que la actitud burguesa que tanto despreciaba –y, sobre todo, tanto o más ignorante de los problemas sociales. La evidencia más vehemente: de modo muy similar al desarrollo seguido por Gabrielle D’Annunzio, su ideal postromántico –heroico, aristocrático–, de *enfant terrible*³¹⁵ derivó en una furibunda defensa del fascismo falangista, primero, y del régimen de Franco, después. Y, como una especie de burla retrospectiva, Chacel abofetea verbalmente a Carrère, a través de la observación cínica de Elena –que no se deja

³¹⁵ Ésa misma es la base de su estilo literario y su éxito de público (las concomitancias con D’Annunzio son evidentes): “Tres notas [...] aseguran el triunfo de Carrère: una especie de *nostalgia por un pasado, personal y heroico*, visto en las vetustas plazas y calles bajo el sortilegio de la luna; la creación de un ambiente verleniano y prohibido, junto con una marcada compasión por los naufragos de la sociedad; y todo un registro de *tópicos fundamentalmente románticos* frente a la vida aburguesada de todos los días” (Phillips 404, énfasis mío).

seducir por sus modos fatales y su cuidado, elegante desaliño: “Es feo, para qué vamos a negarlo [...] lástima que no sea un poco más... ¡qué se yo!” (*Barrio* 192-193).

Máximo Montero, Félix Lago y Martín, los novecentistas del 14

Elena e Isabel son prevenidas contra toda esta tentación esteticista por la acción corrosiva de los juicios de Montero, en *Barrio*, y de Martín, en *Acrópolis*. Ambos funcionan como representantes de lo que daría en llamarse la Generación del 14 o Novecentismo, modeladores de la vanguardia –grupo en que se inscribe el propio Ortega, maestro de Chacel. Sin embargo, la escritora pone de relieve la continuidad –más que la ruptura– de los novecentistas con los intelectuales anteriores, a los que criticaban y pretendían superar.

Montero, el brillante discípulo de Manuel, y sus amigos –los estudiantes que se reúnen con él para “conspirar” tras el yeso de la *Dama de Elche* en la Academia (*Barrio* 260)– encarnan al intelectual formado en las ideas regeneracionistas del 98, pero que a raíz de la coyuntura de la I Guerra se distancia de la apatía de sus maestros noventayochistas en una exaltación de la energía, la juventud y la acción. Critica la relación indulgente con el arte y reivindica su agencia política: “es de un país imaginario”, dice Elena, “un país que todavía no existe” (*Barrio* 260), dejando claro que él trabaja para que exista. “Su ambición es universalismo, internacionalismo más bien, revolución permanente [...], un sentimiento religioso descoyuntado, estrangulado, [...] un caso de amor contrariado, lleno de dificultades y peligros ideológicos” (*Acrópolis* 34, 35).

Sin embargo, su visión también es bastante menos revolucionaria de lo que cree. Primero, porque pretende recobrar una noción de excelencia espiritual no tan distinta de la de los románticos –Montero se alista en las fuerzas de la Triple Entente contra las Potencias Centrales como lo hiciera Lord Byron por la independencia griega en 1824. Segundo, porque su

autoconcepción como un individuo iluminado para liderar al “pueblo” reproduce una estructura autoritaria similar a la que combate, y vuelve a sumir a ese “pueblo” en una tramposa simplificación (recordemos, por ejemplo, la discusión que desarrollamos en la introducción a *Memorias de Leticia Valle* sobre la posición negativa de Ortega hacia las medidas de los gobiernos socialista y frente-popularista durante la II República). Tercero, porque su conceptualización de la nación española –no explícita en la novela, pero intrínseca a la generación del 14–, aún arrogándose el título de liberal, mantenía y reforzaba las premisas de un Estado centralizado, un castellanismo incontestable, y una aceptación del relato reconquistador medieval e imperial áureo. Todo esto acercaba sus posiciones, peligrosamente, a las enunciadas poco después por Primo de Rivera y Franco, y nunca cuestionadas por la Transición ni por la Constitución de 1978 (de nuevo, me remito al análisis trazado en la introducción a *Leticia*).

En cuarto lugar, habría que añadir que su identificación del arte “político” como moderno, viril e ideal –eso que Ortega, registrando las exploraciones abstractas en Europa durante los años previos, formularía en 1926 como *deshumanización*–incurre en una serie de aporías muy graves, especialmente si se lo establece por oposición a un arte “esteticista” visto como retrógrado, afeminado y material. Concebir la *deshumanización* en términos de virilidad y trascendencia material es, según Chacel, una malinterpretación de la noción orteguiana cometida por el mismo Ortega –pues la única manera efectiva de abstracción es sumergirse en la materialidad o forma, desligándola de su uso simbólico. Esta malinterpretación, además, acarrea la negación de toda una rama del Modernismo –el “esteticismo” o “decadentismo”–, que en realidad estaba llevando a cabo similares búsquedas estéticas, como la ruptura del representacionismo y de la relación convencional entre significante y significado. Asimismo, esa perspectiva provoca una peligrosa comunión con la misma mentalidad conservadora, burguesa y católica que despreciaba –al

reforzar la supremacía del fin sobre el medio, y la devaluación de la materia física en favor de la pureza espiritual y/o conceptual.³¹⁶ Y para finalizar, genera la reproducción de otra estructura de poder tradicional –patriarcal– dentro del seno de la intelectualidad. Este último punto merece especialmente nuestra atención, dado que será decisivo, por herencia, en el problema del acceso femenino a los círculos intelectuales de la futura vanguardia, la cual debería haber sido el momento de superación de todas las restricciones anteriores.

La relación de las chicas con Montero, desarrollada durante la segunda mitad de *Barrio de Maravillas* –a lo largo de los meses en que, frecuentando a su profesor, trata con ellas–, siempre ha sido afectuosa: “le queremos, yo también le quiero” (*Barrio* 242). Pero también es conflictiva, pues él se burla constantemente de sus preocupaciones artísticas centradas en la forma, y, como comenta Susan Kirkpatrick, “juzga el esteticismo de las niñas como decadente y socialmente irresponsable”:

Cuando siente que Elena e Isabel le están dando demasiada importancia a los premios que han ganado en la Escuela de Artes y Oficios [*Barrio* 197], les deja un ejemplar de *Humillados y ofendidos* de Dostoievski para que lo lean [*Barrio* 202-203]; cuando vuelven entusiasmadas tras haber visto a María Guerrero en un drama histórico en el Teatro Español, declara que las llevará a una representación de *Juan José* de Dicenta, un drama social sobre las clases trabajadoras [*Barrio* 208-209]. Bromea con las chicas

³¹⁶ A la mitad del libro, Chacel ya deja caer una admonición al respecto, al reflexionar sobre el asesinato de Canalejas, en un párrafo que me parece sumamente importante (como hemos explicado antes en la nota referida al asesinato del presidente liberal Canalejas –tanto si fue perpetrado por la izquierda como por la derecha– fue acometido como un medio para conseguir un fin ideológico):

La señora Smith decía que era un gran hombre y que es harto frecuente que los grandes hombres mueran por una idea. Las palabras de la señora Smith revestían al hombre caído en la calle con ropajes antiguos o, más bien, le desnudaban, no de la chaqueta ensangrentada: le desnudaban, incluso, de su cuerpo, de sus rasgos personales, le dejaban en su alma –personal, también –pero reducida o depurada o elevada a su idea sustancial. Aquel señor, don José Canalejas, un nombre que no tenía el menor acento épico, [...] nombre que entraba, llenaba enteramente el orbe de lo familiar, de lo próximo, de lo humanamente próximo, libre de toda idea...., esclavo de la idea, víctima de la idea. La idea.... *Las ideas se cernían en torno a las personas. Eran como algo exento, enorme, ajeno al amor humano* aunque los humanos las amaban hasta morir... Y todavía más, las ideas, enormes, exentas, no luchaban entre sí a la altura de las nubes, como los nublados que se asaetean con sus chispas, en su orbe, sin complicar la vida a nadie. *Las ideas, para vencer una a otra, buscaban, elegían a un hombre, y sólo con meterle una bala en la cabeza avanzaban* (*Barrio* 155, énfasis míos).

llamándolas decadentes mientras contempla los dramas simbolistas y las reproducciones prerrafaelitas que han traído de casa de Piedita [*Barrio* 239]. [...] Un día [...] pasan por una exhibición instalada en el parque, la Casa del Pobre y el Rico [...] él alude a la Revolución Francesa y declara que el color de la habitación refleja el espíritu del materialismo y el dinero, mientras que ella [Elena] sostiene que [...] la habitación proyecta un sentimiento de intimidad y belleza [*Barrio* 254]. A ello sigue uno de los silencios característicos de Montero, que insinúa un rechazo de la perspectiva de las chicas y la negativa a compartir la suya. El silencio sólo se rompe cuando Montero tararea las primeras palabras y la melodía de *Alouette, gentille alouette*. Cuando las chicas le preguntan por la canción, él se niega a decirles el resto de la letra o el significado, pero continúa silbando la melodía durante todo el trayecto de regreso a casa [*Barrio* 255]. (*Mujer, modernismo y vanguardia* 77-79)

En su prólogo a la traducción inglesa de *Barrio de Maravillas* (1992), Kirkpatrick había interpretado la actitud de Montero en términos positivos, leyéndola como una intención de ayudar a las protagonistas a integrarse en las nuevas discusiones (“Introduction” xv) –una interpretación que yo no comparto, como enseguida explicaré. En cambio, en *Mujer, modernismo y vanguardia* (2003) nos ofrece una visión más matizada y, a mi juicio, mucho más iluminadora:

Elena e Isabel han de pagar un precio por la generización femenina del esteticismo modernista. Aunque despierta en ellas una vocación que las impulsa más allá de su casa hacia las escuelas de arte y los museos, la estética a la que se adhieren reproduce las divisiones culturales e ideológicas que definen a la mujer como inferior, manteniéndola fuera del terreno “masculino” de la historia, la política, el conflicto social y la economía [...] De hecho, la novela subraya el proceso de generización [...] al mostrar solamente a personajes masculinos (el padre de Elena y don Manuel) reflexionando sobre la política, la historia y el futuro de España [...] *un dilema que les niega, a causa de su género, la entrada en el ámbito de la historia, la justicia social y la política, y después devalúa su compromiso con el ámbito del arte.* (76, 78, 79, énfasis mío)

Si lo pensamos circularmente a la inversa, podemos obtener una visión más clara de este *modus operandi* y darnos cuenta de que su maniobra no pretende incluir a las protagonistas, sino

reafirmar el carácter patriarcal –generizado y jerárquico– del ámbito letrado. Su sátira de la relación esteticista de las chicas con el arte, y el misterio con que envuelve lo que él considera importante (“está obsesionado con otra cosa: vive para otra cosa” *Barrio* 241), provocan, sí, una perplejidad en ellas que las lleva a superar el esteticismo (“vamos a tener que ponernos a pensar en la teoría” *Barrio* 282). Pero el hecho de que, incluso después de haber conseguido que se cuestionen sus gustos artísticos, siga negándose sistemáticamente a hablarles de todas las cosas que él mismo les deja entrever (“Siento que está siempre descontento por no poder llevarle a uno con él. *Pero no lo intenta, no: se queda con el sentimiento de que uno vaya detrás*” *Barrio* 241, énfasis mío), demuestra que esa consecuencia no es su finalidad, sino un “efecto secundario”. Su finalidad es, justamente, dejarlas fuera. Como la propia Elena reflexionará años después, en *Acrópolis*,

Ese par de cretinos nos han producido una especie de desconfianza de nosotras mismas, *como si nos hicieran oler algo que queda fuera de nuestro alcance, algo que ellos huelen y nosotras no* [...] ¡El viejo improperio lanzado contra nuestro mundo cordial, íntimo, contra nuestra zona de confianza o complicidad femenina. Acoso a la feminidad –no ataque, cosa lícita–, acoso por medios accesorios, nunca jamás los comunes intentos por creer que *un sistema de desvalorización, de descrédito intelectual*, puede minar el terreno al enemigo, dejarle disminuido y vulnerable, atolondrado por dicterios degradantes... (205, 303-304, énfasis míos)

Y como Ramón les explicará en la escena que cierra *Barrio de Maravillas*, que analizaremos a continuación, “[o]s ha pilotado hacia vuestra carrera artística” pero “se ha abstenido de iniciaros en lo de la camaradería” (*Barrio* 275).

En septiembre de 1914, iniciada la I Guerra Mundial y apenas unos días antes de tomar el examen de ingreso en la Academia de San Fernando, Isabel y Elena se despiden de Montero, que se ha alistado como voluntario para luchar en el frente. “¡Adiós, camaradas!”, son las últimas

palabras que les dirige (*Barrio* 275). Ellas notan inmediatamente la fuerte ambigüedad de su gesto; aunque acompañadas de un abrazo, sus palabras retoman con cierto sarcasmo una de sus habituales mofas sobre ellas: “¿Por qué nos habrá llamado camaradas, cuando siempre se ha hartado de llamarnos decadentes?” (*Barrio* 275), se preguntan. La respuesta que Ramón les lanza resulta importantísima para nuestro análisis, zanjando explicativamente la anterior conducta de su amigo y formulando la condición para ser admitidas en el sanctasanctórum masculino del saber:

Hemos sacado en consecuencia que sois *estetas, tetas, tetas...* [...] vivís dedicadas a eso de la estética, de la es-tetica... ¿Os dais cuenta o es que sois completamente tontas? [...] He cometido la tontería de hablaros como se habla entre hombres [...] ¡No servís! No servís para camaradas [...] ¿O no entendéis que *tenéis que cortaros dentro de la cabeza todo lo que os estorba el movimiento* [...]: ser otras, pensar de otro modo, hablar de otro modo? (276-279, el segundo énfasis es mío).

La ley patriarcal del Texto se hace así evidente para las chicas –en estos mismos momentos, justamente, el padre de Elena también ha empezado a ser limitante. Por primera vez, ven claramente que las trabas que habrán de afrontar en el seno de la intelectualidad masculina –alegorizadas en el examen de acceso que deben aprobar³¹⁷ van a ser, al contrario de lo que esperaban, infinitamente más difíciles que la red constrictora de las Parcas y las tricoteuses. “He [Ramón] tells them they will need to reshape themselves if they want to get ahead, remodel themselves (like Amazons), masculinize themselves in order to enter and understand the world of men” (Davies 168). La exigencia formulada por el comentario de Ramón se encuentra

³¹⁷ A ese examen de ingreso en la Academia seguirán muchos otros sucesivos, en las tertulias, en los círculos intelectuales donde tienen que ganarse la admisión: “Había que afrontar exámenes... ¿Cómo afrontar el examen que sólo consiste en entrar?... ¿Cómo atreverse a entrar allí donde se decía?... –se decía que allí iban las señoras que se hacían sus propios vestidos –y era verdad que se los hacían... y había que entrar: era el examen” (*Acrópolis* 249-250).

metaforizada en la escultura de la amazona que las chicas bosquejan el mismo día que los alemanes invaden Bélgica³¹⁸ (Kirkpatrick “Introduction” xvi): una mujer con el pecho, la “estetica”, cortado para apoyar el arco guerrero. El requerimiento insiste en el paradigma de desexualización, y subraya que el conocimiento intelectual es un espacio político y generizadamente jerárquico donde el “afeminamiento”, identificado con la decadencia, no tiene cabida. “Lo que necesitan cortarse, en opinión de los jóvenes intelectuales masculinos, son las marcas psíquicas y mentales, cuando no físicas, de su feminidad. Sólo renunciando a su identidad femenina podrán moverse libremente en dirección a su vocación elegida y ser consideradas sus pares o ‘camaradas’” (Kirkpatrick *Mujer, modernismo y vanguardia* 80). Y la feminidad es aludida, muy significativamente para nosotros, como una especie de tejido enredado, de ramaje caótico –la misma exacta metáfora había sido empleado anteriormente por la tercera persona narrativa para referirse al paralelo “desperezo” paralelo del erotismo y de la percepción artística en las protagonistas al contemplar las esculturas en el Casón del Buen Retiro (“la raigambre [...]: el innúmero [sic] ramaje enterrado, raicillas leves avanzando, penetrando en lo duro [...] conmueve y sacude los ámbitos diamantinos del pensamiento” *Barrio* 259). Un ramaje que debe podarse, pues entorpece la linealidad del pensamiento lúcido desviando la teleología –enredándola, atándola a consideraciones menores. Igualmente, la feminidad se equipara con el esteticismo: una actitud sensorial hacia la forma o el significante, enjuiciada de manera negativa. Y esto, Chacel subraya, constituye una auto-contradicción con las búsquedas del experimentalismo vanguardista de los años diez y veinte –basadas, precisamente, en la apreciación de la forma, el significante y la materia por sí mismos.

³¹⁸ “Ampliamos la teoría un día que os encontró dibujando la amazona. Fue precisamente el día que él [Montero] había tomado la decisión de irse allá. Las noticias eran atroces: ya habían invadido Bélgica. Fue el siete la defensa de Lieja... Vosotras no os enterábais de nada. [...] Y los periódicos asegurando que España seguirá neutral... Sí, sí, ya veremos... Ya veréis si podéis seguir en la higuera” (*Barrio* 279).

Consecuentemente, Elena e Isabel deben renunciar a *lo femenino* –lo cual equivale a masculinizarse en un esquema binario de pensamiento–, porque sólo así la tentación sexual quedará erradicada de la esfera intelectual. En cierto sentido, *Barrio* termina en la misma encrucijada ante la cual Leticia comenzaba su primera lección con Daniel, en el umbral simbólico del Archivo: tener que romper lazos con el universo textil y mujeril –para poder entrar, legítimamente y *como uno más*, en la esfera letrada–, o bien intentar, a través del Eros, una disfuncionalización del maestro y del Texto mismos. Como explicamos anteriormente y como retomaremos luego, Elena opta por lo segundo. Chacel –que entiende el Eros como una instancia de conocimiento y verdad, en la línea de la *razón sentimental* formulada por Zambrano, y como una comunión momentánea o comunicación profunda, en relación con el concepto vanguardista del *erotismo* como fusión, enunciado por Georges Bataille–, implica que esa obsesión por mantener el ámbito de la razón purificado del Eros realmente responde a la necesidad de asegurar no la comunicación genuina, sino el puro ejercicio de poder. En este punto, el conflicto intelectual que Elena e Isabel enfrentan a causa del género adquiere una dimensión más política y revolucionaria que la que sus mentores novecentistas, y luego sus compañeros de generación, se esfuerzan por librar.

El argumento de Ramón –heredado de Montero– contiene, pues, varias paradojas que la vanguardia recibiría de sus mentores. Por una parte, reivindica la experimentación formal para liberar el arte del representacionismo realista, legitimador de la sociedad burguesa; por otra, critica el énfasis formal como esteticista, decadente y afeminado –volveremos sobre este punto después. Por una parte, pretenden una revolución cultural contra la figura del letrado o artista aislado de su sociedad; por otra, anulan en su interior la instancia misma de comunicación por excelencia, es decir, el Eros. Por una parte, combate el poder tradicional y el letrado ligado a él;

por otra, se esfuerza por mantenerlo dentro del espacio intelectual, con una jerarquía basada en el género. Por una parte, promete la integración como iguales a aquellas mujeres que se des-feminicen y se ajusten al canon, confirmando con su adhesión la superioridad racional masculina; por otra, las considera intelectuales de segunda categoría, simples émulos, *reproductoras* de modelos simbólicos. Montero, vía Ramón, exhorta a las chicas a la *masculinización* mental, marcando una distinción entre sexo y género; por otra, les niega su capacidad de hacerlo, reafirmando la consideración patriarcal de que sexo y género conforman una continuidad indisoluble.

Aún reconociendo que Isabel y Elena no son como las demás muchachas³¹⁹ las siguen viendo como unas “niñas buenas burguesas” (*Barrio* 250) porque, a fin de cuentas, son mujeres; y porque no rompen rebeldemente con esa pauta. Para ellos, la única acción posible contra el orden social es la confrontación beligerante –por eso el requisito de convertirse en amazonas. La táctica de subversión inmanente que las muchachas han emprendido les pasa completamente desapercibida. Son incapaces de ver las diminutas pero numerosas transgresiones que introducen en el patrón de comportamiento femenino socialmente aceptable; y no entienden que sólo se mantienen dentro de él aparentemente, porque es la única forma de *poder hacer* cosas fuera de casa, de no ser identificadas como un peligro e inmovilizadas por la red social. En suma, la acusación lanzada por Montero (la Generación del 14) y Ramón (la del 27) deja a las protagonistas en un oxímoron irresoluble, paradigmático por la última imagen visible en la luz crepuscular al final de la primera novela: una estatua que las niñas identifican como la Tragedia

³¹⁹ El mismo Ramón reflexiona sobre ello en la segunda novela:

Y días y días y nosotros viendo cómo [los pechos] iban apareciendo –bajo los percales de las que subían y bajaban [se refiere a sus vecinas Isabel y Elena]– y no se nos ocurría nada de eso que llaman picardías porque las queríamos mucho –porque *eran tan camaradas, tan diferentes de todas –de todas las conocidas y las posibles– era* [sic] *y son diferentes* y siguen en ese agujero –con un poco de esnobismo contagiado por la mecenoide [se refiere a Tina Smith] que, después de todo, menos es nada (*Acrópolis* 243-244, énfasis mío).

porque tiene “exactamente el movimiento del que se echa las manos a la cabeza [...], como el que quiere arrancarse los pelos” (*Barrio* 281, 282); y que, según Kirkpatrick, constituye un “icono de la desesperación femenina” (*Mujer, modernismo y vanguardia* 80). También resulta muy significativo que Chacel incluya de nuevo el tejido, asociado al Eros, en su descripción de la escena –el parque está lleno del canto de las tórtolas: “Su llamada, arrullo amoroso, envolvente. La tórtola fiel ata a su amante con su arrullo *como una telaraña*” (*Barrio* 280, énfasis mío). La estatua y el gorjeo de las aves también parecen implicar que el conflicto del género es insoluble de manera definitiva –necesita replanteamientos constantes y específicos–; y deja abiertos los interrogantes que las chicas tienen que afrontar a lo largo de *Acrópolis*: “¿Puede haber camaradas decadentes?” (*Barrio* 275), “Pero para no estar en la higuera ¿hay que cortarse algo?” (*Barrio* 279), “¿qué te parece lo que piensan de nosotras? [...] Y lo que nosotras pensamos de nosotras, ¿qué te parece?” (*Barrio* 282), “la famosa teoría [...] ¿qué habrá de verdad?” (*Barrio* 282).

También en la Generación del 14, hay que situar a los profesores y críticos Félix Lago y Martín, quienes funcionan como articuladores del nuevo grupo que empieza a delinearse. Sobre Lago ya hemos hablado al referir su opinión sobre “el misterio del corazón femenino” –tan impenetrable a la mente racional, que todos sus estudiantes son varones–; y también hemos mencionado cómo el intelectualismo político de su compañera rusa Ira (“Félix Lago arraigado por ella entre los gérmenes de la revolución” *Acrópolis* 191) parece ser, para él, un simple atributo añadido a sus dotes como cocinera. Nos ocuparemos ahora de Martín, que juega un papel mucho más importante en la novela, tanto por su impacto en la formación artística de las protagonistas como por su naciente relación sentimental con Elena.

Martín se convierte en el continuador de Montero: con sus comentarios epatantes, insta a las chicas a un progresivo distanciamiento del esteticismo representado por los mentores

condescendientes que son don José, Tina y el señor Walksman: “prodiga, derrocha, desencadena opiniones [...] no tiene pelos en la lengua [...] tiene la condición especialísima de desequilibrar las opiniones que los otros ponen en bandeja, en vitrina más bien, porque le encanta sacar su tirador y ¡cataplum! todos los vidrios al suelo” (*Acrópolis* 201-202). Elena empieza a notar el efecto desestabilizador de sus juicios a raíz de la exposición de Anglada en las primeras páginas de *Acrópolis*. Las chicas –Elena e Isabel, acompañadas por su condiscípula Ágata– llegan al Palacio de Cristal del Retiro completamente sumidas en una imaginación *art nouveau*. “Son encantadoras esas grutas”, comentan sobre las fuentes del parque, “Cavernas de brujas me han parecido siempre, pero de brujas... guapas [...]. Yo siento que ahí tiene que vivir un hada, una de esas ninfas del norte que viven entre piedras por donde chorrea el agua” (*Acrópolis* 44). Las pinturas les producen un choque perceptivo brutal en su mirada acostumbrada a la mimesis verosímil e idealizadora de la realidad: “Este hombre está loco como una cabra [...], unas manchas de colores, que aparentaban formas de seres deformes. Algo como para decir, ¡qué disparate, esto no tiene pies ni cabeza! [...] las cosas que se ven en esos cuadros no son como son las cosas y hasta que [sic] no puede uno estar seguro de que sean cosas” (*Acrópolis* 45, 51, énfasis mío). Careciendo de otro marco referencial, sólo pueden hablar de los cuadros comparándolos con una alusión que no aplica al caso: la anécdota del pájaro que intentó picotear las uvas pintadas en un fresco por Apeles –artista y médico de Alejandro Magno–, confundiéndolas con frutas verdaderas debido al supremo realismo de su factura (*Acrópolis* 46). La conversación con Martín sobre los cuadros de Anglada empieza a abrir grietas en la seguridad que siempre habían manifestado acerca de qué es artísticamente *bueno*: “encontró la ocasión de decirnos que teníamos que salir de nuestros Praxíteles y nuestros Rafeles, que eran los vejstorios de la Escuela los que nos incapacitaban para comprender un fenómeno tan

deslumbrante como la exposición que habíamos visto” (*Acrópolis* 50). Las chicas intentan defender confusamente su idea del arte, y recurren a lo que ellas consideraban un criterio seguro: la Academia y la *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Las respuestas del joven profesor las dejan sumidas en una desazón profunda: “para juzgar un cuadro no hay que ser simple: hay que estar libre de simplezas... Y me parece a mí que en esa vetusta Escuela les inyectan a ustedes una buena dosis diaria [...] Pero no puede ser, no puede ser que esas viejas gallinas [se refiere a Menéndez Pelayo] vayan a seguir incubando toda la vida” (*Acrópolis* 47, 49). Mientras Isabel le responde con dureza pero total ingenuidad, Elena se descubre a sí misma recitando en voz baja “como si fuese rezando” (*Acrópolis* 52) el poema de Darío que antes hemos mencionado, como una oración protectora que la mantuviera ligada a sus referentes anteriores. Y, sin embargo, los versos pierden su capacidad hechizante, mostrándole por primera vez el funcionamiento de su mecanismo: “sentía una especie de bochorno por el entusiasmo que había puesto otras veces en el poema, seguía repitiéndolo entero una vez y otra, y... qué barbaridad, lo veía más claro que nunca” (*Acrópolis* 52).

Lo que la chica descubre –lo que intenta hacerle ver a su padre Juan durante la discusión posterior, de la que hemos hablado antes– es que había malinterpretado por completo a Darío, leyéndolo contenidistamente, representativamente; cuando el poema es, sencillamente, un juego con la forma, con la materialidad lingüística. Las palabras no son empleadas en función de su significado, sino estrictamente como significantes, como agrupaciones de fonemas, como combinaciones de efectos sonoros que reverberan en la psique del lector u oyente, generando sugerencias polisémicas vinculadas no a su usual codificación semántica, sino a su sensorialidad: asociaciones cromáticas, táctiles, palatales. Este giro radical en su percepción literaria encaja perfectamente con todas las intuiciones anteriores sobre el lenguaje que las protagonistas habían

desarrollado a lo largo de *Barrio de Maravillas*. La maniobra, comprende Elena, es paralela a la realizada por Anglada con la materia pictórica en sus cuadros.

Este descubrimiento la obliga a cuestionar las bases de su educación:

Fui a ver los cuadros con un juicio formado, con un prejuicio, bueno, yo no me acordé del prejuicio al entrar allí: yo no me dije que tenía que parecerme mal: es que me lo pareció, es que no vi nada, [...] mi impresión resultó completamente igual a lo que don José me había profetizado... pero fue mi impresión... Y ahora ¿que? ¿Puedo sostener mi impresión, decir que mi opinión es igual a mi impresión? No, no puedo decirlo [...] Tengo que volver a verlo y no como ayer, creyendo que lo miraba sin prejuicios. [...] Ha sido la aparición de Martín, el revolcón que les ha dado a todas las ideas de los viejos. Me angustiaban sus sentencias, me defendía como un gato arrinconado: no puede ser, no puede tener razón: tengo que desconfiar de lo que está queriendo meterme en la cabeza... Yo agarrada a esta idea y, por dentro, la desconfianza como un hueso atravesado en la garganta, pero no la desconfianza de él, sino de mí misma, de mis cosas más queridas [...] Yo he ido a la exposición con mis prejuicios, sin comprender y sin querer comprender, pero las cosas me han invadido, las he visto y están dentro de mí (*Acrópolis* 51, 53, 54),

Y a buscar nuevos referentes estéticos:

Maurice Denis, una ingenua *Anunciación*... [...] Puvis de Chavannes, la Santa Genoveva minúscula [...] [y], ya un poco atenuada la luz reverberante, entronizado en sus nubes de madreperla, la *Gare Saint-Lazare*. Consagración del humo, patentización de lo cambiante, instauración de un momento singular: breve avasallador, con pujanza de locomotora [...]. La permanencia –traspasada por el pito– de un momento en que la luz se posó amorosamente en las volutas del humo... (*Acrópolis* 83)

El hallazgo se convierte en la instancia articuladora de todas sus reflexiones anteriores sobre la forma y el lenguaje, y, por ende, en el umbral del camino emprendido por Elena hacia la *deshumanización* artística –el abandono de la representación realista y orgánica– las coordenadas conceptuales de lo que se llamó Generación del 27 o de vanguardias – resultado docente de la del 14, que recoge los legados anteriores dentro de su propia problemática histórica.

Ramón, Luis, y el círculo de Martín y Félix: el 27 vanguardista. Elena e Isabel, la vanguardia periférica

La Generación vanguardista del 27 está personificada por el círculo reunido en torno a Lago, en su casa de la calle Pozo Amargo en Toledo (*Acrópolis* 190-199); y a Martín, en el café de La Granja del Henar, en Madrid (*Acrópolis* 237, 284-289).³²⁰ Sus representantes son Ramón –hijo de don Manuel, sobrino de doña Laura–, Luis y sus otros amigos, que aparecen muy secundariamente: Andrés, Juan, Octavio, Joaquín, Claudio, Julio, Cayo, y Alberto –el hijo de Tina Smith–; las chicas Juana y Ágata; y, en la periferia de ese grupo, moviéndose alrededor de él, las propias Isabel y Elena.

A lo largo de *Acrópolis*, y condensados en las tres o cuatro escenas que dedica a sus tertulias, Chacel reconstruye los debates teóricos que conformaron esta intelectualidad emergente, dentro de la cual ella misma se sitúa. El texto funciona, pues, como una especie de manifiesto retrospectivo de la vanguardia; no obstante, al igual que hizo con los movimientos anteriores –romanticismo, realismo, parnasianismo, noventayochismo, decadentismo, y novecentismo–, también la somete a evaluación. Hasta este punto, Chacel había formulado su crítica a la figura del intelectual español desde la perspectiva vanguardista de la que ella se consideraba parte. Ahora, en cambio, su crítica a la vanguardia la hará desde la perspectiva de las mujeres

³²⁰ El café La Granja del Henar fue la sede de la tertulia aglutinada en torno a José Ortega y Gasset, tertulia que la propia Chacel frecuentó ocasionalmente. Los otros lugares significativos de reunión intelectual en el Madrid de preguerra eran el Café de Fornos, en la calle Virgen de los Peligros (tertulia de Vital Aza); el Café del Gato Negro, en la calle del Príncipe y junto al Teatro de la Comedia, (tertulia de Jacinto Benavente); el Café Colonial de Madrid, cerca a la Puerta del Sol (tertulia de Rafael Cansinos Assens); el Café y Botillería de Pombo, en la calle Carretas (tertulia de Ramón Gómez de la Serna); el Café Roma (tertulia de Gregorio Marañón); el Café Lyon (tertulias de José Bergamín, Guillermo de Torre, o Ramón María del Valle-Inclán); el Café del Prado, en la calle del Prado; el Café Marfil, en la esquina de la calle Cedaceros; el Café de Levante; el Café León; el Café Español; el Café Europeo y Comercial; el Café Gijón; la Cervecería de Correos; el Café Jorge Juan; y el Café la Ballena Alegre, en la calle Sevilla (tertulia falangista de José Antonio Primo de Rivera). De todos estos lugares, Chacel menciona en *Barrio* y *Acrópolis* el Pombo (adonde acude el bohemio de quien Felisa se ha enamorado), el del Prado (adonde a veces asiste Berth), y el de La Granja.

intelectuales que siempre se quedaron a sus puertas, y que por su posición liminal estaban en mejores condiciones de percibir sus aporías y sus puntos ciegos.

La camarilla reunida bajo los auspicios de Félix y Martín, formada en los ideales regeneracionistas³²¹ y seguidora de la estela de Montero, hereda de todos ellos su concepción *estética*. En primer lugar, recibe su noción del arte no como una experiencia complaciente y evasiva, sino como una instancia de arraigo en la realidad contemporánea, y de análisis y de transformación de la misma: “Jamás ignorar, aunque saber sea morir. Afrontar el fulgor es, en la mente racional, correr el riesgo de saber más de lo que se temía saber” (*Acrópolis* 32). Y, en segundo, recibe su idea del intelectual como alguien que tiene la capacidad y la obligación de arrojar luz sobre los problemas endémicos de su sociedad, y de guiarla hacia un orden más libre y más justo. Ramón, Luis y los otros muchachos discuten encendidamente acerca de la necesidad de vincular a Mallarmé –y a Góngora, “que ahora se respira”–³²² con la acción política: “Si no

³²¹ Dentro del regeneracionismo resulta indispensable aludir a la ILE o Institución Libre de Enseñanza. Aunque no aparece mencionada explícitamente en las novelas en ningún momento, la educación recibida que demuestran los miembros del grupo trasluce claramente esta influencia.

La ILE fue fundada en 1876 por un grupo de profesores que se separaron de la Universidad Central de Madrid, después de que la implantación del sistema político de turnos ideado por Cánovas del Castillo –columna vertebral de la segunda Restauración borbónica tras la caída de la I República– suspendiera la libertad de cátedra en España y exigiera la subordinación de la docencia a los dogmas de la fe católica, a fin de “afianzar un principio integrista que hacía de la nación un proyecto sostenido en la voluntad divina” (http://es.wikipedia.org/wiki/Institucion_Libre_de_Ensenanza). El grupo de catedráticos liderado por Francisco Giner de los Ríos que, oponiéndose a esta exigencia, fueron expulsados de la Universidad, fundaron una institución universitaria privada, liberal y laica, basada en los principios filosóficos del Krausismo y en las ideas regeneracionistas, e influida por las últimas teorías internacionales sobre pedagogía y ciencia, con un enfoque comprensivo. La iniciativa se extendió a la enseñanza primaria y secundaria, y desarrolló otros proyectos vinculados, como la Junta para Ampliación de Estudios (que concedía becas para estudiar en el extranjero), la Residencia (fundada en 1910, que funcionaba como alojamiento, sede de conferencias, y comunicación con la intelectualidad europea; y que sí aparece frecuentemente mencionada en *Acrópolis*), o como el Centro de Estudios Históricos (que se proponía una investigación rigurosa y crítica de la Historia nacional). Por todo ello, la ILE fue considerada por los sectores reaccionarios como “anti-española”.

³²² Recordemos que con el nombre de Generación del 27 se denominó, justamente, al grupo de poetas que, influidos por el simbolismo de Stéphane Mallarmé y por las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, redescubrieron los juegos metafóricos de Luis de Góngora como una clave poética vanguardista, y que se reunieron para homenajear al escritor barroco en el Ateneo de Sevilla en 1927.

coordinamos los resultados de las horas que nos pasamos con la nariz metida en los libros...”
(*Acrópolis* 284).

Sin embargo –tal y como hablamos en la introducción a *Leticia Valle*–, a finales de los años 1920s, un amplio sector de la vanguardia marcará una diferencia importante con el Novecentismo precedente. Los jóvenes cuestionan el modelo novecentista de intelectual como una figura que, oponiéndose al poder conservador, pretende en cambio ocupar la misma estructura jerárquica que éste ha dejado vacante, llenándola con un nuevo contenido, constituyéndose como un líder superior al que hay que seguir. La siguiente cita ilustra perfectamente una réplica crítica al arquetipo presentado por Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* como un individuo excelente versus la masa adocenada:

Lo absurdo es que uno no es *uno*... Bueno, no, todo lo contrario. Si uno fuese uno entre varios, podría desentenderse de los otros y quedarse en su *uno*. Lo malo es cuando uno se siente dentro del *uno* en que van los varios –van, porque no es que sean, es que van– y uno mira su *uno* personal y lo tira por la borda y va –hasta sin querer– en el *uno* de los otros. No, no es eso sólo; es que uno se ha dividido, se ha multiplicado (*Acrópolis* 223, énfasis de la autora)

Poco a poco, en las discusiones que los muchachos sostienen durante la segunda novela, los vocablos “masas” y “proletariado” emergen como una crítica explícita a la idealización de quienes insisten en hablar de “raza” y “pueblo”: “Piojos puestos en limpio”, apostilla Joaquín (*Acrópolis* 288). Pero “masas” y “proletariado”, con su énfasis en la miseria, contienen sin embargo una voluntad expresa de identificación, que no existía en los grandilocuentes términos anteriores. “[P]adecen una aprensión, un peso de conciencia por sus vidas pacíficas, cómodas –relativamente cómodas”, reflexiona Luis sobre sus amigos, “y quieren pagar a las otras vidas menos cómodas con una aportación o más bien una clarificación de sus posiciones” (*Acrópolis*

284). En los comentarios de Ramón, Chacel refleja el debate sostenido por una parte de esta nueva intelectualidad: “Todos somos, o por lo menos son nuestros padres, burgueses... Si nos proponemos arrimar el hombro a lo que incumbe a los otros, a los de abajo... ¿es una expresión burguesa? [...] yo no me sentí nunca de arriba.... [...] no necesito fabricarme una identificación [...]. Muchos blancos, sabiendo que no eran negros, se mataron por sacarles de la esclavitud” (*Acrópolis* 286-287). La diferencia que Chacel pretende señalar respecto de la generación intelectual precedente es que una gran parte de la vanguardia, incluso con su consciencia de pertenecer a la burguesía, estaba dispuesta a afrontar el desafío de reconocerse en esas masas miserables e iletradas que tanto inquietaban a sus maestros –y por supuesto, hay que referirse a Ortega. El culmen de este proceso se materializará, irónicamente, en el más acomodado de todos los miembros del grupo: Alberto –a quien siempre han apodado “Tino Smith” o “el niño mimado”– renunciará a su holgada posición “de burguesote flamante, reluciente, huertano fornido, civilizado por Hollywood”, para unirse a la lucha sindical con “los del puño en alto” (*Acrópolis* 334).

Como derivación de esta revisión crítica sobre el papel del letrado, la vanguardia acomete asimismo una reevaluación de la idea nacional proyectada por él. El *problema de España* había sido un motivo de reflexión constante en las conversaciones y en los monólogos interiores de aquellos personajes adscritos a movimientos culturales anteriores: el abuelo y el padre de Elena, los maestros don Manuel y doña Laura, y el profesor don José Salces. Con Montero, Lago y Martín, la dialéctica política había adquirido un giro europeísta: la I Guerra Mundial, la Revolución Rusa, etc. Para la generación del 14, el regeneracionismo que el grupo del 98 se había propuesto nunca llegó a materializarse, entre otros motivos, por la obsesión españolista de que adolecían. Regenerar España significaba modernizarla, internacionalizarla –y, sin embargo,

los novecentistas nunca pusieron en entredicho la narración histórica oficial. Ahora, con la congregación de Ramón y Luis, resulta sumamente sintomático que la identidad española, entendida tradicionalmente, apenas ocupa espacio en las discusiones. Ellos ya no piensan en un “pueblo” esencial y transhistórico, sino –como hemos dicho en el párrafo anterior– en unas masas situadas dentro de una coyuntura específica. Sus preocupaciones se centran, en la línea de Joaquín Costa, en el binomio “escuela y despensa”; y su actitud hacia el discurso simbólico es, como dijimos en *Leticia*, exactamente la de echarle “siete llaves al sepulcro del Cid”. El épico relato nacional –católico y castellanocéntrico– de la Reconquista, el Imperio y la Restauración – en el cual esas masas se hallan por completo ausentes, sublimadas en la idea de “pueblo”–, les provoca escepticismo cuando no un rechazo abierto. Y su visión de los desastres coloniales de Cuba-Puerto Rico-Filipinas (1898) y Marruecos (1921) no puede ser sino profundamente cínica. Ramón advierte que “hay que ser incauto para creer que las cosas que fueron sagradas algún día van a seguir siéndolo por *in aeternum*... [...] Como la sagrada idea de patria”, puntualiza con sorna, “La tierra de vuestros papases, que son otra de las cosas que sucumbirán agarradicas a ella” (*Acrópolis* 287, 288, 289, énfasis de la autora). Sin embargo, no se trata de una voluntad de abolir la nación sin más: todo lo contrario. En las tertulias vanguardistas irá emergiendo la necesidad –cada vez más perentoria, con la inestabilidad de la monarquía– de llevar a cabo, educativamente, una reformulación profunda en la identidad española, de la cual surja una nueva conciencia nacional –laica, plural, confederal– sobre la que sustentar el proyecto democrático de la II República –retomaremos esto un poco más adelante, al tratar la preocupación de cómo conjugar conciencia nacional y marxismo. Chacel deja caer así su discreta bomba en medio del discurso celebratorio de la Transición: esa conciencia nacional, combatida por el nacional-catolicismo franquista, nunca fue recuperada con la Constitución de 1978 y su deficitario modelo

del Estado de Autonomías. La democracia española de la UCD y el primer PSOE, que pretendía continuar con el espíritu de la vanguardia, ignoró sin embargo su radical cuestionamiento identitario, regresando a una conceptualización de la Historia nacional en las líneas intelectuales del 98 y del 14 –especialmente, en cuanto se refería a Edad Media y Siglo de Oro. Y esta visión de España –una vez más: católica/blanca, castellana y centralizada– en realidad mantenía los presupuestos fundamentales del Franquismo.

De igual modo, la generación del 27 diverge de su mentora generación del 14 en otro punto fundamental. Como Chacel pretende mostrar con la anterior referencia a Rubén Darío, la vanguardia no puede sustraerse de la influencia del esteticismo modernista que sus predecesores critican; pues es, precisamente, el juego que aquél desarrolla con la materialidad y la forma lo que le permite a ésta avizorar su proyecto intelectual y artístico. La diferencia es que el Modernismo esgrimía el *arte por el arte* como una revuelta contra la estructura instrumentalizadora burguesa, escapándose para no participar en ella (Jean Franco “A symbolic revolt”, 1967); mientras que la vanguardia lo empleará como una revolución contra el mismo, sellando así un compromiso radical con su tiempo histórico. Un compromiso que pasa por un gesto iconoclasta: la ruptura con el representacionismo en general, y con el Naturalismo-Realismo en particular como sistema de legitimación de la sociedad burguesa, el cual, lejos de reflejar la realidad, la construye –presentándola como una ley natural y, por ende, manipulando al espectador o lector. En este sentido, Chacel se sitúa en una diametral oposición a la teoría sobre la novela realista defendida por Lukács, y en sintonía con Bretch.³²³ La experimentación

³²³ En la “Introduction” de su libro de 1985 *Sexual/Textual Politics* (4-11), Toril Moi ofrece una rigurosa explicación de cómo el debate marxista sobre la novela realista, y en concreto las ideas de Georg Lukács, afectaron negativamente la lectura de la narrativa femenina de vanguardias. Moi toma como paradigma el caso de Virginia Woolf, una escritora enormemente parecida a Rosa Chacel.

Lukács (*Studies in European Realism. A Sociological Survey of the Writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others*, 1948) defiende la novela realista como forma narrativa de un *humanismo proletario*, la cual

formal vanguardista quiebra deliberadamente, por un lado, la representación bidimensional en las artes plásticas; y, por otro, en la escritura, disloca tanto la estructura teleológica –la narración lineal con clímax y conclusión– como las relaciones convencionales entre significante y significado. Con ello busca provocar un efecto de extrañamiento, de desnaturalización del lenguaje normal, revelando su carácter de discurso construido; y, por ende, instando al público a reflexionar críticamente sobre la realidad supuestamente representada en él: “¡Es necesario que la crítica comprenda, conduzca al público, al pueblo convendría decir!... Temerosamente, a las masas... insidiosamente a los que deben penetrar en las cosas difíciles porque para ellos fueron hechas” (*Acrópolis* 202). Esta era, según Chacel, la fundamentación política de la *deshumanización* –abstraer el arte para humanizar el mundo–; y también la respuesta a la apelación, mencionada en la novela, que Engels había lanzado a los intelectuales, instándoles a fomentar “el régimen necesario para *el desarrollo intelectual de la clase obrera, desarrollo que debe forzosamente nacer de la síntesis de la acción y la discusión* [...], prefacio del *Manifiesto*, segunda página” (*Acrópolis* 284, énfasis de la autora). La misión del intelectual era reconocerse a sí mismo en el pueblo/público masificado y, a través de un arte nuevo que volviera a él, alumbrarle el camino hacia la liberación, revelando el carácter opresor y adoctrinador del realismo:

Literatura, ¿está entre las cosas más difíciles?... No exactamente. *La más difícil, la buena, es la que facilita la entrada a todo lo demás...* No es que facilite, es que empuja, es que arrastra, que agarra por los pelos [...]. *La literatura, la buena, es la llave maestra y, donde ella se lo propone, hay que entrar... [...]* Pero el caso es que *sin ella no hay*

trazaba una representación total y contextualizada de la vida, sin fragmentaciones entre el espacio público y el privado. Y acusa a los escritores modernistas –incluyendo a la vanguardia experimental– de ser los descendientes reaccionarios del gran anti-humanista Nietzsche, cuya teoría fue explotada por el fascismo. Para él, Proust, Joyce, el surrealismo... , todo era una manifestación de la vieja subjetividad burguesa. Mientras que para su oponente, el también marxista –pero vanguardista– Bertold Brecht, el mayor síntoma de reaccionismo es precisamente la percepción unitaria y no contradictoria, tanto del mundo como de la subjetividad individual.

nutrición posible, no hay más que anemia, esclerosis, emasculación... (*Acrópolis* 199, énfasis míos)

Este arte nuevo estaría radicalmente anclado en el presente, y en él esa audiencia –masificada por el efecto *naturalizante* del arte realista– podría reconocer su propia expresividad, en lugar de una estructura socio-simbólica teleológicamente impuesta. De esta destrucción del sistema anterior, y de este reconocimiento recíproco en un lenguaje renovado, surgiría otro orden social que rescataría todos aquellos elementos –pulsionales, sensoriales– que la civilización occidental burguesa había suprimido.

Sin embargo, la eficacia de este *modus operandi* sería pronto puesta en entredicho por otro sector de esta intelectualidad, que nunca había entendido plenamente el proyecto abstracto y que, preocupado por la obtención de resultados inmediatos y palpables, demandaba una forma de comunicación más operativa, rápida y directa con una audiencia en su mayoría analfabeta. En el mismo fragmento de *Acrópolis*, Chacel también se ocupa de esta polémica en favor del realismo social que surgiría, hacia inicios de los años 1930s, con la influencia de las “novelas rojas” soviéticas y con el advenimiento de la II República.³²⁴

En primera instancia, la influencia de la literatura bolchevique exigía el abandono de los juegos estéticos experimentales por considerarlos incomprensibles fuera de los círculos altamente intelectualizados, convirtiéndose en un mero regodeo elitista que nunca lograba llegar al público popular –la misma Elena constata que a Martín “no había Dios que le entendiese, por sus circunloquios” (*Acrópolis* 202), y que Ágata lo imitaba “diciendo palabrejas disparatadas, *superlativoso, futuresco, universalístico*” (*Acrópolis* 60, énfasis de la autora). En su lugar,

³²⁴ Sobre la vanguardia realista española, véanse los estudios de Víctor Fuentes (*La marcha al pueblo en las letras españolas*) y de José Esteban & Gonzalo Santonja (*Los novelistas sociales españoles*).

demandaba el retorno a un lenguaje realista con contenido de denuncia social, como expresión del compromiso político con las masas. Como medita Ramón,

Tal vez tengan –tengamos– la culpa los que bombardeamos a los poderosos con coñas, con guasas –dibujos sarcásticos, coplas condimentadas con agudezas indecentes – indecentitas, módicamente indecentes, para que resulten muy agudas, intelectuales... Y no se da un paso. Sólo lo dan los que se largan [...], se van a donde [sic] ya todo está hecho o quién sabe si está hecho [...], pero lo deshecho que está aquí, lo necesario que es hacer. (*Acrópolis* 242-243)

Tal y como ya vimos en la sección introductoria al análisis de *Leticia Valle*, Chacel había expuesto sus argumentos sobre la *estética* vanguardista en el ensayo “Cultura y Pueblo”, publicado en *Hora de España* en 1937. Para la autora, la pretensión de retomar el realismo incurriría en los mismos problemas que el 27 les había reprochado a los movimientos intelectuales y artísticos anteriores. Uno, la subestimación de su audiencia, que sencillamente necesitaba más tiempo para sacudirse los efectos psicológicos e ideológicos del arte realista, procesar la transformación perceptiva que se le proponía, y reconocerse en el arte nuevo. Dos, el mantenimiento de una estructura burguesa de pensamiento –teleológica, instrumentalizadora, y productiva–, a la cual se aplica un simple cambio de contenido. Tres, la recaída en un representacionismo simbólico que vuelve a sublimar –suprimir– la materia en favor de la idea. Y cuatro, el escape de la realidad contemporánea, al pretender narrarla con un lenguaje surgido en otra coyuntura histórica. La única manera efectiva para la vanguardia de compromiso radical con su tiempo y de transformación profunda de su sociedad era la *deshumanización* artística y el flujo de conciencia: un estilo destilado desde la fragmentación de la experiencia moderna, y desde el “anarquismo” –desestabilización de las estructuras implantadas– y la oralidad populares. Y la única manera efectiva de llevarla a cabo era, como hemos explicado, desligándose de la

representación contenidista y el significado fijo, y sumergiéndose en la forma y la materia –un proyecto *estético* que sería imposible sin ese esteticismo previo, que el Novecentismo tanto había criticado a los modernistas... y a las mujeres “es-tetas”.

En segunda instancia, la inminente caída de la monarquía (“¿llegará esa agitación que zumba en todas partes hasta nuestro barrio? [...] No creo que quede a salvo ni un palmo de tierra” *Acrópolis* 302) empezaba a marcar la necesidad de generar una conciencia nacional que se elevara, en el nuevo sistema democrático, por encima de las diferencias de clase. Esto suponía un dilema grave, que Chacel recoge en el párrafo citado por Juan, donde Engels señala que los obreros nunca han tenido patria, pues el Estado nunca les ha dado nada (*Acrópolis* 288). ¿Cómo hacer que los trabajadores perciban como suyo el régimen republicano, dirigido parlamentariamente por un gobierno de intelectuales y profesionales –en palabras de la anarquista Federica Montseny, “una republiquita burguesa”? (Camino 26). ¿Y cómo convencer a la clase media conservadora de que tienen un proyecto en común que construir con esos intelectuales liberales y esas masas proletarias a las que desprecian?

Ésos son los problemas abiertos con que la autora finaliza *Acrópolis*,³²⁵ con el doble enfrentamiento entre Teresa-Antonia y Teresa-Laura que antes hemos tratado como un conflicto

³²⁵ El último monólogo interior que, en boca del profesor don Manuel, pone fin a la novela, recoge de una manera muy clara estas tensiones sociales, entre el carácter burgués y moderado de los propulsores de la República y los miembros del primer gobierno republicano-socialista, las necesidades y expectativas de los trabajadores, y la dudosa capacidad de las reformas emprendidas para satisfacer plenamente aquéllas –sin arriesgarse a una brutal reacción por parte de los grupos de poder fáctico, como finalmente acabó pasando cuando el tercer gobierno frente-popularista intentó llevar las reformas del proyecto a la práctica:

la era de probable superación, de elevación probable –lo que quiere decir que no se sabe a ciencia cierta... Lo que sí se sabe es que los heraldos trompetearon desaforadamente porque *no era eso* [nótese la referencia, no exenta de cierta ironía amarga, a la famosa declaración de Ortega, *el heraldo*, sobre las medidas del gobierno republicano de Azaña: “¡No es eso, no es eso!”, explicada en nuestro capítulo sobre *Memorias de Leticia Valle*]. La era que se esperaba –¿se espera?– no puede consistir en desmanes inarmónicos. *El ruido tal vez sea inevitable en todo movimiento [...] y ahora era oportuno que todos despertase, de modo que el ruido quedaba como mal menor [...]* la Historia ha pasado por aquí tomando apuntes. Quién sabe en qué quedarán después de cernidos [...], y su paso primaveral –abrileno– [la II República se proclamó el 14 de abril de 1931] no ha desencadenado más que leves borrascas. *Las*

de género, pero que también incluye la dimensión social: el choque, ya presente desde los inicios mismos de la República, entre la clase media tradicional y la clase baja trabajadora, que predice la futura guerra civil. El enfrentamiento entre estas mujeres y la muerte de Antonia es lo único, según la tercera persona narrativa ya había planteado, que tiene “una densidad de sentido real” (*Acrópolis* 343), puesto que se trata del desafío que esos jóvenes, que tanto han conversado de política, tendrán que afrontar y no sabrán cómo. La situación, aparentemente anecdótica, guarda un abismo intrahistórico en su interior, sintetizando los problemas sociales y políticos de toda una época. Pero Ramón es incapaz de verlo, y se pregunta por qué obsesiona tanto a su tía Laura –quien sí lo entiende, pero desde su modelo intelectual y de género no puede solventarlo. Lo que Laura sabe, y Ramón no consigue comprender plenamente, es que el problema social no sólo radica en el conflicto de clases, sino que se trata de un asunto más hondo y difícil.

Significativamente, la discusión de los jóvenes intelectuales esa noche se agota en la institución familiar: “Es la familia, Ramón, objetivamente considerada, la que tiene que sucumbir”, dice Joaquín, “No se trata de engendrarlos [a los hijos] [...] se trata de educarlos, formarlos [...] ¿No está la familia determinada por la sociedad, *determinada por las condiciones sociales en que educáis a vuestros hijos, por la inmixción, directa o no, de la sociedad por la escuela, etc?*”

(*Acrópolis* 289, énfasis de la autora). Ellos –la generación vanguardista– no pueden ir más allá de una explicación en términos de clase social. En cambio, en sus monólogos interiores, Laura –la mujer del 98– demostraba tener una perspectiva más clara del dilema, y, sin embargo, la misma incapacidad para enfrentarlo:

transformaciones, ¿metamorfosis?, se han efectuado en esferas de magnitud imponderable. Todo lo importante –importancia social, moral, económica–, todo lo más afincado en pilares fortísimos se ha trastocado, pero no se ha llegado a sentir el desolador aire de terremoto. (Acrópolis 357-359, el primer énfasis es de la autora, los siguientes son míos).

En seguida [sic] largan anatemas contra la familia, contra el clan... Como si el clan y la familia fuesen abstracciones, cosas instituidas en códigos que se pudieran abolir... ¡Qué no habremos abolido los librepensadores que somos nosotros, nuestra familia..., destructores, arrasadores, libérrimos! ¿Qué mierdas de códigos no derribaríamos? ¿Qué ligaduras podrían imponérsenos...? La ligadura, vamos, si me pongo a decir que existe la ligadura, dirán que es un efecto irracional, que es un sentimiento remanente de un estadio primario, *cuando lo que es...* (*Barrio 109*, énfasis mío).

Aquí –con la pregunta de Joaquín “¿No está la familia determinada por la sociedad?” y la respuesta de Claudio: “Eso es lo más falso, lo más inmundo” (*Acrópolis 289*)–finaliza abruptamente la tertulia de esa noche, como si con la familia –una estructura vertical de autoridad, focalizada en el padre– hubieran alcanzado un límite intraspasable. Y, de hecho, lo es para ellos, porque todos sus afanes revolucionarios en la esfera pública no consiguen hacerlos cuestionarse la jerarquía patriarcal en el ámbito privado: ninguno de ellos se plantea siquiera afrontar una futura condición de maridos y padres despojada de su poder tradicional, a excepción de Luis. Él parece plenamente consciente de sus implicaciones. Pero mantiene en secreto su especial relación con Isabel; y, como nos dice Elena, si bien anteriormente estaba “sumergido en el vaho fascinador de lo que se llama revolución, renovación” (*Acrópolis 335*), ahora se encuentra inmovilizado en el silencio, al descubrir que su madre Teresa es responsable de la muerte de Antonia, y que Isabel se marchará de la casa. Toda la igualdad que ambos habían conseguido desarrollar en su relación amorosa –como todo el feminismo individualista de Tina y Laura– también resulta insuficiente, porque no es llevada de la esfera privada a la pública. Esta insistencia en la naturaleza política de las relaciones afectivas, y en la necesidad de hacer corresponder las dimensiones pública y privada de toda transformación social, es otro de los motivos recurrentes en la narrativa de las escritoras españolas vanguardistas.

Al problema de las masas, atravesado por el de la familia, hay que añadirle, como hemos anticipado dos párrafos atrás, el de las mujeres intelectuales: más complicado, si cabe, porque su

resolución se supeditaba a la del primero, y porque se hallaba íntimamente ligado al segundo. Antes hemos dicho que, al mismo tiempo que Chacel retraza las directrices teóricas de la vanguardia, también vierte sobre ella una dura crítica, enunciada desde la posición marginal que le fue adjudicada por su sexo. Cuando mencionamos –al hablar sobre la Generación del 14– que, en *Acrópolis*, Martín se convierte en el continuador de Montero en *Barrio*, nos referíamos también a una continuación de su actitud hacia las protagonistas. En una maniobra circular, primero las zarandea para obligarlas a ir más allá de la simple delectación en la belleza; y luego, en cambio, a causa de su género, les niega “la entrada en el ámbito de la historia, la justicia social y la política”, como constataba Kirkpatrick (*Mujer, modernismo y vanguardia* 79), reafirmando así la jerarquía masculina del espacio letrado. “No sé, francamente no sé qué pensar de Martín”, medita Elena, “es como si ocultase algo que al mismo tiempo quisiera mostrar. Siempre con un gesto de superioridad amenazante” (*Acrópolis* 202). Sus impresiones sobre Montero y él son ciertamente muy parecidas:

Siento que [Montero] está siempre descontento por no poder llevarle a uno con él. Pero no lo intenta, no: se queda con el sentimiento de que uno vaya detrás. (*Barrio* 241)

Y [Martín] con las pretensiones de que uno anhele ser atrapado por él, introducido en un cenáculo donde él platica ante los elegidos, que son pocos, pero tan descomunales. (*Acrópolis* 202).

En la segunda cita, resulta muy significativo que Elena no generiza femeninamente el pronombre impersonal para referirse a Isabel y a sí misma: dice *uno* y no *una*. Pero en el círculo letrado de Martín, las protagonistas nunca serán *uno más*. Aunque él las invita a la tertulia en La Granja, ello no implica una incorporación al debate en términos de igualdad. Muy al contrario,

tiene el efecto de una barrera excluyente.³²⁶ Como hemos comentado antes, Martín y sus discípulos emplean unos “circunloquios” extremadamente difíciles de seguir (*Acrópolis* 202): un código que define quién está dentro o fuera. (Y recordemos que también don Daniel empleaba un hermetismo deliberado para reajustar a Leticia en la relación de poder maestro-discípula). En realidad, como Elena se da cuenta más tarde, aunque todos ellos aparentan comprenderse, ninguno tiene una idea muy clara de qué están realmente diciendo. Pero el hecho de que las muchachas no puedan entenderlos por completo les otorga aplomo y seguridad al hablar –es lo mismo que le ocurre a Ágata al emularlos. Tal vez, empieza a sospechar la protagonista, tras ese despliegue de retórica no haya sino el mismo juego de equilibrista lingüístico que ella e Isabel, con pretensiones más modestas, siempre han desarrollado; y por eso es que ella puede empezar a comprender sus argumentaciones: “no había Dios que le entendiese, por sus circunloquios. Yo le entendía tanto que no le podía aguantar. Y me separaba del grupo y me decía ¡tiene razón!, tiene razón, como antaño... me ha convencido, me ha impuesto su opinión: ya no podré pensar de otro modo” (*Acrópolis* 202-203).

De hecho, la atracción de Martín por Elena irá surgiendo a la par que ella empiece a perderle miedo a su verborrea, y, por consiguiente, a replicarle con comentarios epatantes que lo sacan momentáneamente de su papel profesoral, forzándolo a bajar de su “cátedra” y a establecer una comunicación más directa. Elena comienza a burlarse de sus complejas elucubraciones, a ponerlas en términos más sencillos y claros, a llamarle la atención cada vez que se va por las

³²⁶ Lo mismo puede afirmarse del círculo de Félix Lago en Toledo, donde Ramón, Luis y los otros chicos son asistentes habituales, y donde sin embargo Elena e Isabel nunca han estado. Esa tertulia es para ellas un ámbito vedado, donde sólo entran los elegidos:

Y al mismo tiempo un deseo, una ambición de ir, de ser o estar entre los frequentadores del Pozo Amargo... Y también de otras regiones más próximas –¡más lejanas, infinitamente lejanas!–, por constituir un feliz cenáculo [...] ¿Cómo afrontar el examen que sólo consiste en entrar? [...] Pero había que llegar hasta el Pozo Amargo... era el viacrucis que había que apurar hasta las heces –allí estaba el *poso amargo*–, lo que se difundía como un sabor estimulante –tantos eran los que se embriagaban con aquello (*Acrópolis* 249; énfasis de la autora).

ramas (“¡Aterrizá! No nos lloves a través de los tatarabuelos hasta los rebaños de Judea” *Acrópolis* 238), y a lanzarle reprimendas explícitas cuando trata de confundirla conceptualmente (“¡Oh, profesor!” Eres inaguantable. Sabes muy bien de qué estoy hablando” *Acrópolis* 238). Esta actitud corre pareja a la subversión que Elena comienza a desarrollar dentro del género, interpretando papeles cambiantes. Por ejemplo, la protagonista transgrede momentáneamente la corrección femenina a que su maestro está acostumbrado, cuando desafía su juicio terminante sobre el “señor Gut-Gut”:

- Conozco al judiíto ese [sic] hace tiempo...
- ¡Ah, no! Eso no, que trates de espachurrarnos al señor Walksman no lo toleramos. Es un ángel, es la persona más generosa, más comprensiva, más inteligente... Sí, ¿te dan ganas de preguntar si más que tú, no es eso?
- ¡Preguntar yo semejante cosa!
- No, claro que no lo preguntas; *lo que temes es que lo diga yo, sin preguntármelo.*
- ¡Elena! Tengo más alta idea de tu inteligencia...
- ¡Profesor! Vas a dejar de tenerla si atacas al bendito señor Walksman. (*Acrópolis* 236, énfasis míos)

Con esta conducta, la joven desactiva la relación subordinada en que Martín pretende inscribirla y que elimina cualquier posibilidad de una comunicación efectiva. Por supuesto, en esta tensión vuelven a aparecer ecos de la relación discipular entre Chacel y Ortega: “[L]e detesto tanto como le admiro. Tengo que aceptar ese matrimonio místico, en el que también puede haber pasión... ¿No te imaginas lo que puede ser una pasión de odio, afincada en la realidad de la semejanza aborrecida? [...] Pase lo que pase, tú y yo nos debatiremos enzarzados en el nudo inextricable de la envidia y los celos” (*Acrópolis* 254-255, 307). En una afirmación que muy bien puede referirse a las barreras impuestas por la generización socio-sexual, ella medita: “Esas querellas, con términos más civilizados, son las que –por los siglos– mantienen los que no pueden acusarse más que de ser quienes y como son. Además, en la incomunicación práctica, rebulle el deseo de

comunicar lo más punzante, lo más mortificante” (*Acrópolis* 290). Y a continuación, dirigiéndose mentalmente a Martín, añade:

Si pienso en todo esto –lo único en que puedo pensar– *tiene que ser dialogando contigo* [...]. Yo, como juicio, sólo admito el tuyo y tú –lo confieses o no– sólo tienes cabida en el mío [...], el milagro confidencial –¿no es milagro la comunicación?– [...] *si no consigo meterte en el clima no hay confidencia y no hay diálogo, el diálogo en el que tanto tienes que callar* –mi confidencia es más cruel conmigo que contigo, y contigo, en efecto, es cruel–, *pero si no logro comunicarte aquel ambiente... en el que todo podía pasar...* (*Acrópolis* 290-292, énfasis míos).

El efecto es muy parecido al de la seducción involuntaria que la androginia desafiante de Leticia provoca en don Daniel. Sólo que en Elena, al contrario que en Leticia, sí hay una decisión consciente y deliberada de seducir a Martín –intelectualmente.³²⁷ *Se-ducirlo*, hacer descarrilar su conducta y su discurso en un juego sin otro objetivo: “Inútil, inútil este devaneo –querella o debate– no conduce a nada” (*Acrópolis* 291), el cual opera una *disfuncionalización* del maestro y de la esfera textual: “no te niegues a constatar su fuerza, su seducción...” (*Acrópolis* 292). Esta es la culminación de la actitud performativa y polimórfica, la cual ya explicamos muchas páginas atrás, que Elena desarrolla ante el género en *Acrópolis* –tras la exigencia por Ramón y Montero, al final de *Barrio*, de cortar lazos con el universo femenino.

Pero hasta que consiguen llegar a esa intuición, Isabel y Elena experimentan una terrible sensación de inferioridad intelectual, que también las invade en las exposiciones donde los críticos oficiales se enzarzan en interpretaciones similarmente ininteligibles: “Lo malo es que

³²⁷ Ella misma se sorprende cuando la seducción cobra otro carácter, como le confiesa a Berth Kerman:

A mí me sobran agallas para lanzarme al abismo, pero no es cosa de agallas [...] ¿Te das cuenta, te cabe en la cabeza?... [...] créelo, Berth, hasta de él me creo indigna..., bueno, sin indignidad, quiero decir sin méritos... sin encantos... Me pasma que él, el profe [sic] que todo lo mide y lo pesa, me coloque como dama de sus pensamientos... (*Acrópolis* 254)

Y como ella misma reflexiona en un monólogo interno, dirigido mentalmente a Martín:

[T]ú, con toda tu sabiduría, no me encuentras a mí tan repugnante: ahí falla tu inteligencia. Bueno, bueno, a lo mejor la que falla es la mía, porque a lo mejor tú no eres tan repugnante, tan mecánicamente repugnante. Tú puedes ofuscarme y encontrarme adorable, en consecuencia, creerte a ti mismo digno de una lícita adoración... (*Acrópolis* 291)

nosotras, por nuestra cuenta, no sabemos qué decir. No sabemos, con eso me consolaba mientras iba soltando camelos, es vergonzoso” (*Acrópolis* 57); “Martín platicando para deslumbrarnos y queriendo pescarnos en faltas y demostrarnos que nos da cien vueltas” (*Acrópolis* 60).

Las otras dos chicas, Juana y Ágata, son admitidas en el grupo porque asumen un comportamiento masculinizado (exhibiendo un “parentesco mirabolante con la elegancia de Lesbos” *Acrópolis* 277) que luego, en una peligrosa doble maniobra de galanteo para obtener la atención del maestro (“son peligrosos los juegos de Cupido, ya lo sabemos” *Acrópolis* 349), se convierte en la más convencionalmente subordinada feminidad y en confirmación de la superioridad masculina –como vemos cuando Berth le cuenta a Isabel por teléfono la patética escena de femme-fatalismo ocurrida durante la tertulia de la noche anterior: “al llegar [Ágata] se sentó a su lado para comunicarle cosas agradables –así que quedaron en el rincón Ágata con Martín a su izquierda [...] Ágata dijo, En la canción el verso anterior es el más importante... y lo cantó en voz alta, ‘Juega el amor y nos traiciona y vende’... [...] [con] la voz, el pliegue de los labios como besito infantil”; entonces llega un vendedor ambulante al café, ofreciendo unos espantosos muñequitos (un “cupidito repugnante, hecho de no sé qué pasta sonrosada, forma de pera y calidad de feto”), y Ágata se entusiasma tanto que el profesor le compra uno:

agradeció a su caballero y se quedó con el monstruo. Le acunó en su seno, con una coquetería, con una feminidad que... sólo se puede decir obscena [...] A mí lo que me horrorizaba era su cinismo tan... civilizado, diría. Era un alarde de fatalidad irreparable [...]. Yo la habría matado –sin derecho, claro está, pero con terribles, con furiosas ganas– y no me atreví a mirar a Elena. (*Acrópolis* 348-349)

Y también son admitidas porque adoptan el mismo código de expresión (con Ágata repitiendo el prolijo y descabellado vocabulario de Martín: “*superlativoso, futuresco, universalístico*” *Acrópolis* 60, énfasis de la autora). Pero Isabel y Elena no quieren, como ellas, aparentar que

comprenden. Quieren comprender de manera genuina .Y al no acceder a las exigencias patriarcales (“¿La virilidad de la mente? [...] ser o no viril el carácter es cosa discutible”, *Acrópolis* 264), siguen siendo percibidas por los miembros del grupo según la visión heredada de la generación previa. A lo largo de *Acrópolis*, Ramón simplemente mantiene la opinión recibida de Montero en *Barrio*, obliterando la persistente exclusión que él y sus compañeros practican con ellas: “sacó en seguida [sic] a relucir el viejo estilete [...] –Montero, tan lejos– sacando a la luz nuestro pasado [...] “Ya están de vuelta las estetas, las estetitas”... (*Acrópolis* 205). Los reproches siguen centrados en su supuesta persistencia en el esteticismo *afeminado*, en contraste con el talante político y masculinizado –la “amazona”– que deberían tener; y en una conducta insuficientemente rebelde contra las reglas sociales. Como explicamos antes, Ramón y sus amigos las ven como unas simples “niñas buenas burguesas” que no se atreven a contestar el sistema, ignorando las transgresiones *dentro del* género femenino que ellas han ido desarrollando a lo largo de la segunda novela –como la performatividad metamórfica de Elena, sus respuestas a Martín, su rebelión familiar. “Sois unas señoritas de Recoletos –que es lo peor que se puede ser”, les volverá a recriminar Ramón, “Alardeáis de modernidad y no os enteráis de nada de lo que pasa” (*Acrópolis* 241-242). La circunstancia es enormemente frustrante para las protagonistas, que se sienten paradójicamente más apoyadas por el conservadurismo artístico de Tina y Walksman que por sus mismos compañeros de generación:

los chicos hechos un par de imbéciles, sumergidos en la política y radiantes, orgullosos de su *plongeon*: tratando de enseñarnos a zambullir, como si fuera una cosa muy enriquecedora. Nos critican con verdadera ferocidad. [...] Es doloroso como un flemón, como algo que está pidiendo reventar y queda oprimido, contenido... ¿Para qué nos fuimos? ¿Para qué nos hartamos de ver cosas, nos atiborramos de ideas, de ocurrencias [...] para qué si no podemos ahora seguir haciéndolo vivir entre los que siempre vivieron con nosotras? [...] Los que no comprenden nada son ellos... No quieren comprender porque son un par de cretinos superdotados y convencidos. No quieren comprender,

como si tuvieran miedo o como si temiesen que le quitásemos el tiempo que quieren invertir en otra cosa. (*Acrópolis* 204-205, énfasis míos)

En este contexto, las chicas no pueden evitar el acabar dudando de sus propias capacidades; y se comparan con la aclamada figura femenina extranjera que, logrando des-generizarse frente a los ojos de su público español, pronuncia una brillante ponencia sobre arte y política en la Residencia de Estudiantes (“La sala entera penetrada por el aura de la colina, por el temblor –parpadeo estelar– de los chopos”, *Acrópolis* 251).³²⁸ La charla finaliza con un vigoroso “Proletarios de todos los pueblos, uníos” (252), entre los ensordecedores aplausos de una audiencia principalmente intelectual y masculina. Elena se queda anonada ante la visión de lo que ella aspira a ser, pero que a pesar de su extraordinario potencial nunca podrá realizar; porque, por mucho que intente actuar andrógicamente, mientras no se invista de atributos inequívocamente masculinos, su entorno socio-intelectual la seguirá viendo como una “mujercita”:

la conferenciante –*destacada entre los sabios mundialmente admitidos*. Menuda, pero *no frágil*. Todo en ella, la figura, la voz, todo neto, ni grave ni agudo. La cabeza, bajo una luz oblicua, clara, canosa o rubia o las dos cosas y persistentemente *erguida* [...] el puño cerrado, pero el índice *erecto*, señalando –casi apuntando, casi pinchando algo sobre la mesa–, señalando lo que el discurso ponía, el discurso apenas entendido, por la lengua exótica y la ciencia hermética (*Acrópolis* 251-252, énfasis míos)

Incluso en ese momento de trance, Elena es perfectamente capaz de notar dónde se encuentra la raíz de su problema. Para ser percibida como una artista política y de vanguardia, una vez más, tiene que “cortarse el ramaje”, desenmarañar los hilos: desprenderse de toda marca de feminidad, pues esta se comprende patriarcalmente como opuesta a la rectilínea claridad racional masculina:

³²⁸ La Residencia de Estudiantes estaba situada, como hemos explicado con anterioridad, en el altozano llamado la Colina del Canalillo o de los Chopos, o también los Altos del Hipódromo.

“Sí, allí estaba lo difícil, tan difícil que ni aun marcado con la uña [...]. ¿Cómo *desenredar* los motivos? [...] Tu atención [...] tan ejercitada en la cosa racional tiene *una red nerviosa superficial –superficie de la cosa mujeril*” (*Acrópolis* 251-252, 278; énfasis míos). Es decir, ser otra –como declaró Ramón–, hablar de otro modo, pensar de otro modo. Ese “de otro modo” significa, por supuesto, *teleológicamente*: con los motivos claramente desenredados, bien rectilíneos. Al salir del evento, con un nudo en la garganta y mientras Berth –ajena a los problemas que cotidianamente deben afrontar las protagonistas– bromea sobre las reticencias de Elena ante el persistente cortejo de Martín, la chica lanza a su amiga una pregunta angustiada. “Dime, Berth, tú que sí lo eres, yo [...] ¿pertenezco a lo que llamábamos poesía?”. La extranjera, perpleja ante la inseguridad de la muchacha, sólo puede contestarle: “Pertenece más que nadie... Elena, mon ange, te estás volviendo idiota” (*Acrópolis* 254).

Chacel subraya en rojo uno de los puntos ciegos de la voluntad política que la vanguardia había recibido del novecentismo, aplicable asimismo a su actitud hacia las masas –y que podríamos enunciar lúdicamente en una máxima paródica del despotismo ilustrado: “Todo para las masas, pero sin las masas. Todo para las mujeres, pero sin las mujeres”. Al igual que quieren liberar a los trabajadores, Ramón y sus colegas se imponen a sí mismos la tarea de “liberar” a las chicas: “[N]o sé si serán capaces de soltar ese aire de señoritas de Recoletos [...] hay que liberarlas” (*Acrópolis* 244).³²⁹ Pero ello equivale, en su visión, a masculinizarlas, a desligarlas de ataduras femeninas –lo cual implicaría necesariamente la descorporalización, en un esquema de pensamiento donde las mujeres son identificadas como meros cuerpos. Y eso es algo que ellas no quieren abordar porque, según explicamos antes, entienden que el origen de su capacidad

³²⁹ Se podría extrapolar esta idea a las políticas sexuales de la II República, donde la mayoría de las medidas que afectaban a las mujeres españolas, dirigidas a su “liberación”, fueron tomadas sin ningún diálogo con ellas, y a veces pese a las objeciones de las pocas diputadas femeninas en el Parlamento –Nelken, Kent, Campoamor; luego Montseny, Ibárruri y otras.

artística reside precisamente en el Eros, en su experiencia corporal específica. La introducción del cuerpo en el lenguaje era uno de los rasgos definitorios de la revolución estética vanguardista y del experimentalismo *deshumanizado* previo al realismo social: recuperar tanto la percepción sincrónica y envolvente anulada por la primacía visual del logocentrismo, como las pulsiones libidinales reprimidas por la moral católica y burguesa –a través de un énfasis en la dimensión formal de las palabras. Pero esto, irónicamente no aplicaba en el caso de las mujeres, en función de un argumento tan tradicional como logocéntrico como simplista: el binomio racionalidad-masculinidad versus corporalidad y emocionalidad-feminidad, establecido, incluso con argumentos filosóficos y médicos, en los ensayos de numerosos miembros de la Generación de 1914, publicados por Ortega en la *Revista de Occidente* –como vimos al hablar de la contestación de Chacel en “Esquema”. De este modo, la escritora pone claramente de manifiesto que el cuestionamiento del género y la defensa del erotismo que las protagonistas abordan –como experiencia corporal, como actitud sensorial hacia la forma y el significante, y también como anulación de todo binarismo y jerarquía en busca de una comunicación auténtica–³³⁰ constituye la más revolucionaria de todas las empresas acometidas por la vanguardia, definitivamente más política que la de sus maestros y sus compañeros intelectuales. Al mismo tiempo, la autora amonesta a sus compañeros de generación: el espacio intelectual está atravesado por los mismos parámetros socioculturales que cuestiona y de los cuales se cree libre; y la vanguardia, que pretendía convertirse en vehículo de una transformación integral de la sociedad, acaba reproduciendo el orden tradicional en su estructura más básica: la identidad sexual, las relaciones afectivas, la familia, y el mismo espacio intelectual.

³³⁰ Esto es, exactamente, lo que Roberta Johnson (“Self-Consciousness in Rosa Chacel and María Zambrano”, 1996) enuncia como “erotoaesthetics” (62), si bien ella alude al proceso de escritura de *Memorias de Leticia Valle*.

Y si sólo fuera eso, el problema no sería tan grave. Pero la peor de las paradojas es que, a causa de aplicar el mismo binarismo de género a la escritura y el arte, la vanguardia masculina es incapaz de darse cuenta de que las reflexiones estéticas de las mujeres son, de hecho, muy similares a las suyas. Y, por tanto, fracasa en ver que su asalto al canon realista y al lenguaje normativo compartía las mismas características de toda aquella literatura que había sido definida por el mismo canon como “afeminada”, “histórica”, “esteticista” o “decadente”. Los vanguardistas sencillamente aceptan esta clasificación, y el efecto es el quiebre, forzado, de esa escritura anti-canónica entre una escritura de vanguardia y otra escritura *femenina*. Por ejemplo, Ramón no se percata de que las chicas cuentan con una percepción lingüística verdaderamente poética –como demuestran sus reflexiones sobre las palabras a lo largo de todo *Barrio de Maravillas*. Al mismo tiempo que las ataca con sus ingeniosos juegos de palabras –“es-tetas”–, Ramón ignora la capacidad metalingüística de las protagonistas: “No entendéis porque os dan miedo las palabras: no sabéis jugar con ellas”, les recrimina, “No sabéis jugar con las cosas serias” (*Barrio* 275-277). Asimismo, ignora que la habilidad para reflexionar sobre el lenguaje procede de eso mismo que él les exige eliminar: la percepción corporal –táctil y envolvente–, la oralidad, y el “ramaje” mental o maleza de asociaciones semánticas, en lugar del pensamiento logocéntrico. Y, finalmente, asume que estas tres características, las cuales él entiende como negativas, tienen un origen natural y esencial –cuando, en realidad, éste es social y cultural. El lenguaje concebido como algo envolvente y táctil es fruto de la consideración social de las mujeres como meros cuerpos, y del desplazamiento simbólico del orden visual-racional que han sufrido. La fuerte influencia de la oralidad procede de la generización educativa y la segregación femenina de la formación letrada. Y la estructuración de la conciencia y el lenguaje como “ramaje” enredado o “laberinto”, en contraste con la rectilineidad del discurso patriarcal, deriva

de las dos anteriores: “Tu atención [...] tan ejercitada en la cosa racional tiene *una red nerviosa* superficial –superficie de la cosa mujeril, profundidad absoluta, totalidad *pensante* de la superficie–, *tu atención responde a llamadas genesíacas*” (*Acrópolis* 278, énfasis míos). Responde a la llamada genesíaca del Eros, deriva de la experiencia física; pero es racional, consciente, se puede desarrollar de manera deliberada, performativa –no es un mero “outpouring from the body”. En este sentido, el concepto de Chacel no puede nunca ser identificado con el de “escritura femenina” propuesto por Hélène Cixous –la cual, en un giro paradójico, termina devolviendo a las mujeres a la misma dimensión estrictamente corporal en la cual habían sido confinadas por el patriarcado.

En contra de la subestimación de sus mentores y compañeros, el largo cúmulo de intuiciones y reflexiones trazado a lo largo de las dos novelas demuestra que las protagonistas encajan en la vanguardia por legítimo derecho. Esto es particularmente obvio si consideramos las preocupaciones de Elena, apuntadas en *Barrio* y desarrolladas en *Acrópolis*.

En primer lugar, la chica siempre ha manifestado una marcada actitud de guía y una fuerte noción de responsabilidad hacia quienes la rodean. Su abuela lo denomina burlescamente “dotes de hermana de la Caridad” (*Barrio* 114, 115, 118), y otros personajes lo califican como temperamento “entrometido” y “dominante”. “Se lo he oído decir a su madre y cuando se lo oí me pareció injusto, pero no lo es: Elena es dominante”, reflexiona Isabel. “Y ¿qué?... Aunque lo sea tengo confianza en ella” *Barrio* 26). “[N]o es porque me guste mandar”, racionaliza por otra parte la misma Elena,

ni siquiera cuando mando, cuando todos están esperando que mande y tengo que mandar, me guste o no me guste. Tengo que mandar porque *veo claro que los demás ven oscuro*. [...] [D]ice mi abuela que soy una perfecta metomentodo –y seguramente cree que eso me

indigna, cuando estoy de acuerdo, estoy de acuerdo: *necesito meterme en todo. Lo que me indigna es que los demás se metan tan poco* (*Barrio* 115, 118, énfasis mío).

En consecuencia, para el momento en que comienzan las discusiones políticas en la tertulia vanguardista de Martín, en *Acrópolis*, nosotros ya hemos visto durante *Barrio* que Elena comparte las inquietudes de sus compañeros desde mucho antes de asumirlas como una posición intelectual y artística. Es sólo que nunca ha podido proyectarlas políticamente, porque todo su entorno social y cultural se ha encargado de borrar esa opción –la participación femenina en la esfera pública– como si fuera inexistente. La mofa de Montero, primeramente, y de Ramón y sus compañeros, más tarde, es lo que abre ante sus ojos esta posibilidad; y, desde ese momento, Elena empleará su mejor esfuerzo para tenerla presente. Por otra parte, como Isabel percibe al conocerla, Elena es alguien con la capacidad efectiva para iluminar el mundo –eso que se suponía el propósito fundamental de la vanguardia, y que sus compañeros llaman “eclosión auroral” (*Acrópolis* 56), a través de su especial percepción de las relaciones entre las palabras. Y, como explicamos antes, esta habilidad es co-sustancial a su experiencia corporal y a su destreza en la costura, es decir, su *arañismo*.

En segundo lugar, Elena comparte con ellos el carácter de paseante y observadora callejera – que va desarrollándose a medida que su edad le permite paseos urbanos más largos y distantes. Las mismas reflexiones sobre la ciudad moderna que exhiben sus amigos en sus reuniones en *Acrópolis*, las encontrábamos en los monólogos interiores de la protagonista en *Barrio*. Es toda una *flâneuse* que se sumerge gozosamente en la masa contemporánea, y que lo mira todo con voracidad: “Me acerco a veces demasiado: nunca es demasiado para lo que querría acercarme porque nunca es demasiado para *ver cómo es la gente. Para ver precisamente lo que ellos no ven*” (*Barrio* 115, énfasis mío).

En tercer lugar, hay que señalar su interés en lo popular y su gusto por las estéticas alejadas de la convención, en los cuales también encontramos concomitancias con las reflexiones vanguardistas de sus compañeros. Elena otorga a lo popular estatus de valor artístico. Anteriormente hemos comentado su apreciación positiva de los géneros populares, como las novelas románticas; y también su valoración de la oralidad, en sus conversaciones con Antonia. Ahora hay que mencionar, asimismo, su fascinación ante la explosión sensorial del Carnaval (*Barrio* 115-116) –una experiencia popular, masiva y urbana, cuyo poder de sugestión es un motivo recurrente en la vanguardia española:

[El carnaval] no es alegre ni triste: es... no sé..., es tremendo [...] Hay cosas en el carnaval que, aunque sean bonitas, no son ni brillantes ni alegres. Y precisamente ésas son las cosas que más me gustan –que me *más que gustan*–, me atraen, me... tendría que decir me enamoran porque lo que yo siento ante esas cosas, con esas cosas, por esas cosas, es lo amoroso que provocan, que rezuman, *que le envuelve a uno...* (*Barrio* 115-116, énfasis mío).³³¹

El entusiasmo vanguardista por el Carnaval y las fiestas populares, heredado de la bohemia, constituye uno de sus aspectos más peculiares. Son célebres las excursiones de los miembros de la Generación del 27 por los arrabales madrileños, recorriendo verbenas y basureros: persiguiendo una peculiar belleza desterrada de todos los cánones, pero en cuyos rastros ellos encontraban una expresión más auténtica y liberadora, el chispazo de la abstracción artística a

³³¹ En contraste con esta experiencia multisensorial, Chacel describe el efecto de primacía visual y estatismo que tiene la parte del desfile organizada por Tina Smith, donde Elena no se siente participante sino mera audiencia, y donde todo está perfecto en sí mismo –finito, cerrado– y no queda nada en que el público –espectador/lector– pueda participar activamente:

Lento el desfile, carrozas anunciadoras, de carácter industrial y otras pertenecientes a clubs deportivos, a centros regionales. Entre ellas, la Carroza del Amor, la creación de la señora Smith, puro capricio de mujer rica, de viajera, de cosmopolita extravagante: la carroza digna de Niza... [...]. Todo ello muy propio, los trajes, las actitudes, todo perfectamente sentido, perfectamente interpretado [...], *se repetía a sí mismo, sin saber que repetía, siendo, permaneciendo en su misma forma secularmente*: los caballos blancos... [...] pesados también, pero soberbios, carnosos, musculosos, y tan ideales, tan quintaesenciales, tan arquetípicos, tan seguros de su perfección (*Barrio* 126, énfasis mío).

que aspiraban.³³² Elena experimenta así el Carnaval –corporal, multisensorial y envolventemente, como un poderoso desafío contra la visualidad asociada a la razón. Sus impresiones podrían perfectamente ilustrar las reflexiones de Sawa sobre lo carnavalesco,³³³ de Cézanne sobre la necesidad de que el ojo se pierda en el objeto, de Benjamin sobre lo táctil, o incluso de Deleuze y Guattari sobre lo háptico –revisando a Benjamin: “Háptico es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica [...], puede ser visual, auditivo tanto como táctil [...] dar al ojo una función digital” (“Lo liso y lo estriado” 499, 500).³³⁴ Y, sin embargo,

³³² Hay un sinfín de fotografías de los miembros del 27, y de la vanguardia en general, en distintas verbenas y carnavales madrileños, a los que acudían en grupos como si se tratara de un “trabajo de campo”, del cual surgieron numerosos ensayos y pinturas. Maruja Mallo lideró a sus amigos de la Residencia de Estudiantes en varias de estas expediciones, en las que participaron su entonces novio, Rafael Alberti, y sus amigos Federico García Lorca, Luis Buñuel y Salvador Dalí, entre otros. A estas salidas cabe atribuir el origen de las famosas imágenes de cadáveres de burros en descomposición, incorporadas por Dalí en algunos de sus cuadros, y por Buñuel en el filme *Un perro andaluz*; y, también, de la serie *Cloacas y campanarios* por Mallo –una representación pictórica de desechos orgánicos. La escuela pictórica de Vallecas, encabezada por Benjamín Palencia –y de la que también integraba parte Mallo– también ejerció esta práctica.

³³³ En su fragmento titulado “Carnestolendas”, el diario de impresiones *Iluminaciones en la sombra*, de Alejandro Sawa (1910) –considerado una de las “biblias” del decadentismo bohemio español–, registra una percepción y valoración del Carnaval muy similar a la vanguardista. Y, curiosamente, Sawa habla de la festividad callejera en Madrid, precisamente en Recoletos, de una forma muy parecida a la descrita por Chacel en *Barrio de Maravillas*. En la reflexión de Sawa, que conceptualiza al escritor y artista como un aristócrata espiritual entre la mediocridad circundante, hay ciertamente una tensión entre ese individualismo y la experiencia de la multitud urbana, que no puede sino recordarnos a la ansiedad que Ortega expresaría años después en *La rebelión de las masas*: “Fundido con la multitud me dejo llevar involuntariamente, como un miserable cuerpo sin alma, hasta las alturas de Recoletos. El día es triste; pero llena los ambientes la alegría bestial de un pueblo suelto. [...] Yo soy uno de tantos. Razón lleva el justo en amar la soledad, si no quiere descomponerse en la vulgaridad ambiente” (*Iluminaciones* 135). Sin embargo, la reticencia inicial de Sawa es rápidamente sustituida por el reconocimiento de un poder dionisíaco y liberador que se genera en esa experiencia de fusión colectiva: “Ya soy uno de tantos. Y me place momentáneamente dejar de ser hombre para convertirme en esa cosa, desconcertante y tremenda, que se llama la multitud, la Esfinge... Abruma el peso de la personalidad. [...] Yo quiero darme la fiesta hoy, día de Carnestolendas, de acéfalo, porque soy muchedumbre [...] y soy un anillo del monstruo ciudadano [...]. Pienso en el mar, y me siento orgulloso de ser una gota de este océano” (*Iluminaciones* 135). Una energía abstracta, de “cuerpo sin órganos” (Deleuze y Guattari “Rizoma”), que también entronca con lo que Ortega formularía en *La deshumanización del arte* –a pesar de que él nunca podría haberlo asociado con la masa; pero que sí lo hacen Chacel y la vanguardia, *flâneurs* de la verbena y, en este aspecto, herederos de la bohemia representada por Sawa.

³³⁴ Según Deleuze y Guattari, el efecto del carnaval popular descrito por Elena sería rizomático y cartográfico (un mapa o esquema): “El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación [...]. Un mapa es un asunto de *performance*”. Por el

Ramón, que suscribe absolutamente estos principios artísticos vanguardistas, se burla cruelmente del arrebatamiento con que las chicas describen la comitiva de deslumbrantes disfraces y carruajes, el estruendo callejero, la vorágine de serpentinas y pólvora, y la erótica sensación de amalgama y euforia colectiva: “Íbais con vuestras mamases a ver el carnaval –os lo he oído contar cien veces–, a que os tirasen puñados de confeti y era como si os poseyesen” (*Acrópolis* 241). Ramón y los otros muchachos acusan a las protagonistas de esteticismo y valoración exclusiva de *lo bello* en sentido tradicional (porque, una vez más, para ellos sólo son un par de “niñas buenas burguesas”, “señoritas de Recoletos”. Pero lo cierto es que Elena siempre, desde el principio de su andadura, ha manifestado una marcada preferencia por las formas que la sacan violentamente fuera del gusto tradicional: “[Las cosas feas] yo las miro igual que a las cosas bonitas –no igual, pero sí tanto como– las miro puede que más porque me cuesta más trabajo entenderlas, me cuesta acercarme a ellas, pero me acerco. Porque, si no hubiera más que cosas bonitas...” (*Barrio* 115-116). Siente curiosidad por la abyección, por todo aquello “borrado de la mente porque es una mera estación de paso: [...] tenerlo en cuenta aun reconociéndolo incómodo, abominable” (*Acrópolis* 89).³³⁵ Se queda hipnotizada ante la representación del horror

contrario, la sección de la cabalgata organizada por Tina Smith que hemos comentado en una nota previa, tendría un efecto lineal y de calco (mímesis o copia), como se ocupaba de subrayar la misma Elena (“se repetía a sí mismo, sin saber que repetía, siendo, permaneciendo en su misma forma secularmente” *Barrio* 126). En la relectura postestructuralista de la vanguardia que efectúan Deleuze y Guattari, “[u]n mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance* [...]. [Un calco] comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir [...]. El que imita siempre crea su modelo [...]. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo” (18-19).

³³⁵ *Barrio* y *Acrópolis* incluyen varios momentos interesantes de exploración estética sobre la materialidad abyecta. El primero es cuando don Manuel, el hermano de Laura, habla a sus contertulios sobre la epidemia de gripe que sacudió España a mediados de la década de 1910, y sobre sus efectos en el viejo portero del edificio de San Andrés y San Vicente –contagiando posteriormente a Antonia, la madre de Isabel. El viejo muere consumido por la enfermedad: “Como si ya no quedase nada para la putrefacción, como si todo lo blando, lo húmedo... las mismas vísceras internas se hubiesen ido en vómitos y deyecciones, también reseca por el suelo: volcados bacín y puchero, tartera y jarro o cazo de donde se habían escapado dudosos chorizos, pan ensopado o vomitado...” (*Acrópolis* 77-78), y ello desata toda una reflexión acerca de la repugnancia como el elemento ausente en la idealizada representación del horror realizada por los románticos. El segundo momento es una digresión acerca de

que contempla en Goya: “Ahí la miseria no es contemplada, sino sorprendida, captada en los dibujos rápidos, cazados realmente, nunca estudiados sobre un modelo de *atelier* [...], no para inspirar piedad, sino repugnancia, para inspirar miedo [...] ha pescado el horror en movimiento” (*Acrópolis* 97-98).³³⁶ Ella encuentra estas imágenes, asimismo, en el carnaval: “¿El demonio es sagrado? Debe de serlo. Lo feo ¿puede ser sagrado? Debe de serlo puesto que no se acaba nunca” (*Barrio* 115-116); y también en las obras grotescas y expresionistas de artistas más recientes: “El cuerpo humano en el dolor tiene su forma o, más bien, la forma sublime de la belleza [...] Cuerpos atormentados, llevando hacia la sombra eterna su forma humana, su dolorida, su retorcida belleza... Elena no puede ver otra cosa. La ve, la contempla, la persigue hasta la perplejidad” (*Barrio* 172-173). Ese retorcimiento, ese carácter giratorio de los cuerpos que Elena mira obsesivamente –rota toda simetría, toda perspectiva frontal, descompuestos en una multitud de planos o facetas– no es otra cosa que el comienzo del cubismo.

En cuarto lugar, debemos considerar su énfasis en lo particular y en el fragmento, y su capacidad para desarrollar el resto a partir de él –y no a la inversa, sometiendo lo específico a un orden general previo, como en el arte realista: “Formas fragmentarias, también, que parecen

las letinas: “Agujero –no inodoro–, simple agujero en una especie de poyo recubierto de tablas [...], inadvertido, borrado de la mente porque es una mera estación de paso: no hay por qué pensar en ello, no hay por qué tenerlo en cuenta aun reconociéndolo incómodo, abominable. Fregado a diario el borde de la tabla con productos arenosos [...], productos de olor cruento, con intensidad bastante para ocultar otros olores” (*Acrópolis* 89). Y el tercero es el aborto de una de las mozas (“la maritornes rechoncha, abotijada”, *Acrópolis* 160) que trabajan en la pensión-burdel del segundo piso, ocurrido en la escalera del edificio –para escándalo de doña Eulalia y preocupación de Antonia, la cual es llamada a socorrer a la muchacha:

allí, tirada en la escalera, derrumbada por el espanto, [...] aquel pedazo de carne, de pelos negros, de muslos y pantorrillas gordas, corriéndole la sangre hasta las alpargatas... Corriendo, bajando la sangre a toda prisa los escalones, hasta tres escalones, con esa prisa que se dan los líquidos [...] y las manos gordas queriendo contener inútilmente, [...] aquel ser que parece que se va a morir, pero que de pronto algo hace ¡plaf!... y se recobra, siente que es asunto concluido... Sólo falta recoger, esconder [...], envolver lo que no es más que un ¡plaf!... [...], echar lejía sobre las manchas. (*Acrópolis* 158-159)

³³⁶ La novela ofrece una interesante descripción comparativa, en boca de don Manuel, entre los serenos realistas (los retratos de Madrazo, *Acrópolis* 98), los elevados románticos europeos (*Los apestados de Jaffa* de Delacroix, *Acrópolis* 76-78; *La balsa de la Medusa* de Géricault, *Acrópolis* 96-97), y el mucho más espontáneo Goya (*Los fusilamientos*, *Acrópolis* 97-98).

bastarse, trozos tan íntegros que no serían superados si el todo a que pertenecieron viniese a unírseles, no aclararía nada el misterio de su significado, su significado está esculpido en ausencia... (*Barrio* 131). Isabel, como antes mencionamos, tiene esta capacidad en el dibujo. Durante su primer día de clase en Artes y Oficios, cuando tiene que copiar el modelo en yeso de una oreja humana, la niña no puede evitar reconstruir imaginariamente la totalidad de la cabeza (*Barrio* 140). Elena, por su parte, puede crear toda una novela a partir de una simple ilustración: “Veo una lámina de un libro, una figura en cierta actitud, una cabeza con un gesto en la boca o en la mirada y ya sé toda la historia [...], una lámina que no tenía color y yo la recuerdo con colores deliciosos y hasta con movimiento” (*Barrio* 120). Esta característica es apuntada y desarrollada por Peter Bürger (*Theory of the Avant-Garde*, 1974) como una de las bases de la vanguardia. Lukács (*Studies in European Realism*, 1948) la calificaría negativamente como fruto de la separación burguesa entre lo público y lo privado, resultando en la mutilación humana –en contraste con el *arte total* que él ve en la novela realista. Sin embargo, en esa primacía de lo singular sobre lo universal hay un elemento profundamente democrático –incluso anarquista, que era como Chacel concebía fundamentalmente el arte.

Y, finalmente, es imprescindible mencionar su particular relación con las palabras –eso que, en el capítulo anterior, hemos denominado *arañismo*. Elena comparte con Isabel la peculiar percepción del lenguaje que viene dada por el desplazamiento femenino del orden socio-simbólico hacia la materialidad reproductiva. “Their questioning of language, semantics in particular, is most impressive”, anota Davies, “[...] [A] simple situation provokes a string of thoughts in which every statement is invalidated by its inherent contradiction” (*Spanish Women’s Writing* 169). Pero, mientras que en *Barrio* Isabel sólo tiene intuiciones, Elena –gracias al ambiente cultural de su familia– es capaz de profundizar en ellas; y, ya en *Acrópolis*, puede

llegar a racionalizarlas con un alto grado de abstracción, demostrando cómo sus preocupaciones se encuentran totalmente inscritas en el debate de vanguardias. Para nosotros, la trascendencia de las reflexiones de la protagonista sobre el lenguaje es aún mayor, puesto que a menudo inciden en la identificación entre el discurso verbal y el hilo textil –iluminando la particularidad que la mediación de la costura confiere a la relación femenina con el lenguaje, y elaborando así una verdadera teoría de la literatura vanguardista escrita por mujeres. Para mayor importancia, estos pensamientos de Elena resuenan en esa tercera persona narrativa que a veces se suma al conjunto de voces de los personajes, la cual las recoge, las complementa y las desarrolla. Estas reflexiones metalingüísticas, tanto de la protagonista como de la voz impersonal, son el recurso a través del cual Chacel explicita su uso del léxico y su estructuración narrativa –es decir, la expresión de sus ideas sobre la literatura al final de su trayectoria vital y artística. Explicaremos todo esto en la sección siguiente, dedicada al análisis metanarrativo de *Barrio* y *Acrópolis*.

En conclusión, todos los rasgos que identifican a las protagonistas con la vanguardia proceden de aquello mismo que les impide ser reconocidas como una parte integrante de la misma. Al final de *Acrópolis*, mientras Elena está recogiendo la buhardilla vacía donde han vivido Isabel y su madre, Chacel nos ofrece una imagen condensada de los tres fundamentos de su conceptualización sobre la vanguardia femenina: “está la máquina Singer y el cesto de la costura, predominando el percal azul. Está en la pared el estante de la manzanilla [es decir, el erotismo: se trata de una alusión tácita al primer encuentro sexual de Isabel y Luis] [...], está en la pared con cuatro chinches, la Escuela de Atenas –empeño el nuestro en llamarle Escuela de Platón” (*Acrópolis* 320). Es decir: textilidad, Eros y textualidad (intelectualidad) como un todo indisoluble.

CAPÍTULO VI

**LA URDIMBRE DEL DÉDALO:
BARRIO DE MARAVILLAS Y ACRÓPOLIS,
PRIMERA Y SEGUNDA PARTE DE LA ESCUELA DE PLATÓN.
(Parte III: Lenguaje, narración, ciudad e Historia)**

Llévame al laberinto...

(Ofelia al hada. Guillermo del Toro, *El Laberinto del Fauno*, 2006).

Análisis metanarrativo

Las reflexiones acerca del lenguaje –formuladas por Isabel y Elena, siempre preocupadas por el complicado proceso de verbalizar sus pensamientos, y también por la tercera persona narrativa– constituyen un elemento crucial de *La Escuela de Platón*. Son tan frecuentes que, de hecho, resulta difícil ver otra cosa en el texto, eclipsando la trama. O, mejor dicho: formando el centro de la trama.

Estas digresiones metalingüísticas cumplen una función triple. En primer lugar, prueban la capacidad femenina para la abstracción y evidencian la legitimidad de su incorporación a la vanguardia, demostrando cómo el desplazamiento de las mujeres hacia los márgenes del orden socio-simbólico y lingüístico –desplazamiento representado en la costura– puede generar en ellas la misma relación heterodoxa con el lenguaje y con el Texto, y una idéntica competencia para desarrollarla racionalmente. Las protagonistas no cuentan con un bagaje de discusión teórica que las oriente en su aventura estética, pero llegan por sí mismas a las mismas posturas que sus compañeros de generación.

En segundo lugar, las meditaciones de las protagonistas descifran las claves narrativas con las que están escritas estas novelas; y, por ende, enuncian los planteamientos fundamentales de Chacel sobre la escritura, desarrollados a través de la experiencia textil. *Barrio de Maravillas* y *Acrópolis* afirman claramente el lenguaje –discurso diacrónico– como un *hilo* que se establece entre los individuos, y el texto como un tejido que los conecta en un entramado invisible (*Barrio* 23, 24; *Acrópolis* 151, 291).³³⁷ Pero no se trata de lenguaje ni de texto *normal*. El hilo al que alude Chacel es el tipo especial de lenguaje capaz de crear la comunicación efectiva, genuina, profunda que habíamos descrito al analizar *Memorias de Leticia Valle* (1937-1945), y la cual ella equipara con la momentánea continuidad entre individuos discontinuos que Georges Bataille atribuye al erotismo (*L'Érotisme* o *El Erotismo*, 1957) cuando metaforiza como hilo varias relaciones eróticas del argumento (*Barrio* 54, 97, 220).³³⁸ Chacel identifica el Eros o principio de placer como fundación del lenguaje y la memoria, y el *thánatos* o muerte como la ausencia de lenguaje (*Acrópolis* 100, 102).³³⁹ En consecuencia, y aunque parezca una paradoja, el lenguaje

³³⁷ En el capítulo dedicado al análisis del género, vimos que Isabel alegoriza su amistad con Elena, asentada sobre el intercambio verbal, con la hebra textil: “tengo que tener confianza en el hilo” (*Barrio* 23, 24). La misma identificación también aparece en boca de los otros personajes, e incluso de la voz narrativa en tercera persona: “la cuerda finísima que es el istmo cordial [...] hilo comunicante entre persona y persona” (*Acrópolis* 151). Cuando Elena especula sobre su relación con Martín, lo interpela mentalmente diciendo: “mi mente no puede cortar el hilo ni desviarlo hacia otra vertiente. Si pienso en todo esto –lo único en que puedo pensar– tiene que ser dialogando contigo” (*Acrópolis* 291).

³³⁸ Concretamente, Chacel emplea el hilo para describir la fusión acontecida en el erotismo: “dos jóvenes amantes, muy jóvenes, torpes como bebés, alimentándose del amor como de la teta materna, ¡eso es!, sin conocer ningún otro sustento: sostenidos, agarrados al amor, pendientes de él como de un hilo” (*Barrio* 220). Y también para referirse a la unión con el cuerpo materno; en el capítulo previo habíamos señalado la equivalencia entre embarazo y costura que *Barrio de Maravillas* subraya al menos en dos ocasiones. La primera es Ariadna, creciendo dentro de Eulalia “con el cuchicheo de sus agujas [de la compañera tricoteuse], surtiéndola de botincitos, de toquillones blancos que crecían en su regazo, brotando del movimiento de sus manos” (*Barrio* 54). Y la segunda es Luis, comparado como una madeja en el vientre de Teresa, comunicándose con el cuerpo materno a través del hilo o cordón umbilical: “¿Puede una mujer dialogar con el feto que apenas se devana en su vientre [...], puede atarle?” (*Barrio* 97).

³³⁹ “El hecho, vivir, la primera palabra o sílaba del diálogo, el placer... [...] ¡Placer siempre!... La cohesión de la materia no puede ser otra cosa... La cohesión de la memoria... ¿Qué amor *ata* a lo que ya no es, por dónde lo agarra, qué es la imagen conservada, tan real que ni siquiera es fija –inerte– sino cambiante? [...] Todos están *atados* a la memoria”. Y comprende: “El hecho –o el deshecho–, morir, *silencio*” (*Acrópolis* 100, 102, énfasis míos).

donde acontece tal comunicación no es necesariamente el comunicativo –esto es, el lenguaje escrito convencional –regido por la primacía de la razón, de la visualidad y del símbolo. El lenguaje específico a que Chacel se refiere es aquél que ha sido afectado por el Eros –adquiriendo cualidades pulsionales, táctiles y envolventes, que la autora identifica como características fundamentales de *textilidad*, y que son las mismas que Julia Kristeva identificaría como propias del “lenguaje poético” o “discurso semiótico” en *La Révolution Du Langage Poétique* (*La revolución del lenguaje poético*, 1974).³⁴⁰ Y, puesto que la comunicación real implica necesariamente que los interlocutores se encuentren al mismo nivel, en una relación de horizontalidad, este lenguaje –capaz de anular las jerarquías verticales– es un ámbito, y también

³⁴⁰ Como explicamos en la introducción, para Kristeva, lo semiótico no es un lenguaje alternativo, sino una tensión pulsional detectada en las cualidades corporales y materiales del lenguaje –como el tono y el ritmo–, y también en las dislocaciones de la estructura lógica –interrupciones, contradicciones, silencios, sinsentidos, ambigüedades–, desafiando las normas y regularidades del orden socio-simbólico y lingüístico establecido. Es, por tanto, la posibilidad de transformación –el impulso poético– dentro del lenguaje. El discurso semiótico es aquél donde esta pulsión se manifiesta, contra el discurso simbólico –o lenguaje normativo– que la reprime. El discurso semiótico es ambiguo, incoherente y fragmentario porque evoca una comunicación pre-verbal, pre-semántica, pre-simbólica, pre-lógica: la fusión física con el cuerpo de la madre durante el embarazo –una experiencia de unión total sin límites, de comunicación carnal y sanguínea, pre-verbal, perdida con la progresiva entrada en el orden simbólico lingüístico y social del patriarcado (la “Ley del Padre”, también denominada por Derrida “orden falocéntrico”).

Las coincidencias entre el concepto kristeviano y la escritura textil chaceliana (formulados en las mismas fechas) son evidentes, porque ésta es la comunicación profunda –la continuidad momentánea– que Chacel metaforiza como hilo y contacto: un lenguaje que evidencia su índole substitutiva y la ausencia *máterial* que subyace en él (el *amor* para Leticia Valle), y que intenta captar resonancias de aquella comunicación sin palabras: placer como palabra, como respuesta o pago... El contacto es el diálogo que –tal vez desde el útero– no se puede interrumpir, no se puede cortar [...] [E]l leteo prenatal: si lo nadásemos, si lográsemos cruzarlo, alcanzaríamos la reminiscencia. [...] Tacto inicial, desde la testa materna fraguando el calor que se llama ternura, *urdiendo* el posesivo anhelo que se llama amor... (*Acrópolis* 100, 102, 162, énfasis mío).

El concepto de *discurso semiótico* o *lenguaje poético* de Kristeva fue reformulado como *escritura femenina* por Luce Irigaray y Hélène Cixous, estableciéndolo como una cartografía libidinal regida por principios distintos que la escritura canónica realista, teleológica, la cual derivaba del placer sexual masculino –perfectamente codificado, enfocado en un solo punto, extendido linealmente en *crescendo* hasta un clímax, y con una resolución final, como explicó Susan Winnet en “Coming Unstrung” (“Desligarse”, 1990). La escritura femenina es poli-céntrica y capaz de moverse en cualquier dirección, recomenzando, metamorfoseando continuamente los significados y transgrediendo las oposiciones duales y las categorías definidas sobre las que se erige el pensamiento binario patriarcal. (Sin embargo, esta conceptualización incurrió en el binarismo, al considerar que esta escritura subversiva como opuesta al patriarcado y, por tanto, forzosamente *femenina*). En consecuencia, esta escritura constituye un ámbito desde el que ejercer la revolución contra ese orden. Sólo que Irigaray y Cixous conciben la feminidad, la escritura femenina y la subversión del patriarcado como instancias de exterioridad al mismo; mientras que para Kristeva y Chacel, esta escritura no es femenina –puesto que eso reproduciría el binarismo y esencializaría el género– sino andrógina, y la revolución sólo puede darse desde dentro, inmanentemente. Para un análisis comparativo y crítico detallado, véase el libro de Toril Moi *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory* (London & New York: Routledge, 1988).

un medio, de revolución política. Chacel plantea un hilo enredado y una tela irregularizada: una reproducción deliberadamente disfuncional, *seductora*, del Texto-red patriarcal: un anti-tejido. De este modo, la escritora desvela a la vez que urde la condición laberíntica y espectral del lenguaje, integrando un auténtico tratado estético que se sitúa ya en el post-estructuralismo –el cual es entendido por ella como un enmarañamiento o laberintización de los textos, en un abierto rechazo de cualquier forma de teleología. Para decirlo de un modo más significativo dentro de nuestro análisis, en *La escuela de Platón* Chacel asume y teoriza a *Ariachne*, a través de Elena, como un paradigma escriturario, convirtiendo su trilogía en una telaraña textual.

Por último, estas reflexiones metalingüísticas representan el recurso más efectivo mediante el cual la autora constata su posicionamiento frente al contexto de los años setenta y ochenta en España. Como anticipamos en las primeras páginas del capítulo anterior, Chacel retoma la escritura vanguardista, pero con un uso inmanente y deconstructivo que, como explicaremos, rescata la acción política de la literatura.

Nuestro estudio se articulará en cuatro partes: las cuatro dimensiones en que Chacel *arañiza* su texto. Juntas, estas cuatro dimensiones forman una especie de fractal, en que cada laberinto contiene otro dentro de sí mismo. En nuestro análisis, nos moveremos desde el interior hacia el exterior de ese fractal. Nos ocuparemos, primeramente, de los fragmentos en que se considera sobre las palabras en su dimensión léxica. En segundo lugar, nos enfocaremos en los pasajes donde se cavila sobre el acto de relatar. En tercero, veremos los pasajes en que se habla de la ciudad y el trazado urbano. Y, finalmente, conectaremos esto con el debate sobre el relato nacional y la memoria histórica durante el momento en que Chacel escribía.

El laberinto dentro de las palabras

El primer ámbito en que Chacel desarrolla su estrategia de textilización textual es el que podríamos denominar interior a las palabras, y queda de manifiesto en los párrafos que discurren sobre su naturaleza y su empleo. Esas consideraciones salpican casi todas las páginas de la trilogía, dibujando la transformación en la relación de las protagonistas con el lenguaje. Empiezan con la angustia y fascinación de Isabel por los vocablos que escapan a su entendimiento, y continúan a lo largo de numerosos monólogos interiores y conversaciones, en que las chicas buscan la manera más exacta para dar cuenta de una experiencia o de un concepto.³⁴¹

Pero la constante lucha de Isabel por aprehender las escurridizas palabras, y los frecuentes casos en que ambas advierten dificultades para encontrar el término preciso, representan mucho más en las novelas que sólo la inseguridad causada por la marginación femenina del conocimiento. Aluden, asimismo, a su progresivo discernimiento del profundo desfase entre la experiencia sentida y la narrada: “¿Como puede ser que lo que se oye y lo que se ve sean una misma cosa y que esa cosa se ve y se oye, pero no se puede decir qué es?” (*Barrio* 117). Las cavilaciones cobran un cariz especialmente importante cuando se refieren a sentimientos como la desconfianza (*Barrio* 66),³⁴² cuando giran en torno a los silencios llenos (*Acrópolis* 80),³⁴³ o

³⁴¹ Uno de los primeros y mejores ejemplos tiene lugar cuando doña Laura les explica por qué, para referirse a un erizo de tierra, prefiere el término francés al castellano. Isabel y Elena concuerdan, fascinadas, cuando la maestra puntualiza: “Un espino, un espinillo. No me gusta ese nombre tan tonto: yo siempre digo *une aubépine*. [...] No es que suene mejor, es que *dice más*. Fíjate, si digo un espino blanco, miento una cosa que está a la vista: tendría que decir un alboespino y eso suena muy antiguo” (*Barrio* 79, énfasis mío).

³⁴² “¿Cómo puede ser que exista un vocablo para designar lo inestable absoluto... lo imprecisable, innumerable, amenazante e inconcebibles formas? ¿Cómo puede tener un nombre ese dragón que, nada más perfilarse en la mente, suspende el vivir, DESCONFIANZA?” (*Acrópolis* 66)

cuando aluden a conceptos de por sí inefables, como el olvido, el cero o la nada (*Barrio* 220-221, *Acrópolis* 75-76).³⁴⁴ Y, más significativamente, cuando giran en torno a la sensación de fusión acontecida en el amor: esa momentánea comunicación diáfana y profunda, genuina, sin necesidad de palabras, que Chacel ya había sondeado en *Memorias de Leticia Valle*. Cuando Isabel intenta contarle a Elena el efecto profundamente perturbador que causó en ella el breve instante en que Luis le tomó la mano, no puede explicarlo mediante el lenguaje convencional, y tiene que recurrir a una heterodoxa comparación metafórica, que no obstante resulta muy elocuente (*Acrópolis* 113).³⁴⁵

Esta percepción de la inestabilidad del lenguaje provoca una paulatina pérdida de fe en él. Ello se ve ilustrado por la cada vez menos frecuente recurrencia de Elena a buscar las palabras desconocidas en el diccionario o a preguntárselas a su padre, como hacía siempre al principio de

³⁴³ “¿Cómo se puede decir algo que no se dice? ¿Cómo puede uno creer que ha oído lo que no se le ha dicho, creer haberlo sentido, palpable... Más exacto sería decir haberlo palpado porque, como decir, no se ha dicho nada, pero se ha tocado” (*Acrópolis* 80, énfasis mío).

³⁴⁴ Cito los dos ejemplos de ambas novelas:

¿Por qué hostilizar a la nada? Es cierto que no podemos concebirla y que, con una mediana sensatez, nadie puede pensar que la nada sea algo pero, por encima o por debajo de toda sensatez, late o zumba la percepción de la nada como alguien... y se la odia, se la hostiliza, se le corta el paso. ¡Como si la nada pudiera dar un paso! No puede, hay que ser sensato: no puede, pero avanza, gana terreno. ¡No, no gana nada!, pero todo terreno se pierde en ella. (*Barrio* 222).

¿Se puede pensar y describir el cero?... Se puede describir el cuatro, el tres, el dos, el uno y callar. No hay por qué describir el callar: cualquier descripción lo anula: la nada se anula con algo. (*Acrópolis* 75-76).

La elaboración en torno a lo indecible, refiriéndose a la carencia fundamental del lenguaje, es una constante en toda la obra literaria de Rosa Chacel. La autora se refería a ello como el “germinar del nada”: “[M]i fuente de actividad [es] lo falto, lo ausente, lo distante” (citado en Mangini, “Introducción” 32). Chacel se autoimpuso el desafío de pensar el cero con el intrigante cuento “Icada, Nevda, Diada” (publicado por primera vez en 1952 dentro del volumen *Sobre el piélago*, y luego en otra compilación en 1971). En él se describen los fatídicos efectos de la fuga de tres “demonios” inmatereales o variaciones de la Nada, “paridos” por el Cero en un experimento de laboratorio realizado por el profesor Stein. Por supuesto, son invisibles e impalpables; pero pueden ser percibidos por los fenómenos vampíricos de vacío y ausencia que originan, y a los cuales sólo son inmunes Stein y uno de sus discípulos. Entre estos fenómenos están los que provocan en las palabras, como describiremos en otra nota más adelante.

³⁴⁵ “Si no comprendes que no pasó más que eso... y que eso no se puede contar... es como si... Figúrate que me vieras bajar la escalera de mi casa, así, tal como estoy ahora, con este vestido... ¿Te imaginas?... yo voy bajando y tú sales al descansillo y me hablas... y ves que no soy yo...” (*Acrópolis* 113).

la primera novela (*Barrio 18*). Sin embargo, y en contraste con el miedo y la sensación de torpeza experimentados por Isabel, Elena pronto se dará cuenta de que tal inestabilidad es co-sustancial a la lengua misma; y de que esto es, precisamente, lo que va a permitirles afrontar el reto de hacerla suya, porque supone, de hecho, una liberación de la hegemonía del significado fijo. El lenguaje irá perdiendo su sentido sagrado y jerárquico como ley, y se convertirá en diversión, exploración y renovación:

He oído cincuenta veces eso de ‘no se puede expresar con palabras’... pero hay algo peor; *es peor no poder ni siquiera sin palabras*. [...] *Me parece idiota la afirmación de los que dicen ‘el lenguaje humano no acierta a expresar’*. [...] [N]o tengo más que [...] buscar la sublimidad absoluta, la que no ha sido tocada por el lenguaje [...] y el lenguaje siempre puede darme el nombre de algo que entre como debutante, por mi palabra, por la imagen de mi mente, en la sublimidad... [...] El olvido no se puede describir, no se puede pintar, *pero se puede pensar*. (*Acrópolis 51, 75-76, énfasis míos*)

En realidad, esto es algo que las chicas ya habían hecho intuitivamente desde el inicio de *Barrio de Maravillas*: “no sé qué es lo contrario de matar, pero en fin, sí, se puede decir”, meditaba Isabel, “[...] no sé si se puede decir que el sufrimiento es lo contrario de la suavidad, pero algo de eso debe ser...” (*Barrio 9, 28*). Sin embargo, poco a poco comenzarán a hacerlo de manera deliberada. El discernimiento de las protagonistas sobre la opacidad del lenguaje va surgiendo a medida que se extiende en ellas la eclosión perceptiva de la sexualidad –un poco antes en Elena– y, con ella, la fascinación por el arte plástico. Igual que ahora se percatan de matices pictóricos y escultóricos antes inadvertidos, también captan texturas verbales sutiles. Era por este motivo que, en el capítulo anterior, comentábamos que el Eros les había proporcionado una manera táctil tanto de mirar como de aproximarse al lenguaje.

Pero todo esto también ocurre al mismo tiempo que –desde el momento en que “pasan el Rubicón”– las chicas empiezan a existir socialmente como meros cuerpos reproductivos. A causa

de ello, se ven apartadas del orden lingüístico, y situadas casi como extranjeras frente a él. Esto tiene una doble consecuencia: por un lado les facilita desprenderse de las relaciones semánticas preestablecidas, y por otro las hace aún más conscientes de su corporalidad, intentando introducir esa experiencia sensitiva en el lenguaje. Por consiguiente, su clarividencia lingüística acontece al mismo tiempo que la valoración de la actividad textil y que su gradual disociación entre sexo y género. Con lo anterior, asumen sin saberlo el mismo desafío que sus compañeros de generación intentarían abordar poco después, y que explicamos en el capítulo previo: alejarse del representacionismo, sumergirse en la forma, reivindicar la experiencia corporal suprimida por la moral católica y burguesa, e incluirla en el lenguaje³⁴⁶ –desafiando su carácter logocéntrico, unitario, visual, distante y diacrónico. Las descripciones que las protagonistas intentan llevar a cabo inciden en la experiencia física como una multiplicidad envolvente de sensaciones simultáneas, privilegiando aquellos sentidos tradicionalmente menospreciados como el tacto, el gusto y el olfato.³⁴⁷

La única manera en que las chicas pueden capturar lingüísticamente estas sensaciones es la sinestesia (Davies 169). Es importante notar que, desde el primer caso en que aparece empleada

³⁴⁶ Un perfecto ejemplo de esto sería, por supuesto, el célebre episodio de la magdalena en *Du côté de chez Swann* (*Por el camino de Swann*, 1913), primer volumen de *À la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, escrito entre 1908 y 1922, y publicado entre 1913 y 1927). La magdalena impregnada en té es una experiencia multi-sensorial –la visión de su forma, el tacto esponjoso, el aroma, el gusto– capaz de provocar un verdadero salto espacio-temporal en que el narrador regresa, de pronto, a su infancia. La propia Chacel mencionó la enorme importancia que Marcel Proust tuvo en la vanguardia: “fue la primera gran renovación” (Mateo 72).

³⁴⁷ En este sentido, es indispensable anotar la expresiva descripción, contenida en *Acrópolis*, del plato típico de las tabernas humildes de Madrid –lentejas con papas y chorizo:

paladeando, deglutiendo la cosa ardiente, punzando en la garganta, que se difunde dentro del pecho como en una bóveda una nota musical o el vibrar de un gong o un perfume o la luz que reluce o grita en la ristra de guindillas, apenas vislumbrada al fondo del oscuro Mesón Segoviano... La roja guindilla que, molida, vivifica el chorizo, y el chorizo traspasa, envuelve en su furia a las lentejas de Esaú... a las patatas ¡a las blancas patatas!... cuando frescas, duras, albergadas bajo terrones húmedos y luego vencidas por el hervidero de la olla, atacadas en su estructura harinosa, a punto de deshacerse, conservando aún algo de su consistencia que la vecindad del chorizo traspasa, y embeben su jugo, se empapan en él mezclándose, suaves, a su raspante colorado, exhalando su vaho feculento: base o cañamazo para el rojo estambre puntilloso, puntiagudo en el olfato, insidioso en la vista, que se deja tentar por su promesa de fiero picor... (136-137, énfasis míos)

en *Barrio de Maravillas*, queda explícitamente vinculada con la actividad textil. Durante una excursión vespertina a la Casa de Campo con doña Laura y Piedita, la maestra les enseña a las chicas una fuente de agua ferruginosa. A propósito de esto, ellas emprenden una prueba: ¿cómo describir con precisión su sabor? Para intentar reconstruirlo, Elena tiene que transgredir el lenguaje comunicativo normal y explicarlo recurriendo a su costumbre de chupar las agujas de hacer ganchillo:

A ver si yo lo describo... Es un sabor que es casi un dolor. Sí, eso es; llega un momento [...] que casi no se puede resistir; es como si el sabor fuese punzante. No picante, no; es que se hace cada vez más agudo. Algo de eso pasa con el sabor de la sangre, pero el sabor de la sangre es más gordo; el de la aguja es finísimo..., es limpio... [...], es como un sonido que está vibrando mientras uno piensa en otra cosa... Uno se queda pensando, con la aguja en la boca, y piensa algo del color del sabor... Ah, eso es importante, lo del color. El sabor se parecerá al de la sangre, pero el color no es ese rojo simple... [...], un rojo lleno de azul... Sí, eso es; uno chupa la aguja y el color –o el sabor– es misterioso... (*Barrio 77*).

La sinestesia es generada a partir de la comparación metafórica con un instrumento textil. Con esta asociación explícita, Chacel nos indica que éste es uno de los rasgos fundamentales en su idea de textilización textual. La aguja se convierte en la pluma de un texto *adulterado* con todas las impurezas de los sentidos corporales, los cuales generan asociaciones semánticas divergentes de la significación convencional, trastocándola. En este punto, es necesario recordar dos cosas, que ya habíamos comentado a propósito del recital poético desempeñado por Leticia Valle. En primer lugar, hay que mencionar la revisión sobre el concepto freudiano de “perversidad polimórfica infantil” que realizó Herbert Marcuse en *Eros and Civilization* (*Eros y civilización*, 1955), y que a su vez fue re-visitado por Deleuze y Guattari en su idea de la *performance* lingüística contra “la competencia dominante del maestro”: “una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes [...]. Semióticas gestuales, mímicas, lúdicas” (“Rizoma” 20). En segundo lugar, quiero traer de vuelta el concepto de lo “háptico”

formulado por Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux (Mil Mesetas, 1980)*: “Háptico es mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esa función que no es óptica [...], puede ser visual, auditivo tanto como táctil [...] dar al ojo una función digital” (“Lo liso” 499, 500).³⁴⁸

Considerando estas ideas de “polimorfismo perverso” y de “háptico”, el juego que Elena e Isabel inician, y que Chacel nos propone en sus novelas, es precisamente

un juego de niños gigantes, ¡eso es! Imaginemos a las más colosales y prístinas entelequias jugando a cambiarse, esconderse, quitarse y ponerse sus prendas íntimas... ¿prendas?, no, eso sería un juego demasiado fácil: se trata de órganos [...] el juego consiste en... Tal vez en poner el ojo en el lugar del oído [...] porque la Mente quiere ir derecho, [...] y el ojo [...] no le exige al oído ni siquiera un par de comas. Nada, nada es necesario cuando se ha aprendido a oír... a ver la palabra, la voz que va de derecha a izquierda, izquierda a derecha... La voz, con sus quiebros y giros, destella y marca en cada escorzo una faz que extasía al ojo porque le descubre, con un leve trueque sintáctico, desnuda, la analogía que estaba velada, empolvada por el hábito –hábito sin vocación. Con un breve equilibrio inestable de lo dicho, con un esguince que suena fugitivo, como si quisiera pasar inadvertido para obrar subterráneo. (Acrópolis 230-231, énfasis mío)

La referencia a cambiarse sus “órganos” a través de “poner el ojo en el lugar del oído” –o sea, de otorgarle al oído, y por extensión a los otros sentidos, el lugar preeminente que en el lenguaje ha tenido el ojo– nos resulta especialmente significativa, porque reconecta con la idea de *espiritualización* (Wassily Kandinski, 1911) o *deshumanización* (José Ortega, 1926) en las artes plásticas. Es decir, nos pone otra vez en contacto con aquella voluntad de abstracción vanguardista que buscaba *des-organizar* el arte para liberarlo de la representación realista u orgánica, y que constituía el núcleo del debate contra el Natural-Realismo decimonónico. Tanto más significativo para nosotros resulta que ésa noción vuelve a estar presente en la discusión post-estructural: “Si todo es vivo no es porque todo es orgánico y está organizado, sino, al

³⁴⁸ El concepto de *lo háptico* enunciado por Deleuze y Guattari es una revisión de la idea de *lo táctil* expresada por Walter Benjamin en “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1935), retomada posteriormente como *percepción corporal* por la Gestalt y por Maurice Merleau-Ponty en *Phénoménologie de la perception* (1945).

contrario, porque el organismo es una desviación de la vida”, puesto que encierra la potencia vital que es flujo o impulso [...] una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa entre los organismos” (Deleuze y Guattari “Lo liso” 505). La abstracción, deshumanización o espiritualización de vanguardias también intentaba, como el juego propuesto ahora por Chacel, liberar el arte de esquemas teleológicos, de la mente que “quiere ir derecho”. Y proponía una nueva relación con el lenguaje, descubriendo otras posibilidades semánticas que, pese a estar excluidas de la significación normal, persistían todavía en la palabra, si bien atenuadas, “empolvadas por el hábito”. La autora nos invita a reencontrarlas por medio de una pequeña dislocación: imprimiendo a las palabras mínimas modificaciones en su sonido (“la voz”) y en su gramática o grafía (“un leve trueque sintáctico”, “un breve equilibrio inestable”, “un esguince fugitivo”).

Chacel retoma y desarrolla así la seducción léxica –descarrilamiento del significado único– que había planteado en *Memorias de Leticia Valle* (1937-1945). En su autobiografía infantil *Desde el amanecer* (1972), ella ya había mencionado la energía oculta que continuamente había detectado en estos súbitos fallos verbales:

Siempre, desde una edad que no puedo recordar, los accidentes de las palabras, deformaciones, abreviaturas, transposiciones sintácticas me causaban una impresión parecida, no precisamente al miedo, sino al susto. La palabra, así trastocada, se convertía en duende porque la deformación casi nunca la desvitalizaba, sino al contrario, la mostraba en una nueva faz de su poder. Y yo la miraba fascinada, obsesionada por el empeño de pensarla en su novedad. (248)³⁴⁹

³⁴⁹ Con este concepto, Chacel escribirá el cuento sobre el cero anteriormente mencionado: “Icada, Nevda, Diada” (1971), tres variaciones, por deformación gráfica, del vocablo “nada”, creadas en probeta por el profesor Stein, las cuales –como hemos dicho– se manifiestan en fenómenos vampíricos de ausencia y vacío. Estos tres demonios empiezan a ejercer su influencia desintegradora sobre el lenguaje y la escritura: el profesor y sus discípulos observan cómo en las palabras “estatua”, “león” y “áncora”, el sentido y la forma se van desgajando paulatinamente, y los fonemas se van retorciendo. Según explicó la propia Chacel, el título es, precisamente, la deformación de tres veces la palabra “nada”.

Y en el ensayo “Autopercepción intelectual” (1988), la escritora declaró la importancia de la sonoridad en su empleo del lenguaje, explicando que para ella provocaba asociaciones incluso entre palabras que no guardaban ninguna proximidad semántica: “Algo así como las rimas unánimes, mellizas. Eso es, con esa hermandad que sobrepasa su significado lógico como paloma y carcoma, como beduino y molino, que no se unen por su contenido racional, sino que se abrazan graciosamente, dejando al alejarse unidas una estela armónica” (Chacel “Autopercepción” 20). Lo interesante es que esta transformación de las palabras no se plantea ya como un gesto iconoclasta –como habría hecho la vanguardia–, sino como un discreto pero eficaz acto de subterfugio: una falla en el tejido, “un esguince que suena fugitivo, como si quisiera pasar inadvertido para obrar subterráneo” –una seducción en el sentido propuesto por Jean Baudrillard en *Séduction (De la seducción, 1979)*, que ya explicamos al hablar de *Leticia*. Estos juegos lingüísticos habían sido inaugurados por el personaje de Elena desde el comienzo mismo de la primera novela de la trilogía, *Barrio de Maravillas*, mucho antes de aparecer la descripción sinestésica del agua ferruginosa que acabamos de analizar.

El primer caso –recordado por Isabel mientras saca el hilo del lienzo de doña Eulalia– era la palabra *verderón*, un nombre de pájaro. Con su peculiar dicción, Elena alumbraba y desentrañaba la oculta relación existente entre el significado y los sonidos que lo simbolizaban. Esto ilustra a la perfección la cita de antes: un escorzo o giro de la voz, un leve énfasis en la pronunciación de la palabra, desvela visos debilitados por la rutina, descubriendo así la magia del lenguaje: “como si el verde del pájaro hubiera llenado el cuarto” (*Barrio 10*). Su boquiabierta amiga ahora puede advertir “*el concepto o noción que encierra el sentido sensible como una borrasca que puede*

sepultar navíos bajo las olas” (*Acrópolis* 65) –un “concepto o noción” que coexiste y enlaza con otros. En muchas palabras, esto crea una explosión de líneas de fuga hacia significados distintos y no excluyentes entre sí. Es lo que sentirá Isabel al escuchar el término “además” pronunciado con retintín por doña Eulalia (*Barrio* 37-38): un vocablo tan aparentemente sencillo puede significar mil cosas diferentes.

Sin embargo, y como comentamos exhaustivamente dos capítulos atrás, el ejemplo más importante de estos juegos era la maniobra que Elena desplegaba en torno al desvelamiento del vocablo “carreño”. La chica era consciente de que, a través de una explicación verbal, Isabel nunca comprendería por qué la comparaban con uno –dicho de otro modo, empezaba a intuir la ausencia material inherente en la palabra. Así que decidía llevar a cabo un experimento semántico con su amiga antes de ponerla frente a los cuadros, que incluía varios ejercicios de resemantización: algunos vocablos (“conquista del Himalaya”, “freír espárragos”, “sinónimo de iglesia”), un austero uniforme negro de colegiala (resignificado como un elegante vestido de época) y su propia identidad (convertida, por virtud del disfraz, en una princesa del siglo XVII).

El siguiente ejemplo, consecuencia del primero, y que también explicamos hace dos capítulos, es la potencialidad poética de Isabel. Debido a su escasa competencia en el orden lingüístico normativo y a su contacto directo y casi total con la oralidad, la niña demuestra una percepción extraordinaria de las palabras –especialmente de aquéllas cuyos significados desconoce, y a las que sólo puede aproximarse intuitivamente desde su sonido (“suripanta” *Barrio* 12), estableciendo asociaciones tan inusuales como inspiradoras (“ultramarinos” y “sinónimo de iglesia” *Barrio* 12, 22), y uniendo, por tanto, la sinestesia con la metáfora ésta y el símil. Con un entrenamiento verbal más largo gracias a su ambiente familiar, Elena será la receptora atenta que sepa percibir y lustrar el precioso potencial de su amiga. Esta doble capacidad –de Isabel para

crear tales asociaciones, y de Elena para advertirlas y alimentarlas— conecta perfectamente con la experimentación metafórica que sus compañeros de generación estaban llevando a cabo. En 1910, Ramón Gómez de la Serna había inventado la greguería como “género literario”;³⁵⁰ y hay que recordar que el padre de Elena, poeta él mismo, confirmaba el carácter de greguería que había en la ocurrencia de Isabel de identificar “cachivache” como sinónimo de “iglesia”, improvisando “una frase muy bonita en un relato, describiendo una sacristía”.³⁵¹ También es relevante recordar que, en 1926, José Ortega y Gasset había escrito en *La deshumanización del arte* que la poesía es “el álgebra superior de las metáforas” (36). Asimismo, el acto fundacional de la “Generación del 27” fue el homenaje celebrado en el Ateneo de Sevilla a “la irracionalidad metafórica de Góngora, malentendido hasta entonces en España” (Mangini “Introducción” 14); y, como mencionamos anteriormente, en las tertulias de los muchachos vanguardistas se cita expresamente la importancia de Góngora como uno de sus referentes estéticos (*Acrópolis* 284).

³⁵⁰ La siguiente cita (tomada del prólogo escrito por el mismo Gómez de la Serna para la edición de 1960 de las *Greguerías*) es larga, pero creo que ilustra el experimentalismo literario de vanguardias de un modo muy adecuado para nuestro análisis, puesto que define la greguería recurriendo, precisamente, a términos textiles:

Me quedé con la palabra por lo eufónica y por los secretos que tiene en su sexo. Greguería, algarabía, gritería confusa. (En los anteriores diccionarios significaba el griterío de los cerditos cuando van detrás de su mamá). Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas [...]. La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria. Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, *destejido*. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como *destrenzando todos los tendones y los nervios*, como despeñándose. La greguería es el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o a no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos [...]. Antes se hacía un discurso vano con ocasión de cualquier cosa, se hacía una moral, *una hilada de conceptos*; ahora sólo basta con una frase para revelar que se está más allá de los horizontes pasados [...]. La metáfora multiplica el mundo, no haciendo caso al retórico que prohíbe enlazar cosas sólo porque él es impotente para lograrlo. Humorismo + metáfora = greguería. Además la “greguería” tiene condiciones para captar por un nuevo lado el mundo que nace [...]. Cumple este género *el deseo de disolver que hay en lo profundo de la composición literaria*, el mayor deseo que hay en la vida y que prevalece siempre en definitiva. ¡Oh, si llegase la imposibilidad de deshacer! La greguería es revolución serena y optimista del pensamiento, la greguería es la más poética broma de la vida. (citado en <http://www.geocities.com/greguerias/prologo.htm>; énfasis míos)

³⁵¹ A efectos de recordatorio, repito la cita reproducida en nuestro capítulo anterior: “Allí había incensarios, vinajeras y otros sinónimos de iglesia...” (*Barrio* 37).

La propia Chacel subrayó que “el fenómeno sobresaliente en la prosa de mi generación fue la profusión de la metáfora, robada –amorosamente robada– a la poesía” (“Sendas perdidas” 24).

La metáfora, unida a la sonoridad, vuelve a jugar un papel destacado más adelante en la novela, cuando Elena acomete otro ejercicio lingüístico: pensar el término *melancolía*, yendo sensorialmente del significante al significado. “Mi padre dice que la palabra melancolía no tiene un sentido tan bonito como a mí me parece, pero no me importa”, dice, señalando su divergencia del lenguaje normativo y la semántica excluyente, “para mí tiene *el sentido que yo oigo en su sonido, que yo veo en su sonido*” (*Barrio* 116). Para entender lo que Chacel se dispone a hacer a través de Elena, hay que considerar la explicación dada en su autobiografía de infancia *Desde el amanecer* (1972), pocos años antes de iniciar su trilogía. La autora había comentado que para ella las letras siempre habían convocado otros sentidos –y esto es otra dimensión de la sinestesia. Los fonemas generan impresiones cromáticas, como ya explicamos en el capítulo dedicado a *Leticia*: “Yo tenía adjudicado un color a las vocales –con tanta convicción como Rimbaud–. Claro que no los mismos colores porque nuestras vocales son cromáticamente muy distintas: nuestra A es blanca, nuestra E es amarilla, nuestra I es roja, nuestra O es negra, nuestra U es azul” (75).³⁵² Y la declamación, además del efecto sonoro en el oído, produce sensaciones táctiles en la boca, que a veces están incluso próximas al gusto y al olfato: “mi abuela, que hablaba un castellano desmesuradamente plástico: su pronunciación era dura, neta y tan expresiva que *corporizaba* las cosas nombradas; no las sugería, ni siquiera las suscitaba como espejismo: las hacía caer *palpables, con peso, olor y sabor*” (103, énfasis míos). Así es como Elena experimenta la palabra que su padre encierra en un significado estrictamente definido.

³⁵² Y, acto seguido, explica la secreta relación de su tercera novela, *Memorias de Leticia Valle*, con el cuento de Blancanieves –a pesar de que no guardan relación argumental: “Por esto el nombre de Leticia me hacía imaginar las dos gotas de sangre que deja caer en la nieve una reina” (*Desde el amanecer* 75).

“Melancolía”, continúa la protagonista, empleando un símil sinestésico, “[...] es como una palidez..., como lo que se pone pálido de tanto...” (*Barrio* 116). Y, efectivamente, si pronunciamos lentamente el vocablo en voz alta, nos damos cuenta de que las vocales *e* y *a* le confieren un carácter blanquecino, lechoso; y de que hay un efecto blando, ondulante y suave en la combinación de las dos *eles* con la *eme* y la *ene*, que deja en la lengua una sensación semejante a la palabra *miel* y, por asociación, al sabor dulce –apenas amargado por la breve guturalidad de la sílaba *co*. Además, la acentuación llana y el hiato definen una impresión de declive, de energía extinta que no puede llegar al final (*melancolí-a*). La combinación de fonemas produce un cromatismo nebuloso de tonos marfiles. Finalmente, Elena establece una comparación metafórica, proponiendo una imagen para condensar este efecto táctil y sonoro: “es la cara de Pierrot con la palidez de la luna” (*Barrio* 116, énfasis mío).³⁵³

Con todas estas reflexiones de las protagonistas, Chacel rasga la aparente unidad de las palabras. Cada significante estalla, quedando a la vista toda su contingencia semántica –una red de otros sentidos posibles, interconectados, que habitualmente pasan desapercibidos, velados por el hábito y por el privilegio que el simbolismo tiene sobre la materialidad en la escritura. Esto, en realidad, no es otra cosa que la *desautomatización de la percepción* propuesta por el formalismo vanguardista ruso durante la década de 1920s, con el que Chacel estaba más que familiarizada a través de sus lecturas y de las discusiones estéticas en las que participó. Pero para nosotros, resulta sumamente relevante que ese efecto sea metaforizado por la autora como el

³⁵³ Otra incidencia en la conexión secreta entre el sentido y la sonoridad de la palabra ocurre con la digresión sobre la precisión del vocablo francés *elancé*, al describir una reproducción en yeso del *Giuliano de Médicis* en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando: “[en castellano] no tenemos una palabra que sugiera [así] el impulso y la levedad” (*Acrópolis* 85). El impulso va marcado por la acentuación aguda de la palabra, la levedad está dada por la combinación de consonantes encabezada por la *ele*, y la combinación de ambos efectos se produce gracias a que la vocal tónica es una *é* –si hubiera sido *á*, la sensación habría sido de onda expansiva; si hubiera sido *í*, la palabra se habría sentido afilada y puntiaguda; si hubiera sido *ó*, habría producido un efecto de pesadez y desplome; y si hubiera sido *ú*, la gracilidad de la palabra se habría visto envuelta por una impresión de exotismo y misterio.

desmechamiento y enmarañamiento de un hilo textil. Al principio, la racionalización es muy básica, enunciada por analogía con dos imágenes. La primera es la madera astillada: “Uno ve la cosa astillada en cincuenta mil astillas. En algunas tan pequeñas que casi no se ven, que no están enteramente desprendidas unas de otras –*esto es un poco idiota, pero sirve para pensarlo*–, hay astillas que tienen astillitas, *fibras, hilos entremezclados, combinados, ¡eso es!*, hay combinaciones visibles, por eso cree uno sentir las invisibles, con todos sus contrarios: *sus chiripas, sus carambolas...*” (*Barrio 236*, énfasis mío). La segunda es el interior de las pitas de aloe: “[Como las pitas] se curvan, se unen, se separan y se vuelven a unir *sus hilos* de colores” (*Acrópolis 101*, énfasis mío). Pero luego ya se formula de manera mucho más sofisticada: “La letra insospechada, excavada en lo obtuso de escolar yacimiento, trajeron a la luz espiral de su iris y el ojo fue leyendo su voz opalescente, *el dédalo secreto de sus formas sonoras*” (*Acrópolis 233*, énfasis mío). Como constata Catherine Davies, “Chacel’s writings constantly draw attention to the elusiveness of language, to the ways in which meaning is always deferred, and to the slipperiness of signification [...]. She delights in the free play of words which render impossible a definitive, essential meaning. For Chacel, language is not transparent or a guarantee of truth” (*Spanish Women’s Writing 156*). La autora revela, en el interior de las palabras, el mismo laberinto que también genera con la línea narrativa –como analizaremos un poco más adelante–; y, al hacerlo, se conecta plenamente con las inquietudes postestructuralistas y deconstruccionistas, trazadas en la misma dirección por Jacques Derrida en *De la Grammatologie* (*De la gramatología*, 1967) y por Joseph Hillis Miller en “Ariadne’s Thread” (“El hilo de Ariadna”, 1976).

Según Derrida, cada intento por definir el concepto aludido por una palabra incurre en un desplazamiento hacia otro vocablo sinónimo de sentido aparentemente igual, pero no

completamente idéntico (*différance*); y así consecutivamente, de manera que el significado ulterior siempre permanece inaccesible, creándose una desordenada trama lingüística de asociaciones semánticas. (El ejemplo perfecto lo tenemos en *Acrópolis*, cuando las protagonistas meditan sobre la expresión verbal de conceptos abstractos que sólo pueden alcanzarse a través de asociaciones con significados más concretos: “Puro, ¿qué es algo puro?... Bueno, tal vez se pueda llamar puro a algo enteramente desinteresado. Sí, creo que eso es puro, estar desprendido, descubierto...” 106). Esto mismo también es explicado por Miller: “Each word inheres a labyrinth of branching interverbal relationships” (70). Si a esa red de significados simbólicos flotantes le sumamos –como hemos explicado en el caso de Chacel– aquéllos derivados de la sonoridad o grafía, el dédalo se incrementa y se transforma cada vez que oímos o leemos la palabra, incluso si se trata de la misma por segunda vez. El resultado es una maraña de sentidos interconectados, que gira envolventemente en torno al concepto, pero sin focalizar el “punto justo”, “el quid”, “el intrínquilis”, el centro del laberinto. Este es el efecto que la pulsión semiótica, según Julia Kristeva en *La Révolution Du Langage Poétique (La revolución del lenguaje poético, 1974)*, ejerce sobre el lenguaje simbólico.³⁵⁴

En conclusión, Chacel dota de un nuevo sentido a la máxima “En la excelencia de la forma está la verdad del sentimiento” (*Barrio* 180), escuchada de labios del padre de Elena, el poeta parnasiano. Para él, la frase alude a una relación unívoca y jerárquica entre significante y significado, dominada por el segundo. Para su hija, “el sentimiento” es, en efecto, inseparable de la forma (como demuestran sus revelaciones de la imbricación secreta entre sentido y sonido con las palabras “verderón”, “melancolía” o “elancé”). Pero no hay una verdad esencial depositada

³⁵⁴ Como explicamos en la nota dedicada a Kristeva, lo semiótico o impulso poético es una tensión anti-simbólica inherente al lenguaje: una resonancia del vacío *máterial* sobre el que aquél se construye (vacío de la *comunicación* o continuidad corporal con la madre, y vacío del objeto representado). Con su énfasis en las cualidades físicas de las palabras, genera una fuerte ambigüedad que desestabiliza la hegemonía semántica normal.

en esa ligazón, sino que se trata de una correspondencia metamórfica, susceptible de resonancias múltiples y nuevas segregadas desde la materialidad lingüística. De este modo, Elena anula la escisión entre forma y fondo, lo cual es considerado por Deleuze y Guattari como un rasgo de *lo liso* –abstracto, nomádico, oral, háptico– en el lenguaje: “La función háptica y la visión próxima suponen en primer lugar lo liso, que no implica ni fondo, ni plano, ni contorno, sino cambios direccionales y conexiones entre partes locales” (“Lo liso” 502).

La transformación gradual de la relación de las protagonistas con el lenguaje –descubriendo sus veladuras y tanteando sus fronteras– está marcado por dos puntos de inflexión, ambos íntimamente relacionados con la experiencia social *femenina* de exclusión respecto de la cultura escrita. El primero es el deslumbramiento de Elena ante la potencia narrativa de la iletrada costurera Antonia, cuando ésta le confía la historia de pasión que dio origen a Isabel. El segundo es su súbita comprensión del poema “La hembra del pavo real”, de Rubén Darío, que ya hemos analizamos en el capítulo anterior.

El modesto ejercicio autobiográfico que Antonia realiza frente a Elena está situado justo en la mitad *Barrio de Maravillas*. Argumentalmente, tiene como consecuencia el radical cambio en que la chica había contemplado antes a su propia madre Ariadna; y metalingüísticamente, es la primera revelación verbal para la muchacha. Dos capítulos atrás, analizamos la importancia de este pasaje, en que la protagonista sentía haber accedido a un secreto, “fuente [soterrada] de toda existencia” (*Barrio* 150, énfasis mío). Y mencionamos también que la madre de Isabel carecía de “más letras que las necesarias para poner su nombre al pie de un recibo” (*Acrópolis* 142) y que, como reflexionaba Elena, “no tenía armas [es decir, palabras] para defender el momento glorioso de su amor” frente a los prejuicios vertidos sobre su condición de madre soltera (*Barrio* 150). Si su hija Isabel experimenta una aguda impresión de torpeza a la hora de entender y emplear las

palabras, esta sensación es mucho más intensa para la humilde modista, circunscrita a la oralidad más llana. Coherentemente, los fragmentos de la novela que la autora narra a través de ella se distinguen por un registro mucho más coloquial que los relatados por personajes como la maestra Laura, don Manuel, o Juan Morano. Y durante su conversación con Elena, la intercalada tercera persona narrativa –en un tono contrastadamente culto– declara que su relato era “simple, torpe por falta de costumbre y por algo más inexplicable aún, por costumbre de relatárselo a sí misma a diario, durante doce años” (*Barrio* 144).

Sin embargo, la sencillez expresiva de la costurera es de una vivacidad sorprendente, capaz de “hacer presente todo lo pasado” (*Barrio* 143), de alcanzar “los matices del secreto” y la “real y estricta verdad [...] con los términos elementales, con las reticencias y simplicidades del habla común” (*Barrio* 144-145). Y consigue provocar tal intimidad entre ambas interlocutoras que “eleva a una a la madurez en la escucha” mientras “devuelve a otra la juventud”, dejando a la protagonista sumida en un estado profundamente reflexivo (*Barrio* 145, 150). Su relato es intensamente dinámico a pesar de –o, más bien, a causa de– su carácter ajeno a la competencia escrita: rezuma una riqueza lingüística por completo ausente en las convenciones retóricas con que la gente letrada aludiría a la situación. Está lleno de expresiones populares.³⁵⁵ Se aleja de las relaciones semánticas excluyentes con metáforas y simbolismos inusuales.³⁵⁶ Quiebra las reglas

³⁵⁵ Hay muchísimos casos en el pasaje: “¡*Con lo que duele cuando una se pincha, cosiendo!*” (*Barrio* 141), “*Como gustarme...*” (*Barrio* 142), “*Claro que sabes más que Lepe*” (*Barrio* 143), “*No me vine con sentimiento del pueblo, no*” (144), “*Pues anda, mírate*” (*Barrio* 146), “*Y va y me coge por los hombros*” (*Barrio* 146), “*me moría de quererlo*” (*Barrio* 146), “*entraban callandito*” (*Barrio* 146), “*¡No, qué iba a estarlo!*” (*Barrio* 148), “*yo creía que me calaba*” (*Barrio* 148), “*me dio un porrazo en la cabeza que por poco me atonta*” (*Barrio* 149), “*me largué*” (*Barrio* 149), “*y me quedé tan tranquila*” (*Barrio* 149). (Todos los énfasis son míos).

³⁵⁶ El ejemplo más evidente es la identificación, metafórica y sinecdótica, del joven y apuesto marqués de Sotillo – amigo del señorito en cuya casa ella servía como doncella– con el figurín de porcelana que, acompañado por una muñequita femenina, reposaba sobre el velador de la antesala:

Yo empecé a fijarme en eso porque no entendía..., creía que era un mote. Los marquesitos estaban en la mesa de la antesala..., eran para poner tarjetas. Vas a creer que yo era tonta, pero es que no hacía ni seis meses que había llegado del pueblo... [...] Así los llamaba la señora. [...] En cuanto llegué me dieron en el ojo... [...] Cuando decía la señora, hablando de su chico, ‘Salió con el marquesito’ o ‘Vino a buscarle el

gramaticales con sus heterodoxas construcciones sintácticas,³⁵⁷ y también con sus frases inacabadas, frecuentemente terminadas en puntos suspensivos.³⁵⁸ Resalta las palabras mediante la entonación, el silabeo, las exclamaciones y, adivinamos, el acento rural asturiano.³⁵⁹ Revela la capacidad significadora de los silencios, que logran comunicar efectivamente sentimientos desbordantes de dolor,³⁶⁰ belleza³⁶¹ o deseo.³⁶² Establece una relación más directa con su oyente

marquesito' *yo creía que le llamaban así porque era igual, completamente igual.* (Barrio 143, 144, 145, énfasis míos)

³⁵⁷ En el discurso de la costurera abundan los leísmos y loísmos propios del norte de España y del habla de Madrid: “*le llamaban*” (Barrio 145, énfasis mío), “*Le acostamos entre los dos al señorito*” (Barrio 147, énfasis mío). Asimismo, está lleno de bruscos cambios en los tiempos verbales, que resultan enormemente expresivos para traer el pasado al presente: “Yo no *contesté*. [...] y me *pone* delante del espejo de la consola. [...] Y yo no *quiero* mirarme, pero *entraba* el sol de refilón y me *daba* en la cara, y me *miro* y *estaba* colorada” (Barrio 146, énfasis mío). Y también hay, incluso, construcciones que mezclan el retruécano, la aliteración y otros recursos poéticos: “es que *lo sabes todo*. No sé cómo te las arreglas, pero *todo lo sabes*” (Barrio 143, énfasis mío).

³⁵⁸ También hay muchísimos exponentes de ello en la escena: “Como gustarme... Más de lo que tú te figuras...” (Barrio 142), “En fin, como quieres tanto a Isabel, como desde un principio te has dado cuenta de que no es como las otras...” (Barrio 143), “Luego, al año siguiente, con [...] tener que venir a servir...” (Barrio 144), “Para que le digan a una que no crea en presentimientos...” (Barrio 144), “Es que...” (Barrio 145), “Figúrate, una botella entera de agua de Carabaña, por más que disimulase...” (Barrio 148), etc.

³⁵⁹ El origen rural de Antonia es explicitado por ella misma (Barrio 144), y su procedencia regional lo es por don Manuel, quien –al contarles a sus contertulios de café los dos casos de gripe que se dieron en su edificio durante 1918–, se refiere a ella como “una asturiana que no le parte un rayo” y “costurera, vivía de la máquina Singer” (Acrópolis 73).

³⁶⁰ En el inicio de su relato, el silencio anticipa y crea tensión: “Como gustarme... Más de lo que tú te figuras...” (Barrio 142). Al referirse Antonia a la total indefensión en que se halló cuando, a una edad demasiado inocente quedó súbitamente huérfana tras la enfermedad y muerte de sus padres, Elena le pregunta “¿No tenía usted a nadie en el pueblo?”. La costurera se detiene unos segundos –y la voz en tercera persona dice: “El recuerdo doloroso del empujón fatal interrumpe momentáneamente el relato, haciendo tambalear a la memoria, como si el propósito de la confidencia se esquivase, intimidado, pero sólo un instante. Con otro tono, con otro acento terminante se subraya aquello de lo que no hay por qué hablar. –¡A nadie!” (Barrio 144).

³⁶¹ Cuando recuerda el efecto encantador del marquesito de porcelana, Antonia vuelve a interrumpir su narración –y, de nuevo, la voz impersonal explica: “La potencia del recuerdo produce otro espacio en blanco. [...] contemplar –largos ratos, a solas, en la antesala– la gracia, la gentileza del talle que se inclinaba hacia la falda de tul” (Barrio 145).

³⁶² En el punto de su relato en que Antonia llega a su noche de amor con el joven marqués de Sotillo, la narración se suspende otra vez –y la tercera persona narrativa expone para nosotros el efecto elocuente que ese silencio tiene para Elena:

como quien no puede más, como quien necesita esconderse en sus pensamientos, en el recuerdo que, ante la delación, ante la debelación [sic] se agiganta, se encrespa como una ola para mostrarse inabarcable, amenazador, arrollador... El recuerdo de la mano que le aprieta el brazo, fuerte, pero suavemente..., y la caída en la alfombra y la acometida dolorosa, como una cosa horrible que queda como un poso bajo el

mediante apelaciones directas.³⁶³ Y convierte el gastado esquema del melodrama romántico en una auténtica mini-novela vanguardista, que constituye una reflexión de la autora acerca del mismo proceso de recordar y contar, y que reproduce como un *mise en abyme* la misma *Barrio de Maravillas*. Desarrollaremos esto en la sección siguiente, dedicada a la estructura narrativa.

Elena queda subyugada por su potencia, con la misma fascinación que sus compañeros de la Generación del 27 pronto sentirían por el habla popular y la tradición oral –hasta el punto de que muchos de sus poemas intentarían reproducir su estructura y sus giros, constituyendo una verdadera investigación antropológica en busca de claves para una revitalización lingüística que pudiera, también, crear una alianza con las masas al incorporar un sentido de identidad regional y clase social.³⁶⁴ Evidentemente, Chacel está subrayando la legítima pertenencia de la protagonista a la vanguardia, así como el carácter poético de la oralidad popular. Frente a la doble sublimación de la palabra escrita –donde los sonidos que simbolizan al objeto material son a su

recuerdo divino del primer contacto en las manos, en las mejillas. El contacto de las manos y las mejillas de porcelana... (*Barrio* 147)

³⁶³ Antonia establece continuamente puntos de contacto con Elena a lo largo de su relato, como “no sé, eres muy pequeña para hablar de esas cosas” (143), “bueno, como quieras llamarle” (143), “¿sabes?” (144, 145, 147, 148), “te digo que” o “ya te he dicho que” (142, 144), “No sé cómo te las arreglas” (143), “¿Cómo has adivinado que?” (143), “Vas a pensar que” (146), “¿Ves?” o “verás” (146), “no sé cómo contártelo” (146), “¿Te das cuenta?” (147), “Figúrate” (148), “No te creas que” (149), etc.

³⁶⁴ Los ejemplos más claros son el neopopularismo andaluz de poetas como Rafael Alberti, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, etc. y el vanguardismo social de Miguel Hernández. Sobre su propia atención a la oralidad como inspiración vanguardista, Chacel dijo: “Creo que soy una renovadora de la forma, pero no de la lengua. Mi lengua es coloquial, sencilla, la que habla el pueblo. Pero en la construcción de la novela sí he seguido un camino distinto. Fue el descubrimiento de Joyce lo que me llevó por ahí” (Mateo 72).

Salvando las distancias, el fenómeno es similar al que el crítico literario Ángel Rama explica, en su ensayo *Transculturación narrativa en América Latina*, sobre los novelistas que intentaron congeniar modernización y regionalismo durante la primera mitad del siglo XX –en un esfuerzo por recuperar las formas de la narración local, pero ajustándolas a un sentido de unificación que ya procede del impacto modernizador; y, a la inversa, también en un esfuerzo por adaptar la modernidad a las identidades específicas. Rama expone cómo, desde el período de vanguardias, y hasta el *boom*, los escritores transculturados empezaron a convertir en voz narrativa los rasgos dialectales –léxicos, fonéticos y sintácticos– de sus personajes, que los autores previos habían entrecomillado y glosado. El autor ya no pretende imitar desde fuera un habla, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística y política. Lo regional –rural, mítico– deja de ser un mero tema representado, como lo había sido en el costumbrismo folclorista, para convertirse en la armazón misma del relato, a través de la adopción de la lengua oral reelaborada literariamente.

vez simbolizados gráficamente en letras—, lo oral es un ámbito de mayor libertad lingüística, donde todavía se puede captar la íntima imbricación entre el significado y el significante.³⁶⁵ El habla de Antonia muestra los vocablos en todo su brillo formal, limpiándolos de la pátina con que el uso convencional los había enturbiado. Chacel indica que se trata de un lenguaje original porque vuelve al origen: “Todo lo de antes del principio se imponía, se levantaba como la niebla o, más bien, caía como la niebla sobre todo lo demás, borrando todo lo demás, pasado y presente [...], la infancia: eso que llamamos *infancia cuando sabemos llamar a las cosas por su nombre*” (*Barrio* 143-144, énfasis mío). La “mente simple”, inculta de Antonia, no ha interiorizado la primacía visual del significado, propia de la escritura: “conserva la representación del prado [...], el prado mismo, la emanación del heno [...] que se metía por las narices y agitaba la respiración” (*Barrio* 143-144, énfasis mío). El lenguaje de la costurera, por tanto, invoca lo narrado con una fuerza asombrosa, hasta el punto de recrearlo “no como rememoración, sino como imposición, como presencia” (*Barrio* 142). Lo significado brota como un relámpago: la memoria-habla 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. *Se podía tocar aquella tersura, además de contemplar*” (*Barrio* 145, énfasis mío).

³⁶⁵ Aquí sería conveniente recordar que, también para Deleuze y Guattari, la escritura imprime medida (*estría*) al lenguaje, pues la palabra se convierte en signo (grafo). Consecuentemente, la palabra, antes unidad, se quiebra. El significante se ve desgajado del significado, y subordinado a su hegemonía. La escritura duplica la condición espectral del lenguaje, al representar en grafía los sonidos que a su vez representan al concepto significado —en resumen, se pierde todo rastro de percepción sensorial del objeto original. Es decir, que una vez ha aparecido la división fondo-forma, plano-contorno, implica que ya estamos en un primer momento del estriaje —y, por ende para los autores, del Imperio o del Estado. En opinión de ambos críticos, un lenguaje libre y liberador sería, según entiendo, aquél que intentara recobrar la conexión original entre significante y significado —desde la materia, porque sólo derrocando la primacía del significado puede anularse el contorno cerrado, la distinción entre fondo (contenido) y forma. Y una literatura liberadora sería aquella en que el argumento fuera inseparable de la reflexión metanarrativa —es decir, exactamente lo que es la trilogía chaceliana de *La escuela de Platón*. O, expresado de otra manera, una literatura supraorgánica —deshumanizada: “una intensa vida germinal inorgánica, una potente vida sin órganos, todo lo que pasa entre los organismos (‘una vez que los límites naturales de la actividad orgánica han sido rotos, ya no hay límites’)” (“Lo liso” 505).

Pero Chacel también está definiendo la oralidad como clave de un discurso que emana desde los límites del Texto –es decir, en contacto con todo lo desplazado en él y por él: en contacto con el Eros, con *lo femenino* (“la confidencia, reino, universo de las mujeres” *Barrio* 144) y con lo textil: Antonia inicia su relato comentando cómo le duelen los frecuentes pinchazos de la aguja en los dedos mientras cose, y la conversación finaliza cuando la muchacha de un cliente llega con encargos de costura (*Barrio* 141, 149). La autora plantea así la profunda identificación entre textilidad, erotismo, oralidad y *feminidad*, y la reivindica como posibilidad de renovación escrituraria. Y afirma que la relación femenina con el lenguaje mediada por la experiencia textil es más libre y liberadora, menos condicionada por los usos codificados del mismo. Por consiguiente, es capaz de transformarlo, y de recuperar los elementos suprimidos en su interior, como la vanguardia postulaba. En *Acrópolis* lo expresará de manera aún más obvia:

Ellas, las más simples, iletradas, novelando sus vivencias, desarrollando la prosa de sus confidencias [...] como supuesta realidad que prolifera en relatos de relatos... Ellas las tricoteuses, comentando. (23).

Todo esto se debatía en la mente de Antonia [...], mente bien provista por *ojos y oídos, tacto, sexo...* [...] Todo esto en *la mente que no cuenta con palabras, pero que ¡también! posee el anhelo de la palabra*, sabe que sólo la palabra puede darle el reposo corroborador... [...] en la mente de Antonia *las percepciones táctiles* de todo lo concebible... (162, énfasis míos)

Así pues, la trascendencia de este pasaje estriba en su carácter de investidura simbólica: Elena recibe –nada menos que de la personificación de Arachne– un verdadero legado lingüístico en ese relato en apariencia incompetente, sin modelos narrativos referenciales ni pautas gramáticas o léxicas. (Y también recibe, implícitamente, una estrategia deconstructiva de lectura, como explicaremos más adelante: porque “porcelana” constituye la punta del iceberg en el relato sobre la paternidad de Isabel, generando una discontinuidad en el discurso social del honor, también expresado por Chacel en términos textiles: “el vergonzoso silencio sobre el orgullo

cuidadosamente encubierto y que, de pronto, sobresalía por *una desgarradura*, una palabra sin conciencia” *Barrio* 142, énfasis mío). Después de este momento, la chica comienza a ser plenamente consciente de esa relación entre el tejido, la oralidad y el Eros, y de su potencial cualidad como arte o como texto escrito. Al escuchar un disco en casa de su amiga Felisa, la protagonista percibe la canción “como un raso azul en el que *se bordaba* –el amor y el tiempo lo bordaban– todo el dechado inextricable. Y todo ello encerrado en melodías seculares, *dicho con formas verbales simples, dialectales, campesinas, marineras*” (*Barrio* 175, énfasis míos). Y esa impresión se repite al final de la primera novela, justo antes del ingreso de las chicas a Bellas Artes, al oír el canto amoroso de las tórtolas en los jardines, el cual es elocuentemente aludido como una telaraña (*Barrio* 280).

A esta primera revelación lingüística para Elena hay que sumarle la segunda, que ya explicamos en detalle al analizar la revisión crítica de Chacel a los intelectuales nacionales anti-modernistas –personificados, entre otros, por el poeta Juan Morano, padre de la protagonista. Por supuesto, me refiero a la súbita comprensión de “La hembra del pavo real” por Rubén Darío –la cual acontece en el seno de la exposición del pintor impresionista Anglada, durante una discusión entre Martín (en ataque al clasicismo) e Isabel (en su defensa), y culmina posteriormente durante la disputa de la protagonista (en defensa de Darío) con su padre (en su ataque). Como decíamos, Elena se da cuenta de que el poema emplea las palabras como significantes, otorgando primacía a su valor formal sobre su valor simbólico; y de que el poderío expresivo de sus versos se debe, precisamente, a las resonancias polisémicas que los vocablos suscitan, en tanto que combinaciones específicas de fonemas con los susodichos efectos cromáticos y táctiles: “Rubén [...] empieza nombrando ciudades que son colorinescas... Fez *sugiere inevitablemente una especie de pimiento morrón*, pero ha habido primero Samarcanda,

Bagdad, Ecbatana... *nombres blancos, perlas orientales*, perlas, cofres llenos de perlas y, saliendo de entre ellas, la hembra del pavo real...” (Chacel *Acrópolis* 59, énfasis mío).

Esto constituye una encrucijada en la evolución estética de la muchacha. Por un lado, enlaza y avanza todas sus dispersas intuiciones anteriores: especialmente, la epifanía lingüística provocada por el relato de la costurera analfabeta –de hecho, podríamos afirmar que Elena consigue aprehender el modernismo gracias a esta experiencia previa con la verbalidad oral-textil de Antonia. Por otra parte, le permite abandonar la visión contenidista, y empezar a ver el arte como un juego con la materia y la forma, abriéndole el camino hacia la vanguardia y la abstracción. En este sentido, resulta crucial observar que la ruptura de la continuidad lingüística entre objeto y representación –como relación fija, exclusiva y cerrada– ocurre en Elena al mismo tiempo que la ruptura de la continuidad simbólica entre género y sexo –también como relación excluyente e inamovible. Una escritura modernista y supra-orgánica, es –o debería ser– una escritura des-generizada: abierta, inclusiva, fluyente, cambiante, que desafiara las leyes socio-simbólicas tanto de la tradición escrita como del género sexual, y que se convirtiera en un punto de encuentro. Paradójicamente, no será así.

El largo proceso de pérdida de confianza en la transparencia del lenguaje culminará cuando, en *Acrópolis*, Elena descubra que en los círculos letrados, los cuales supuestamente dominan las palabras a la perfección, también está presente la misma inestabilidad semántica. Ella puede rastrearla en los alardes de erudición y excelencia formal de su padre al hablar de poesía (y, sin embargo, el vacío detectado en su carta de pésame a Téllez por el asesinato del presidente Canalejas);³⁶⁶ en las charlas de don Manuel y Montero, con sus numerosos silencios llenos de

³⁶⁶ Esta es la primera ocasión en que Elena siente, con vehemencia, la ausencia sobre el que se funda el lenguaje, y la violencia epistémica ejercida en el proceso de significación-sublimación. Para poder representarlos, el lenguaje patriarcal tiene que “matar” –suprimir– la materia, el objeto, el cuerpo, y substituirlos por símbolos –es decir, por

significados sobreentendidos; e incluso en las tertulias vanguardistas de Martín y sus discípulos, con su delirante código verbal. La protagonista acabará viendo claramente que, tras la compleja retórica enarbolada por estos intelectuales para demostrar su competencia, no hay otra cosa que los mismos juegos que ella e Isabel han desarrollado siempre. Entonces, su temor desaparecerá de modo definitivo, y ella se dedicará a subvertir género y lenguaje. Pero su sentimiento de inferioridad no logrará desaparecer: a pesar de su vanguardismo, sus compañeros perpetúan con ellas la exclusión femenina del espacio intelectual, reservado como ámbito estrictamente viril.

En consecuencia –y en conclusión–, la relación textil-oral-popular-femenina con las palabras se plantea, igual que en el caso de Leticia Valle, como una táctica de resistencia contra la absorción por el orden normativo –y contra los resquicios de éste que persisten dentro de los cenáculos vanguardistas. Sin entrar en un desarrollo mayor, Catherine Davies lo había insinuado, al comentar que la constante y lúdica metamorfosis semántica practicada por las protagonistas les impedía, en cierto sentido, convertirse plenamente en adultas: “in order to reach adulthood, to ‘cross the Rubicon’, Elena realizes, the girls have to leave this kind of semiotic indifferenciation behind” (*Spanish Women’s Writing* 169). Davies se refiere al párrafo en que la chica reflexiona que crecer implica algo así como renunciar a la delectación en el contacto: “Había que salir de los juegos –amores, predilecciones, contemplaciones– y llegar a la mayoría de edad. Ser mayor

ideas. También es la primera ocasión en que Elena puede relacionar este proceso con el orden político: la ideología mata –a menudo incluso literalmente– al cuerpo; para elevarse y consolidarse, el ideal político oblitera y sacrifica al individuo y a la esfera íntima:

La señora Smith decía que era un gran hombre y que es harto frecuente *que los grandes hombres mueran por una idea*. Las palabras de la señora Smith revestían al hombre caído en la calle con ropajes antiguos o, más bien, le desnudaban, no de la chaqueta ensangrentada: *le desnudaban, incluso, de su cuerpo, de sus rasgos personales, le dejaban en su alma –personal, también– pero reducida o depurada o elevada a su idea sustancial [...], esclavo de la idea, víctima de la idea*. La idea... *Las ideas se cernían en torno a las personas. Eran como algo exento, enorme, ajeno al amor humano* aunque los humanos las amaban hasta morir... Y todavía más, las ideas, enormes, exentas, no luchaban entre sí a la altura de las nubes, como los nublados que se asaetean con sus chispas, en su orbe, sin complicar la vida a nadie. *Las ideas, para vencer una a otra, buscaban, elegían a un hombre, y sólo con meterle una bala en la cabeza avanzaban* (Barrio 155, énfasis míos).

significaba, en cierto modo, un alejamiento, algo así como salir del cascarón... dejar la placenta, el clima carnal, sangriento, caluroso, vital, onírico, omnipotente, infinito... Hacer dejación del placer ingrave” (*Barrio* 156). Este requisito es, en realidad, lo mismo que la exigencia, por parte de Montero y Ramón, de “cortarse el ramaje” dentro de la cabeza: la obligación de abrazar el logocentrismo, el significado fijo y la teleología lineal.

Pero la consciencia de Elena sucede al mismo tiempo que descubre, con el asesinato de Canalejas, la violencia hacia el cuerpo y la materia inherente a las ideas y a los símbolos; y por tanto, no se encamina ni hacia la aceptación de esa ley, ni hacia la integración en el orden socio-simbólico, que caracteriza a la madurez y la funcionalidad psicológicas. Muy al contrario, su efecto es exactamente el opuesto: la protagonista intenta una permanencia deliberada en ese estado de *niñez* “cuando [aún] sabemos llamar a las cosas por su nombre” (*Barrio* 144). Como su predecesora Leticia, Elena Morano defiende su “perversidad polimórfica infantil”, y trata de mantenerse dentro de esa indiferenciación –porque intuye que la normalización y la generización lingüísticas son inseparables de la normalización y la generización sociales, de las cuales ella abomina. Su táctica le permite mantenerse en los límites del orden simbólico patriarcal y de la alta cultura escrita; pero todavía en su interior, todavía con la capacidad de operar fallas en ellos. Se sitúa, por tanto, en un espacio ambiguo, fluido e intermedio: entre lo masculino y lo femenino, el Texto y el tejido, la tradición escrita y la oralidad, la alta cultura y la cultura popular de masas (analizaremos esto en mayor detalle en nuestra sección siguiente, al hablar de la reformulación del melodrama romántico que *La escuela de Platón* ejecuta).

Esta es, exactamente, la posición asumida por Chacel en su trilogía final. Davies, siguiendo a Luce Irigaray en *Spéculum de l'autre femme* (*El espejo de la otra mujer*, 1974) y a Hélène Cixous en *Le Rire de la Meduse* (*La risa de la Medusa*, 1975), identifica esto como *escritura*

femenina: “[I]n her ‘feminine writing’, she creates an excess and an ambiguity of signification that threatens the neat categories of male-oriented humanist thought and discourse” (Davies 156).³⁶⁷ Lo mismo implica Susan Kirkpatrick, al decir que las cadenas comunicativas entretejidas que forman el texto de Chacel no son rígidas ni fijas, sino que se mueven y respiran con la vida,³⁶⁸ y que están más asociadas con el discurso femenino cotidiano que con las meditaciones solitarias del filósofo (“Introduction” xx-xxiii). Considerando que éstas son las características de lo que Chacel entendía por escritura vanguardista –una escritura sin género–, nosotros en cambio optamos por definirlo dentro de la idea de *lenguaje poético* o *discurso semiótico* enunciada por Julia Kristeva, precisamente como característica de la vanguardia, en *La Révolution Du Langage Poétique* (*La revolución del lenguaje poético*, 1974). Una escritura, como dijimos antes, consciente de su condición substitutiva, que explicita su falta de transparencia y su carácter hueco. Textilmente, lo definiríamos como esa *arañización* o *laberintización* de las palabras y las estructuras que hemos comentado antes: desestabilizar los significados mediante juegos sinestésicos, sinonímicos y metafóricos, pervirtiéndolos –resemantizándolos– y ramificándolos en una maraña polisémica de asociaciones. O, dicho de otra manera: aplicarle una lente microscópica a cada vocablo, para descubrirlo no como un volumen sólido, sino como un vacío abismático cubierto o salvado por una compleja y sutil urdimbre: una telaraña.

El laberinto entre las palabras

³⁶⁷ Davies añade que el trabajo de Chacel puede ser comparado con el de su contemporánea Dorothy Richardson (1873-1957), de quien Virginia Woolf dijo en 1923 que la suya era una ‘woman’s sentence’, y quien también acuñó la expresión ‘prosa femenina’ en 1938 (*Spanish Women’s Writing*, nota 9 de la página 156, en la página 293).

³⁶⁸ La afirmación de Kirkpatrick sobre el texto chaceliano conecta perfectamente con los apuntes de Deleuze y Guattari sobre el tejido nomádico o liso –o sea, el fieltro: “Pues en el sedentario, el tejido-vestido y el tejido-tapicería tienden a anexionar unas veces el cuerpo, otras el espacio exterior, a la casa inmóvil: el tejido integra el cuerpo y el afuera en un espacio cerrado. El nómada, por el contrario, cuando teje ajusta el vestido e incluso la casa al espacio del afuera, al espacio liso abierto en el que el cuerpo se mueve” (Deleuze y Guattari “Lo liso” 485).

Los laberintos semánticos que, en el argumento, Isabel y Elena descubren en el interior de las palabras –y que Chacel, en un nivel metalingüístico, desvela para sus lectores– se hallan integrados dentro de un dédalo mayor: la estructura narrativa del texto.

Como mencionamos dos capítulos atrás, *La escuela de Platón* supone el retorno de la autora al flujo de conciencia, que había desarrollado en su primera novela como una puesta en práctica de los postulados teóricos de Ortega en *La deshumanización del arte*. Al igual que *Estación* era la narración de una realidad psíquica, su trilogía final está trabajada como una “interiorización constante de la realidad objetiva” (Mateo 46), un “overflow of internal thought processes” (Kirkpatrick, “Introduction” xxi), donde la narración no se compone de hechos sino de pensamientos. Todo lo que ocurre en las tres novelas aparece aludido y filtrado por interpretaciones, que se conectan a través de la asociación libre. La narración cambia constantemente de dirección: las reflexiones se desarrollan y multiplican desordenadamente: unas llevan a otras, y se extenderían al infinito si no fueran interrumpidas por alguna nueva situación, que a su vez torna a provocar otras tantas.

Sin embargo, como advirtieron Scarlett (*Under Construction* 93) y Johnson (“Self-Consciousness” 55), en realidad Chacel ya había dejado de seguir a Ortega con *La sinrazón*, volviéndose hacia Unamuno. Así que la impresión de que la autora retoma la misma escritura es sólo aparente. Por ejemplo, a diferencia de su novela predecesora, ya no habrá una sola voz narrativa en primera persona. En *Barrio y Acrópolis*, el discurso trasciende los límites de la mente individual en un “chapterless continuum of dialogues between unnamed characters [...] alternating with interior monologues” (Davies 164). Kirkpatrick explica que “[m]any voices compose the narrative; they are heard directly in dramatic dialogue, overheard in interior first-person monologue, and often conveyed indirectly in third person narration. Among them is also

heard a distinctive narrator's voice that seems to speak from a more comprehensive and temporally distant perspective" ("Introduction" xviii). De manera similar a *The Waves* de Virginia Woolf (*Las olas*, 1931), la voz narrativa va pasando de unos a otros a través de elipsis y de puentes comunes momentáneos, sin transición ni previo aviso, de modo que el lector no siempre tiene claro quién está hablando. Pero puede adivinarlo, de manera aproximada, por algunas referencias argumentales concretas y, especialmente, por el lenguaje específico del personaje: éste varía, en registro y tono, según el origen regional, la educación, la clase social, el grupo de trabajo, la edad y el género de cada uno. El texto se construye, por tanto, como un flujo de conciencia "denso y polifónico" (Arkininstall 145), que se corresponde exactamente como lo que Mikhail Bakhtin definió como *heteroglosia*, en su ensayo de 1934 "Discourse in the Novel".³⁶⁹

Asimismo, hay que tener en cuenta el importante papel que la contingencia juega en este *stream of consciousness*: con cada nuevo paso, surgen posibilidades simultáneas –camino diferentes por los que los personajes podrían haber avanzado, identidades o vidas completas que podrían haber tenido– las cuales aparecen a menudo especuladas en sus discursos mentales. Este

³⁶⁹ El concepto alude a la existencia –y a veces conflicto– de voces diferentes dentro de un mismo código lingüístico. Esta diversidad constituye, en opinión de Bakhtin, una de las características definitorias de la novela contemporánea. El autor defiende que cada idioma se encuentra estratificado en múltiples lenguajes, como registros oficiales, dialectos regionales, jergas profesionales, argots, códigos circunscritos a generaciones cronológicas, o a esferas masculinas y/o femeninas, usos de moda en el momento, etc. Por consiguiente, la heteroglosia se distingue de la coralidad en que las voces que componen la polifonía textual se expresan en discursos distintos, los cuales reflejan sus circunstancias sociales específicas. Pero para Bakhtin, el ámbito primario de la heteroglosia no era el diálogo entre personajes, sino el interior de la voz del narrador –que, a veces, adoptaba rasgos ajenos al registro que mantenía mayoritariamente. Aunque acabamos de decir que el texto de *La escuela de Platón* está casi totalmente integrado por las voces de los personajes, de todos modos la definición heteroglósica aplica en su caso; el motivo es que éstas asumen la función narrativa en sus largos monólogos interiores –los cuales constituyen casi la totalidad del texto–, y que la tercera persona no tiene jerarquía alguna sobre ellas. A pesar de que Bakhtin había estado activo en la Unión Soviética durante la época de vanguardias, de que había escrito su ensayo en la década de los treinta, de que su trabajo ya había sido rescatado desde los años sesenta, y de que la "rusofilia" de Chacel siempre había sido grande (Mateo 78), evidentemente resulta muy difícil saber si ella conocía o no de primera mano el pensamiento del crítico y filósofo. Lo que sí podemos afirmar es que, indudablemente, compartía con él unas nociones que ya habían empezado a delinearse en los debates literarios internacionales donde ambos se formaron.

aspecto también será importante para entender la elaboración del material autobiográfico, y por ende histórico, que la autora realiza en la trilogía: “un esbozo de almas perdidas en *el laberinto de la libertad* [...] no todo lo que cuento son recuerdos de cosas concretas que de verdad han sucedido, sino que lógicamente, yo las mezclo con ficciones, con *hechos que también pudieron haber sido posibles en un instante determinado*. Llega un momento en que me resulta muy difícil diferenciar la realidad y la ficción” (Mateo 52, 77, énfasis míos). Volveremos sobre este punto más adelante, al hablar de cómo esta idea de la contingencia afecta al concepto de memoria nacional que maneja nuestra escritora.

Así pues, la estructura narrativa de *La escuela de Platón* consiste en pensamientos libremente asociados que reflexionan no sólo sobre lo que ocurre, sino también sobre lo que podría haber ocurrido; y que, a su vez, se interconectan con los de otras conciencias, creando una red sináptica común. Con esto queda clara, más que nunca, nuestra insistencia en la textilidad como clave narrativa para Rosa Chacel. Kirkpatrick ya había notado que el efecto de estas novelas es, de hecho, el de un complejo “time warp” intersubjetivo (“Introduction” vi, xxi): un “tissue of connected experiences and subjectivities” (“Introduction” xx) formado por “strands of different voices, interlinked, hooked at innumerable points to one another [...] chains of intimate communication [...] that are broken off by ellipses, then loop back to hook up with other rows of imagery and lines of logic” (Kirkpatrick “Introduction” xx-xxiii). Davies también insistió sobre ello, recogiendo esta observación de Kirkpatrick: “their reflections, written in a discourse [...] reminiscent of their sewing and embroidery [...], undermines the either/or premises of a man-made language [...]. The girls [Isabel y Elena] continually weave associations, linking ideas and thoughts” (*Spanish Women’s Writing* 168).

Aquí, por supuesto, es donde entra nuestra tesis sobre el texto textilizado –y, por tanto, texturado, tactilizado– como propuesta teórico-literaria de la autora, que ella representa en el argumento con sus frecuentes escenas de costura y su reelaboración de los mitos de Arachne y Ariadne, y que asimismo desarrolla en la estructura narrativa en forma de este enzarzado *stream of consciousness*. La misma Chacel trazó las conexiones textiles de su estilo narrativo, al explicar en *Acrópolis* que la transformación desde el estado original “líquido” de las ideas hasta el discurso lingüístico acontece, justamente, como hilo. Por tanto, el flujo de conciencia –que aspira a evocar esa fluidez– debe minimizar la sensación filiforme, creando con el hilo la ausencia de “puntos fijos” intrínseca al agua:

El agua misma [...] *se convierte en madeja* y cae por el sumidero [...] Las ideas, las mínimas ideas humanas, los pensamientos u ocurrencias que flotan o fluyen en el ámbito de la mente sin puntos fijos, como el agua: el ámbito ilimitadamente transitable donde las ideas nacen, incuban mínimos pensamientos... Si digo nacen, incuban, digo –pienso– engendran, y tengo que admitir que algo dentro de mí sigue encadenándose en conjunciones... cuando todo lazo, todo contacto me es ajeno, me es imposible (*Acrópolis* 17-18, énfasis míos).

Y para apoyar aún más esta tesis, me remito a la siguiente observación de Kirkpatrick: “This textual figure –the imagery of knitting [...]– can be read as a model of Chacel’s writing itself, of the texture and the structure of the narrative [...]. Her sentences weave back and forth [...] [, they] have the elasticity of the knitted fabric, of mental processes, of language itself” (“Introduction” xx-xxiii).

Las características del *stream of consciousness* chaceliano, descritas con tanta exactitud por Kirkpatrick y por la propia autora, son, igualmente, los rasgos de aquello que Deleuze y Guattari denominan *fieltro* –variedad textil propia de las sociedades nomádicas y orales: “El fieltro constituye un antitejido: no implica ningún entrecruzamiento medido, sino un enmarañamiento de las fibras y sus microescamas que se produce presionando y enrollando en variación continua”

(“Lo liso” 484-485). Ellos mismos ponen en relación este anti-tejido con la asociación libre, y por tanto con el funcionamiento de la memoria y el discurso espontáneo, el cual rara vez acontece lineal ni centralizadamente: “El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada. Las erróneamente llamadas ‘dendritas’ no aseguran la conexión de las neuronas en un *tejido continuo*”, sino en brincos y asociaciones de ideas que crean una *red irregular*: “La discontinuidad de las células, el papel de los axones, el funcionamiento de la sinapsis, la existencia de microfisuras sinápticas, el saldo de cada mensaje por encima de esas fisuras [...]. Y lo mismo se puede decir de la memoria (“Introducción: Rizoma” 20, énfasis míos).

Así pues, el texto de *La escuela de Platón* constituye un fieltro textual, donde el uso del hilo narrativo se corresponde asimismo con la definición de Deleuze y Guattari sobre la abstracción – que ya habíamos mencionado al hablar de *La deshumanización del arte* y de *Estación. Ida y vuelta*: “¿[A] qué debe llamarse abstracto en el arte moderno? A una línea de dirección variable, que no traza ningún contorno y no delimita ninguna forma” (“Lo liso” 504-505). Este hilo narrativo manipula el transcurso diacrónico a base de “returnings, knottings, recrossings, crinklings to and fro, suspensions, interruptions, fictionalizings”, como indica Joseph Hillis Miller, creando un tejido-texto irregular y orgánico que evita cualquier forma de teleología –un laberinto textual: “the Daedalian labyrinth [...] names the line which is not simply linear, not merely a straightforward movement from beginning to middle to end” (“Ariadne’s Thread” 68). Y es el propio Miller quien indica la identificación de este laberinto narrativo con el concepto de *escritura femenina*, al comentar que el hilo-lenguaje con que se halla tejido es secretado desde el

vientre de la araña, y que la palabra en griego antiguo para nombrar a esta intrincada tela, *erion*, también tenía las acepciones de “fieltro” y “vello púbico” (“Ariadne’s Thread” 66-67).³⁷⁰

En consecuencia, el texto de la trilogía también deshace la trama cuadrículada que tradicionalmente forman las líneas acción de los distintos personajes, entrecruzadas regularmente. Pero ahora, además, disuelve todo *crescendo* y clímax: aunque hay muchos momentos álgidos, no hay un punto que pueda considerarse el cénit de cada libro –si acaso, hay que hablar de un texto multi-climático. Y, desde luego, destruye cualquier sentido de resolución o conclusión, porque las novelas carecen incluso de desenlaces propiamente dichos. Las tres novelas son una meseta plana. No hay relieve, centro, ni final. Tampoco hay exterior ni interior, porque la conciencia y la realidad de los personajes se funden; ni distinción entre forma y fondo, porque la estructura del texto es parte integral del asunto narrado en la historia. Podríamos, por lo tanto, aseverar que la trilogía final de Chacel llega a ser estructuralmente rizomática, o *telarácnida* para nosotros, culminando así una larga evolución iniciada con *Memorias de Leticia Valle* –ramificación y enroscamiento de la línea narrativa, anulación del clímax– y madurada con “Ofrenda a una virgen loca” –la falla en el tapiz como *cogitus interruptus*. Y, en este sentido, se convierte también en una escritura que quiebra por completo el esquema libidinal de la narración teleológica realista, cuya articulación en preliminares, desarrollo, cénit y desenlace constituye una clara proyección del funcionamiento erótico masculino, como argumentara Susan Winnet en “Coming Unstrung” (“Desligarse”, 1990).

Como hemos enunciado antes, la autora alcanza este concepto teórico a través de su experiencia material textil –superpuesta sobre la experiencia urbana, como analizaremos

³⁷⁰ “The line [language], Ariadne’s thread, is [...] itself the labyrinth [text] [...], spun from the belly of a spider, Ariadne anamorphosed into Arachne [...], weaver of a web, *erion* in Greek, which also, as Jacques Derrida observes in *Glas*, means wool, fleece, the ring of pubic hair” (Joseph Hillis Miller 66-67).

después. La disfuncionalización –subversión, seducción– del modelo escriturario teleológico y patriarcal, cuyo paradigma es el relato natural-realista, equivale a deshilar y enredar un tejido-red-trama y a generar grumos y fisuras irreductibles a una posición fija en la urdimbre cuadrículada. En el capítulo dedicado a “Ofrenda”, dijimos que la táctica de escritura y de lectura dilucidada por la autora guarda una notoria cercanía con los planteamientos de Roland Barthes en *Le Plaisir du Texte (El placer del texto, 1975)* y de Joseph Hillis Miller en “Ariadne’s Thread” (“El hilo de Ariadna”, 1976) –además de con las ideas, que ya hemos explicado, de Jacques Derrida en *De la Grammatologie (De la Gramatología, 1967)*, y “Différance” (“Diferimiento/Diferencia”, 1968); de Julia Kristeva en *La Révolution Du Langage Poétique (La revolución del lenguaje poético, 1974)*; de Jean Baudrillard en *Séduction (De la seducción, 1979)*; de Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mille Plateaux (Mil Mesetas, 1980)*; y finalmente de Judith Butler en *Gender Trouble (El género en disputa, 1990)*³⁷¹. En *La escuela de Platón*, este cuadro de relaciones se hace más claro que nunca, como demostraremos enseguida.

Según vimos en nuestra introducción, al desarrollar la dialéctica que Nancy Miller había establecido con Barthes en “Arachnologies” (“Aracnologías”, 1986), este autor ya había llamado la atención sobre la inseparabilidad entre tejido y texto. Para él,

[t]exto quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), *nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo*; perdido en este tejido –esa textura– *el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela*. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de la araña) (*El placer* 104, el primer énfasis es del autor, los otros son míos).

Barthes emplea la definición textil como una manera de enfatizar el proceso generativo–*texto*– por encima de su carácter de *obra* perteneciente a un *autor*. En la misma dirección

³⁷¹ Aunque las ideas de Butler no se refieren directamente al lenguaje sino al género sexual, resulta imprescindible mencionarla en esta lista, puesto que para Chacel está claro que el problema genérico pasa por el lenguaje, esto es, por el género de la escritura.

previamente propuesta por él mismo en “The Death of the Author” (“La muerte del autor”, 1967), y posteriormente por Paul De Man en “Autobiography As Defacement” (“La autobiografía como desfiguración”, 1979), la visión barthesiana del texto-tejido evidencia éste como el medio por el cual se articula la subjetividad unitaria y estable de su productor –quien no pre-existe a su escritura, sino que se modela, se unifica y se fija a sí mismo a través de ella. Por tanto, igual que cumple tal efecto, ésta también desvela la indefinición, dispersión y fluctuación originarias del escritor, y la metamorfosis operada en el escrito –como cuenta Ovidio en el libro VI de *Las Metamorfosis*, Arachne, la araña, no era tal antes de concluir su tapiz y ser castigada por Athenea.

Así pues, no hay posibilidad de búsqueda ontológica, no es posible encontrar el ser en el relato –igual que no se puede alcanzar la multiplicidad sincrónica de la experiencia física en la diacronía del lenguaje, e igual que no se puede acceder al objeto por medio de la palabra – conforme arguye Derrida en su concepto de la *différance*, que explicamos en la sección anterior. Como señala Joseph Hillis Miller, “Story-telling, the putting into language of man’s experience of his life, is in its writing or reading a hiatus in that experience. Narrative is the allegorizing along a temporal line [esto es, el hilo] of this perpetual displacement from immediacy” (“Ariadne’s Thread” 72). La misma Chacel afirmaba algo muy similar en el fragmento de *Acrópolis*, anteriormente citado, que reflexionaba sobre el agua convertida en hilo como imagen de la conciencia transformada en lenguaje –un discurso lineal que resulta impropio y casi violento (“tengo que admitir que algo dentro de mí sigue encadenándose en conjunciones... cuando todo lazo, todo contacto me es ajeno, me es imposible” (*Acrópolis* 17-18, énfasis mío).

Esta disolución del autor y del sentido en una red de desplazamiento y de asociaciones, que en el fondo ocurre en todos los textos, acontece de manera mucho más explícita en los escritos que

–como *La escuela de Platón*– intencionalmente se muestran como textiles o fieltros. Éstos retuercen, de manera manifiesta, el hilo narrativo sobre sí mismo,³⁷² y hacen estallar el lenguaje (*desautomatizan* su percepción, según el formalismo ruso; o la *deconstruyen*, según el postestructuralismo) para desvelar esta intrincada red interna. Deleuze y Guattari lo explicaban así:

Denominaremos *trama* a los *hilos* o las varillas que mueven las marionetas [léase personajes]. Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor [léase autor] que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero *sus fibras nerviosas forman a su vez una trama*. Penetran a través de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado... *El juego se asemeja a la pura actividad de los tejedores, la que los mitos atribuyen a las Parcas y a las Normas* (“Introducción: Rizoma”14, énfasis míos).

Y si el autor se deshace, como subjetividad o identidad unitaria, en un texto que es su propia excrescencia (“The line [language], Ariadne’s thread, is [...] itself the labyrinth [text] [...], spun from the belly of a spider” Joseph Hillis Miller 66), el sentido último del texto, la interpretación unívoca, también se disuelve; y el texto se transforma en un espacio multidimensional imposible de descifrar, de desenredar en un esquema teleológico. Dicho de otro modo, es imposible encontrar el centro del laberinto (el objeto material, el autor, el ser o la verdad contenidos en el lenguaje); y también lo es reducirlo a una sola ruta, aunque creamos poder deshacer el tejido sacando un solo hilo, o aunque pensemos tener una sola línea narrativa en el texto. Como explica Joseph Hillis Miller,

My exploration of the labyrinth of narrative terms is in its turn to be defined as an impossible search for the center of the maze, the Minotaur or spider which has created and so commands it all. [...] These empty corridors are vacant of any Minotaur. The Minotaur [...] is a spider, Arachne, weaver of a web [...], which both hides and reveals an absence, the abyss. Her text is a *mise en abyme*. (72-73)

³⁷² “As Ruskin says in *Fors Clavigera*, the Daedalian labyrinth, made from a single thread or path curved and recurved, may serve as a model for everything ‘linear and complex’” (Miller “Ariadne’s Thread” 68).

Si Chacel hubiera leído –cosa que no sabemos con certeza–³⁷³ y si se hubiera propuesto, como hizo con su primera novela *Estación* y *La deshumanización del arte*, construir su trilogía final como aplicación práctica de las ideas post-estructuralistas sobre el lenguaje de Barthes, Derrida, Miller, Deleuze-Guattari y Kristeva, no habría conseguido un resultado más preciso ni más ilustrativo. En su caso, la maraña sináptica, constituida por el flujo de conciencia, alberga a su vez en su interior la laberíntica red semántica que existe dentro de cada palabra, la cual se multiplica con cada vocablo abarcado por la red, creando la imagen abismal de un laberinto infinito dentro del cual se abren incontables otros.

Para Barthes, Derrida y Miller, desaparecido el autor como autoridad, y desvanecida, con él, la lectura única del texto, éste se convierte en dominio del lector, que adquiere así un papel activo y legítimo en la construcción de su significado. La lectura se convierte, de este modo, en un acto revolucionario: no sólo anti-lineal y anti-teleológico, sino también anti-teológico –ya que rechazar el sentido único es, en última instancia, rechazar la idea de Dios, y específicamente de éste como *telos*, *logos* y ley. Leer un texto consiste en escribirlo simultáneamente:³⁷⁴ recorrer todos los caminos contingentes del dédalo textual (“the [narrative] line, Ariadne’s thread, is both a means of retracing a labyrinth with is already there, and at the same time is itself the labyrinth” Miller 66), creando nuevos corredores con cada paso, y abandonándose voluntaria y

³⁷³ No podemos saber con seguridad si estos pensadores figuraron entre las lecturas de Chacel, pero sí sabemos que leyó muchísimo *nouveau roman* francés –el cual puede considerarse, en gran medida, inspirada por estas ideas y por la anterior tradición vanguardista del flujo de conciencia, constituyendo un puente entre ambas concepciones de la literatura; de hecho, Chacel consideraba que su primera novela era como una premonición de la *nueva novela* francesa (Mateo 72, 74). Chacel fue especialmente enfática en su entusiasmo por *La modification* o *La modificación*, de Michel Butor (1957) –que, como ya explicamos en el capítulo correspondiente, guardaba un notable parecido con *Estación. Ida y vuelta* (1927, 1930) tanto en su estilo narrativo como en su argumento: el trío amoroso, el viaje en tren parejo al viaje interior, etc.

³⁷⁴ En esto precisamente consiste el cuento auto-referencial “Pierre Menard, autor del Quijote”, incluido en el libro *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges –un autor al que Chacel conoció y leyó durante sus años de exilio en Buenos Aires, mientras ella colaboraba con la revista *Sur*.

catárticamente al placer (*jouissance*) de perderse en ese proceso: de disolverse, de liberarse de la identidad fija. Esto es, con exactitud, lo que Rosa Chacel propone como modelo de escritura y lectura con su flujo de conciencia en *Barrio de Maravillas* y *Acrópolis*. Kirkpatrick lo anotaba en su introducción a la edición inglesa de *Barrio*:

[H]er sentences [...] refuse the tautological logic of the same, which has been associated by Derrida and deconstructionist feminism with the phallogocentrism of Western philosophy [...] *The search for meaning that she unleashes in every sentence [...] never comes to rest on a fixed proposition, but pushes on in new directions* or pauses provisionally to await a new impulse [...] Chacel explores the Spanish language [...] as the most intriguing maze of all. (“Introduction” xx-xxiii, énfasis mío)

La escritora también formula estos modelos de manera más o menos expresa, mediante las reflexiones que los personajes lanzan sobre el acto de contar, y mediante las maniobras de Isabel y Elena, las cuales prueban una vez más su legítima pertenencia a la vanguardia –puesto que entran de lleno en el debate entre flujo de conciencia y natural-realismo; de nuevo, a causa del lugar marginal que ocupan en el orden simbólico, las niñas sólo han interiorizado parcialmente sus esquemas lineales, y por tanto pueden manipularlos con facilidad.

En la primera escena de *Barrio* –que, como dijimos en el capítulo anterior, es precisamente una escena de costura–, el pensamiento de Isabel se desencadena narrativamente mientras ella está sacando hilos de un lienzo. Según Catherine Davies, esta acción textil encarna la estrategia del novelista: “Isabel literally enacts the novelist’s strategy”, aunque la crítica no ofrece más explicación que ésta: “She pulls out and rearranges threads of embroidery and of discourse” (169). Creo que es necesario precisar este razonamiento un poco más, porque, conociendo a Chacel, evidentemente esta escena nos está explicitando –igual que las primeras páginas de las *Memorias de Leticia Valle*– cuáles van a ser las pautas de lectura del texto.

En primer lugar, Isabel no está cosiendo, sino extrayendo el hilo y por ende destejiendo la tela –una trama perfectamente regular, que le entrega la conservadora doña Eulalia, emblema de la

feminidad conservadora. Al deshilarla, percibe cómo estaba articulada –hasta el punto de que es capaz de notar los puntos clave de su estructura cuadrícula –marcados “con unas crucecitas” (*Barrio 8*)– que, sin embargo, para la protagonista, están mal señalados: “Si las marcas no están justas –y me parece que no lo están– yo sé corregirlas” (*Barrio 8*). En segundo lugar, resulta altamente significativo que, en el preciso instante que Isabel empieza a deshacer cuidadosamente la tela, toda falsa impresión de una tercera persona narrativa se desvanece, y el flujo de conciencia que dominará el resto de la trilogía se hace perceptible para el lector –en íntima vinculación con la actividad textil que la chiquilla sigue realizando. Mientras la hebra se desliza velozmente entre sus dedos, el pensamiento de la niña discurre también, en ideas interconectadas cuyos puntos de unión no siguen sino que *corrigen* –según se desprende de lo que ella misma ha dicho– los entrecruzamientos del hilo al formar la urdimbre, creando un entrelazado espontáneo y fluido que nada tiene que ver con la organizada red marcada por la anciana.

Por medio de la costura –convencionalmente vista como paradigma del carácter reproductivo material femenino, y sin embargo afirmada por Chacel como base legítima de acceso a la escritura vanguardista–, Isabel puede empezar a cuestionar el modelo de género sexual, y también se convierte en la potencial escritora de un texto que desborda las reglas del canon literario –porque, como hemos anotado muchas páginas atrás, género sexual y género literario corren juntos de la mano, cada uno como causa y efecto el otro. Al mismo tiempo, Isabel se revela como una suspicaz lectora –todavía inconsciente de serlo–, que se aleja del desciframiento textual usual: las marcas erradas, que dirigen toda la atención hacia el hilo narrativo, privilegiándolo. El personaje nos entrega las claves interpretativas de la novela. Éstas corresponden, de manera precisa, con la estrategia deconstruccionista de lectura según Joseph Hillis Miller, la cual consiste en seguir los entrecruces, retorcimientos y enmarañamientos del

hilo (discurso lingüístico diacrónico) sobre sí mismo, re-trazando el laberinto textual formado por él –en lugar de desenredarlo en un relato filiforme:

The critic [...] is already entangled in its web. [...] Criticism of a given novel or body of novels should therefore be the following of one or another track until it reaches, in the text, one or another of these double blinds, rather than the attempt to find a presupposed unity. [...] This can be experienced, however, only through *the patient work of following some thread as far, deep into the labyrinth of the text, as it will go*. Such an effort of interpretation is not the ‘deconstruction’ of a given novel, but rather *a discovery of the way it deconstructs itself in the process of constructing its web of story-telling. The blind alleys in the analysis of narrative may not by any means be avoided*. (“Ariadne’s Thread” 74, énfasis míos)

Miller metaforiza los puntos ciegos y aporías del texto, que nos exhorta a explorar en la lectura, como los “callejones sin salida” del laberinto textual. Esos “callejones sin salida” son, para Chacel, las fallas del tejido que ella se propone subrayar en su escritura, como había planteado en “Ofrenda”. Y también son las “crucecitas” que marcan, erróneamente, la extracción del hilo en el lienzo que Isabel desteje; la chiquilla detecta su índole equívoca y no las sigue, pero en ellas advierte cómo está urdida la tela.

El trabajo del lector en estas novelas reproduce la de Isabel. Tiene que “tirar del hilo”, descubrir entre la maraña del flujo de conciencia los hechos no expresados que conforman el argumento, y “atar cabos sueltos”. Es lo mismo que hace Elena en *Barrio*, con aquellas palabras que adivina como “intrínquilis” de secretos subyacentes bajo capas de silencio –me refiero, claro está, a “porcelana” (averiguación de la paternidad de Isabel) y “manzanilla” (descubrimiento de la relación entre Isabel y Luis).³⁷⁵ Pero el lector no puede dejarse tentar por esa ilusión de linealidad, por dos razones.

³⁷⁵ Estas palabras son el cabo suelto –o la falla en el tejido– del cual se puede tirar, destejiendo la red como hace Isabel con el lienzo de lino de doña Eulalia.

“Porcelana” ya aparecía, como principio de un misterio celosamente envuelto y guardado, al comienzo de *Barrio*. Antonia se despierta sobresaltada porque Isabel –que regresa de su primera visita al Museo, tras

La primera es que, dado el flujo de conciencia narrativo, cada punto de esa línea argumental sólo puede localizarse a base de establecer conexiones (“crucecitas”) con otros puntos de la trama. Es decir, la lectura consiste precisamente en estudiar ese hilo de la acción dentro del tejido narrativo general, sin reducir el segundo al primero:

Se rompe uno la cabeza desenredándolas [las partes diferenciadas] y cuando empieza a ver el hilo entero, el hilo, el hilo mismo salta como un muelle, se retrae apretado en

ver a los Carreños y a *Ariadna*— deja caer unas tijeras por accidente. En el sopor de la siesta y la jaqueca, la costurera sueña con retazos de su pasado, y el ruido de las tijeras repite el estrépito provocado por la rotura de los marquesitos de porcelana, muchos años atrás: “Ha sido un ruido de porcelana, de algo que se estrellaba en el suelo. [...] Yo he visto cómo se rompían: se resbalaban por el velador y se hacían añicos. [...] Los marquesitos... unos muñequitos de porcelana [...] quería guardar algún pedazo... Figúrate, una cosa rota que ya no sirve para tener encima de la mesa... Yo me conformaba con tener un pedacito porque hacía mucho tiempo que venía pensándolo...” (*Barrio* 44). En la mitad de la novela, cuando Antonia se turba al escuchar el elogio de Elena “Parece un brazo de porcelana”, la chica se da cuenta de que la palabra es un cabo suelto o “desgarradura” en la “trama de ocultación”, el “intrínquilis” (*Barrio* 141, 142). Y tira del hilo, logrando que Antonia le relate la historia de la que nació Isabel.

Y en *Acrópolis*, la referencia a la hierba de manzanilla o camomila representa para Elena la pista o “el hilo por donde sacar el ovillo” sobre la inaugurada relación sentimental y sexual entre Isabel y Luis. En principio, la protagonista percibe de inmediato la “cara de fantasma. No, de sonámbula” en su amiga; y cuando intenta indagar de dónde vuelve, Isabel le responde que no se puede saber, pero no porque sea un secreto sino porque es algo imposible de comprender lingüísticamente: “Yo no he dicho que tú no puedas saberlo: he dicho que no se puede saber. Me gustaría ver si tú eres capaz de saberlo [...] no se puede contar” (*Acrópolis* 110, 113). La desexualizada maestra Laura también nota algo nuevo en Isabel, y escudriña a la muchacha sin conseguir averiguar la causa del cambio:

los ojos escrutadores investigaban detalle por detalle de su persona [...] con mirada persistente rebuscaba en el fondo de Isabel, como quien teme dejar algo inadvertido... y Elena miraba aquella mirada [...], se preguntaba, ¿qué busca, qué encuentra? [...] ¿Por qué escarba con tanto empeño?... Isabel lo nota y no cubre ni defiende nada [...], ni el más leve matiz de rubor altera su frente o su cuello [...]. Los ojos de la maestra la penetran y al fin se retiran sin ninguna cosecha patente (*Acrópolis* 117).

Sin embargo, cuando esa tarde Antonia —todavía enferma de gripe— le pide a su hija que le baje del estante “un paquetito con manzanilla [...] eso me asienta en seguida [sic] la digestión”, Elena se da cuenta instantáneamente de la turbación de su amiga:

¡Con manzanilla! [...] se puede contar el tiempo por lunas, por décadas, por milenios porque el tiempo no es el que se emplea en poner una silla junto al estante, subirse en ella y coger el paquete: el tiempo es sólo el suficiente para que inunde el cuello y las mejillas de Isabel una oleada de sangre, una llamarada hasta la frente y [...] la oleada sumirse, retirarse y dejar el lugar a una palidez como de sobresalto, como de asombro o miedo. (*Acrópolis* 118-119)

Esa noche Elena le comenta: “Creo que doña Laura te notó algo extraño, pero no parpadeaste. En cambio luego, arriba, te pasó algo raro por la cabeza. Tu madre no se dio cuenta, en absoluto, pero yo sí”. “Ah, sí, fue la manzanilla, el olor...”, explica Isabel. Elena por fin conoce lo sucedido. Por la mañana, durante la visita de Luis a Antonia para seguir la evolución de su enfermedad, el muchacho le había tomado la temperatura y el pulso a Isabel para comprobar que no se hubiera contagiado; el momento de contacto físico rompe toda la racionalidad defensiva de ella, quien ya no puede seguir fingiendo indiferencia (*Acrópolis* 105). Un rato después, la chica sale de la casa en dirección al Museo, pero sus pasos la llevan maquinalmente a la farmacia. Luis la ve entrar y detenerse ante él, en silencio; sin intercambiar palabra alguna, la toma del brazo y la conduce al sótano, donde caen juntos sobre un saco de manzanilla: “y el olor se levantaba y era como estar en el campo” (*Acrópolis* 126).

espiral, se amontona, se funde en sí mismo y queda en lo indiferenciable. Se queda en una cosa, en una cosita infinita [...] Claro que toda envoltura o cáscara de huevo alberga un nudo inextricable, que no hay por qué querer desenredar [...] [L]a multitud de comunicaciones enreda la madeja de los cables y el malentendido se acepta fríamente, [...] porque lo más imposible es desenredar... (*Acrópolis* 219, 264-265, 366)³⁷⁶

La segunda razón es que, como declara la reflexión inicial de *Acrópolis*, formulada por la voz en tercera persona, cada uno de los vericuetos de ese *stream of consciousness* es absolutamente necesario para llegar a rozar el sentido, construido a medias entre el escritor y el lector. Si sólo se narraran y/o leyeran los eventos que componen la acción, se perdería “el tesoro” guardado por el texto. La cita describe meta-narrativamente *La escuela de Platón* –como un texto-tapiz deliberadamente enredado, entretejido a partir de una coyuntura espacio-temporal concreta: el Barrio de Maravillas y la Residencia de Estudiantes del Madrid de los años diez y veinte:

La paradoja sorprendente no es la más profunda ni la más laberíntica, no es la de nudo más inextricable. La paradoja entretejida con los hilos imperceptibles del vivir, la que no desentona apenas porque su íntima disonancia es muy leve [...] ésa, la ignorada, es la inmensurable [...] que resguarda lo indecible. ¡Ése es el quid! [...] [U]na sucesión [...] inscrita en un área determinada de la ciudad... En esa área, exactamente en esa misma área queda incluso la secreta guarida de la paradoja bien atada, bien apretada en su nudo de cien vueltas... ¿quién osaría desenredarlo?... Porque la cosa o el hecho es tan sencillo, tan común, tan vulgar [...] que *se podría decir con diez palabras [...], pero el camino hacia el tesoro va por las más abruptas anfractuosidades y el que quiere mostrarlo, esto es entregarlo, necesita recorrer todo el sistema orográfico de los cerros de Úbeda*³⁷⁷ *porque sólo siguiendo ese camino se llega a lo escondido en lo más patente [...]. Es una cosa tan simple, tan leve que no se nota entre la trama cotidiana.* (*Acrópolis* 9-12, énfasis míos)

³⁷⁶ En la misma dirección apunta esta otra cita: “[T]odo esto [el sentido] queda disminuido si lo definimos o describimos tratando de aclararlo... No se puede simplificar porque en la fórmula críptica del helecho está todo el guipur de la hoja, con sus relieves, con el desarrollo de su voluta –su estar envuelto y desenvolverse– y su color y su olor... Y si no es así de complicado, no es helecho” (*Acrópolis* 162).

³⁷⁷ En España, la expresión “irse [o salir] por los cerros de Úbeda” quiere decir “irse por las ramas”, desviarse, dispersarse, dar vueltas.

Es preciso recorrer todo el laberinto para intuir “el tesoro” –el misterio, ser o verdad cifrados en la narración–, porque éste no se halla en un punto concreto del texto-fieltro. El tesoro *es* todo el laberinto-fieltro textual: “a weblike truth that emerges in the dialogue between voices” (Kirkpatrick “Introduction” xx-xxiii), la maraña envolvente que construye un universo de ficción, o reconstruye uno histórico, y nos sumerge en él, poniéndonos en contacto con ese “tesoro” –pero sin que lo aprehendamos por completo, sin que alcancemos ningún *telos* unificador y conclusivo. Chacel, en la misma dirección expuesta en los capítulos anteriores, aborda la escritura-lectura como un juego de seducción, en que escritor y lector juegan a mantener el “tesoro” en fuga, y a sí mismos en perpetua persecución del mismo.

Chacel defiende así el flujo de conciencia vanguardista –y, ahora en su trilogía final, postmoderna– frente al esquema narrativo lineal y teleológico del canon real-naturalista, el cual pretende –ingenua o falazmente– alcanzar una verdad concluyente al final de su relato. En *Barrio* comenta: “vivimos la mentira de lo aparentemente real..., no, de lo realmente real como es real el espejismo, es realmente espejismo..., pero que allí donde creíamos que estaba no estaba... Y entonces, ¿cuál es el camino? Huir del plano inclinado, acometer la calzada ascendente y vencer dificultades”, que ella describe como “dédalos, laberintos de espejos” y como “la compleja riqueza del enredo” que “no se deshace” (*Barrio* 200). Y en *Acrópolis* agrega:

la precisión, la concreción de los hechos o personas señaladas es una falsedad, es un relato ajeno, una denominación de lo innombrable porque uno, a sí mismo, no se cuenta lo que le pasa [recordemos que éste había sido su punto de partida al acometer la redacción de *Estación. Ida y Vuelta*]... Lo que a uno le pasa se le pone delante en silencio –la cosa está delante y uno la increpa o la constata con un alarido, en silencio, sin llamarla por su nombre, porque la cosa –lo patético de la cosa– es *lo innominable, lo que*

sólo se puede aludir –como flecha en el blanco– con el silencio... Sin llegar a tanto, el recuento o compte rendu de los cotidianos secretos [...] pasan o suceden en silencio [...] Sí, la cosa es así, así es lo secreto. Y lo público, ¿qué objeto tendría reseñarlo?... Verdaderamente, no tiene objeto, pero si un día me decido a hacerlo, me encontraré con *la dificultad de desenredar lo relatable de lo silenciabile*... Es inútil, no tiene objeto escribir un diario. (259, énfasis míos)

El texto chaceliano carece de *telos* o conclusión, explícita o implícita; y este rasgo se repite en su interior, en cada parlamento de cada personaje. El ejemplo más evidente nos lo proporciona don Manuel, que inicia la primera conversación de *Acrópolis* en su tertulia del café, hablando sobre la gripe española de 1915-1918. El profesor comienza su relato, se va por las ramas, pasa a varios otros temas consecutivos –y surgen ante nosotros otras escenas relacionadas con el tema, y otros personajes que toman la voz narrativa–; hasta que, bastantes páginas más tarde, retoma el asunto y dice (¿a sus contertulios o a nosotros?): “Sí, tienen ustedes la paciencia de Job. Están esperando que yo acabe por soltar algo parecido a una conclusión. [...] Me he dicho varias veces, en mi soliloquio, que había que atar cabos” (*Acrópolis* 72). El último monólogo de la novela, que también pertenece a don Manuel, contiene una reflexión parecida, que en este caso abarca también las discusiones intelectuales sobre el proyecto político republicano: “Y con tanto como se discutió sobre las mesas de mármol lo que es o deja de ser, lo que se dilapidó entre la niebla, en los espejos, parece imposible que habiendo discutido tanto no se haya llegado a una conclusión, y no, no hemos llegado...” (*Acrópolis* 366-367).

Nos queda un último aspecto por tratar en esta sección dedicada a la estructura narrativa: la cuestión de si esto puede, efectivamente, denominarse *écriture féminine*, como han afirmado Catherine Davies (1998) y Susan Kirkpatrick (1992, 2003) –una calificación íntimamente unida a la textilidad, en el caso de ésta última crítica–, atendiendo a la definición propuesta por Hélène

Cixous y Luce Irigaray, que señalaba el agua como paradigma de esa escritura. En efecto, antes hemos visto que Chacel también identificaba el agua como imagen del flujo de conciencia que constituía su narración (*Acrópolis* 17-18). Y las características de su *texto textil* que provocan que el texto virtualmente se “licúe” y “envuelva” a quien lo lee (retorcimiento, dispersión, enmarañamiento y fractura del hilo narrativo a través de repeticiones, descripciones, divagaciones, sinapsis y elipsis; emborronamiento de todo sentido causal y lógico; falta de clímax y de conclusión), son, de hecho, las que Irigaray y Cixous teorizaron en la década de los setenta como propias de esa *écriture féminine*. Asimismo, las reflexiones teóricas de Barthes, Derrida y Miller contenían, implícitamente, la asunción de que las prácticas de lectura y escritura deconstruccionistas se correspondían con una posición femenina dentro del orden logocéntrico, eminentemente patriarcal.

Pero debemos recordar también que la noción de *escritura femenina* realmente procede del canon del Natural-Realismo positivista de fines del siglo XIX, que declaró estos rasgos como propios de una escritura “decadente”, “histérica” o “afeminada” que no se ajustaba a las reglas de la buena literatura –etiquetas que a menudo fueron igualmente colocadas sobre textos modernistas y vanguardistas escritos por hombres, como subrayó Julia Kristeva. Por tanto, la definición de lo femenino en la escritura es social y culturalmente construida, una vez más, por oposición de la idea de lo masculino, identificado como discurso racional, claro y productivo –teleológico. Entre los muchos ejemplos intelectuales de esta actitud en *La escuela de Platón*, está Juan Morano, padre de Elena, cuando recuerda el viejo proyecto operístico *Ariadna* compartido con su suegro –del cual fue excluida la talentosa Ariadna, porque el “ramaje” de su mente femenina era incompatible con el esclarecimiento del laberinto por Teseo y con el camino inexorable hacia Naxos, hacia el *telos* del abandono:

Tengo los apuntes, ilegibles casi, para mí suficientes: esquemas de ideas musicales [...] Aquellos trozos, *retazos de una trama espesa, teñían un hilo conductor que los llevaba hacia...* es muy fácil verlo, siempre que no trate uno de decirlo. Es muy fácil, aunque *eso es lo seguro, ver el hilo rojo* entre los tonos graves de la melodía. El hilo estridente que iba a culminar en el alarido... (*Acrópolis* 171, énfasis míos)

Y más adelante, Chacel vuelve a reflexionar sobre la obsesión patriarcal con la teleología, en una cita que resulta mucho más significativa para nosotros, porque atañe también a la explicación del flujo de conciencia como depósito del “tesoro” que ella ya había trazado en las primeras páginas –en una continuación implícita del debate con el Natural-Realismo que hemos explicado un poco antes, y que la autora había iniciado muchas décadas atrás, según vimos en la introducción a *Leticia*:

Terror de la contrariedad [...], *terror de descubrir el revés de la trama, los hilos que perfilan netos [...], desvaídos en manchas turbias, torpes. ¿Este terror es una falla del carácter viril?* [...] Mirar [...] el nudo gordiano, mirarle en todo su espesor, llegar a entender cómo está hecho, cuántas y cuáles son sus revueltas, entenderlo, en fin, y vivir mirándolo, no sé qué resultado dará pero sí sé que *pocos hombres pueden hacerlo*. Claro que toda envoltura o cáscara de huevo alberga un nudo inextricable, que no hay por qué querer desenredar... Es cuando *el hilo –el transcurso de la vida– tiene grumos insolubles que atascan el fluir*, grumos conflictivos que *ya desde el útero*, desde el primer latido laten conflictivamente (*Acrópolis* 264-265; énfasis míos)

Para Chacel, definir el flujo de conciencia, laberinto o fieltro como *écriture féminine* sería un contrasentido, porque incurriría en el mismo esquema dual de pensamiento y porque adoptaría un rótulo ajeno, impuesto. Como dijimos en la sección anterior, en su trilogía final, la escritora asume un posicionamiento liminar e intermedio, en “el terreno que ni va ni viene, sino el terreno que fluye” (*Barrio* 222), entre lo femenino y lo masculino, lo oral y lo escrito, lo popular y lo culto. Y el mejor ejemplo de ello es lo que hace con los dos ejemplos por excelencia de

“escritura femenina” –enseguida explicaré por qué– contenidos argumentalmente en las novelas. Sobre el primero ya hemos hablado en la sección anterior: me refiero a la conversación de Antonia con Elena sobre el origen de Isabel. El segundo lo traemos a discusión por primera vez: el subsiguiente desarrollo de la historia, con la aparición en escena del marqués de Sotillo.

Anteriormente hemos enfatizado la corporización de las palabras que Antonia realizaba a través de su incidencia en el sonido. Ahora quisiera solamente apuntar que, además, este relato oral-textil-femenino se asemeja estructuralmente a una telaraña. La hilazón discursiva de la costurera es por completo espontánea. No se rige por reglas gramaticales.³⁷⁸ No sigue una narración lineal, ordenada temporal ni lógicamente, sino que salta adelante y atrás en el tiempo y en la causalidad, abre líneas divergentes, incurre en repeticiones, vuelve sobre sí mismo. Es un flujo de conciencia hablado:

Relatar, repasar los puntos capitales, pero teniendo en la mente, *entre las imágenes que brotan a cada idea, a cada recuerdo, a cada frase o tono del recuerdo total [...]*, alcanzando su real y estricta verdad, *su más exquisita y profunda y laberíntica verdad* con los términos elementales, con las reticencias y simplicidades del habla común (*Barrio* 144-145, énfasis míos).

La narración de Antonia reproduce, como un *mise en abyme*, la estructuración narrativa de la trilogía: un monólogo interior en asociación libre de ideas, con quiebres y desvíos, penetración psicológica, fragmentariedad, escenas impresionistas, ausencia de conclusiones... Pero hay algo aún más importante: el pasaje lleva a cabo una reformulación de los géneros literarios tradicionalmente considerados femeninos –la autobiografía y la novela romántica (“universo de

³⁷⁸ En una nota anterior, habíamos comentado que en “Lo liso y lo estriado” (*Mille Plateaux*, 1980), Deleuze y Guattari insistían en cómo la escritura, al convertir la palabra en signo (grafo), quiebra la unidad oral entre significante y significado. Ahora queremos simplemente añadir que, en el mismo ensayo, ambos autores también describen cómo la escritura “doméstica” la oralidad y la psique, aplicándoles principios semánticos, gramaticales, ortográficos, y despojándolas de la abstracción (lisura) que les era propia. Esa metrificación revela una angustia ante lo que pasa, fluye o varía, en su lugar intenta establecer lo constante, permanente, eterno.

las mujeres” *Barrio* 144)–, como una operación imprescindible en la desactivación del género sexual. En la historia de Antonia, Elena encuentra una manera de rescatar la potencia narrativa de los dramas que a ella tanto le fascinan –y que Isabel detesta porque representan y modelan en sus lectoras un modelo de feminidad despreciable. Su relato es, argumentalmente, el melodrama más clásico –la pobre pero honesta sirvienta enamorada del señorito rico–, revitalizado y convertido a través de la forma en una mini-novela vanguardista.

Esta reformulación funciona como un espejo de *Barrio* y *Acrópolis* porque, en realidad, toda la historia de Isabel –el “hilo” argumental que extraemos del flujo-filtro textual: su origen ilegítimo, su amor secreto con Luis, su encuentro final con su padre– no es otra cosa que un folletín. El subtexto melodramático se hace especialmente evidente al final de la segunda novela, cuando, tras la repentina y trágica muerte de Antonia, Elena le cuenta a la adinerada Tina Smith lo poco que sabe de la paternidad de su amiga: apenas un nombre, recordado casualmente por analogía con un poema popular, “pintiparado para un señorito andaluz” (*Acrópolis* 258). Y Tina prepara, junto con León Waksman, un encuentro entre el aristócrata y su hija desconocida, con la excusa de una exposición de arte. El proyecto se lleva en el más estricto secreto por temor de una airada y orgullosa reacción de Isabel, quien sólo conocerá el plan una semana antes –el tiempo necesario para aplacarla. Pero el marqués, previamente contactado por Tina, sabe desde el principio a lo que va, si bien acude con el recelo de quien teme estar siendo objeto de una estafa: “Irá a ver los dibujos [...]. No sólo como amateur: comido de impaciencia, de una curiosidad que trata de disimular pero que le inquieta (*Acrópolis* 336). El antiguo libertino, que todavía conserva su prestancia de seductor maduro, jamás ha contraído matrimonio, y no tiene hijos que él considere suyos. Isabel es prácticamente arrastrada al evento por Tina. Cuando llegan a la galería, él ya está allí: “miraba [los dibujos] con la actitud, con el movimiento de cabeza del que

mira de verdad, más todavía, del que sabe mirar” (*Acrópolis* 340); recordemos que el marqués no sólo ha sido un vividor, sino también un bohemio aficionado al arte y a la literatura.³⁷⁹ León y Tina ponen a ambos frente a frente, y la alta sociedad madrileña cree que al *connaisseur* simplemente le están presentando un talento novel:

yo inicié una conversación que tuviera el carácter de cosa interrumpida. Yo le decía –sin decirlo– se trata de lo que ya hemos hablado... Respondió perfectamente: el diálogo silencioso se mantuvo un rato, estableciendo el acuerdo... “Ah, de modo que era de esto de lo que usted me hablaba... Esto era, a la vista está... La verdad, así parece, pero ¿quién puede asegurar?... Sólo puede asegurarlo quien lo sienta, quien lo perciba... Oh, ¿quién puede fiarse de las apariencias?... Cuando en las apariencias hay correspondencias...” (*Acrópolis* 340)

Los dos se escrutan con desconfianza –pero incluso esos gestos delatan el parentesco que los une. No cruzan palabra. Tina y León los van dejando solos, llevándose a los invitados hacia otro extremo de la sala, y ambos recorren lentamente la serie, en silencio. Dibujos evidentemente magníficos, para él, que “sabe mirar”. Entre ellos, de pronto, varios retratos de Antonia.³⁸⁰ Y aunque el texto no nos lo dice, adivinamos el estremecimiento del aristócrata –el principio de una lágrima titilando en el borde del ojo, el nudo en la garganta, el leve temblor en los labios y las manos. El estremecimiento rápidamente contenido, imperceptible para el resto del mundo, pero infaliblemente detectable para Isabel –quien entonces pierde toda su dureza defensiva, al

³⁷⁹ Lo sabemos a través del comentario despectivo que doña Teresa, la madre de Luis, le grita a la maestra doña Laura cuando ésta intenta interceder a favor de Isabel y recriminarle su responsabilidad en la muerte de Antonia: “¡Sotillo! ¿ése es un nombre? ¿Usted sabe lo que quiere decir ese nombre? ¡Escándalo!, simplemente, escándalo! [...] su nombre –por supuesto, *un nombre de alcurnia– arrastrado entre compañías dudosas de todos géneros, de todos los estratos sociales...* y no sólo por el fango, sino *por eso que llaman los pináculos de la intelectualidad*, de la impiedad” (*Acrópolis* 316-317, énfasis mío). Este carácter artístico del marqués es lo que permite a los lectores descubrirle un carácter muy diferente de su apariencia abusiva: el aristócrata ha sido un *enfant terrible* epatante de su clase, que siempre ha preferido las “compañías dudosas de todos los estratos sociales”. Y será crucial en su encuentro con Isabel: el arte es la prueba ulterior, el reconocimiento definitivo entre padre e hija.

³⁸⁰ Lo sabemos porque, unas páginas antes, Elena –que se encarga de subir al ático a recoger los dibujos de Isabel que serán expuestos en la galería de Waksman– se pregunta si su amiga tendrá fuerzas para volver a ver los esbozos, “ya tan avanzados”, de su madre muerta (*Acrópolis* 321).

entender que su madre no fue para Sotillo simplemente otra noche anónima, como espeta doña Teresa (“el íncubo que había deshecho numerosos hogares, que había atropellado a muchas jóvenes de grandes familias... ¿qué significaba en su historia haberle hecho un hijo a una sirvienta?” *Acrópolis* 316-317). Y si adivinamos todo esto es porque en realidad ya hemos visto, oído y leído mil veces esta novela; y porque sabemos que Chacel, en su juego narrativo y su concepción activa del lector, probablemente nos guiña el ojo, contando con que lo hagamos.

“Llegó la hora de la despedida”, le dice Tina a Elena. El marqués murmura un “hasta pronto” y besa suavemente a la chica. “Sí, todos los caballeros le dan un besito en la mejilla a una muchacha”, recalca Tina, “pero no como se da un beso a una criaturita de pocos años... de pocos meses. Ésta es la cosa, Elena, esto es lo que quiero que imagines: la besó como sólo un padre besa la mejilla de su bebé” (*Acrópolis* 340-341). Sólo unos días más tarde, Sotillo ha finalizado todos los trámites de reconocimiento legal, y le ruega a Isabel que lo acepte como padre, y que marche a vivir con él a París. El efecto, de nuevo, no puede ser más radio-novelesco. La propia autora se encarga de subrayarlo en la despedida telefónica de Berth a Isabel: “Esto es sentimentalismo, lo confieso, es –te repito– una aprensión que convierte las cosas del corazoncito en fantasmas tan gigantescos que llenan el campo visual, se extienden, se difunden y se imponen sobre todas las cosas... Hay que cortar, apretar el botoncito del conmutador y a otra cosa, a ser personas razonables... ¡Basta!” (*Acrópolis* 351-352).

Este texto melodramático –y recordemos, una vez más, que Elena siempre ha afirmado la potencia arrebatadora de estas lecturas, imposible de lograr en otras narrativas (*Barrio* 189)– es recuperado, deconstruido y transformado en *Acrópolis* –según las claves narrativas planteadas en la charla con Antonia en *Barrio*– como un flujo de conciencia centrífugo y enmarañado, tanto en el aspecto léxico como en el narrativo. Y éstos son los atributos de lo que ella concibe como una

escritura indeterminada, textualmente superadora del género, que no acepta la hegemonía del significado fijo y la estructura teleológica patriarcales, ni tampoco la consideración de que sus rasgos sean, binariamente, un mero reflejo invertido y opuesto de aquéllos. Una escritura que mezcla la alta cultura y la cultura popular de masas, la tradición escrita y la oralidad, la masculinidad y la feminidad en una androginia des-generizada. Para Chacel, esto es simplemente escritura revolucionaria, de vanguardia –poética o semiótica según Kristeva, *hifológica* según Barthes, o arácnida según Miller. Pero nunca, nunca *femenina*.

El laberinto espacial: la articulación entre la escritura y la ciudad

Hay otro aspecto en este flujo de conciencia chaceliano que debemos analizar, pero que ya se abre hacia una dimensión distinta. En *La escuela de Platón*, la ciudad juega un papel importantísimo, que queda manifiesto en las frecuentes reflexiones de los personajes mientras circulan por ella: “La ciudad, que siempre había sido un lugar transitable, el espacio que quedaba entre una y otra casa, una y otra familia: el espacio, las calles para ir de visita... Ahora empezaba a ser una presencia –no una visita, sino un huésped–, algo a lo que todos quedaban obligados –obligados por su realidad y obligados, al modo portugués– por gratitud” (*Barrio 97*). Su relevancia está patente desde los mismos títulos de las novelas: *Barrio de Maravillas*, *Acrópolis* y *Ciencias Naturales* aluden al espacio metropolitano del Madrid anterior a la guerra civil –la actual área de Malasaña, la Residencia de Estudiantes, y el Museo de Historia Natural.

Maravillas, donde Chacel vivió durante su infancia y sus años de formación, es una de las áreas más típicas del Madrid moderno,³⁸¹ también llamado a principios del siglo XX *Zona del 2*

³⁸¹ Chacel lo describe en los siguientes términos, en su autobiografía de infancia *Desde el amanecer*: “aquel concierto de pobreza disimulada y sería que se extendía por el barrio de Maravillas, manteniendo lo que podríamos llamar su línea melódica, ricamente contrapuntada por el pueblo y matizada por esporádicas disonancias de bohemia” (citado por Kirkpatrick *Mujer modernismo y vanguardia* 61).

de Mayo y Distrito de la Universidad. El primer nombre se debe a que allí estuvo emplazado el Parque de Artillería de Monteleón, cuyas armas fueron repartidas a los madrileños por los guardias Daoiz y Velarde para enfrentar a las tropas napoleónicas, el 2 de Mayo de 1808, durante el primer día de la Guerra de Independencia contra Francia;³⁸² y muy cerca de allí se perpetraron los fusilamientos masivos de la colina de Príncipe Pío (hoy Estación del Norte), retratados por Goya. En el solar donde estuvo ubicado el Parque de Monteleón –del cual sólo se conserva el arco de entrada– hay, desde 1869, una plaza y un monumento conmemorativo.³⁸³

La autora no volvió a vivir en Maravillas cuando regresó a España tras el final de la dictadura, sino en Chamartín; en ese entonces, sin embargo, el barrio –ahora denominado Malasaña–, estaba siendo el escenario por excelencia de la subversiva movida madrileña: una abierta expresión de rechazo por el legado del régimen franquista (movida versus *Movimiento*), y de incredulidad contracultural ante el espíritu celebratorio de la transición.

El segundo nombre se debe a que en este mismo distrito estuvo situada la Universidad Central de Madrid durante los años de juventud de la escritora. Entre 1927 y 1936 fue trasladada al

³⁸² En su artículo “Madrid en el recuerdo”, Chacel habla de su primera llegada a Maravillas, y del impacto que la conmemoración del 2 de mayo de 1808 acabaría teniendo en *La escuela de Platón* :

Tengo que empezar señalando que mi conocimiento de Madrid, es decir, mi ingreso en él, mi entrega decidida a su adopción, ocurrió en una fecha muy significativa. Yo llegué, viniendo de mi Meseta, a la ciudad, a la Villa y Corte, en marzo de 1908 y quedé instalada en el barrio, parroquia de Maravillas, en la casa esquina a las dos calles de San Vicente y San Andrés [...]. Pronto pasaron marzo y abril y llegó el Dos de Mayo. El barrio ardió en la fiesta patria; pasaron bajo nuestros balcones los Milicianos Nacionales y la Plaza del Dos de Mayo, con el arco de ladrillo tan cargado de historia [...] como espíritu de la INDEPENDENCIA [...]. *Esta es la imagen que quedó, indeleble, en mi mente de nueve años y que luego –después de haber dejado correr tantos– transmití a mis personajes, dejé impresa en la irrealidad temporal de los entes de ficción, como reconocimiento del patrimonio recibido.* (citado en Mangini *Las modernas* 147, énfasis mío)

³⁸³ El grupo escultórico, que representa a Velarde y Daoiz con los brazos y las armas en alto, fue realizado por Antonio Solá en 1822. Inicialmente, estuvo ubicado en el Parque del Retiro. Luego fue trasladado al Museo de Escultura. Y finalmente fue instalado en 1869 en la plaza del Dos de Mayo, junto al arco del viejo Parque de Artillería.

extrarradio urbano –actual zona de Moncloa– con la creación de la Ciudad Universitaria, la cual fue escenario de algunas de las luchas más arduas por la defensa de la capital durante la Guerra Civil. En los años en que se ambientan las novelas, la Universidad, por lo tanto, todavía se encontraba en Maravillas; y en las fechas en que Chacel las escribió, ya había cambiado de emplazamiento, pero aún permanecía como otro de los referentes de heroísmo nacional, específicamente para la militancia antifranquista de izquierdas.

Resulta obvio, por tanto, que la autora subraya la importancia histórica del distrito como núcleo del librepensamiento y la reivindicación política popular, y por tanto cobra gran importancia que sus protagonistas, Elena e Isabel, sean “ciudadanas de su viejo, castizo, decrepito barrio y, en verdad, de su esquina” (*Acrópolis* 64).

Por su parte, la Residencia de Estudiantes de Madrid se ubica en el altozano llamado Colina de los Chopos o Altos del Hipódromo, concretamente en la calle Pinar, adyacente al Museo Nacional de Ciencias Naturales.³⁸⁴ Fue fundada en 1910 por la Junta de Ampliación de Estudios, asociada a la Institución Libre de Enseñanza –que a su vez había sido fundada en 1876 por el regeneracionista Francisco Giner de los Ríos; en 1913 comenzaron las obras, y en 1915 se inauguró el recinto, bajo la dirección de Alberto Jiménez Fraud, donde vivieron y estudiaron muchos de los compañeros de generación de Rosa Chacel –entre ellos, el célebre cuarteto constituido por Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Buñuel y Salvador Dalí. La Residencia funcionó como un centro receptor y difusor del pensamiento internacional³⁸⁵ y del

³⁸⁴ En el mapa, se encuentra entre el Paseo de La Castellana y las calles Vitrubio y Serrano, un poco más arriba –a la derecha– de la plaza Gregorio Marañón, y más abajo de la plaza República Argentina.

³⁸⁵ Según recoge su página web oficial, “[e]ntre las personalidades que acudieron a sus salones figuran Albert Einstein, Paul Valéry, Marie Curie, Igor Stravinsky, John M. Keynes, Alexander Calder, Walter Gropius, Henri Bergson y Le Corbusier, entre muchos otros. A menudo, estas personalidades fueron invitadas por dos asociaciones

diálogo interdisciplinario. Allí tuvieron lugar los eventos y debates más importantes que conformaron el pensamiento de las vanguardias –y, por ende, que gestaron el proyecto democrático republicano contra la monarquía de Alfonso XIII de Borbón.

Por consiguiente, la Residencia de Estudiantes es, en el texto de la autora, la acrópolis donde se alumbró la oportunidad de otra España y de otra intelectualidad posibles. Las protagonistas Isabel y Elena tienen colgado en la pared de su estudio, con cuatro chinchetas, el fresco de *La escuela de Atenas* de Rafael Sanzio, que ellas se empeñan en denominar así, *La escuela de Platón*, como paradigma del conocimiento al cual aspiran –un conocimiento con cabida para el Eros y para la emoción como fuentes de verdad (recordemos la *razón poética* de María Zambrano, que tan importante ha sido para nuestro análisis de Chacel en capítulos anteriores). Para el maestro don Manuel, ese concepto de una escuela o grupo donde se encontrarán la intelectualidad y el *amor*, “un sistema que el amor presidía” (*Acrópolis*, epígrafe) –entendido como compromiso social y político, comunicación genuina y horizontal–, “estaba prendido, sin chinchetas, sostenido mágicamente en los Altos del Hipódromo” (*Acrópolis* 320). Como él mismo medita,

Aquí, en este barrio, tan lejos del nuestro [...]. Aquí pasa algo, apunta una rougeole que indica la inmadurez, pero también la comezón de algo que da color... Los álamos, tan puros y tranquilos, ignorando la ciudad, como si no la temiesen: mirándose en el Canalillo. Aunque tan cerca del museo bien sólido. [...] MUSEO DE CIENCIAS NATURALES... [...] Esta colina de los Altos del Hipódromo es la ACRÓPOLIS de lo que está por hacer... Es mucho ladrillo el que se va levantando por aquí, *ladrillo rojo* [...] ¿Se habría podido construir la REPÚBLICA [se refiere a “La República” de Platón] con

privadas que colaboraron activamente con la Residencia y unieron su labor a un amplio sector de la sociedad civil: la Sociedad de Cursos y Conferencias y el Comité Hispano-Inglés” (<http://www.residencia.csic.es/>).

ladrillos? [...] *Con estos ladrillos rosados*³⁸⁶ *se podría tal vez esbozar una república platónica...* (*Acrópolis* 220, 222, énfasis míos)³⁸⁷

Hasta aquí, el aspecto simbólico de ambos enclaves. Quiero ahora profundizar más en su impacto sobre la articulación del texto, ya que esta sección analiza la dimensión metanarrativa de las novelas. En la sección anterior habíamos dicho que Chacel llega al mismo concepto del fieltro-rizoma de Deleuze y Guattari –basado, a su vez, en los planteamientos previamente desarrollados por Barthes, Derrida y Miller– a través de la conjunción entre experiencia textil y experiencia urbana. Como explicamos al analizar “Ofrenda”, ésta última le proporciona la clave intuitiva para ver el Texto canónico igual que una urdimbre formada por hilos narrativos regularmente entrecruzados –exactamente como un mapa metropolitano–, la cual puede ser, sin embargo –del mismo modo que la feminidad normativa–, disfuncionalizada, deshilvanada, enmarañada y rasgada, formando un tejido irregular.

La escritora, por tanto, identifica el flujo de conciencia textual –fieltro textil– con el trazado urbano caótico –el cual sería producto de una evolución orgánica de la ciudad, y no de un

³⁸⁶ Los “ladrillos rosados” fueron el material empleado por el arquitecto Antonio Flórez Urdapilleta, que diseñó los edificios de la Residencia (1913) aplicando los principios del funcionalismo a la tradición mudéjar española. Evidentemente, Chacel utiliza simbólicamente la mención a los ladrillos *rojos*, en contraste con los *rosados* de la Residencia, como un comentario político –que alude a la extracción burguesa liberal de la mayoría de los integrantes de la generación vanguardista.

³⁸⁷ Más tarde en la novela, don Manuel vuelve a meditar sobre esto, aludiendo explícitamente a la Residencia como Acrópolis y Escuela de Platón, nido del Ave Fénix o generación regeneradora de España –es decir, la vanguardia: La Acrópolis, dije un día con tal endiosamiento como si dijera ¡Hágase la luz!–, es evidente que yo no hice más: han sido otros los que la han hecho, otros los que llevaron los ladrillos, otros los que plantaron la parra virgen que ahora los recubre. Pero fui yo quien dije –a mí mismo me dije– aquí huele a Acrópolis... Yo la construí con el olor del césped cortado... Los otros son los que urbanizan el altozano en torno al museo y lo llenan de construcciones, de *residencias donde incubará el ave Fénix, que nos atortolará con su canto* [...] Deberá ser un canto más límpido y vibrante que el de la oropéndola; *el más límpido y vibrante que existe entre los pájaros de la tierra* [...] En él no puede haber aleluya puesto que no hay esperanza, sino seguridad natural. (*Acrópolis* 296-297, énfasis mío)

programa previo.³⁸⁸ Por ende, escritor, personajes y lector son los *flaneurs* que bordan con sus pasos un itinerario sobre la trama, que recorren las callejuelas interconectadas de un texto-urbe: “Una ciudad, cuando ya está uno dentro de ella, va poseyéndola, sin haberla deseado. Puede que sea que es ella la que posee a uno. Sí, eso debe de ser: el resultado es el mismo [...], la ciudad se empieza a conocer poco a poco. Ese conocer en el que *se ovilla todo el hilo*” (*Acrópolis* 219, énfasis mío). Por supuesto, aquí resultaría indispensable comparar a los personajes de la trilogía chaceliana, y especialmente a Isabel y Elena, con Stephen Dedalus y Leopold Bloom deambulando por Dublín en el *Ulysses (Ulises, 1922)* de James Joyce.³⁸⁹

Sin embargo, en el texto-ciudad de Chacel, los retazos de laberinto orgánico desorganizan el plan racionalizado de avenidas anchas y rectilíneas. Escritor, personajes y lector son los paseantes que, deleitándose en sus instantes aporéticos –corredores sin salida, puertas y balcones cegados, escaleras que no llevan a ningún sitio, etc.–, pueden leer en ellos toda la historia transcurrida sobre ese espacio: “la huella de esas uñas [del bicho que la habita] es lo que lee el grafólogo en los vericuetos de la ciudad” (*Acrópolis* 153). Esto es prácticamente lo mismo que la autora había expresado en “Ofrenda” al hablar de “la bestezuela urbana” y la urbe como un libro que el periodista intentaba descifrar sin éxito, y también al hablar de “una sucesión [...] bien

³⁸⁸ En el campo de los estudios urbanísticos y de la historia de las ciudades, el plano citadino intrincado –resultado, como hemos dicho, de una transformación orgánica del espacio conforme a las necesidades individuales de sus habitantes, sin ajustarse a ningún plan general preestablecido– tiene su paradigma histórico en el urbanismo islámico y medieval, y su paradigma histórico en las urbes europeas que se asientan sobre este tipo de planta. El plano rectilíneo, modular y racionalizado –resultado de la no-transformación urbana, o bien de la total adaptación a un trazado previo– tiene su paradigma histórico en el urbanismo romano, en los proyectos utópicos renacentistas (imposibles de llevar a cabo sobre el ya ocupado suelo europeo, trasladados a las colonias) y en las intervenciones racionalizadoras del barón Georges-Eugène Haussman en París durante la década de 1860s; y su paradigma geográfico en las urbes americanas.

³⁸⁹ Conviene agregar que la imagen del tejido-maraña también constituye una cartografía de las vanguardias españolas, como una red irregular de núcleos conectados –Tenerife, Málaga, Sevilla, Madrid, Valencia, Coruña, Bilbao, Barcelona.

atada, bien apretada en su nudo de cien vueltas”, “inscrita en un área determinada de la ciudad”, o del “ovillo” donde se recoge todo el hilo narrativo (*Acrópolis* 9-12, 219). Y, por supuesto, se corresponde con la concepción de la *escritura femenina* como seducción subversiva que antes hemos mencionado.³⁹⁰

Teniendo en cuenta lo que acabamos de decir sobre el flujo de conciencia textual como fieltro y como intrincado plan ciudadano, es lógico suponer que Chacel estructura narrativamente su trilogía en una conexión íntima con el papel que juegan estos enclaves en el mapa madrileño – esto es, con su trazado y su modo específico de integrarse en el plano. En otras palabras, el modelo del texto no es otro que la trama del barrio de Maravillas. Y la planicie textual, la ausencia de clímax, tiene que ver con la manera en que la Residencia de Estudiantes emergía de la urdimbre urbana. A pesar de su edificación en el límite del moderno y burgués distrito de Salamanca –que se estaba construyendo como una red-ensanche de la ciudad, absorbiendo al pueblo de Chamartín de la Rosa (“arrabal no periférico, sino umbilical o medular –encapsulado o entubado como el tuétano”, *Acrópolis* 64)–, la Residencia no constituía una marca de racionalización rectilínea en el mapa. La “colina sagrada” donde se formó la intelectualidad madrileña de vanguardias, surgía en alto –como la Acrópolis ateniense, que Chacel conoció durante los primeros días de su exilio de la mano de sus amigos Nikos Kazantzakis y Máximo José y Trudis Kahn. Y brotaba como un grumo de caminos serpenteantes y entrelazados,

³⁹⁰ Shirley Mangini incluyó una breve reflexión sobre la importancia de la ciudad moderna para Chacel como mujer intelectual, aunque orienta su comentario en un sentido argumental –no metanarrativo, como nosotros:

[E]n *Acrópolis* Rosa Chacel utiliza la ciudad para explorar su experiencia como mujer en una sociedad patriarcal. Al mismo tiempo que analiza su historia personal, desarrolla una epistemología de las implicaciones psicológicas y políticas del género sexual y, en ocasiones, de clase social. Como una de las vanguardistas que más perduró en su filosofía ante el mundo y la estética, Rosa Chacel en *Acrópolis* es una especie de prodigiosa cronista ontológica de su época y de las peculiaridades y preocupaciones de la naciente modernidad en Madrid. (*Las modernas* 157)

adaptados a la topografía del altozano. Este grumo enredado marcaba una discontinuidad en la precisa cuadrícula del burgués y aristocrático barrio de Salamanca³⁹¹ –y, asimismo, constituía un enlace entre los intrincados barrios de Maravillas y Chamartín: un vínculo urbanístico y simbólico entre la infancia y la madurez intelectual de la escritora. Ese enlace, por tanto, enfatiza, recuerda y reconecta al lector con el “subsuelo de Madrid sobre el que se arraigaba un Madrid arborescente” (*Acrópolis* 64)³⁹² –es decir, los distritos cuadrículados, cuyo espacio corresponde a una concepción centralizada, teleológica y jerárquica de la sociedad, impuesta sobre el fluir orgánico de la existencia popular cotidiana:

No, la ciudad, esta ciudad, esta gran ciudad que queremos no ha nacido. Está apuntando por otros barrios, pero el tronco... No, tampoco es esto porque *no hay un tronco central*, de donde se puede creer que va a extenderse: *no está estructurada en torno a un núcleo*. No está trazada, está brotada o producida por hábitos... Algo así como si la vida se produjese por accidentes del terreno, por vertientes del agua –arroyuelos o filtraciones subterráneas (*Acrópolis* 71, énfasis mío).

³⁹¹ A propósito de esto, quiero traer a colación las reflexiones de Deleuze y Guattari sobre las súbitas interrupciones que la propia ciudad “segrega” dentro de la trama. “[L]a urbe sería la fuerza de estriaje que volvería a producir, a abrir por todas partes espacio liso [...] tejido, patchwork [...], se puede habitar en estriado los desiertos, las estepas o los mares; se puede habitar en liso incluso las ciudades, ser un nómada en las ciudades [...] por el modo de espacialización, por la manera de estar en el espacio, de relacionarse con el espacio” (“Lo liso” 489-490). En *Barrio y Acrópolis*, estas maneras de estar *lisamente* en el espacio urbano, contra el estriaje, aparecen también en la descripción de las experiencias colectivas, sensorialmente envolventes, como el carnaval, las verbenas o, incluso el mercado. Recordemos, asimismo, que en el capítulo anterior nos hemos referido a la importancia que éstas habían tenido para la generación de vanguardias, aludiendo a las excursiones que realizaban en busca de inspiración poética y pictórica. Para nosotros, por supuesto, el caso más importante es el de la pintora Maruja Mallo.

³⁹² Aquí también sería preciso recordar la connotación negativa que el modelo arborescente o cosmos-raíz (estriado) tiene para Deleuze y Guattari en “Introducción: Rizoma”, en contraste con el modelo tubérculo o rizomático (liso). El árbol funciona para ambos autores como imagen de un modelo de pensamiento genealógico, teleológico: un sistema centrado y jerárquico, donde toda la pluralidad de las ramas o raíces secundarias remite a la unidad principal del tronco-falo; y un sistema que procede por dicotomía binaria de opuestos: sujeto-objeto, significado-significante: “El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada”, anotan, refiriéndose al carácter más *natural* de un relato en flujo de conciencia, “[...] Resulta curioso comprobar cómo el árbol ha dominado no sólo la realidad occidental, sino todo el pensamiento occidental, de la botánica a la biología, pasando por la anatomía, pero también por la gnoseología, la teología, la ontología, toda la filosofía...: el principio-raíz, *Grund, roots y foundations*” (20, 22-23).

En este sentido, el simbolismo es doble: Madrid también funciona como una imagen del texto chaceliano porque está erigida sobre el agua,³⁹³ al igual que la escritura de la autora se levanta sobre un vacío ontológico, sobre una dispersión del significado. Pero además, el énfasis en ese Madrid “subterráneo” cubierto por el Madrid “arborescente” tiene otra implicación. En los enclaves urbanos que visitan durante sus paseos –sobre todo en aquéllos que han sido escenarios de una cruda violencia–, los personajes de *Barrio* y *Acrópolis* y la voz en tercera persona recuperan una cierta percepción del pasado que se halla inscrito en esos espacios. Según ya hemos visto, este pasado se metaforiza como una secuencia o hilo que forma un complicado nudo en la trama urbana: “el hilo –el transcurso de la vida– tiene grumos insolubles que atascan el fluir, grumos conflictivos” (*Acrópolis* 265). Es lo que ocurre en la Plaza del Dos de Mayo:

el resto es silencio en el barrio, es pasado... Un arco de ladrillo en el suelo hundido de la plaza... La plaza, plaza hoy día encuadrada por casas que, en sólo un siglo, crecieron y envejecieron. Crecieron sobre un campo de guerra, de triunfo... Cañones, arrastrados por donde hoy hay casas, rechazando, arrasando infantes y caballos que atacaban, viniendo por donde hay casas hoy. (*Acrópolis* 39)

Y esto nos conduce a una implicación más crucial al momento histórico de 1970s-1980s en que Chacel escribe. Las novelas reconstruyen una ciudad que, en gran parte, ha desaparecido, hundida. Hundida literalmente bajo las bombas y los nuevos edificios, y hundida figurativamente bajo la borradura de la memoria republicana y la reescritura de la Historia nacional efectuada por el régimen franquista, persistentes gracias al pacto de amnesia y silencio sobre el que se fundó la Transición. Uno de los ejemplos más pertinentes para nuestras novelas era el magnífico auditorio o salón de actos de la Residencia de Estudiantes –donde tuvieron lugar las conferencias, exposiciones, lecturas literarias y representaciones artísticas que forjaron la

³⁹³ *Magerit*, el antiguo nombre islámico de la ciudad, quiere decir “fuentes” o “abundancia de cauces”.

vanguardia–, que fue destruido durante la guerra civil y todavía permanecía así en las fechas en que la autora volvió.³⁹⁴ Madrid, cuando Chacel regresa, es una ciudad apenas reconocible: “Lo arduo –insólito, irritante, increíble, inaceptable– es necesitar, anhelar con indignación, sin confianza, con perplejidad, un plano de la ciudad natal, recorrida desde el primer día de la vida – de la conciencia–, un plano de la ciudad cuya fidelidad era como el reflejo de la propia en el aire” (*Acrópolis* 239). Madrid, cuando Chacel retorna, es un palimpsesto, donde hay que localizar las discontinuidades en la superficie, las fallas en el tejido urbano y discursivo, los desgarrones por donde se atisba lo subyacente, los grumos de violencia silenciada que persisten en el espacio: “la rama o *fibra* o partícula [...], el misterio está en el punto que nos fascina y nos quedamos pegados a él para siempre” (*Acrópolis* 17-18, énfasis mío). Y, en ellos, hay que bucear hacia los tiempos históricos superpuestos, para leer, reescribiéndola, la Historia –igual que hacen los personajes en un tiempo anterior.

El laberinto temporal o la memoria histórica de la nación

Esta deliberada creación de una falla o maraña desde el interior de la trama urbana y narrativa es el factor decisivo que diferencia, de un modo más importante, *La Escuela de Platón* de *Estación. Ida y vuelta*, y que sustenta nuestra afirmación de que la trilogía regresa a los referentes vanguardistas sólo en apariencia, pues su uso resulta por completo distinto de aquélla.

Además, como acabamos de mencionar, las fallas no sólo operan dentro de la dinámica textual, sino también de su contexto social, histórico y político. En primer lugar, está lo que ya comentamos en la introducción al análisis de estas novelas. Con la incapacidad del público–y, aún más grave, de la audiencia intelectual– para comprenderla, la escritura chaceliana revela el

³⁹⁴ La sala fue rehabilitada –por supuesto, transformada y modernizada– recientemente, en la intervención a cargo de los arquitectos Estanislao Pérez Pita y Jerónimo Junquera.

insuperable tajo cultural e ideológico efectuado por el Franquismo, y demuestra cómo la Transición no recobraba el proyecto político anterior, como proclamaba, sino que lo sustituía por un sucedáneo. Al contrario de lo que algunos podrían argumentar, este gesto deliberadamente hermético no era intelectualmente elitista. Chacel intentaba demostrarles a sus lectores que si no podían entender sus textos no era por una carencia propia, sino porque durante décadas habían sido programática e ininterrumpidamente apartados de una comprensión estética que les pertenecía y que había formado parte de su pasado. Incursionando su escritura en un panorama literario lastrado por décadas de realismo mayoritario, ella esperaba generar, por contraste, una reivindicación en el público del conocimiento que debería poseer. Y así lo expresa en las primeras páginas de *Acrópolis*, al describir su plan narrativo en flujo de conciencia: “Vamos a partir el pelo en cuatro, vamos a intentar captar los matices más sutiles, las mínimas vislumbres que casi no pasan de suposiciones, sabiendo que esos matices, ese pelo partido en cuatromil *no es ajeno al vulgo*. Ese misterio que, como todo misterio [...] viene volando y *fecunda a la mente más virgen de letra o lógica*” (9-10, énfasis mío). La autora pretendía mostrar la amputación irreversible que el régimen franquista había operado sobre los españoles, y por tanto la ingenuidad en la consigna de “mirar hacia el futuro”.

Y rechazando la posibilidad de superación, la autora niega la posibilidad de relatar la historia nacional de modo lineal y teleológico. Para Chacel, toda narración filiforme –cronológica, causal– es una idea sublimada, que “mata” lo humano –igual que la palabra substituye la materia, igual que en *Barrio* las ideas mataban al presidente Canalejas (*Barrio* 155). Un texto histórico lineal vacía la época relatada de la vida que vivieron y del pensamiento que tuvieron sus habitantes, para sustituirla por especulaciones realizadas desde el momento temporal que efectúa la retrospectión, situándose al final de esa línea. El resultado es una visión superficial y ajena,

que no acierta a captar su sentido profundo; y que en realidad no ve ni explica el pasado, sino el presente proyectado en él –porque, al constituir un sistema epistemológico distinto, el pasado permanece inaccesible a través del retroceso lineal. Es decir, por virtud de su estructura, un texto histórico rectilíneo siempre manipula –consciente o inconscientemente– el pasado, adaptándolo al instante desde el cual se cuenta. Esto es, precisamente, lo que producía la inmensa mayoría de memorias y testimonios sobre la república, la guerra, la dictadura y el exilio que empezaban a proliferar por las mismas fechas en que nuestra autora escribió su trilogía final, incurriendo en el mismo esquema binario y teleológico del Franquismo. Y esto es lo que Chacel se propuso no hacer bajo ninguna excusa.

Ella, que había respirado dentro de ese pretérito, deseaba “entregarle al lector el tesoro” (*Acrópolis* 10) de una época desconocida u olvidada; se proponía hacerlo “entrar [...] en el clima de un hecho de esa especie, pero no, como el ya citado, hilo comunicante entre persona y persona, sino *red complicada*, sutilísima”, porque “[...] se trata de *las correspondencias o engranajes que podríamos llamar internos, profundos, esenciales*, y que bastaría con decir habituales, elementales.... [...] sustentados, repletos de vasos sanguíneos, es decir, de *riego vital*” (*Acrópolis* 151-152, énfasis míos). Lo que la autora intenta capturar con su propuesta narrativa, e incorporar en nuestra percepción del pasado, es eso que ella entiende por Eros, y que ya había explicado al hablar de la eclosión sensorial de Isabel y Elena como el “desperezo de incalculable dilatación, que partía..., no del sexo propiamente dicho, sino de *la raigambre* [...]: *el innúmero ramaje enterrado, raicillas leves avanzando*, penetrando en lo duro– y el despertar del eros se dilata... ¿por las venas...? Sí, también por las venas, pero penetra, conmueve y *sacude los ámbitos diamantinos del pensamiento*” (*Barrio* 259-260, énfasis mío). En otras palabras, ella

quería incluir en la narración histórica el pulso de la existencia diaria, normalmente omitida en los grandes relatos del Estado-nación.

Para deducir un panorama más claro de las ideas de Chacel sobre la narración de la Historia, hay que poner en relación las citas anteriores con tres reflexiones previamente planteadas: “la verdad” que Elena vislumbra en el relato confidencial de Antonia, el tortuoso camino hacia “el tesoro” que rumian don Manuel y la tercera persona narrativa, y las elucubraciones de esa voz impersonal sobre la memoria de la casa. A través de todas ellas, Chacel nos ofrece una descripción de su estilo narrativo en estas tres novelas, explicando por qué, en vez de escribir un relato lineal sobre la vanguardia con hitos y hechos, elige introducirnos en un laberinto narrativo, sumergirnos en una escritura licuada, envolvernos en un complicado fieltro.

El habla de la humilde costurera sin educación es un discurso simple y espontáneo, “torpe”, que no se rige por los parámetros de la lógica ni de la cronología, que se fragmenta caóticamente en saltos entre recuerdos, desparramándose en todas direcciones, sin llegar a ninguna idea concluyente. Sin embargo, en él la protagonista siente haber entrevisto, como dijimos, “los matices del secreto”, la “más exquisita y profunda y laberíntica verdad” (*Barrio* 144-145, énfasis míos). Cuando la voz en tercera persona nos describe la impresión de la chiquilla, sus palabras no pueden evitar parecernos sumamente adecuadas para una teoría sobre el relato histórico, y, específicamente, sobre la memoria nacional española: “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”* (*Barrio* 142, énfasis míos).

Lo mismo ocurre con el monólogo interior de don Manuel, donde el profesor medita sobre el riesgo de perder lo más importante yendo por el camino directo. Al acudir al café habitual para su tertulia diaria, el profesor se extravía misteriosamente, a pesar de haber seguido la ruta más corta. Cuando intenta explicárselo a sus contertulios, como disculpa por su demora (“he venido derecho –he creído venir derecho– y, de pronto, me he encontrado en una ciudad desconocida” *Acrópolis* 12-13), el personaje formula las preocupaciones de Chacel sobre cómo contar la Historia:

Se puede, naturalmente, relatar, rapporter lo vivido. *Volver atrás no es posible –ni deseable–*, ningún ser vivo vuelve atrás en su ser vivo. Sólo el hombre puede relatar, repetir la presencia espectral del pasado en su deleitoso, lato desarrollo que no queda consignado en el diccionario [...] *Cuando el hecho transcurría era claramente perceptible su dimensión temporal, sin darle nombre, viviendo en ella el diálogo de la vida.* (*Acrópolis* 22, énfasis míos)

Y esta reflexión enlaza con la que, varias páginas más tarde, elabora la voz impersonal al preguntarse por la manera más apropiada de narrar un evento tan sencillo como la llegada de Ramón a la casa de su tía doña Laura, después de las vacaciones de verano:

Un hecho banal, que podríamos relatar en prosa o verso, y lo ridículo del verso³⁹⁵ sirve aquí para poner de manifiesto lo fácil que es relatar. [...] Lo más difícil es otra versión de lo más fácil: es la versión de lo que no se vierte hacia fuera, *la que no tiene ritmo en su fluir y borbotea irregular porque no fluye como linfa serena en su materia, sino abrupta, bajo el atusado relato.* Todo, hasta la irrupción de un tropel de caballos, *todo se puede relatar, pero eso no explica nada* (*Acrópolis* 40-41, énfasis míos).

³⁹⁵ La tercera persona narrativa realiza, efectivamente, el ejercicio de narrar ese hecho banal tanto en prosa (“Claro que podríamos decir, ‘Llegó Ramón a casa de su tía, en donde encontró su cuarto preparado, los libros les esperaban en la mesa, y había de estudiarlos, si quería que el tiempo fuese pronto reparado’...”)

como en verso:
Llegó Ramón a casa de su tía
donde encontró su cuarto preparado.
Los libros le esperaban en la mesa
y había de estudiarlos, si quería
que el tiempo fuese pronto reparado. (*Acrópolis* 40)

Finalmente, hemos de citar el pasaje en que la voz impersonal, sobrevolando el barrio de Maravillas y flotando por encima del cruce entre San Andrés y San Vicente, habla de la memoria de la casa donde viven las protagonistas. En contraste con el paradigma de la Historia como teleología –un hilo que avanza unidireccionalmente, reabsorbiendo y anulando el pasado–, el fragmento ofrece un modelo muy distinto de la historia íntima: “*Aquí, en el momento presente, estaba todo aquel pasado como si solo se pudiera ver desde aquel entonces todo este ahora...* Como si solo pudieran verlo los que componían aquel *tejido de recuerdos*” (*Barrio 82*, énfasis míos). La historia íntima, en contraste con los grandes meta-relatos, no discurre en una sola dirección progresiva, sino que la memoria se ramifica en recuerdos libremente asociados.

No obstante, si aplicamos la frecuente alegoría literaria entre casa y nación –y si tenemos en cuenta la voluntad chaceliana de incluir lo cotidiano e íntimo en lo histórico–, el pasaje se convierte en una relevante digresión sobre la necesaria preeminencia del segundo modelo sobre el primero para narrar la Historia nacional. En este modelo, el relato cobra la estructura de un complejo “tejido”, donde lo privado y lo público se imbrican sin distinción. Y si el discurso lineal, cronológicamente ordenado, no opera como principio regulador de ese relato, entonces el pretérito puede integrarse en el presente de manera sincrónica, como un intersticio que se abre y coexiste con lo contemporáneo –con el mismo efecto palimpséstico anteriormente descrito en “Ofrenda”, y en *Acrópolis* en el pasaje sobre la Plaza del Dos de Mayo.³⁹⁶

³⁹⁶ Recordemos que en “Ofrenda”, el periodista sentía que el desgarrón, causado por la transeúnte loca en el telón de la ciudad contemporánea, súbitamente desvelaba la oculta coexistencia de una temporalidad paralela y atascada en una persistencia espectral. Y en el fragmento de *Acrópolis* sobre la Plaza del Dos de Mayo, la voz impersonal nos describe el súbito asalto del pasado, como una visión, en el mismo espacio donde tuvo lugar.

Así pues, aún asumiendo que “volver atrás no es posible, ni deseable”, Chacel afronta “lo más difícil” porque se siente horrorizada por la posibilidad de “relatar sin explicar nada” y porque quiere demostrar que la República, la guerra, la dictadura y la diáspora permanecen irresueltas en la España de los años setenta y ochenta. Intenta “repetir la presencia espectral del pasado”, mostrar la “presencia de algo que no ha sido nunca pasado”; reconstruir su percepción como un “diálogo” vital, como una experiencia total y simultánea irreductible a una mera diacronía. Con el “tejido de recuerdos” y la versión del relato que “no tiene ritmo en su fluir y borbotea irregular”, la autora obviamente alude al flujo de conciencia, que incluye “todo el camino seguido” dentro del presente, en lugar de reabsorberlo y sustituirlo por él –como sucede en el transcurso lineal. Y en la referencia a esa “linfa abrupta” que corre “bajo el atusado relato”, podemos encontrar ecos de aquella energía abstracta, supra-orgánica, encerrada en la representación figurativa, sobre la que Ortega había hablado en *La deshumanización del arte* –y que es el Eros o *amor*, la comunicación intelectual como nutrimento espiritual y social: el “aliento”, la *materia*, el o secreto inefable del período que ella desea “entregar” a sus lectores.³⁹⁷

El Madrid de principios de siglo, y el ambiente de vanguardias, eran, en conclusión, una realidad psíquica colectiva y anclada en la cotidianeidad, la cual sólo puede ser narrada como un flujo de conciencia que reconstruya tanto sus debates como su atmósfera diaria de intercambio:³⁹⁸ la “profunda y laberíntica verdad” (*Barrio* 146), la “weblike truth that emerges in

³⁹⁷ Aquí resulta casi obligatorio mencionar de nuevo –dada la identificación que Leticia Valle establecía entre ese amor-conocimiento-comunicación y el contacto con el cuerpo materno, suprimido en el lenguaje– lo que ya comentamos en capítulos anteriores. . Igual que, para Julia Kristeva, la madre es, psicoanalíticamente, el vacío sobre el que se funda el orden socio-simbólico, el fantasma o secreto impronunciable, la metáfora de ese “aliento vital”, “carne” o “*materia* inefable” de las vanguardias y la República en la figura de la madre –muerta o ausente, a veces violentamente subordinada por una figura paterna militar– es un fenómeno frecuente en la literatura y el cine españoles contemporáneos.

³⁹⁸ En este sentido, el flujo de conciencia de *La escuela de Platón* se afirma como lo contrario de la escritura realista de *La colmena*, de Camilo José Cela (Buenos Aires, 1951; España, 1963), una de las novelas más importantes escritas durante el Franquismo. Su estructura narrativa es reflejo narrativo de una sociedad fracturada donde cada

the dialogue between voices” (Kirkpatrick “Introduction” xx-xxiii). Ésta no se puede penetrar, agarrar, desenredar por completo; pero se puede recorrer, “[m]irar [...] el nudo gordiano, mirarle en todo su espesor, llegar a entender cómo está hecho, cuántas y cuáles son sus revueltas, *entenderlo, en fin, y vivir mirándolo*” (*Acrópolis* 264-265, énfasis mío). Dicho de otro modo, el pasado no puede ser desentrañado en un hilo nítido de causas y efectos, y por ende es imposible de superar; pero lo que sí es factible es un conocimiento poético –una razón sentimental– a través del sumergimiento en su maraña *intrahistórica* –recordemos cuán influyente había sido este concepto de Unamuno, revisado por Zambrano, en la segunda novela de Chacel, *Teresa*. El flujo o fieltro o laberinto escriturario de Chacel no es solamente, por tanto, una altiva venganza contra la mediocridad de quienes creían haber *progresado* en la Historia. Se trata de la única manera coherente de intentar acceder al pasado, la única forma posible para relatar la memoria histórica nacional. *Es* “el tesoro” o pasado en sí mismo, inscrito, desplegado, florecido, en el seno del presente.³⁹⁹

Pero nuestra visión estaría incompleta si no añadiéramos el factor de la contingencia, que tan importante había sido para la autora en la gestación de ese *stream of consciousness*. Las ramificaciones narrativas no sólo consistían, como dijimos, en la asociación libre de pensamientos, sino también en la especulación de los personajes sobre sus otras vidas posibles.

Asimismo, debemos considerar que la afirmación de Chacel, “no todo lo que cuento son

individuo está aislado en su “celda” de la colmena social, y donde no hay conexión alguna entre las historias individuales, linealmente desarrolladas en el mismo espacio.

³⁹⁹ En relación con esto, me parece pertinente incluir aquí las siguientes reflexiones de Chacel en su “Noticia” para prologar la edición de *Estación. Ida y Vuelta* en Bruguera en 1980 (en pleno proceso de escritura de *La Escuela de Platón*), por encajar perfectamente con las ideas que estoy planteando:

¿Es posible hacer comprender a una juventud [...] las vicisitudes que otra tan lejana padeció, produjo, rechazó, adoptó? [...] Lo único que puede acercar una generación a otra por encima de tanto tiempo –y recalquemos bien de qué tiempo se trata, tengamos bien en cuenta sobre qué tiempo pretendemos saltar–, lo único que puede acercarlas es –sería, si se lograra– una comprensión de sus vivencias, de sus elementos intactos. A esto llamo *inocencia*, a un tiempo anterior. Yo no sé si alguien puede concebir un tiempo anterior al suyo. [...] [D]e esta *inocencia* no queda más testimonio sugerente que la huella poética, en verso o prosa. (5-7; énfasis de la autora).

recuerdos de cosas concretas que de verdad han sucedido, sino que [...] las mezclo con [...] hechos que también pudieron haber sido posibles en un instante determinado” (Mateo 52, 77), se refería, específicamente, a la pregunta de su entrevistadora sobre su reelaboración novelesca del material autobiográfico e histórico. La escritora, conforme ella misma explica, no hace una reconstrucción absoluta del pasado –lógicamente, puesto que escribe ficción–, sino que integra *hechos contingentes* sobre los hechos sucedidos. Esto, que aparenta ser tan insignificante, tiene una repercusión trascendental en nuestra reflexión sobre la Historia.

Si el flujo de conciencia recoge no sólo la ruta lineal seguida sino la totalidad de las sinapsis que podrían haberse dado, proporcionando una perspectiva laberíntica de múltiples corredores; y si los personajes, según a veces vislumbran, tienen otras vidas simultáneas, otros pasillos del dédalo por los que podrían haber discurrido de haber tomado otra decisión en un instante anterior, entonces la mezcla de hechos ocurridos y contingentes refleja que la Historia también podría haber tenido un desarrollo completamente distinto; o, mejor dicho, múltiples desarrollos distintos, los cuales persisten, en estado de latencia, como una especie de dimensiones paralelas o simultáneas.⁴⁰⁰ La repentina y momentánea percepción de esta multi-temporalidad latente es parte del desgarrón o falla en el *telos*–tela nacional que el texto realiza.

Y todavía hay otra cosa que requiere nuestra atención. La anterior descripción del Eros histórico como “raigambre”, “innúmero ramaje”, “raicillas” (*Barrio* 259-260) o “red

⁴⁰⁰ Esta es la idea base de un género que ha venido emergiendo desde los años 1960s y 70s en el panorama de narrativas de la memoria histórica, denominado *ucronía* o *novela histórica alternativa*, y considerado un sub-género de la literatura fantástica o de ciencia-ficción. Ésta intenta capturar los otros desarrollos históricos que no fueron porque resultaron aniquilados cuando, ante una encrucijada, la decisión tomada o la conjunción de factores en juego llevó al transcurso anterior por un camino específico –anulando esos otros desenlaces que también habrían podido darse. La ucronía toma como punto de partida una de estas encrucijadas históricas, introduciendo una variable hipotética –denominada *punto Jonbar*–, y conduciendo así la situación por un cauce totalmente distinto en función de una lógica causal. El término, enunciado por similitud a *utopía*, fue acuñado en el siglo XIX por el filósofo galo Charles Renouvier en *Uchronie. L’utopie dans l’Histoire*, y etimológicamente quiere aludir a un “tiempo que no existe”.

complicadísima” de “correspondencias o engranajes internos y habituales” –los cuales constituyen “los vasos sanguíneos” por donde fluye “el riego vital” de la época” (*Acrópolis* 151-152) que la autora aspira a transmitir–, evidentemente trae de vuelta la exigencia patriarcal de “cortarse todo”, como la Amazona, para ser “un camarada” intelectual (*Barrio* 279). Y, por ende, esto nos lleva otra vez al problema de que la escritura que Chacel defendía era definida por la institución literaria e histórica como *femenina*. Para la autora, esa escritura –razón sentimental intrahistórica– era la única manera consistente y crítica de relatar la Historia y la nación, contra el modelo hegemónico: “porque eso es la literatura, la imagen en que los pueblos, las patrias, *las matrias más bien*, ven que empiezan a dejar de ser bellas. El ser materno, *la hembra –¿por qué no, si hay hombría?–*, las matrias” (*Acrópolis* 223, énfasis míos). En el capítulo dedicado a *Memorias de Leticia Valle* –al hablar de don Daniel y el Archivo de Simancas–, describimos este modelo como “memoria larga”, “genealógica” o “arborescente” (Deleuze y Guattari, 1980). En *La escuela de Platón*, Chacel no sólo construye una narrativa argumentalmente distinta –donde los sucesos históricos oficiales son indistinguibles de los íntimos, y no tienen primacía sobre ellos–,⁴⁰¹ sino que también reflexiona sobre su obsesión con la linealidad y la teleología como una cualidad intrínseca a su carácter logocéntrico y patriarcal –como ilustra la cita reproducida antes, que ahora cobra un sentido nuevo al aplicarla a la escritura de la Historia:

Terror de la contrariedad [...], terror de descubrir el revés de la trama, los hilos que perfilan netos [...], desvaídos en manchas turbias, torpes. *¿Este terror es una falla del carácter viril?* [...] Mirar [...] el nudo gordiano, mirarle en todo su espesor, llegar a entender cómo está hecho, cuántas y cuáles son sus revueltas, entenderlo, en fin, y vivir mirándolo, no sé qué resultado dará pero sí sé que *pocos hombres pueden hacerlo*. Claro que toda envoltura o cáscara de huevo alberga un nudo inextricable, que no hay por qué

⁴⁰¹ Como indica Kirkpatrick, la trilogía final de la autora realiza un “elliptical gesture relegating men’s history-making to the blank space of the page [...] the novel leaves to the silent spaces of its web the activities that histories are typically made of [...]. This does not mean that men are left out –not at all– but that they are included specifically and exclusively in *their intimate participation in the network of shared confidences* that makes up the narrative” (“Introduction” xx-xxiii, énfasis mío).

querer desenredar... Es cuando el hilo –el transcurso de la vida– tiene grumos insolubles que atascan el fluir, grumos conflictivos que *ya desde el útero*, desde el primer latido laten conflictivamente. (*Acrópolis* 223, 264-265; énfasis míos)

En conclusión, con este modelo enmarañado de memoria histórica, Chacel desvela la persistencia del pasado y lo yuxtapone con el presente de manera irónica –evidenciando la total falta de sintonía entre ambos, pese a la creencia generalizada de que habían sido reconciliados, y provocando un descarrilamiento o falla en el discurso oficial de la “Democratísima”. Chacel rescata así la posibilidad literaria de agencia política que constituía el rasgo definitorio de la práctica artística vanguardista –en una época en que, fagocitada por la transformación de las condiciones de producción artística, ésta parece ya inviable y quimérica. La táctica de la autora es, como dijimos al concluir nuestro análisis sobre “Ofrenda”, un juego de resistencia y sabotaje.

Conclusiones

En suma, *La escuela de Platón*, legado final de Rosa Chacel, es la condensación y el desarrollo, en forma de novela, de las ideas teóricas acerca de la literatura que la autora había ido madurando a lo largo de toda su trayectoria escrituraria. Estas ideas, concebidas a partir de la dualidad Texto-tejido –desmontada y revelada como una equivalencia, y por tanto como una unidad–, y también a partir de su relación con la lengua oral y con la trama urbana, son epitomizadas en un paradigma: *Ariachne* (Arachne y Ariadne), es decir, la textilización del texto como una telaraña-laberinto. Esta introducción de lo textil en lo textual es una manera de disfuncionalizar la costura y la escritura en su consideración patriarcal de dos opuestos binarios perfectamente definidos; y se corresponde con las otras dos subversiones fundamentales realizadas en el nivel argumental: la feminidad y la maternidad –no meramente rechazadas sino trastocadas desde su interior. La *arañización* o *laberintización* textual también es una estrategia

inmanente, y es operada en dos dimensiones: la léxica o laberinto interior a la palabra (el descubrimiento del vacío material contenido en la significación, y por tanto del carácter fantasmagórico del lenguaje) y la estructural o laberinto exterior a la palabra (el reconocimiento de la índole espontánea y asociativa del discurso, y por tanto del carácter impositivo de la linealidad teleológica). Y de ambas dimensiones deriva, como consecuencia, otra más: la histórica o laberinto temporal (la revelación de la Historia como razón sentimental intrahistórica y como contingencia). Estos planteamientos demuestran que al final de su trayectoria literaria Chacel se encontraba próxima al pensamiento post-estructural y deconstructivo; y que esta evolución era algo que ya estaba presente, como potencialidad, en las contradicciones del proyecto vanguardista moderno –que ella, por su situación marginal como mujer, se hallaba en mejores condiciones de advertir. Y con esta estrategia, Chacel estaba estableciendo su postura frente al problema de la Transición y la memoria histórica española, y afirmando la capacidad de acción política de la literatura cuando ya no parecía posible.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Mariano. "Rosa Chacel: La literatura femenina es una estupidez", *El País*. Madrid: 30/01/1983.
- Alberti, Rafael (ed.). *Romancero general de la guerra española*. Buenos Aires: Patronato Hispano Argentino de Cultura, 1944.
- . *La arboleda perdida. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Álvarez Junco, José. *Máter Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- Aristizábal Montes, Patricia. *Autobiografías de Mujeres: María Martínez de Nisser, Jerónima Nava y Saavedra, Francisca Josefa de Castillo y Guevara, Rosa Chacel, María Zambrano*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2004.
- Arkinstall, Christine. "Recovering Cultural History in Post-Franco Spain: Rosa Chacel's Novels of Memory", *Histories, Cultures, and National Identities. Women Writing Spain, 1877-1984*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009.
- . "Towards a Female Symbolic: Re-Presenting Mothers and Daughters in Contemporary Spanish Narrative by Women", en *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women* (Adalgisa Giorgio ed.). New York & Oxford: Berghahn Books, 2002.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- Bataille, Georges. *El erotismo* (Antoni Vincens, trad). Barcelona: Tusquets, 1979.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Bell, Linda A. "A Review of Andrea Nye's *Feminist Theory and the Philosophies of Man*", *Hypatia*, Vol. 5, No. 1 (Spring 1990): 127-132.
- Bellver, Catherine G. "Rosa Chacel: Masking the Authoritative Voice", *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1978.
- Bordonada, Ángela Ena. "Introducción", *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*. Madrid: Castalia, 1989.
- Bordons, Teresa, & Kirkpatrick, Susan. "Chacel's *Teresa* and Ortega's Canon". *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, 17.1 (1992): 283-99.

- Buckley, Ramon and Crispin, John. *Los vanguardistas españoles*. Madrid: Alianza, 1973.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990
- Caballé, Anna. “Desde entonces”, en *Rosa Chacel: La obra literaria, expresión genealógica del Eros*. Barcelona: Ánthropos, Revista de Documentación Científica de la Cultura, No. 85 (Junio 1988): 58-62.
- (ed). “Rosa Chacel”, en *La vida escrita por las mujeres II (Contando estrellas)*. Barcelona: Lumen Ensayo, 2004.
- Camino, Jaime. *La vieja memoria*. Castellón: EllagoEdiciones, 2006.
- Catelli, Nora. *Anuario de los protagonistas*. Madrid: Planeta, 1995.
- Chacel, Rosa. *Acrópolis*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- . “Advertencia de *A la orilla de un pozo*”, *Poesía (1931-1991)*. (Antoni Marí ed.). Barcelona: Tusquets, 1992.
- . “Advertencia”, *Teresa*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- . “Autopercepción intelectual”, en *Rosa Chacel: La obra literaria, expresión genealógica del Eros*. Barcelona: Ánthropos, Revista de Documentación Científica de la Cultura, No. 85 (Junio 1988): 16-27.
- . *Barrio de Maravillas*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- . *Ciencias Naturales*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- . “Cultura y Pueblo”, en *Hora de España*, No. 1 (Valencia, Enero 1937): 13-22. Disponible en <http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde01013.htm> (Fecha de acceso: 30 Junio, 2008).
- . *Desde el amanecer*. Madrid: Debate, 1991.
- . “Discuso para el acto de investidura como *Doctora Honoris Causa* en la Universidad de Valladolid”, en *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas, 1987*. Barcelona: Ánthropos, 1990.
- . *Estación. Ida y vuelta*. Madrid: Cátedra, 1989.
- . “Icada, Nevada, Diada”, *Balaam y otros cuentos*. Madrid: Mondadori, 1989.
- . *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- . “La nueva vida de «El Viviente» (sobre las Obras completas de José Ortega y Gasset)”, en *Hora de España*, No. 4 (Valencia, Abril 1937): 47-50. Disponible en <http://www.filosofia.org/hem/193/hde/hde01013.htm>
- . *La sinrazón*. Barcelona: Bruguera, 1981.

- . “Noticia”, *Estación. Ida y vuelta*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- . “Ofrenda a una virgen loca”, *Balaam y otros cuentos*. Madrid: Mondadori, 1989.
- . “Prólogo”. *La sinrazón*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- . “Ortega”. *Revista de Occidente*, Nos. 24-25 (1983): 77-94.
- . *Poesía (1931-1991)* (Antoni Marí ed.). Barcelona: Tusquets, 1992.
- . “Sendas perdidas de la Generación del 27”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 322-323, 1977: 24-25.
- . *Teresa*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Hispanic Feminist Criticism: An Annotated Bibliography*. New York: Feministas Unidas, 1994
- Charnon-Deutsch, Lou. “Las Vírgenes Locas as a Product of the Unconscious”, *Monographic Review / Revista Monográfica*, Vol. III, Nos. 1-2: 54-57.
- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa* (Anna Maria Moix ed.). Madrid: Ánthropos, 1995.
- Clavo, María José. “Rosa Chacel y María Zambrano: *La confesión*”, en *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*, Martínez Latre, María Pilar (ed). Logroño: Universidad de La Rioja, 1994.
- Conte, Rafael. “La realidad de una escritora intelectual”, *El País*. Madrid: 30/01/1983.
- Davies, Catherine. “‘Feminine Prose’: Rosa Chacel (1898-1994)”, *Spanish Women’s Writing 1849-1996*. London & Atlantic Highlands: The Athlone Press, 1998.
- De la Fuente, Inmaculada. “Rosa Chacel: la indomable Sibila”. *Mujeres de la postguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Planeta, 2002.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. “Introducción: Rizoma”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- . “Lo liso y lo estriado”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. México DF: Siglo XXI Editores, 1967.
- Eagleton, Mary. *Feminist Literary Theory: A Reader*. Oxford & New York: Basil Blackwell, 1986.
- Esteban, José & Santonja, Gonzalo. *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*. Barcelona: Ánthropos, 1988.
- Faber, Sebastiaan. “Can the Female Muse Speak? Chacel and Poniatowska Read Against the Grain”, *Rocky Mountain Review*, Vol. 53, No. 1 (1999): 47-66.
- Fernández-Klohe, Carmen. *Rosa Chacel y las artes plásticas*. Lewiston: E. Mellen Press, 2005.

- Franco, Jean. "A Symbolic Revolt: The Modernist Movement", in *The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist*. New York: Praeger, 1967.
- Freixas, Laura "Rosa Chacel", en *Letras Libres* (Enero 2004).
<http://www.lettraslibres.com/index.php?art=9315> (Fecha de acceso: 3 de Julio, 2008).
- Fuentes, Víctor. *La marcha al pueblo en las letras españolas (1917-1936)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.
- Gaos, Vicente. "Introducción", *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Geist, Anthony L., & Monleón, José B. *Modernism and Its Margins: Rescripting Hispanic Modernism*. New York: Hispanic Issues / Garland Press, 1999.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Glenn, Kathleen. "Fiction and Autobiography in Rosa Chacel's *Memorias de Leticia Valle*", *Letras Peninsulares*, No. 4 (1991): 285-294.
- Gómez de la Serna, Ramón. "Prólogo", en *Greguerías* (edición de 1960).
<http://www.geocities.com/greguerias/prologo.htm> (Fecha de acceso: 10 de Septiembre, 2007)
- Gómez-Pérez, Ana. "Rosa Chacel y la confesión", *Las trampas de la memoria. Pensamiento apocalíptico en la literatura española moderna: Galdós, Baroja, Chacel y Torrente Ballester*. Newark: Juan de la Cuesta, 2005.
- Graham, Helen & Labanyi, Jo (eds.). *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Grosz, Elizabeth. "Feminism After the Death of the Author", in *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge, 1995.
- Hedges, Elaine. "The Needle or the Pen: The Literary Rediscovery of Women's Textile Work", en *Tradition and the Talents of Women* (Florence Howe ed.). Urbana: University of Illinois Press, 1991
- Hillis Miller, Joseph. "Ariadne's Thread. Repetition and the Narrative Line", *Critical Inquiry*, Vol. 3, No. 1 (Autumn 1976): 57-77.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Ibarz, Mercè. "Flores amarillas", *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Omega, 2004.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985
- Janés, Clara. "Pintura y escultura en la obra de Rosa Chacel", en *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel* (María Pilar Martínez Latre ed). Logroño: Universidad de La Rioja, 1994

- Johnson, Roberta. "Salinas, Chacel and Jarnés: The Vanguardist Philosophical Novel", *Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain, 1900-1934*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1993.
- Johnson, Roberta. *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2003.
- "Issues and Arguments in Twentieth-Century Spanish Feminist Theory", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 30. Nos. 1-2 (2005).
 - "María Zambrano's Theory of Literature as Knowledge and Contingency", en *Hispania*, Vol. 79, No. 2 (May 1996): 215-221.
 - "'Self'-Consciousness in Rosa Chacel and María Zambrano", en *Self-Conscious Art: A Tribute to John W. Kronik* (Susan Fischer ed.). Lewisburg: Bucknell University Press, 1996.
 - "Spanish Feminist Theory Then and Now", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 28.1 (2003).
 - "Women Novelists of the Vanguard Era (1923-1952)", en *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)* (Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn eds.). New York and London: Routledge, 2002.
- Jones, Ann Rosalind. "Writing the Body. Toward an Understanding of L'Écriture Feminine", *Feminist Studies*, Vol. 7, No. 2 (Summer 1981): 247-263.
- King, Kathryn R. "Of Needles and Pens and Women's Work", *Tulsa Studies in Women's Literature* No. 14 (Spring 1995): 77-93.
- Kirkpatrick, Susan. "Introduction", *The Maravillas District, by Rosa Chacel*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1992.
- . *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Kirkup, James. "Obituary: Rosa Chacel", *The Independent* (London). Friday, July 29, 1994.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press, 1984.
- Labanyi, Jo. "Pathologizing the Bodily Economy: Ala's *La Regenta* (1884-1885)", in *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Lacasta-Zabalza, José Ignacio. "Revival de Ortega y Gasset", en *Pensamiento Crítico*. <http://www.pensamientocritico.org/joslac0205.htm> (Fecha de acceso: 6 de Julio, 2008).
- Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Destino, 2003.
- Lázaro, Reyes. "Cartografía de la 'intro-versión'. Rosa Chacel a la luz de Judith Butler", en *Sexualidad y escritura (1850-2000)* (Raquel Medina & Barbara Zecchi eds.). Barcelona: Ánthropos, 2002.

- . “Desde el amanecer: Confesiones de una hija voluntariosa”, *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, Vol. 5 (1993): 61-73.
- Lee-Six, Abigail. “Perceiving the Family: Rosa Chacel’s *Desde el amanecer*”, en *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1991.
- León, María Teresa. *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos* (Gregorio Torres-Nebrera ed.). Madrid: Cátedra, 2003.
- . *Memoria de la Melancolía* (Gregorio Torres-Nebrera ed.). Madrid: Castalia, 1998.
- López-Cabrales, María del Mar. “Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en la Generación del 27”, *Letras Femeninas*, Vol. XXIV, Nos. 1-2 (1998).
- López Sáenz, María Carmen. “La influencia de la estética orteguiana en Rosa Chacel”, en *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*. (Martínez Latre, María Pilar ed). Logroño: Universidad de La Rioja, 1994.
- Ludmer, Josefina. “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango, encuentro de escritoras latinoamericanas* (Patricia Elena González y Eliana Ortega eds.). Puerto Rico: El Huracán, 1984.
- Maier, Carol. “Translator’s Afterword: 13 Glosses”, en *Memoirs of Leticia Valle*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.
- . “Siting Leticia Valle”, *Monographic Review*, Vol. 8 (1992): 82.
- Mangini, Shirley. “Introducción”, *Estación. Ida y vuelta* (Rosa Chacel). Madrid: Cátedra, 1989.
- . “Rosa Chacel”, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- . “Women and Spanish Modernism: The Case of Rosa Chacel”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* Vol. 12 Nos. 1-2 (1987): 17-28.
- . “Woman, Eros and Culture: The Essays of Rosa Chacel”, in *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self* (Kathleen M. Glenn & Mercedes Mazquiarán de Rodríguez eds). Columbia: University of Missouri Press, 1998.
- Marra López, José Ramón. *Narrativa española fuera de España, 1939-1961*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- Martí Font, J. M. & García, Á. “Insultos de baja estofa. Los escritores españoles lamentan la nula calidad de las diatribas en la polémica desatada por Cela y Umbral”, *El País*. Madrid: 16/03/1994.
- Martín, Aurelio. “Rosa Chacel critica con dureza a Umbral. La nonagenaria escritora le califica de ‘cretino y verdadero imbécil’”, en *El País*. Segovia: 12/03/1994.

- Martín Gaité, Carmen. "La chica rara", *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- . *Retahílas*. Barcelona: Destino, 2003.
- Martínez Sierra, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (Alda Blanco ed.). Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Mateo, María Asunción. *Retrato de Rosa Chacel*. Barcelona: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, 1993.
- Matute, Ana María. *Primera memoria* Barcelona: Destino, 2003.
- Mayock, Ellen. *The "Strange Girl" in Twentieth-Century Spanish Novels Written by Women*. New Orleans: University Press of the South, 2004.
- Méndez, Concha. *Memorias habladas, memorias armadas*. (Paloma Ulacia-Altolaquirre ed.). Madrid: Mondadori, 1990.
- Miller, Nancy K. "Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic", en *The Poetics of Gender*. (Nancy K. Miller ed.). New York: Columbia University Press, 1986.
- . "Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic", en *Subject To Change. Reading Feminist Writing*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London & New York: Routledge, 1988.
- . *French Feminist Thought: A Reader*. Oxford & New York: Basil Blackwell, 1987.
- Moix, Anna Maria. *Julia*. Barcelona: Lumen, 2002.
- Myers, Eunice. "Estación. *Ida y vuelta*, Rosa Chacel's Apprenticeship Novel", *Hispanic Journal* (Spring 1983): 77-84.
- Oleza, Joan. "Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: Urdimbres", *El Correo de Euclides*. Anuario científico de la Fundación Max Aub. No. 1. (2006): 188-205.
<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/Alberti,%20Max%20Aub,%20Picasso.pdf>
 (Fecha de acceso: 21 de marzo, 2011).
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Paulino Garagorri ed.). Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1984.
- Palacios, Jesús. "Prólogo", *La torre de los siete jorobados*. Madrid: Valdemar, 1998.
- Parajón, Mario. "Personajes, situaciones y objetos imaginarios en 1945", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. 270 (1972): 531-532.
- Pérez, Janet. "Chacel, Rosa", en *Encyclopedia of the Essay*

- <http://www.custom-essay.net/essay-encyclopedia/Rosa-Chacel-Essay.htm> (Fecha de acceso: 20 de Junio 20, 2008).
- . “La razón de la sinrazón: Unamuno, Machado and Ortega in the Thought of María Zambrano”, en *Hispania*, Vol. 82, No. 1 (Mar. 1999): 56-67.
- Pérez Janet & Ihrrie, Maureen (eds). *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature, volume 1: A-M*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- Pérez-Magallón, Jesús. “Leticia Valle o la indeterminación genérica”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 28.1 (2003): 139-159.
- Pezzoni, Enrique. “Rosa Chacel: la cábala de Dios”, *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.
- Phillips, Allen W. “Treinta años de poesía y bohemia (1890-1920)”. *Anales de Literatura Española*. No. 5 (1986-1987): 377-424.
- Porlán, Alberto. *La sinrazón de Rosa Chacel*. Madrid: Anjana, 1984.
- Ortega, Esperanza. “Leticia Valle o la mirada perspicaz”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 390 (1982): 645-661.
- Ortega y Gasset, José. “La deshumanización del arte”, en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza-Revista de Occidente, 1984.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Requena Hidalgo, Cora. “La deshumanización del arte en Rosa Chacel”, en *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, no. 7), 2007.
http://hal9000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA_C/Pubblicazi/Artifara/Artifara-n--7-/Addenda/La-deshumanizaci-n-del-arte-en-Rosa-Chacel.doc_cvt.htm (Fecha de acceso: 3 de Julio, 2008).
- . “La mujer en los textos de Rosa Chacel (1898-1994)”, en *Espéculo*, n. 21. Revista de Estudios Literarios de la Facultad de Ciencias de la Información. Madrid: Universidad Complutense, 2002. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/rchacel.html> (Fecha de acceso: 3 de Agosto, 2005).
- . “Los diarios de Rosa Chacel: *Alcancías*”, en *Cyber Humanitatis*, n. 26, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile (otoño 2003)
http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D5918%2526ISID%253D287,00.html (Fecha de acceso: 18 de Junio, 2008).
- . “*Teresa Mancha* de Rosa Chacel: personaje histórico y literario”, en *Letras Hispanas*, vol. 4, n. 2, Department of Foreign Languages, University of Nevada, 2007.
<http://letrashispanas.unlv.edu/Vol4iss2/RequenaF07.htm> (Fecha de acceso: 10 de Junio, 2008).

- . “*Teresa Mancha* de Rosa Chacel: personaje histórico y literario”, en *Las mujeres entre la realidad y la ficción. Una mirada feminista a la literatura española* (Gloria A. Franco & Fina Llorca eds.). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2008.
- Rodoreda, Mercè. *Espejo roto*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- . *La plaza del Diamante*. Barcelona: Edhasa, 2005.
- . *Parecía de seda*. (Clara Janés trad.). Barcelona: Edhasa, 1981.
- . *Veintidós cuentos*. (Anna Maria Moix trad.). Madrid: Mondadori, 1988.
- Rodríguez-Fischer, Ana (ed.). *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid: Cátedra, 1992.
- . “Reportaje biográfico de Rosa Chacel”, en *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas, 1987*. Barcelona & Madrid: Ánthropos & Ministerio de Cultura, 1990.
- . “Introducción”, *Barrio de Maravillas* (Rosa Chacel). Madrid: Castalia / Instituto de la Mujer, 1993.
- . “Introducción crítica”, *Prosa española de vanguardia*. Madrid: Castalia, 1999.
- Rosales, Elisa. “*Memorias de Leticia Valle*: Rosa Chacel o el delecto de lo inaudito”, *Hispania*, Vol. 83, No. 2 (May, 2000): 222-231.
- Ruiz-Malo Soria, Manuela. “Reencuentro con una novela de Rosa Chacel: *Estación. Ida y vuelta*”, *Nueva Estafeta*, No. 17 (Abril 1980): 67-71.
- Scarlett, Elizabeth. *Under Construction. The Body in Spanish Novels*. Charlottesville/London: University Press of Virginia, 1994.
- Scott, Bonnie Kime (ed.). *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Showalter, Elaine. “Feminist Criticism in the Wilderness”, en *The New Feminist Criticism: essays on women, literature, and theory*. (Elaine Showalter, ed.). London: Virago, 1986.
- Smith, Paul Julian. “Rosa Chacel: The Repudiation of Femininity”, en *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Sorela, Pedro. “La ninfa y el cazador”, *El País*. Madrid: 03/06/1988.
- . “Rosa Chacel publica una obra titulada hace 70 años”, *El País*. Madrid: 03/06/1988.
- Trueba, Fernando. “‘Memorias de Leticia Valle’, segunda película de Miguel Ángel Rivas”, *El País* 21/07/1979.
- Umbral, Francisco. *Las palabras de la tribu. (De Rubén Darío a Cela)*. Barcelona: Planeta, 1994.

- Umbral, Francisco. "Perlas arrojadizas", *El País*. Madrid: 12/03/1994.
- Unamuno, Miguel de. "Prólogo", *Niebla*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Varo, Remedios. "Sueño décimo", *Cartas, sueños y otros textos* (Isabel Castells ed.) México, D.F.: Era, 2006.
- Vilarós, Teresa. "La escritura autobiográfica y el espejo: Propiedad, memoria y deseo en Rosa Chacel", *Ánthropos* 125 (1991): 49-53.
- Villanueva, Darío. *La novela lírica*. Madrid: Taurus, 1983.
- Winnett, Susan. "Coming Unstrung. Women, Men and the Principles of Pleasure", *PMLA*, Vol. 105, No. 3, Special Topic: The Politics of Critical Language (May 1990), 505-18.
- Zanetta, María Alejandra. *La otra cara de la vanguardia: Estudio comparativo de la obra artística de Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo*. Lewinston: Edwin Mellen, 2006.
- Sin autor. "El caso de las vírgenes locas", en *Semanario de Literatura Recreativa*.
<http://sdlr.blogspot.com/2008/03/el-caso-de-las-vrgenes-locas.html> (Fecha de acceso: 14 de Junio, 2008).
- Página web oficial del Instituto Rosa Chacel en Colmenar el Viejo, Madrid.
http://www.educa.madrid.org/web/ies.rosachacel.colmenarviejo/web_antigua/inicio/rosa_chacel/rosa_chacel.htm
http://www.educa.madrid.org/web/ies.rosachacel.colmenarviejo/web_antigua/inicio/rosa_chacel/antologia.htm (Fecha de acceso: 25 de Septiembre, 2007).
- Página web oficial de la Residencia de Estudiantes de Madrid. (<http://www.residencia.csic.es/>).
(Fecha de acceso: 5 de Julio, 2007).