

ROSA FERNÁNDEZ URTASUN
JOSÉ ÁNGEL ASCUNCE (Eds.)

ERNESTINA DE CHAMPOURCIN
Mujer y cultura en el siglo XX

BIBLIOTECA NUEVA

Cubierta: A. Imbert

© Los autores, 2006
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2006
Almagro, 38
28010 Madrid
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 84-9742-601-0
Depósito Legal: M-41.746-2006

Impreso en Rógar, S. A.
Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

ÍNDICE

PRÓLOGO, Santiago de Pablo	11
UNA POETA, UNA POESÍA, UN CONGRESO, Rosa Fernández Urtasun y José Ángel Ascunce	17

ESTUDIOS GENERALES

ERNESTINA DE CHAMPOURCIN Y LA GENERACIÓN DEL 27, Juan Cano Ballesta ..	23
ERNESTINA DE CHAMPOURCIN Y CONCHA MÉNDEZ. ESTATUTO Y CONDICIÓN DEL POETA MODERNO, Serge Salauin	37
ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: EL RITMO DEL SILENCIO, Sara García Mendoza	53
LA PROSA POÉTICA DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN, Trinidad Barbero Reviejo	69
«SERÉ TUYA SIN TI»: EL INTERLOCUTOR MASCULINO EN LA POESÍA AMOROSA DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN, Andreu Navarra Ordoño	83

PRIMEROS ESCRITOS HASTA LA GUERRA CIVIL

ERNESTINA DE CHAMPOURCIN. DERROTAS DE UNA PRIMERA POESÍA, José Ángel Ascunce Arrieta	95
CAMINOS DE CHAMPOURCIN: DEL VANGUARDISMO A LA GUERRA CIVIL, Joy Landeira	117
DEL EPISTOLARIO ÍNTIMO AL EPISTOLARIO LÍRICO. EL COMIENZO DE LA AMISTAD ENTRE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN Y CARMEN CONDE, Rosa Fernández Urtasun	127

LA CASA DE ENFRENTA POR ERNESTINA DE CHAMPOURCIN, Lorraine Hanley ...	145
ERNESTINA DE CHAMPOURCIN Y LA GUERRA: DEL DILETANTISMO «HONRADO» A LA RECONCILIACIÓN, Gustavo Nanclares	159

PRIMER Y SEGUNDO EXILIO

ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: PROSA Y POESÍA, GUERRA Y EXILIO, Emilio Miró	175
ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: DIARIOS Y MEMORIAS, María Elena Antón ...	191
EL EXILIO INTERIOR DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN, Francisca Colomer Pellicer	207
VISIONES DISTÓPICAS DE UN REGRESO EN <i>PRIMER EXILIO</i> , <i>LA PARED TRANSPARENTE</i> Y <i>HUYERON TODAS LAS ISLAS</i> , Mónica Jato	225
DE LO ESCRITO POR ERNESTINA A LO EDITADO, Arturo del Villar	239
CARTAS DESDE EL SEGUNDO EXILIO A LA SEGUNDA PATRIA. CORRESPONDENCIA DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN CON ROSARIO CAMARGO (1975-1996), Beatriz Comella Gutiérrez	253

CONTEXTO CULTURAL

LA MUJER Y LA CULTURA EN LA PREGUERRA, Biruté Ciplijauskaitė	265
LA EDUCACIÓN DE LAS MUJERES EN ESPAÑA EN LA PRIMERA MITAD DEL SI- GLO XX, Gloria Solé Romeo	279
EL PROGRAMA CULTURAL DE LA RESIDENCIA DE SEÑORITAS, Álvaro Ribagorda ...	291
LYCEUM CLUB: MUJER Y ASOCIACIONES CULTURALES, Sonia Núñez Puente ...	305
LA IMAGEN DE LA MUJER DE LOS AÑOS 20 Y 30 EN LA PRODUCCIÓN GRÁFICA DE JOSÉ BOROBIO (ZARAGOZA, 1907-1984), Mónica Vázquez Astorga ...	313
LA MUJER EN EL EXILIO AMERICANO, Alicia Alted Vigil	331
APORTACIÓN INTELECTUAL DEL EXILIO FEMENINO VASCO EN MÉXICO, José Ramón Zabala Aguirre	343
CRUELES, PERVERSAS Y HOMBRUNAS. MUJERES EN LA CRIMINOLOGÍA DE PRIN- CIPIOS DEL SIGLO XX, Gutmaro Gómez Bravo	357
MUJERES QUE ESPERAN, SOLDADOS QUE LLEGAN. ESTEREOTIPOS FEMENINOS Y MASCULINOS EN EL DISCURSO INSTITUCIONAL MILITAR ESPAÑOL (FINALES DEL SIGLO XIX Y PRIMER TERCIO DEL XX), Ana Isabel Simón Alegre	371

CONTEXTO LITERARIO

LA REBELIÓN INVISIBLE. EL LIBREPENSAMIENTO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX, A PROPÓSITO DE UNA OBRA DE ZAMACOIS, Betsabé García	387
LA VOZ AUTOBIOGRÁFICA DE FEDERICA MONTSENY EN EL EXILIO Y EN EL POST-EXILIO, Sandra Barriales-Bouche	397
EL SEGUNDO EXILIO. LA SEGUNDA GENERACIÓN EN LA NARRATIVA DE LAS EXILIADAS REPUBLICANAS, Fernando Larraz	411
ROSA QUE NO SE AGOSTA EN TIERRA NUEVA. EL ESFUERZO POR LA CONTINUIDAD EN EL EXILIO DE ROSA CHACEL, Carmen Morán Rodríguez	417

Rosa que no se agosta en tierra nueva. El esfuerzo por la continuidad en el exilio de Rosa Chacel

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid

Sabido es que la totalidad de la obra de Rosa Chacel se nutre de sus propias vivencias, y que el del autobiografismo es el hilo de plata que une, dándonos un sentido global, cada una de sus obras, de manera que ni una sola pieza puede extraerse de la laberíntica construcción que es la literatura de esta autora. De ella cabría afirmar, como afirmara Borges de su admirado Quevedo (aunque cambiando el género, y es este un detalle no baladí), que es «más que una mujer, una dilatada literatura».

Sin embargo, dicha cualidad autobiográfica no siempre equivale a una información exacta y ordenada de sus andanzas. En los más de treinta años que pasó en el exilio escribió una novela que aborda la circunstancia del exilio, como es *La sinrazón*, planeó una autobiografía de infancia (pura historia, sin literatura, según la autora), terminada y publicada a su regreso, y el resto de sus escritos son también, como no puede ser de otro modo en lo que de su pluma salía, autobiografía¹. Este es el testimonio más vital, pues refleja la vivencia personal del hecho empírico de existir, con toda la complejidad y el asistematismo que da la subjetividad. Pero si añoramos la apariencia de exactitud y orden suministrada por los datos, podemos acudir a cumplidas cronologías de la peripecia vital de Chacel. Son las elaboradas por M.^a Asunción Mateo, Cora Requena y Ana Rodríguez Fischer (1988, 1990, 1993). Remito

¹ Los problemas de realidad y ficción en el marco de la autobiografía han sido expuestos con exactitud por Darío Villanueva (1991, 1993). En mi tesis doctoral aplico sus planteamientos a *Memorias de Leticia Valle*, especie de autobiografía apócrifa de su autora.

a ellas, y me limito aquí a hacer un brevísimo recuento de los movimientos e inmovilidades que jalaron el largo exilio de esta escritora. Se inicia este en 1937, cuando Rosa sale con su hijo Carlos, que aún tiene seis años, de una España en guerra y se instala en París. El marido de Rosa, el pintor extremeño Timoteo Pérez Rubio, permanece en España como miembro de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico Nacional. Allí le llega la invitación de Máximo José Kahn (a la sazón, representante de la República Española en Atenas) para visitar la capital griega. No sin algún cargo de conciencia por cumplir su sueño de conocer tierra helénica en medio del desastre general, Rosa acepta, y acude allí en otoño de 1938. El desenlace de la Guerra Civil convertirá este periplo en un exilio que durará tres décadas: Rosa y su hijo dejan Atenas a bordo del buque «Andros» con destino a Alejandría; allí toman el «Champolion», que les deja en Marsella. Desde esta ciudad se trasladan a Ginebra para reunirse con Timoteo —Timo, le llama siempre ella. Permanecen allí hasta comienzos del año siguiente, haciendo frecuentes visitas a Ascona, donde Carlos residía y estudiaba. Cuando el exilio se perfila como una circunstancia duradera, Rosa y Timo, como tantos intelectuales españoles, reciben invitaciones de Colombia, México, Brasil, Inglaterra y Grecia. Deciden instalarse en Brasil, y tras dos breves escalas en París y Burdeos salen de esta última ciudad hacia nuevas tierras. Llegan a Río de Janeiro el 30 de mayo de 1940². Rosa y Timo se instalan en Río, pero las estancias de Rosa en Buenos Aires serán frecuentes y duraderas, dado que allí estudia su hijo Carlos y que el ambiente literario y editorial resulta relativamente favorable. A finales de 1959, gracias a la concesión de una Beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, Rosa viaja a Nueva York, donde permanecerá hasta 1961, aunque entre medias realiza un viaje a México en verano de 1960. Gracias al dinero recibido de la fundación Guggenheim la escritora visita España en enero de 1962. En junio de ese año viaja a París; permanece allí hasta su regreso a Madrid en diciembre. En mayo de 1963 retorna a Río, ciudad en que fija su residencia hasta 1971 (con visitas a Argentina). En verano de 1971 regresa a Madrid, invitada por Ángel Rosemblat. Desde ese momento la residencia en Brasil se alterna con visitas a España, como la realizada entre enero y junio del 72. El regreso definitivo se produce en 1974, y aunque los viajes a Río (donde residen Timo y Carlos) continúan siendo frecuentes, puede darse por finalizada la etapa del exilio.

² Al menos, ésta es la fecha que figura en la «Carteira de Identidade para Estrangeiro» expedida a su llegada a la metrópoli brasileña (Rodríguez-Fischer, 1988, 19).

Cabe añadir que este enmarañado itinerario se vio dificultado por las estrecheces económicas, una constante en la vida de nuestra escritora. Por ello, sorprende especialmente su insistencia en negar que el exilio resultase traumático en su vida y menos aún en su obra. Una lectura atenta revela que Chacel no fue totalmente impermeable a la experiencia del destierro, por más que así lo afirme denodadamente: la huella se ve en *La sinrazón*, en algunos cuentos como «Balaam», y en los diarios, que son el testimonio de un empeño chaceliano por mantener su voluntad contra viento y marea. Viento y marea cuyos embates son a veces brutales, por más que cuando se pronuncia explícitamente sobre ellos Rosa les reste importancia.

Quizá la mejor fuente para conocer directamente la opinión de Chacel acerca del exilio, la discutible conveniencia de considerarlo una categoría literaria y la (in)adecuación de aplicar ésta a su propia obra sea la entrevista concedida a Kathleen M. Glenn. En ella, Glenn formula varias preguntas relacionadas con la experiencia del destierro, tratando de indagar en la problemática o al menos los condicionamientos de dicha circunstancia. En todas las ocasiones Chacel muestra su empeño por negar que el exilio fuese un condicionante en su obra. Admite, relativizándolo, el cambio que supuso en la vida, pero en modo alguno acepta que su obra acuse la experiencia. Chacel explica que fueron las relaciones de amistad las que minimizaron el trauma y añade que no tuvo ningún problema en Argentina porque al llegar ya conocía a Borges y Victoria Ocampo, y por si quedasen dudas, sentencia: «a Buenos Aires llegué por el principio, por lo mejor. Y nada, pues me fue muy bien. Para mí no ha sido tal exilio, ha sido un viaje. [...] Largo, pero un viaje» (16).

A continuación, Kathleen Glenn le hace notar que su obra ha sido incluida en un estudio como representativa de la literatura de exilio, pues participa de las características que suelen hallarse en esta (autobiografismo, obsesión por la memoria...). A esto, Chacel responde admitiendo esas características como propias de su obra, pero negando que el exilio haya sido la causa: «Pero bueno, fue antes del exilio, porque antes del exilio *Estación. Ida y vuelta* es una autobiografía. Además es en primera persona y es un ejercicio de memoria fenomenal, de modo que claro que sí, pero no a causa del exilio» (16). Glenn no desiste, y algunas líneas más adelante pregunta a la autora si considera que su obra hubiese sido distinta sin la experiencia del exilio o si, por el contrario, se hubiese mantenido igual; en esta ocasión la respuesta de Chacel deja traslucir su estrategia defensiva: «igual no es posible aunque claro, habría sido la misma, ésa es la cosa» (17). Con respecto al regreso a España, la escritora tampoco está dispuesta a dejarse atrapar por la

sombra del exilio: niega haber sentido extrañamiento alguno al regresar (pese a que su primer viaje, en 1962, fue enteramente frustrante, como atestiguan sus diarios), y de nuevo afirma con rotundidad: «el exilio para mí no ha existido como tal exilio, es uno de los viajes que yo he hecho, lo mismo que había hecho antes el viaje a Roma o el viaje a París» (18). Cuando Glenn insinúa que tantas idas y venidas pudieran acaso haber sido demasiadas, Chacel esquiva hacer ninguna concesión: «No sé, me gusta, soy viajera» (18).

Podrían citarse otros muchos ejemplos de esta empecinada demostración llevada a cabo por Rosa de que el exilio fue prácticamente indiferente si no a su existencia, sí a su obra; para no sobrecargar de pruebas redundantes este trabajo me limitaré a citar una declaración más de la autora, hecha para M.^a Asunción Mateo:

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. Tengo que reconocer, con vergüenza, que no sufrí nada en el exilio. Digo lo de vergüenza, porque otros exiliados sí que sufrieron mucho, pero yo no padecí nada... Bueno, estuve sin una peseta, pero durante toda mi vida he estado igual. Así que del exilio no puedo quejarme, nos acogieron en todas partes con los brazos abiertos, tanto en Brasil como en la Argentina. El exilio para mí ha sido conocer pueblos. Otra cosa no puedo decir.

[M.^a A. M.:] ¿El idioma nunca fue una barrera de añoranza?

[R. Ch.:] No, porque el portugués no era ninguna lengua extraña, lejana para nosotros, en absoluto. (78)

Esta insistencia no carece, sin embargo, de fisuras. Si compaginamos la lectura de declaraciones como la citada con la de sus diarios, comprobaremos que Rosa deliberadamente silencia las rencillas que transpiraba el clima intelectual de *Sur*, en el que la posición de nuestra autora no siempre fue ventajosa, y silencia también la constante presión para acomodarse a las exigencias editoriales sin traicionarse, la incertidumbre previa a la publicación de sus textos para revistas y periódicos, la impaciencia y el pesimismo ante las retribuciones, etc.

Lo que me propongo en las páginas siguientes es demostrar cómo la afirmación de continuidad de Rosa Chacel se plasma en su relato «Atardecer en Extremadura»: no se trata únicamente de que dicha continuidad *se dé*, sino sobre todo, de que la autora desea *hacerla reconocible*. Veamos cómo lo consigue.

«Atardecer en Extremadura» fue publicado por primera vez en 1952, en un volumen titulado *Sobre el piélagos*, en la bonaerense editorial Imán. Su lec-

tura evidencia la continuidad de dos señas de identidad específicamente chacelianas, aunque comunes a la atmósfera intelectual española de los años veinte: la influencia de Dostoyevski, que remite al ámbito orteguiano, y la reflexión metalingüística sobre la palabra como tema no sólo científico, sino también literario, propia de las Vanguardias.

Las particularidades de la posición que Chacel ocupó en el ambiente intelectual español previo a la guerra y el exilio permiten adivinar en esa continuidad no sólo una espontánea insistencia en ciertos intereses (como su propia versión de la experiencia del exilio parecería indicar), sino un deliberado intento por mantener, en el destierro, ciertos vínculos que demostrasen su pertenencia al ambiente cultural anterior —pertenencia que no había estado exenta de problemas. Chacel ocupaba una posición marginal en el círculo de Ortega a causa de su falta de formación académica, sus estrecheces económicas, su provincianismo y su poca habilidad para brillar en sociedad, y a causa también de su sexo, aunque ella desvíe la atención de ese detalle³. Por tanto, la pertinaz afirmación de que el exilio no ha roto su cordón umbilical con aquella atmósfera tiene un carácter retroactivo, de reescritura del pasado desde el destierro. Al afirmar que el exilio no alteró su programa intelectual y estético, Chacel de paso, se afirma como neta representante del clima cultural previo a la guerra civil, orteguiano, algo que en su momento le había sido negado, o al menos rebajado, por el propio Ortega⁴. Paradóji-

³ Chacel declaró en una entrevista concedida a Shirley Mangini: «Mis dificultades ante el mundo no han sido nunca literarias. Han sido, en realidad, dificultades sociales: la dificultad por no haber tenido nunca una peseta. [...] no supe desenvolverme como mujer sin una peseta, cosa que tanto he visto realizar gloriosamente a mujeres, llenas de espíritu, de arte y de todo lo que quieras... [...] ante el mundo era una paletilla castellana. Para remate, a esa edad ya empecé a ser gordita —siempre fui pequeña—, nunca pude alcanzar la elegancia de la sencillez. Eso ha sido uno de los grandes tormentos de mi vida» (10).

⁴ A su regreso de Roma, Chacel presentó a Ortega su primera novela, *Estación. Ida y vuelta*. Durante toda su vida, Chacel insistiría en que en aquella primera novela había novelado la filosofía de Ortega, y en que *Estación...* era un libro enteramente orteguiano. Sin embargo, la atención que Ortega dispensó al libro y su opinión sobre él fueron insatisfactorias para la autora. Reyes Lázaro ha puesto de relieve que, a pesar de lo que la propia Chacel hace ver, su relación con Ortega es, más que de obediencia, de «malinterpretación», en el sentido bloomiano del término: «Un lector o lectora cuidadoso de los ensayos y entrevistas de la novelista se da cuenta de que, frente a la fachada de discípula orteguiana por excelencia, Chacel ha marcado en numerosas ocasiones las distancias entre ella misma y la obra o la persona de Ortega» (193; la «malinterpretación» que Chacel hace de las teorías de Ortega, aunque aludida a lo largo de todo el estudio, aparece desarrollada especialmente en las páginas 189-198).

camente, una situación de desarraigo, como en principio es el exilio, sirve a Rosa para asegurar una filiación que hasta entonces se le había escamoteado.

Al comienzo de «Atardecer en Extremadura», un narrador en primera persona se dispone a contar un episodio de su pasado. El hacerlo responde a su deseo de ilustrar, mediante un hecho concreto, una impresión particularmente profunda —lo que podríamos llamar una hierofanía, pues la trascendencia, lo sagrado se hace presente en medio de la vida cotidiana por medio del horror⁵. La posibilidad de que ciertas experiencias aparentemente intrascendentes rompan el velo de monotonía y permitan vislumbrar el Absoluto es una constante chaceliana frecuentemente visitada en los relatos. Desde el primer párrafo se anuncia este propósito: «Después de reflexionar largamente sobre el modo de definir o expresar ciertas impresiones lejanas que aparecen con insistencia en la memoria, encuentro que sólo mediante la narración de algunos casos concretos puede evidenciarse el fenómeno» (2004a, 58). Antes de comenzar la narración que constituye el núcleo del relato, este narrador todavía propone un par de ejemplos más. El primero de estos ejemplos —apenas una brizna de memoria— nos interesa especialmente. El narrador recuerda una noche en que, siendo él muy pequeño, al volver a casa con algunos familiares, se entretuvo en canturrear una tonada popular con una letra improvisada distraídamente: «unas palabras que automáticamente se adaptaban a la música y que no osaría repetir aquí, por nada del mundo» (2004a, 58). La imprecisión de otros detalles (el narrador no recuerda exactamente el número de familiares que le acompañaban, ni especifica el parentesco) enfatiza más si cabe la nimiedad que suscita una impresión profunda e indeleble:

A través de largos, de inmensurables años, ese recuerdo se ilumina de cuando en cuando en mi memoria y sólo a un ser humano he podido revelar esas palabras. Diré solamente que cualquiera de ellas por separado se puede pronunciar en cualquier parte y que en su conjunto no componen ninguna frase impura ni maligna, pero su pueril incongruencia aún me causa terror. (2004a, 58).

Como vemos, ya anuncia el poder revelador y trascendente del lenguaje, más allá de la coherente combinatoria de sonidos, por una especie de magia de la palabra.

⁵ Refiriéndose a la autobiografía de infancia de Chacel, Reyes Lázaro advierte que este libro presenta la infancia de la autora como una serie de momentos epifánicos; así el descubrimiento de (y reconocimiento en) la estatua de Apolo a la entrada de la Academia de Bellas Artes (71).

Tras esta introducción ilustrativa, da inicio el relato de un episodio de la infancia del narrador que constituyó también una suerte de revelación. Al levantarse un día por la mañana, el niño que un día fue el narrador, se levanta de un sorprendente buen humor y se dispone a echar en el correo una carta de su madre. El sobre contiene un trocito de puntilla. El niño recuerda que la madre lo había llamado *frivolité*. La fascinación vergonzante que esta palabra suscita en él parece una nimiedad, pero será el desencadenante de la tragedia (puede, con todo derecho, ser llamada así). Cuando va a certificar la carta, el muchacho se encuentra con cuatro chicos de la escuela, que no van a ir a clase y le invitan a acompañarles. Él acepta ir con ellos tan pronto como certifique la carta. Los muchachos le anuncian que se disponen a ahorcar a un perro que lleva uno de ellos atado con una cuerda. A continuación, insisten al protagonista para que les diga qué lleva en el sobre, quitándoselo y amenazando con no devolvérselo si no responde. Su respuesta, aunque de manera indirecta, es lo que provoca su posterior participación en el ahorcamiento del perro y su experiencia de la culpa (de ahí que convenga el término *tragedia*, pues tenemos en el relato una *catástrofe* seguida de una *catarsis*). Cuando el niño llega a casa, su padre le da una bofetada. Más tarde, en la cama, el niño siente el gusto del labio tumefacto, herido por su propio colmillo tras el golpe, «Y después de haber remontado con mi análisis hasta el principio de aquel día torpe, abyecto, bajo la impiedad del sol y el llanto de las tórtolas, veo que sólo aquel dolor, aquel rayo purificador, pudo haberme dejado en la boca su sabor primaveral de renovación, de redención» (2004a, 67)⁶.

Hasta donde he podido saber, ninguno de los críticos que han prestado atención a «Atardecer en Extremadura» han llamado la atención sobre la presencia en este texto de un motivo dostoyevskiano, que sin embargo es evidente.

⁶ Elisa Rosales, en un artículo que tiene por objeto principal la novela *Memorias de Leticia Valle*, hace algunas observaciones sobre «Atardecer en Extremadura». Para ella, «el cuento arranca de una experiencia sensorial que simultáneamente es iluminación del entendimiento» (2004a, 224), y todo el relato debe ser interpretado en función de esa experiencia que tiene lugar al final del mismo: cuando el niño siente el sabor a sangre de la llaga en su boca y trasciende esta sensación particular en una especie de comunión con la naturaleza. Estoy de acuerdo con estas observaciones de Rosales, así como con su apreciación de que este cuento sería un buen ejemplo del interés de Chacel por la indagación en los «misterios cotidianos» que bajo la apariencia de vulgaridad o trivialidad dejan vislumbrar las simas de lo absoluto, del vértigo y el terror.

Es necesario resaltar la importancia de la recepción de Dostoyevski en España en las primeras décadas del siglo xx, y la vinculación que dicha recepción tuvo con la nueva estética y el proyecto Ortega. En «Ideas sobre la novela», el maestro proponía al novelista ruso como modelo, por delante de Proust, y en las páginas de *El Sol* se publicó, como folletón, *Los hermanos Karamázov*. Por lo que respecta a nuestra escritora, su devoción por el novelista ruso se habría inaugurado a edad temprana: en *Desde el amanecer* cuenta que fue su tío Paco quien la inició en este culto. En la citada entrevista que la autora concedió a M.^a Asunción Mateo leemos unas palabras decisivas acerca de su conocimiento y asimilación de Dostoyevski, y de cómo este componente de su formación (al igual que el resto) permanecerán ya inamovibles en ella, indiferentes a los cambios de circunstancias, aun cuando estos sean tan drásticos como el del destierro:

... el tiempo, los acontecimientos que han pasado sobre mí, no han variado en absoluto lo esencial de mi personalidad.

Un ejemplo de esto podría ser la lectura que de adolescente hice de *Crimen y castigo*, de Dostoiévski. No creo que en este momento, si volviera a leer el libro, pudiera sentir otra impresión a la de entonces. (66).

Rodríguez Fischer ha reparado en los muchos rasgos en que el magisterio de Dostoyevski se hace patente en la obra de Chacel: inclusión de elementos autobiográficos, constantes temáticas que se repiten en las diferentes obras estableciendo vínculos entre ellas, sentimiento de culpa, importancia concedida a los sueños, etc. (2000, 47). Ha sido *Memorias de Leticia Valle* la obra de Chacel en que la influencia de Dostoyevski ha sido más frecuentemente señalada, en gran medida a instancias de la propia Rosa; sin embargo, y aunque resulte paradójico, no puede decirse que se trate de un caso de verdadera influencia⁷.

⁷ En repetidas ocasiones, al ser interrogada acerca del origen de *Memorias...*, Chacel relató que el germen de esta novela se formó en Roma, cuando Tímo y un amigo le hablaron de un texto de Dostoyevski en que un hombre seduce a una niña y ella se suicida. La escritora, entonces, habría decidido: «Bueno, bueno, yo escribiré un día una novela en que sea una niña de trece años la que seduzca a un señor y sea éste quien se tenga que colgar» (Vidal y Zauner, 72). Un cotejo del pasaje de Dostoyevski y la novela de Chacel revela que no hay ninguna influencia directa —ni siquiera evidencia de que Chacel finalmente leyese el texto. La espoleta que instigó a Chacel a escribir su novela habría sido simplemente la noticia del argumento, que habría despertado en ella el deseo de emular al gran maestro invirtiendo las relaciones de género, al proponer como narradora, protagonista y seductora (sexual, emocional e intelectual) a la niña Leticia Valle.

El motivo del ahorcamiento del perro en «Atardecer en Extremadura» puede relacionarse con varios pasajes del autor ruso. El sufrimiento gratuito infligido a diversos animales es una constante de la que Dostoyevski se vale para reflejar la atávica brutalidad de los seres humanos. Son pasajes en que, paradójicamente, la bestia (perro, jaca...) se humaniza, y los humanos (niños o adultos) dan muestras de bestialidad irracional e instintiva propia de animales. Como especialmente representativos destacan el pasaje de la vieja jaquilla alazana a la que unos borrachos golpean hasta matarla, en un sueño que Raskolnikov tiene antes de decidirse a matar a la vieja usurera (1995, 73-77), o el del perro maltratado por el niño Iliusha en *Los hermanos Karamázov*. Este último es precisamente el que «Atardecer en Extremadura» recuerda intensamente, hasta el punto de que podemos considerarlo subtexto, filiación no por silenciosa menos real, de Chacel.

Conocemos la historia de Iliusha y el perro de labios de Mitia, quien se la cuenta a Aliosha Karamázov. Iliusha es un niño pobre al que los demás niños humillan y pegan, pero que no duda en hacerles frente. Este carácter orgulloso atrae a Kolía, algo mayor que él (tiene trece años), que se hace amigo suyo. Un día, Iliusha cuenta a Kolía que un adulto le ha inducido a dar a Zhuchka, un mastín hambriento, una bola de miga de pan con un alfiler dentro. Iliusha está horrorizado por lo ocurrido: al tragar la bola, el perro había comenzado a aullar y había salido corriendo. Iliusha está transido de remordimientos y culpabilidad, más aún cuando Kolía condena su acción. Cuando el niño Kolía relata esto a Aliosha Karamázov, el pequeño Iliusha se encuentra gravemente enfermo, al borde de la muerte, y los remordimientos le atormentan. Incluso cree que su enfermedad es consecuencia de lo que hizo. Únicamente hallar sano y salvo al perro Zhuchka le aliviaría. Kolía lleva a su perro, Perezvón, a casa de su amigo enfermo; cuando el perro entra Iliusha reconoce al maltratado Zhuchka, al que Kolía habría encontrado y dado otro nombre durante algún tiempo, para que el reconocimiento (y el alivio de la culpa) no se produjese antes de lo debido (1987, 784-800).

El parecido entre los dos episodios es evidente, y como puede verse en ambas historias aparecen asociados elementos como la infancia, la exclusión⁸, la crueldad, la culpa y finalmente, la redención por el dolor. Lo que aquí me interesaría apuntar es la posibilidad de que esta deuda con el maestro ruso

⁸ No hay que olvidar que Iliusha no cuenta con más amigos que Kolía, y que confiesa que la maldad cometida la aprendió de un adulto, el lacayo Smerdiakov, cuando era marginado por todos los demás niños.

forme parte de la estrategia de Chacel para asegurar su vínculo con las inquietudes culturales españolas previas a la Guerra Civil, y muy especialmente por las lecturas propugnadas por Ortega. Naturalmente, no quiero decir con esto que no exista influencia, ni que el reconocimiento de Chacel no sea sincero. Dicho reconocimiento no es *sólo* una estrategia, sino que es *también* una estrategia.

En cuanto a la segunda de las preocupaciones a las que he aludido, la reflexión en torno a la palabra, también está presente en «Atardecer en Extremadura». En este cuento es la palabra *frivolité* la que suscita la fascinación mágica en el niño protagonista y narrador, y también es esta palabra la que, sutil pero inequívocamente, desencadena el episodio central del relato, el ahorcamiento del perro. Cuando los otros niños preguntan por el contenido del sobre, la primera respuesta —«Es un pañuelo» (2004a, 61)— no les satisface. Para recuperar la carta, el niño trata de reforzar su respuesta, dándole cierto empaque (confiando, en fin, en que la palabra obraría su magia, como la había obrado sobre él, fascinándole, desde el primer momento):

Entonces dije: «¡Bueno, no es un pañuelo, así, como todos: es un pañolito de *frivolité!*» ¡La que se armó!... Se retorcían de risa, se refán como se reírían los cerdos, si los cerdos riesen. Y además entre sus risas repetían la palabra, continuamente, cada uno a su modo: *frivolité*... Uno ponía voz de marica, otro arrastraba el final «té, té, tereteté...». ¡Y todo ello era tan asqueroso! Yo no salía de mi asombro. ¿Por qué les ponía en aquel estado aquella palabra? Y lo más grande era que yo mismo, que estaba completamente seguro de que aquella palabra no quería decir nada más que el nombre de una puntillita, comprendía ahora todo lo que ellos pensaban, veía lo que estaban haciendo con la palabra, porque sabía que dentro de sus cabezas no había más que porquerías. (2004a, 61)

El vínculo entre la palabra y la participación del protagonista en el crimen se hace evidente cuando afirma:

... me parecía imposible que yo fuera a soportar aquello, pero era necesario; sabía que sólo siendo uno de los que habían hecho aquella bestialidad, aquella burrada inmundada, me dejarían después tranquilo, y si alguna vez trataban de largarme la palabrita podría imponerme (2004a, 62).

El Modernismo se había entregado a una reflexión sobre la palabra, y este legado lo recogen las Vanguardias. En ese contexto de pensamiento metaverbal se comprende, por ejemplo, el alcance que en la literatura europea (y tar-

díamente en España)⁹ tendrá el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein (1922), que concede al juego un importante papel en la lengua (Morelli, 11). Pero la vertiente juguetona no es la única manifestación de la reflexión metalingüística de Vanguardia; pronto el dedo se hundirá en la llaga para denunciar la vacuidad de los términos, su desgaste no solo estético sino también ético y político, la maleabilidad de las palabras, las fallas de su naturaleza convencional, etc. El surrealismo será el movimiento que concentre en mayor medida los experimentos verbales de ambos signos (aunque pronto se identificará más con el segundo).

Aparentemente alejada tanto del ludismo desenfadado e irónico de los primeros como de la militancia de los segundos, Chacel no es sin embargo ajena a esta oleada de reflexión metaverbal. En su manera de agregarse a esa preocupación conflúan varios componentes: el orgullo por su «castellano de Valladolid» —pulido celosamente por las correcciones paternas—, el apego al mandato de corrección lingüística de Ortega, la lectura de Juan Ramón —quien aspiraba a alcanzar, por medio de la «intelijencia», «el nombre exacto de las cosas»—, y la cercanía al movimiento ultraísta. En las líneas del manifiesto ULTRA se adivina que el grito de *Non serviam!* no solamente libera al arte de la mimesis, sino también a la palabra de los *realia* —o lo que es lo mismo, concede a la palabra categoría de hecho real, autónomo respecto del que hasta entonces había sido su referente.

Chacel hizo siempre de esta pasión por la conciencia metalingüística un fenómeno íntimo y exclusivamente personal, y para que no quedasen dudas lo situó en sus primeros años: «las palabras eran para mí verdaderos conjuros», afirma en *Desde el amanecer* (2004b, 85), al recordar el rechazo que de niña le provocaba la advocación mariana de los Dolores a causa del prosaísmo que encontraba en ese plural. Podemos creer, haciendo cierto esfuerzo, que Rosa fuese verdaderamente consciente de estas nociones metalingüísticas a una edad tan temprana. Pero resulta innegable, a mi juicio, que es el pensamiento de la Vanguardia en torno al lenguaje el que dirige el recuerdo de Rosa, impulsándola a elegir ciertos jirones de su memoria para construir un pasado (más aún: determinando que al volver la vista atrás Rosa perciba esas vivencias).

⁹ La primera traducción de la obra al español es la de Enrique Tierno Galván (Madrid, Revista de Occidente, 1957). Sin embargo, la indagación sobre la entidad de la palabra en sí, sobre la naturaleza del nexo entre lenguaje y realidad y las posibilidades poéticas que la flexibilidad de ese nexo brinda, flotaban en el ambiente de esos años y se respiraron también en nuestro país.

En «Atardecer en Extremadura» *frivolité* actúa como conjuro en un sentido negativo, porque desencadena la catástrofe. En el cuento se hacen presentes tanto la experimentación lúdica (los niños juegan con la palabra, su ritmo, sus inflexiones al margen del significado) como las implicaciones morales: nótese que *frivolité*, aun referido a una puntilla, remite a *frivolidad*, exactamente lo contrario de lo que termina por significar para el protagonista del relato (el ahorcamiento del perro no es una *frivolité*, y la revelación experimentada por él al final lo es menos todavía). Los tintes sexuales que llega a tomar la percepción que el muchacho tiene de las burlas de sus compañeros («lo que estaban haciendo con la palabra», «porquerías») incrementa el sesgo surrealista del pasaje.

El análisis realizado, aunque sucinto, permite concluir que la pequeña obra maestra que es «Atardecer en Extremadura» demuestra una continuidad doble. En primer lugar, una continuidad en las preocupaciones que desde sus comienzos determinaron la obra de Chacel: la vida cotidiana como manto gris y opaco en el que ocasionales y dolorosos desgarrones permiten ver una realidad ulterior, cegadora de puro deslumbrante. Añádase la desidealización de la infancia, que en tantas páginas de nuestra autora aparece como etapa completa, de lucha por alcanzar la plenitud de la vida adulta, y no exenta de crueldad. En segundo lugar —y esto es lo que ahora me interesa resaltar— dicha continuidad de intereses busca reflejarse y reafirmarse a través de la utilización de dos vínculos con el clima intelectual previo al exilio: la reflexión metaverbal, característica de la Vanguardia, y la incorporación de una influencia, Dostoyevski, que remite al entorno orteguiano. A la vista de la obstinación de Chacel en negar que el exilio supusiese la más mínima desviación en sus metas vitales e intelectuales, estos dos rasgos deben entenderse como marcas activas de persistencia e inalterabilidad de sus intereses.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Rosa Chacel Premio Nacional de las Letras Españolas 1987* [Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional entre diciembre de 1988 y enero de 1989], Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.
- CHACEL, ROSA, *Obra Completa 7. Narrativa Breve*, edición de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Valladolid, Diputación de Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004a.
- *Obra Completa, 8. Autobiografías*, edición de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra, prólogo de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén,

- Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004b.
- DOSTOYEVSKI, Fiodor M., *Los hermanos Karamázov*, edición de Natalia Ujánova, traducción de Augusto Vidal, Madrid, Cátedra, 1987 (2.ª edición).
- *Crimen y castigo*, traducción de Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 1995.
- GLENN, Kathleen, «Conversación con Rosa Chacel», *Letras Peninsulares*, 3.1 (Spring 1990), 11-25.
- LÁZARO, Reyes, *Indecisiones y seducciones familiares: Rosa Chacel, Ortega y la generación del noventa y ocho*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1995.
- MANGINI, Shirley, «Entrevista con Rosa Chacel», *Ínsula*, 492 (noviembre, 1987), 10-11.
- MATEO, M.ª Asunción, *Retrato de Rosa Chacel*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1993.
- MIGLOS, Danièle, «Rosa Chacel o la flor de lo posible», *Letras Peninsulares*, 3.1 (Spring 1990), 43-66.
- MORELLI, Gabriele (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- REQUENA, Cofo, *Rosa Chacel (1898-1994)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana, «El tiempo abarcado», en AAVV, *Rosa Chacel Premio Nacional de las Letras Españolas 1987* [Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional entre diciembre de 1988 y enero de 1989], Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, 9-23.
- «Reportaje biográfico de Rosa Chacel», en AAVV, *Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Barcelona, Anthropos/Ministerio de Cultura, 1990, 107-124.
- «Cuadro cronológico», en M.ª Asunción Mateo, *Retrato de Rosa Chacel*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1993, 82-87.
- «Introducción a "Estación. Ida y Vuelta", "Teresa" y "Memorias de Leticia Valle"», en Rosa Chacel, *Obra completa, 5. Novelas II*. Edición de Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra, prólogo de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000. 7-58.
- ROSALES, Elisa, «Memorias de Leticia Valle: Rosa Chacel o el delecto de lo inaudito», *Hispania* (mayo, 2000), 222-231.
- SCHANZER, George O., *Russian Literature in the Hispanic World: a bibliography / La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía*, Toronto, University of Toronto Press, 1972.
- VIDAL, Gema y ZAUNER, Ruth, «Rosa Chacel: la pasión de la perfección», *Camp de l'arpa*, 74 (abril, 1980), 69-70.
- VILLANUEVA, Darío, «Para una pragmática de la autobiografía», en Antonio Lara Pozuelo (comp.), *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991. El mismo trabajo ha sido recogido en Darío Villanueva, *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991.

VILLANUEVA, Darío, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en José Romera Castillo y cols., *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid, UNED-Visor Libros, 1993, 15-31.