



Algunas calas en los materiales poéticos del archivo Rosa Chacel

Poetry manuscripts in Rosa Chacel's archives: some samples

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.
Universidad de Valladolid. Plaza del Campus, s/n, 47011, Valladolid, España.

moranro@fyl.uva.es

Recibido: 12/03/2017. Aceptado: 06/05/2017.

Cómo citar: Morán Rodríguez, Carmen, "Algunas calas en los materiales poéticos del archivo Rosa Chacel", *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos* 3 (2017): 29-51.

DOI: <https://doi.org/10.24197/aiemh.3.2017.29-51>

Resumen: El artículo presenta los contenidos del archivo de Rosa Chacel relativos a su obra poética (conservados, como el resto de su archivo personal, en la Fundación Jorge Guillén). Se describen los materiales y el modo de trabajo de la autora, y se evalúan las aportaciones que el archivo puede realizar al estudio de la faceta poética de Chacel. A manera de ejemplo, se lleva a cabo la transcripción y análisis de varios documentos desde el punto de vista de la crítica genética

Palabras clave: Rosa Chacel, poesía de Rosa Chacel, archivos de autor, crítica genética

Abstract: This paper shows the content of Rosa Chacel's archive, kept in Fundación Jorge Guillén (Valladolid). It focuses in those contents related to her poetic works, describing documents and Chacel's working routines and modus scribendi. The aim of the paper is to consider the value of Chacel's archive in order to study her poetic works. Several documents are transcript and analyzed, according to the method of Genetic Criticism, as a basis for further studies.

Keywords: Rosa Chacel, Rosa Chacel's poetry, authors' archives, Genetic Criticism.

El origen del presente artículo se encuentra en la ponencia presentada durante el I Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos, celebrado en la Universidad de Valladolid, el 11 de febrero de 2015. Aquel trabajo llevaba por título "La poesía de Rosa Chacel en sus manuscritos: notas para un estudio", y era un primer acercamiento al archivo de la escritora; mi pretensión ahora, al actualizar aquellas intuiciones y consideraciones introductorias en este artículo, es

ofrecer de un modo más sistemático y organizado una panorámica de los materiales poéticos que contiene el archivo de Chacel, las peculiaridades del conjunto (derivadas de la historia personal de la autora y de sus papeles) y las posibilidades de trabajo —y problemas— que ofrece. Ejemplificaré mis consideraciones con una parte, no la más conocida, de la producción literaria de la vallisoletana: su producción poética y su faceta de traductora de otros poetas. Hacerlo así tiene la ventaja de acotar el corpus de trabajo, pero también de iluminar una dimensión de la obra chaceliana que sigue siendo insuficientemente conocida, y que sin embargo tiene, a mi entender, un papel fundamental en su concepción y producción literarias.¹

El archivo de Rosa Chacel, donado por la propia autora a la Fundación Jorge Guillén mediante la firma de un convenio, en 1994, consta de 16 cajas (tipo archivador). Si consultamos la web de la Fundación, en la sección correspondiente al fondo documental de nuestra autora (<http://fundacionjorgeguillen.com/fondodocumental.php?id=000000001T>), veremos que se afirma que este fondo documental se encuentra “en proceso de descripción y digitalización, exceptuando la serie ‘Correspondencia’, que ya se puede consultar *on line*”.

Además, en la Biblioteca de Castilla y León se encuentra —limitado el acceso a investigadores acreditados— la biblioteca personal de la autora, conformada por 1.373 volúmenes. Entre estos se cuentan ejemplares de sus libros, como por ejemplo una primera edición de *La sinrazón* (Buenos Aires, Losada, 1960) con correcciones manuscritas de Chacel. María Pilar Celma Valero y yo misma, en nuestra edición para Biblioteca Castro (2014), consultamos dichas correcciones y comprobamos su incorporación a las ediciones posteriores: en su mayor parte son correcciones sintácticas (laísmos, leísmos...), pero tienen bastante interés, pues se trata de la novela argentina de una española, con un protagonista y narrador que es un *alter ego* suyo: un español largamente afincado en Argentina y rodeado de

¹Rosa Chacel publicó en 1936 su primer volumen de poesía, *A la orilla de un pozo*. Guardó después silencio editorial —no creador— en lo que a producción poética se refiere hasta 1978, fecha en la que publicó *Versos prohibidos*, un volumen que reunía composiciones que durante décadas había mantenido inéditas (de ahí el título). A causa de este silencio autoimpuesto y de la inferioridad cuantitativa de la producción poética de Chacel frente a su narrativa y sus ensayos, la crítica le ha prestado menos atención que al resto de su obra. Hasta la fecha, contamos a este respecto con los estudios monográficos de Rodríguez Fischer (1989), Crespo (1990), Paraíso de Leal (1994), Mañá Delgado (1996), Miglos (2001) y Carvajal (2001).

argentinos que deben hablar como tales, motivo por el cual la verosimilitud lingüística —el decoro— de los discursos del narrador y los demás personajes es fundamental.

Mi experiencia previa en trabajo con archivos de escritores era mi investigación en los fondos documentales de Juan Ramón Jiménez (en el Archivo Histórico Nacional y especialmente en la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico). La diferencia entre ambos archivos es muy acusada, tanto en lo que respecta a las dimensiones como en lo concerniente al tipo de documentos contenidos. En la Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, se contienen más de cincuenta mil manuscritos de Juan Ramón,² que incluyen borradores, poemas, índices, portadas, etc.: la inmensa (y a la vez mínima) *Obra en marcha* detenida por la muerte: que es inmensa resulta evidente, pues su volumen excede la capacidad de un solo investigador; sin embargo, también es mínima, porque, inabarcable como resulta, es también finita, y constituye solo un reflejo parcial, imperfecto, de la *Obra*. Las 16 cajas que componen el archivo de Rosa Chacel albergan un total de 2326 documentos, una cantidad no demasiado elevada, mucho más manejable, desde luego, que la de Juan Ramón. Pero es que, además, en este archivo no está todo: no se trata de una muestra completa ni minuciosa de la vida creadora de Chacel. Gran parte de esos 2.326 documentos archivados son correspondencia recibida o enviada; por el contrario, incluso una consulta parcial, como es la que hasta ahora yo he podido llevar a cabo, muestra importantes ausencias (no parecen estar, por ejemplo, los manuscritos de las novelas). La certeza de que Juan Ramón no tiró ni rompió jamás un papel en vida, infunde al investigador que se adentra en los archivos del poeta andaluz terror y vértigo—por momentos *rencor*—, pero también la rara seguridad de encontrarnos ante una totalidad —una seguridad rara vez

² A día de hoy, no están cuantificados los materiales del archivo de Juan Ramón en Puerto Rico de manera fiable. La estimación más digna de crédito es la que Carlos León Liqueste expone en *Los puntos sobre las jotitas*: “Hemos podido cuantificar los ya archivados —hojas en carpetas y en sobres— en 57.091 hojas (no folios), de las cuales 34.532 pertenecen a 150 carpetas clasificadas por orden numérico y 22.259 a 240 carpetas clasificadas por orden alfabético. En total, hoy por hoy, existen 390 carpetas. De ellas, según el registro, estarían sin clasificar las nº 120, 133 y 146, un total de 2.687 documentos cuantificables, a lo que hay que sumar otras que no tengan signatura aunque el registro diga que sí, como sucede en la carpeta 36, de la que solo están signadas las primeras hojas” (69).

posible tener en el mundo de la literatura. Nada parecido ocurre ante el archivo de Rosa Chacel.

El motivo fundamental de este hecho es evidente y se encuentra en su biografía. Todo archivo personal es la historia de ese archivo y, en definitiva, la historia de la persona que hay detrás. La escritora vallisoletana llevó una existencia viajera, motivada fundamentalmente – pero no solo— por el exilio. En 1922 salió de España acompañando a su marido, Timoteo Pérez Rubio, que había recibido una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios a fin de realizar una estancia formativa en la Academia de España en Roma. Desde allí, visitarían otras ciudades europeas, hasta su regreso en 1927. En 1933 la escritora viaja en solitario a Berlín, donde permanecerá durante seis meses. Allí coincide con Rafael Alberti y María Teresa León, y con el filólogo Ángel Rosenblat. Regresa a Madrid, donde la sorprende el estallido de la Guerra Civil: en 1937, la escritora y su hijo Carlos salen de España y se instalan en París, mientras Timoteo se queda en Madrid, formando parte de la Junta para la Defensa del Tesoro Artístico Nacional. En 1938, Chacel viaja a Grecia en compañía de su amiga Concha de Albornoz, invitadas ambas por Nikos Kazantzakis. Estando allí todavía, en marzo de 1939 les llegan noticias del inminente final de la guerra española, y Rosa y su hijo embarcan en el *Andros* rumbo a Alejandría, desde donde partirán a Marsella para pasar luego a Suiza y reunirse en Ginebra con Timoteo, que ha supervisado el traslado del Tesoro Artístico Nacional, depositado en la Sociedad de Naciones. La tensión prebélica se intensifica en Europa, y tras un periodo en Suiza, a comienzos de 1940 la familia se traslada a París, y después a Burdeos, de donde salen en un barco rumbo a América. A diferencia de la mayor parte de los intelectuales españoles exiliados, que se instalan en México o Argentina, Chacel y su esposo fijarán su residencia en Brasil, un país que ofrecía menos posibilidades de integración en la sociedad cultural que los de lengua hispana. Desde el 30 de mayo de 1940 –fecha en que se expide su “Carteira de Identidade para Extrangeiro” (Rodríguez Fischer)— la familia se instala en Río de Janeiro; más adelante pasarán temporadas en Valença y Paquetá. Pero la escritora, además, acompañará a su hijo en Buenos Aires durante largos periodos. Carlos Pérez Chacel estudiaba allí para no perder su lengua materna y esto brindaba a Chacel la excusa perfecta para instalarse en un país de lengua hispana, con una actividad editorial y una vida cultural muy intensas, donde se integraría no sin algunos problemas, como he analizado en otra parte (Morán Rodríguez 2010 y 2013).

Este continuo ir y venir de país en país y de casa en casa, en condiciones no siempre idóneas, según puede verse en los diarios de la escritora, explica que Chacel se desprendiese de gran parte de los papeles que ilustrarían el proceso creativo, prefiriendo quedarse los textos pasados a limpio y las cartas de las cuales dependían (más que del teléfono) su comunicación familiar y sus lazos con otros intelectuales: de las 16 cajas que conforman su archivo, las cajas 1 a 8 contienen su epistolario (unos mil quinientos documentos, en su mayor parte cartas recibidas, en menor medida copia de algunas enviadas). La prueba de la importancia que Chacel concedía a las misivas, pero también de que la colección que hoy conservamos no está completa, la encontramos en el siguiente pasaje del diario (anotación es del 5 de febrero de 1964): “La cantidad de cartas que conservo es fabulosa: cartas de veintitantos años. Me he puesto a ordenarlas y claro que tendré que tirar muchas, pero en todo caso quedarán muchísimas y, si no quiero que vuelvan a convertirse en un montón informe, tengo que clasificarlas [...]” (*Obra completa* 9 307). Si consideramos que en 1964 aún le quedaban a Chacel más de diez años de exilio y treinta de vida, podemos comprender que el epistolario alcanzase las dimensiones que hoy tiene, pero también que pese a ello, se encuentre irremediablemente incompleto. Y la confirmación la encontramos el 3 de agosto de 1988, cuando Chacel anota: “No he escrito apenas cartas. [...] luego no he tenido a nadie que me inspirase correspondencia: todavía está intacta la enorme caja traída de Río por Jamilia: cientos de cartas familiares, que tenemos que revisar y clasificar. Esas cartas gustan mucho a los husmeadores de vidas, pero no dejaré más que las poquísimas completamente neutras” (*Obra completa* 9 956)³.

Este proceso de depuración sería igual de estricto o más con los materiales literarios, pues si bien estos no tienen el cariz íntimo de las cartas, implican una sucesión de estadios cuya huella precisa Chacel —a diferencia de Juan Ramón— no está interesada en guardar. Incluso en fecha tan tardía como 1986, cuando ya se encuentra definitivamente instalada en Madrid, la autora elimina papeles guardados: “Hoy he revisado y expurgado todas las carpetas; he conseguido reducirlas bastante y, bueno, es una cosa que ya está hecha.” (*Obra completa* 9 928). Y el 11

³ El convenio de donación del fondo documental y biblioteca de Rosa Chacel a la Fundación Jorge Guillén fue firmado por la propia autora en 1994, pero la anotación arriba citada evidencia que ya en 1988 ella es consciente de que sus papeles constituirán un archivo para el estudio.

de junio de 1990 anota: “He copiado, corrigiendo minuciosamente, seis páginas del libro y he roto las primitivas, disponiéndome a empezar de otro modo y, probablemente, tirarlo en total” (*Obra completa* 9 1013).

Los diarios también dan alguna información sobre el proceder habitual de Chacel al escribir y copiar sus textos. Sabemos que están escritos a mano en cuadernos que le regalan⁴, con bolígrafo (en varias ocasiones se queja de la “birome”⁵). A menudo anota en ellos lo que ha trabajado en otras obras y proyectos durante el día, o —muy frecuentemente— lo que debería trabajar, pero solo ocasionalmente detalla el medio de escritura: así, por ejemplo, el 8 de enero del 59 apunta que una súbita inspiración la mueve a escribir sobre Vito Pentagna, muerto en la primavera del año anterior:

Como tenía la lapicera en la mano, fui escribiendo lo que se me ocurría. Podría ser un poema largo, pero me parece que es malo: lo dejé para ver si dentro de unos días lo encuentro tolerable. Pero aunque lo sea ¿tiene algún sentido publicarlo? ¿A quién puede importarle? A él le importaría, eso es seguro, peor a él ¿cuándo? (*Obra completa* 9 135).⁶

Una anotación así no sería óbice para pensar que en otras ocasiones podría escribir a máquina directamente, corrigiendo después a mano. Sin embargo, aunque sí hay un testimonio de escritura directa a máquina, lo cierto es que se trata de una memoria para solicitar la Beca Guggenheim, no de un escrito de creación, y la valoración despectiva de Chacel sugieren que ha despachado deprisa y sin revisiones el asunto, y que en otra

⁴ Así, por ejemplo, el “Cuaderno Negro”, regalado por Máximo José Kahn, los “Cuadernos de Vito”, regalados por Vito Pentagna, el “Cuadernos de Mariquiña [Valle Inclán]”, los regalados por Alberto Porlan o Lolo Rico, etc.

⁵ *Birome* es palabra utilizada en el español de Argentina para denominar al bolígrafo; procede del nombre comercial con que se vendió este instrumento en el país austral, y que sería acrónimo de Biro y Meyne, los apellidos de los dos socios fundadores de la compañía, Ladislao Biro, inventor del artillugio, y Juan Jorge Meyne.

⁶ *Lapicera*, en el español de Argentina, significa bolígrafo, no portaminas, y es posible que aquí Chacel esté introduciendo un argentinismo (como cuando utiliza *birome*, de igual significado). El poema al que alude no es el soneto “Historia de un pájaro colorado” dedicado a Vito, escrito con anterioridad, copiado por Chacel en la entrada del diario correspondiente al 31 de diciembre de 1958, y publicado con el título “A Vito” y el subtítulo “Sueño del pájaro rojo” en *Obra completa* 9 504 y en *Poesía (1931-1991)* (116). En las ediciones de la obra poética de la autora no hay ningún otro poema dedicado a Vito Pentagna.

circunstancia no hubiese procedido mecanografiando directamente: “[...] me puse a la máquina y confeccioné un bodrio” (*Obra completa* 9 143).

Tenemos bastantes testimonios sobre la costumbre de “pasar a limpio”: pasa a máquina los artículos y libros, y sus traducciones, para enviar a revistas y editoriales (por ejemplo, en *Obra completa* 9 137, 142); incluso, en 1967, comienza a pasar sus diarios, lo que prueba que, aunque vagamente, va cobrando forma la idea de llegar algún día a publicarlos: “El papel que compré ayer es para empezar a copiar este diario. Empezaré esta noche. ¿Tiene algún objeto copiarlo? ¡Quién puede saberlo!, pero, si no hago esto ¿qué puedo hacer?” (*Obra completa* 9 440). A veces envía sus escritos a un mecanógrafo (*Obra completa* 9 233, 234, 296); algo que probablemente se hace más frecuente a medida que Chacel envejece: en 1981 se sirve de una mecanógrafa, pero también realiza copias a máquina ella misma (*Obra completa* 9 787).⁷

Sin embargo, cuando pasa sus poemas a limpio (no para la imprenta), lo hace a mano: el 25 de febrero de 1952 anota “Me he puesto a copiar en un cuaderno todos los poemas que tengo, de París principalmente. Una evidente frustración. No sé por qué no fui capaz de llevar a cabo una mínima obra poética: el libro de sonetos tiene muy pocos que resistan la crítica” (*Obra completa* 9 33).

Más interesante todavía es la entrada del 17 de junio del 59:

Hace días que pensé copiar en el cuaderno negro, que tiene escritas tan pocas páginas, todos mis poemas, con fechas, ordenadamente. Los recuerdo casi todos. Hoy, de pronto, recordé uno del 34, a la vuelta de Berlín y eso me ha dado la decisión para ponerme a hacerlo. Eso, y el hecho de no tener ni siquiera seis pesos para meterme en el cine reo [*sic*] de aquí al lado (*Obra completa* 9 154).

Ambas entradas sobre este ejercicio de copia realizado a mano, en cuadernos, nos inducen a pensar que se trata de un trabajo privado, que no tiene un objetivo editorial, al menos por el momento. La segunda, además, parece sugerir que lo que hace Chacel no es exactamente “copiar”, sino reconstruir de memoria.

En cualquier caso, en el archivo guardado en la Fundación Jorge Guillén no se encuentran los cuadernos de los diarios, ni las cajas que

⁷ Tenemos otra anotación del mismo tipo (“decidí mandarlo a copiar”) en mayo del 84 (*Obra completa* 9 864).

contienen la producción poética albergan cuadernos, ni páginas arrancadas a cuadernos.

Respecto a la intervención de Chacel en la edición de la poesía en la *Obra completa*, los diarios nos brindan un interesante testimonio, el 20 de marzo de 1989:

No creo que pueda escribir. Espero que me llame Antonio [Piedra] desde Valladolid y no sé qué hacer con las cosas dudosas. Creo que me decidiré a suprimir la Oda definitivamente porque no soy capaz de arreglarla y la verdad es que no hace maldita la falta. Lo que temo es que eso quede por ahí, tendría que destruirlo pero no creo que me la devuelva... (*Obra completa* 9 984).

No es sencillo saber a qué “Oda” se refiere. En la sección “Poesía” del segundo volumen de la *Obra completa* se incluye un apartado de “Odas” que reúne una “Oda al hambre”, cuatro que subtitula “empezadas”, dando a entender que son incompletas (“A Leónides”, “Al Andros”, “Al templo de Afrodita en Egina” y “A Maortua”) y una “Oda a la alegría”; además, está la “Oda a Leónides”, incluida en el apartado “Homenajes”. La alusión del diario podría referirse a alguna composición que finalmente quedase fuera de la *Obra completa*, pero también es posible que se trate de alguna de las que se publicaron: quizá una de las incompletas, o tal vez una de las terminadas, cuyo resultado no satisfaría a la escritora. Ateniéndonos a su comentario, no podemos extraer ninguna conclusión definitiva.

Las cajas 11 y 12, en las que he centrado mi atención, contienen 235 documentos relacionados con la producción poética de Rosa Chacel y sus traducciones de poesía (Mallarmé, Tzara, Waldir Ayala), además de algunos otros materiales de naturaleza variada (tarjetas de visita, algún texto remitido a la autora, folletos).

El examen de la caja 11 produce una impresión inicial de cierta decepción. En gran parte de los casos estamos ante copias en limpio, con muy pocas variables; son por lo general versiones muy próximas o idénticas a lo publicado en la *Obra completa* y la edición posterior de Tusquets (1992). Estos documentos no constituyen un *corpus genético*: los materiales que contiene no permiten reconstruir el proceso compositivo de una obra, ni constituyen la huella escrita de las dudas, vacilaciones y decisiones autorales en la elaboración de un texto. Documentos como RCH 11/050 [véase Anexo] no son ante-textos, no “permite[n] reconstruir los pasos del escritor en el proceso de escritura, sus dudas, sus

preferencias, sus rechazos, sus elecciones, los cambios de rumbo”, como sí sucede en los archivos de Juan Ramón Jiménez, Claudio Rodríguez o Francisco Pino, estudiados por Blasco (57)⁸. RCH 11/050 reproduce un soneto que comienza “Un incauto burgués rinoceronte”. No se trata de un inédito: el poema se recogió en la segunda edición de *A la orilla de un pozo* (Valencia, Pre-Textos, 1985), aunque no había aparecido en la primera (Madrid, Héroe, 1936). Curiosamente, tampoco se recogió en el volumen 2 de la *Obra completa* (del año 89), que sigue la primera edición. *A la orilla de un pozo* es el único libro de poemas exento publicado por la autora, que en la reedición del 85 preparó una “Advertencia”: esta sí fue recogida en la *Obra completa*, en el volumen 3 (primero de los dos dedicado a Artículos). En esta “Advertencia”, Chacel relata la génesis de las peculiares composiciones que conforman el poemario, y reproduce completo el soneto “Un incauto burgués rinoceronte”, que sin embargo

⁸ Las palabras con las que Javier Blasco estima las posibilidades que ofrece la crítica genética para el trabajo en archivos de escritores se ajustan a la realidad de archivos que por su naturaleza ofrecen materiales idóneos para dicha metodología (por ejemplo, el de Juan Ramón Jiménez, o los de Francisco Pino y Claudio Rodríguez, que Blasco considera en su lúcido ensayo): “En sus años de existencia, la crítica genética ha podido probar que el análisis de los borradores de una obra, cuando existen, permite reconstruir los pasos del escritor en el proceso de escritura, sus dudas, sus preferencias, sus rechazos, sus elecciones, los cambios de rumbo. Los borradores contienen datos (informaciones biográficas, hábitos compositivos y de escritura, muestras de estados de ánimo, huella de las ocupaciones y preocupaciones que rodean al escritor en los momentos de escribir, vacilaciones estilísticas, atisbos de lecturas, etc.), que el texto impreso no puede reproducir; datos que en el texto impreso se han borrado o han desaparecido”. (Blasco, 57). Y algo más adelante: “[...] acercarse a los borradores de un escritor es entrar en un espacio de su intimidad creadora, hasta el punto de poder seguir en ella los pasos vacilantes del escritor. Los manuscritos proporcionan interesantísima información sobre la forma de trabajar del autor, y, especialmente, sobre sus preferencias estilísticas. Pero, sobre todo, los documentos que preceden al *texto*, los *ante-textos*, ofrecen al investigador un escenario desde el que es posible observar la obra como el resultado de múltiples elecciones por parte del autor, que abren la interpretación en múltiples direcciones también. A diferencia de lo que ocurre con el *texto* (en el que, junto a la ‘congelación’ del signo, se produce una especie de estabilización del significado), el *antetexto*, todo lo que conocemos como borradores, además de conservar las huellas de un proceso que tiene arreperimentos y vueltas atrás, constituye una reserva de sentido en espera del porvenir de la obra” (Blasco, 60). Estas palabras —que con igual justicia pueden predicarse de la *critique génétique* francesa, de la crítica genética hispánica y la de la filología de autor italiana, salvando las particulares orientaciones de cada una— no cabe aplicarlas al contenido de la caja 11 del archivo de Rosa Chacel, y solo, como veremos, a algunos de los materiales de la caja 10.

sacó del poemario. Es este el motivo por el que en la *Obra completa* el soneto no está incluido en el volumen 2, el dedicado a la poesía, pero sí aparecería más tarde en el volumen 3, donde se reproduce el texto completo de la “Advertencia”; lo mismo sucede en la edición de Tusquets, que no incluye el poema como parte de *A la orilla de un pozo*, pero reproduce en apéndice la “Advertencia”, y con ella la cita completa del soneto.

En esa “Advertencia”, Chacel cuenta que el origen de este libro está en Berlín, ciudad en la que la escritora coincidió, en 1933, con Alberti y María Teresa León. En el curso de una conversación con el primero, lamentando ambos “el abandono de la forma clásica que imperaba en la poesía de nuestro tiempo”, Chacel propone

¿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?

Tras iniciar un soneto al alimón entre Rafael y ella, mientras “María Teresa iba copiando los dislates que Rafael y yo soltábamos, cada uno un cuarteto”, dejaron la broma. Ella, sin embargo, retomó pocos días después la idea y elaboró para Rafael el soneto “Un incauto burgués rinoceronte” que, según cuenta, nunca llegó a enviarle, y más tarde otros (“así llegué a reunir treinta”), que serían los que conformarían *A la orilla de un pozo* – quedando eliminados tanto el poema compuesto a medias con Alberti y copiado por María Teresa León como el primero de los escritos por Chacel en solitario, dedicado al gaditano, y que solo conocemos porque lo copia en la “Advertencia”.

Aunque, según hemos visto arriba, Chacel a veces compusiese directamente en la máquina conferencias o colaboraciones de prensa, o incluso textos para un libro (en 1989, y probablemente solo porque ya tiene problemas de visión; véase *Obra completa* 9 991), en el caso de los poemas los testimonios del diario indican que los escribía antes a mano. Así, RCH 11/050 es una hoja pasada a limpio a partir de algún otro documento, en una cadena que en algún punto tuvo que empezar, con un primer antetexto o borrador que, en cualquier caso, no se encuentra en las cajas que he consultado.

Lo que sí tenemos en la caja 11 son muchos documentos semejantes a RCH 11/050. Textos mecanografiados que en algunos casos contienen sustituciones autógrafas, pero en muchos otros casos no o apenas. Son con toda seguridad versiones pasadas a limpio a partir de borradores autógrafos previos; estos documentos nos hurtan las bifurcaciones del proceso compositivo, las decisiones, enmiendas y descartes. Con todo, no es imposible encontrar algún caso en el que sí pueden observarse diferentes versiones de un poema que arrojan algo de luz acerca de la evolución compositiva del texto. Es el caso de la familia documental de la “Carta a Lola Arija”, conformada por cuatro documentos: RCH 11/012, R/CH 11/013, RCH 11/031 y RCH 11/036 (véase Anexo). Son documentos mecanografiados por una misma máquina de escribir, en papel de idénticas características, mientras que RCH 11/036 ha sido mecanografiado en otra máquina. El poema no se incluyó en el tomo segundo de la *Obra completa* (el que contiene sus ensayos y su producción poética) ni en la edición de Tusquets; sin embargo, apareció póstumamente en el diario *ABC*, acompañando la necrológica retrospectiva firmada por Víctor García de la Concha (la escritora murió el 27 de julio de 1994; la nota necrológica con el poema se publicó al día siguiente). Como puede apreciarse en la imagen de la página de *ABC*, se afirma que es el primer poema de la escritora, compuesto cuando la autora contaba 13 ó 14 años⁹. No se facilita, sin embargo, ningún dato sobre la fuente del poema, que a la luz de los borradores parece ser RCH 11/012 o una copia del mismo.

⁹ Lola Arija podría ser la hija del dibujante burgalés José Arija, ilustrador para *Blanco y Negro*, fallecido en 1920 (sabemos que este dibujante modernista tenía una hija llamada Dolores que el 11 de octubre de 1975 escribe a la sección de “Cartas al director” de *Blanco y Negro* expresando su malestar por no haber encontrado citado a su padre entre los colaboradores de la revista). Desconocemos el año de nacimiento de esta Dolores Arija, pero bien podría ser similar a la de Rosa Chacel (contemporáneas sí eran), y si verdaderamente la composición fue escrita cuando esta última tenía trece o catorce años, ambas habrían coincidido en Madrid, quizá en la Escuela de Artes y Oficios de la calle de la Palma o en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, instituciones ambas a las que Chacel asistió en pos de las enseñanzas de la pintora Fernanda Francés. Dolores Arija y la escritora vallisoletana se habrían tratado, en ese caso entre 1909 (fecha en que Chacel, con 11 años, se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios) y 1915 (cuando, con diecisiete, abandona la segunda institución para asistir a la Academia de Bellas Artes de San Fernando).

Ofrezco a continuación las transcripciones de los cuatro documentos¹⁰:

RCH 11/012

CARTA A LOLA ARIJA

Bajo el cielo azulino de una tibia mañana,
esta carta te escribo, compañera y amiga.
la eglógica pradera está verde y lozana
y en la llanura empieza a ~~floreecer~~ <renacer> la espiga.

Igual que los retoños en las viejas acacias
florece en la mente los versos campesinos,
y los poetas tristes ~~de las~~ <los de> melenas lacias
van a soñar del parque por los verdes caminos....

Si quieres hacer versos, yp no sé què decirte,
detesto las palabras de comprensión incierta,
mas que nombres exóticos de flores rtópicas
amo las campanillas que crecen en la huerta,
las bravas amapolas que ocultan los trigales..

Ve al campo en la mañana azul y transparente,
la presa del molino te enseñará a rimar:
la broza y los guijarros que arrastra su corriente
?qué importan, si es tan bello su divino cantar?...

Y en fin, mira en el rio el cielo reflejado
— bien me has dicho que adoras a unos ojos azules —
y al rumor de los sauces y de los abedules,
sueña en el inefable perfil de tu adorado .

En fin, Lola, a escribirte empecé una mañana
y<p>ero, de ni<o> impedir que mi musa prosiga,
cuando leas mi carta la pradera lozana
estará seca y hecha pan la naciente espiga.

¹⁰ Reproduzco la puntuación original, así como las numerosas erratas tipográficas y otras particularidades (por ejemplo, el uso del interrogativo de cierre (?) en apertura, sin duda motivado por tratarse de una máquina de escribir americana). Utilizo las siguientes convenciones de transcripción:

~~ejemplo~~ (tachado simple): supresión inmediata, realizada en el momento de la escritura.

~~ejemplo~~ (tachado doble): tachadura posterior.

<ejemplo> (texto entre paréntesis angulares): sustitución inmediata.

<ejemplo> (texto entre paréntesis angulares, en superíndice): sustitución posterior.

ejemplo (texto sombreado): el momento efecto de doble escritura, ocasionado por un reajuste del papel en el carro de la máquina de escribir.

RCH 11/015

CARTA A LOLA ARIJA

Bajo el cielo azulino de una tibia mañana,
 esta carata te escribo, compañera y amiga.
 La eglógica pradera está verde y lozana
 y en la llanura empieza a renacer la espiga...

Igual que los retoños en las viejas acacias
 florecen en la mente los versos campesino,
 y los poetas triste, de las melenas lacias,
 van a soñar del parque por los verdes caminos...

Si quieres hacer versos, yo no sé qué decirte,
 detesto las palabras de comprensión incierta,
 mas que nombres exóticos de flores tropicales,
 amo las campanillas que crecen en la huerta
 las bravas amapolas que ocultan los trigales.

Ve al campo en la mañana azul y transparente
 la presa del molino te enseñará a rimar:
 la broza y los guijarros que arrastra su corriente
 ¿qué importan, si es tan bello su divino cantar?...

Y en fin, mira en el río el cielo reflejado
 — bien me has ticho que adoras a unos ojos azules —
 y al rumor de los sauces y de los abedules,
 sueña en elinefable perfil de tu adorado.
 En fin ¡Lola, a secibirte empecé una mañana,
 pero, de no impedir que mi musa prosiga,
 cuando leas mi carta la pradera lozana
 estará seca y hecha pan la naciente espiga.

RCH 11/031

CARTA a Lola Arizaja

Bajo el cielo azulino de la tibia mañana,
 esta carta te escribo, compañera y amiga.

La eglógica pradera está verde y lozana
 y en la pradera empieza a renacer la espiga.

No voy con los poetas de las melenas lacias
 a vagar por el parque de los viejos caminos;

lo mismo que el perfume de las viejas acacias
 me brotan en la mente los versos campesinos.
 Ve al campo en la mañana azul y transparente,
 la presa del molino se enseñará a rimar:
 la broza y los guijarros que arrastra en su corriente
 qué importan, si es tan bello su armonioso cantar—

Y en fin, mira en el río el cielo reflejado
 *ojos azules; el perfil de tu adorado
 ojos azules sé que ostenta tu adorado
 es la pauta que buscas; todo, es [ilegible] <en ella te es dado...>
 <x—> Adios **lola**, a escribirte empecé una mañana
 Pero si aquí no impido **que mi musa prosiga**,
 cuando leas **mi carta** la pradera lozana
 estará seca y hecha **pan la naciente espiga**.

<*ojos azules sé que ostenta tu adorado,>

<1912>

RCH 11/036

CARTA A LOLA ARIJA

Bajo el cielo azulino de la tibia mañana,
 esta carta te escribo, compañera y amiga.
 La eglóguica pradera está verde y lozana
 y en la llandura empieza a renacer la espiga.

No voy con los poetas de las melenas lacias
 a vagar por el parque de los verdes caminos;
 lo mismo que el perfume en las viejas acacias
 me brotan en la mente los versos campesinos.
 Ve al campo en la mañana azul y transparente;
 la presa del molino se enseñará a rimar:
 la broza y los guijarros que arrastra en su
 corriente qué importan, si es tan bello su
 armonioso cantar.

Y en fin, mira en el río el cielo reflejado;
 ojos azules sé que ostenta tu adorado,
 es la pauta que buscas, todo en ella te es dado...
 Adios Lola, a escribirte empecé una mañana
 pero si aquí no impido que mi musa prosiga,
 cuando leas mi carta la pradera lozana
 estará seca y hecha pan la maciente espiga.

Lo primero que llama la atención es la gran cantidad de erratas tipográficas que contienen los manuscritos RCH 11/012, RCH 11/015 y RCH 11/031, escritos con la misma máquina. En algunos casos, una letra cambiada es inmediatamente sustituida por la que corresponde: así, en RCH 11/012, verso 23, *yero* se sustituye inmediatamente por *pero* tipografiando la *p* sobre la *y*; en RCH 11/015 *lozaba* se sustituye por *lozana*. En otros casos, las erratas persisten (*rtopicales* por *tropicales* o *yp* por *yo*, en RCH 11/012; *carata* por *carta*, en RCH 11/015; *lox* por *los* o *maciente* por *naciente*, en RCH 11/031). No son variantes de autor, sino sencillamente erratas tipográficas, pero su frecuencia es un indicio, si no conclusivo sí firme, de que Chacel tenía una edad avanzada cuando escribe estos papeles. En la misma dirección apunta la comparación de la caligrafía que presentan las anotaciones manuscritas de los tres documentos (y especialmente de RCH 11/031 y RCH 11/012) —con una letra abierta, picuda y vacilante, bien diferente de la que presentan, por ejemplo, cartas fechadas en los años 50 y 60, rasgueada y fluida, más similar a la letra que apreciamos en RCH 10/037 (véase Anexo).

Por su contenido, RCH 11/012 es muy semejante a RCH 11/013, mientras que 031 y 036 se parecen entre sí y son bastante diferentes de los anteriores. Si los comparamos con la versión publicada en *ABC*, los más cercanos resultan ser RCH 11/012 y RCH 11/013, mientras que RCH 11/036 y RCH 11/031 parecen versiones más antiguas: en este último el verso mecanografiado “ojos azules el perfil de tu adorado” está tachado, y un asterisco remite a la nueva propuesta, escrita a mano, “ojos azules sé que ostenta tu adorado”, propuesta que en RCH 11/036 se ha incorporado y ya aparece mecanografiada, por lo que entiendo que RCH 11/036 es copia en limpio de RCH 11/031 —copia que probablemente fue realizada por otra persona: la máquina de escribir utilizada es diferente, hay una única errata tipográfica (*llandura* por *llanura*, sin enmienda inmediata ni posterior), y además se advierte una distinta división de los versos “la broza y los guijarros que arrastra en su / corriente qué importan, si es tan bello su / armonioso cantar”, que no se ajusta a la métrica y rima del poema.

Tras la observación de los documentos, se aprecia que:

1. El primer serventesio es casi igual en ambos documentos, con la variable “la tibia mañana” (RCH 11 / 036, RCH 11 / 031) / “una tibia mañana” (RCH 11 / 012, RCH 11 / 013).

2. El segundo serventesio presenta variables sustanciales; manteniéndose el mismo esquema métrico y de rima, el orden de los versos es distinto, y los versos se reformulan de diferente manera. Se confirma la semejanza entre RCH 11/036, RCH 11/031, por una parte, y RCH 11/012, RCH 11/013, por otra. Prescindiendo de las erratas tipográficas (que en la transcripción arriba ofrecida mantengo), el siguiente cuadro permite comprender la distribución de variables:

RCH 11/036, RCH 11/031	RCH 11 / 012, RCH 11/013
No voy con los poemas de las melenas lacias a vagar por el parque de los verdes caminos; lo mismo que el perfume de las viejas acacias me brotan en la mente los versos campesinos.	Igual que los retoños de las viejas acacias florecen en la mente los versos campesinos, y los poetas tristes, de las melenas lacias* van a soñar del parque por los verdes caminos... *[los de melenas lacias, en RCH 11/012, sustitución realizada a mano]

1. RCH 11/012, RCH 11/013 presentan, a diferencia de las otras versiones, un quinteto con el primer verso suelto. En las transcripciones se aprecian las erratas tipográficas que omito a continuación para facilitar la lectura y la consideración de la variable:

RCH 11 / 036, RCH 11 / 031	RCH 11 / 012, RCH 11 / 013
	Si quieres hacer versos, yo no sé qué decirte, detesto las palabras de comprensión incierta, más que nombres exóticos de flores tropicales amo las campanillas que crecen en la huerta, las bravas amapolas que ocultan los trigales.

2. En RCH 11/031, el verso mecanografiado “—ojos azules el perfil de tu adorado—” ha sido reemplazado mediante anotación manuscrita por “ojos azules sé que ostenta tu adorado”. Esta última variable es la que encontramos también en RCH 11/036. RCH 11/012 y RCH11/013, por el contrario, presentan otra variable: “bien me has dicho que adoras a unos ojos azules”.

3. Lo que en RCH 11 / 036, RCH 11 / 031 es un terceto monorrímo, en RCH 11 / 012, RCH 11 / 013 es un cuarteto:

4.

RCH 11 / 036, RCH 11 / 031	RCH 11 / 012, RCH 11 / 013
Y en fin, mira en el río el cielo reflejado; ojos azules sé que ostenta tu adorado, es la pauta que buscas, todo en ella te es dado...	Y en fin, mira en el río el cielo reflejado -bien me has dicho que adoras a unos ojos azules- y al rumor de los sauces y de los abedules, sueña en el inefable perfil de tu adorado.

5. Se introducen algunos cambios en el serventesio final, con ecos del primero en los dos últimos versos (que se mantienen igual en todas las versiones).

RCH 11 / 036, RCH 11 / 031	RCH 11 / 012, RCH 11 / 013
Adiós Lola, a escribirte empecé una mañana pero si aquí no impido que mi musa prosiga, cuando leas mi carta la pradera lozana estará seca y hecha pan la naciente espiga.	En fin , Lola, a escribirte empecé una mañana pero, de no impedir que mi musa prosiga, cuando leas mi carta la pradera lozana estará seca y hecha pan la naciente espiga.

El texto publicado en *ABC* debió basarse en algún documento muy semejante a RCH 11/013 y más aún a RCH 11/012, donde el verso “y los poetas tristes, de las melenas lacias” se tacha y se sustituye, a mano, por “y los poetas tristes, los de melenas lacias”. En *ABC* se cambia “eglóguicas” por “egológicas” y, en el primer verso del serventesio final, “escribirte” por “escribirme” (posiblemente esto último sea una errata del tipógrafo).

Aún queda algo importante por comentar acerca de RCH 11/031, y es que en el ángulo inferior izquierdo de RCH 11/031 encontramos apuntada a mano la fecha “1912”. De ser ese el momento de composición del poema, Chacel tendría –como asegura *ABC*— trece o catorce años. Pero la anotación no debe hacernos pensar que el documento RCH 11/031 sea de 1912: la caligrafía al anotar el año, y sobre todo la del verso que se tacha y anota a mano presenta una letra algo temblorosa, clara pero de trazado poco preciso, que revela ser obra de una Chacel ya muy mayor (la diferencia es obvia si comparamos con la letra más ágil de la escritora en cartas fechadas en los años 50 y 60).

Pese a que estos cuatro documentos del archivo y la versión editada nos permiten formarnos una idea de su composición, no podemos estar seguros de que constituyan *toda* la historia del poema. Como ya vimos, el diario da suficientes muestras de que Chacel a menudo copia y destruye

versiones previas. Por otra parte, debemos preguntarnos –sin a esperanza de obtener una respuesta definitiva— qué significa exactamente la anotación “1912”: ¿existió un manuscrito de fecha tan temprana, eliminado? Pienso que no: mi juicio se basa en la anotación, arriba citada, del 17 de junio del 59, en la que Chacel afirma su decisión de copiar sus poemas con fechas, ordenadamente, basándose en la memoria (“Los recuerdo casi todos. Hoy, de pronto, recordé uno del 34 [...]”, *Obra completa* 9 154). De esta anotación podemos deducir que en el 59 no tiene a su disposición copias de sus poemas (probablemente ni siquiera de los que había editado en el 36); también se desprende de ella que recordar un poema del 34 le parece sorprendente: si hubiese recordado, entonces, uno de 1912, con seguridad lo hubiese anotado...

Creo, en definitiva, que esta “Carta a Lola Arija” fue “recordada”, “reconstruida” o compuesta (y proyectada sobre el pasado) en fecha tardía, tal vez durante la recopilación de textos para la parte de poesía de la *Obra completa* (1989) o la edición de Tusquets (1991), o incluso con posterioridad, ya que no se recogió en ninguno de los dos libros.¹¹

La caja 10 contiene un mayor número de autógrafos, junto a mecanografiados; en general son documentos con mayor número de reescrituras. Me detendré en uno de ellos: el autógrafo del poema “Al Andros”. El *Andros*, recordemos, es el barco en el que Chacel y su hijo Carlos viajan de Atenas a Alejandría tras conocer el fin de la guerra española, iniciando así un exilio cuyo rumbo era en ese momento absolutamente incierto. El miércoles 22 de noviembre de 1967, Chacel refiere en su diario la visita de su amiga Celia de Diego, escritora y periodista argentina. Esta llega a Brasil procedente de Grecia, en barco, lo que suscita en la vallisoletana el recuerdo de la nave en la que años atrás ella había salido de Atenas hacia Alejandría. Y leemos: “Celia se empeñó en que diese a un muchacho argentino, que venía con ella, el poema “Al Andros” y la arenga “A los perros de Atenas” para que los publique en el periódico griego argentino. Se los di, aunque tal vez no debía habérselos dado... por qué, no sé, pero son cosas terminadas, sin continuidad” (*Obra completa* 9 447-448). No se menciona el título del periódico; en cualquier caso, los poemas no debieron publicarse en él, porque en una carta

¹¹ En el caso de la edición de Tusquets, la acotación temporal del título, 1931-1991, explicaría que quedase fuera ejercicio tan temprano, pero a esta justificación podemos alegar que el volumen sí recoge poemas como “Reconvención”, “Censura”, “Antinoo”, que habían visto la luz en revistas literarias españolas durante la década de los veinte.

posterior, fechada el 5 de febrero de 1968, Celia asegura que preguntará “al distraído heleno” (RCH 04/107)¹². Chacel no vuelve a referir en sus diarios nada concerniente a los dos poemas de asunto griego, lo que me inclina a pensar que finalmente no aparecieron en el periódico. El poema, pues, había permanecido inédito hasta que su publicación en el tomo segundo de la *Obra completa*, donde figura en la sección “Odas”, que lleva la acotación “(empezadas)”. Esta nota, junto con los puntos suspensivos con los que se cierra en dicha edición (y que no aparecen en el manuscrito) parecen indicar, en la edición de la *Obra*, que la composición está incompleta. El volumen *Poesía (1931-1991)* sigue fielmente la edición de la *Obra*.

Sin embargo, en la caja 10, con la signatura RCH 10/037, encontramos un manuscrito de trabajo autógrafo correspondiente a este poema, que paso a transcribir (véase imagen del documento en Anexo):

Andros

Pienso en ti por las noches, cuando siento en la almohada
 el ruido de mi sangre: eran llenas de estrellas
 y del viento de marzo aquellas en que oía
 latir tu corazón bajo mi sien sin sueño,
 en que oía tu quilla que rasgaba el camino
 como una seda alegre ceñida a tus costados
 y las olas que a veces se alzaban y venían
 corriendo en contra tuya, batiendo como suaves
 palmadas de la mar a su bestia querida.
 Aquella luz que el alba extendía a tu paso
 nos llamaba al alcance [?] desde su ardiente origen.

Como puede advertirse, el poema no concluye donde lo hace la versión editada, sino que tiene dos versos más: “aquella luz que el alba

¹² Se trataría con seguridad de un griego o descendiente de griegos instalados en Argentina; la inmigración griega en este país, y especialmente en su capital, fue intensa en la primera mitad del siglo XX, y la propia Rosa Chacel proyectó escribir una novela, “Tertulia en el bar Himeto”, que retrataba el mundo de los griegos asentados en Buenos Aires. “Tertulia en el bar Himeto” quedaría inconclusa: su inicio se publicó primeramente en la *Revista Mexicana de Literatura* (en 1960) y posteriormente se integró, con otras narraciones congeladas en fase embrionaria, en el libro *Novelas antes de tiempo* (Barcelona, Bruguera, 1981); este título se incluye en el volumen 7 de la *Obra completa*, dedicado a la narrativa breve de la autora.

extendía a tu paso / nos llamaba al alcance [?] desde su ardiente origen”. El problema es que una palabra del último de estos versos es, como puede comprobarse en la imagen, de lectura difícil. Propongo la lectura *alcance*, sin ocultar mi reticencia. Incluso con esos dos versos más el poema podría no estar terminado, porque el papel, de reducido tamaño, concluye justamente donde lo hace el último verso manuscrito, hasta el punto de que la escritura se apiña en las palabras finales. Es posible que Rosa Chacel supervisase la edición del volumen segundo de su *Obra* —tenía entonces noventa y un años— y decidiese publicar un poema inconcluso (de ahí que lo incluya con otras odas “empezadas”), pero cortando más arriba de lo que en realidad había llegado a escribir, insatisfecha tal vez con los últimos versos. Pero en ese caso resulta extraño que no tengamos un texto mecanografiado, según su costumbre de pasar a máquina lo que entrega a la editorial, y guardar esas copias. Y, sobre todo, Chacel *había terminado ese poema*: se lo entregó a Celia de Diego para que tratase de publicarlo. Puede, es cierto, que este manuscrito sea una copia incompleta, pero sería muy raro que Chacel no guardase el texto completo y sí un borrador sin terminar. Me inclino a pensar que los editores, leyendo el manuscrito, y quizá considerando (a causa del apiñamiento final de la escritura) que en cualquier caso se trataba de un poema inconcluso, decidieron evitar la palabra de difícil lectura, y cortaron los dos últimos versos.

Tras este breve examen de los documentos de Rosa Chacel relacionados con su labor poética, la primera conclusión evidente es que no existen dos archivos iguales, y que estudiar un archivo pasa siempre por conocer la historia del mismo, de su formación y, en definitiva, de la persona que lo ha generado. En el caso de Chacel, su circunstancia de viajera y exiliada por largo tiempo y con residencia en países y ciudades diferentes, además de sus particulares hábitos de composición, escritura y copia, condicionan, como se ha podido ver a lo largo de este artículo, las características y contenido de su legado tal y como lo conocemos. El estudioso que trabaja con archivos debe, pues, redefinir sus objetivos y metodología cada vez que afronta la investigación de un *corpus* diferente. La inicial y algo ingenua actitud de aproximarse a los materiales de Chacel esperando encontrar el laboratorio de la *Obra* con todas sus fases, tentativas y posibilidades apuntadas —como sucede con los papeles de Juan Ramón Jiménez— solo nos puede llevar a una decepción transitoria, que durará lo que tardemos en reajustar nuestra lente, expectativas y proceder. Las calas realizadas muestran que, más que fascinantes evoluciones compositivas de cada uno de los poemas, en el archivo de

Chacel se encuentra el testimonio de su trabajo para la edición (de ahí su obsesión por tener los poemas pasados a limpio). Algo bien explicable en una autora que obtuvo en España un reconocimiento muy tardío, nunca del todo correcto a su parecer, que ha de aprovechar las posibilidades de publicación que se le presentan en las dos últimas décadas de su vida. Pero ni siquiera en un caso así la obra editada borra por completo el camino que ha conducido hasta esa fase, ni oculta del todo las posibilidades truncadas –las bifurcaciones no tomadas en el sendero— de un trabajo poético más amplio de lo que la edición permite ver –especialmente cuando alguna de esas posibilidades ha sido no exactamente truncada, sino sencillamente ocultada (pero significativamente no destruida por alguien que acostumbraba a romper y tirar lo que desechara). El estudio de la obra poética de Chacel, escasamente atendido hasta ahora por la crítica, requiere también la revisión de sus papeles, no a la búsqueda de hallazgos pero sí de la precisión y el rigor en el conocimiento de una obra que no se ajusta completamente a la *foto fija* que, con todos sus méritos y utilidad, constituye la edición.

BIBLIOGRAFÍA

Celma Valero, María Pilar, y Carmen Morán Rodríguez (eds.) (2014), *Novelas II. La sinrazón. Barrio de Maravillas*, Madrid, Fundación José Antonio Castro.

Chacel, Rosa (1936), *A la orilla de un pozo*, Madrid, Héroe.

Chacel, Rosa (1978), *Versos prohibidos*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía.

Chacel, Rosa (1980), *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Madrid, Cátedra.

Chacel, Rosa (1985), *A la orilla de un pozo* Valencia, Pre-Textos.

Chacel, Rosa (1989), *Obra completa*, 2, “Ensayo y poesía”, estudio preliminar de Félix Pardo, edición dirigida por Antonio Piedra. Valladolid, Diputación provincial [contiene los dos poemarios citados y el inédito *Homenajes*].

Chacel, Rosa (1992), *Poesía (1931-1991)*, Barcelona, Tusquets.

Chacel, Rosa (1993), *Obra Completa*, 4, artículos II, edición, prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer. Valladolid, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, Centro de Estudios Literarios, Fundación Jorge Guillén.

Crespo, Ángel (1990), “Notas sobre la poesía de Rosa Chacel”, en *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Barcelona, Anthropos/Ministerio de Cultura, pp. 85-93.

Carvajal, Antonio (2001), *Metáfora de las huellas. Estudios de métrica*, Granada, Jizo.

Mañá Delgado, Gemma (1996), “Reivindicación de la poesía de Rosa Chacel”, *Barcarola* 50, pp. 48-49.

Miglos, Danièle (2001), “La poétique de Rosa Chacel ou ‘Hablar es poesía’”, *Languesnéo-latines: Revue des langues vivantes romanes* 318, pp. 59-82.

Paraíso de Leal, Isabel (1994), “Lo apolíneo y lo dionisiaco en la poesía de Rosa Chacel”, en M.^a Pilar Martínez Lastre (ed.), *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel. Ponencias y comunicaciones*, Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 31-50.

Rodríguez-Fischer, Ana (1989), “La tentación poética de Rosa Chacel”, en *Barcarola*, núm. 30, pp. 231-242.

González Ródenas, Soledad (2001), “Rosa Chacel: creación, traducción y crítica a propósito de seis tragedias de Racine”, en Francisco Lafarga Maduell y Antonio Domínguez (coords.), *Los clásicos franceses en la*

España del siglo XX: estudios de traducción y recepción, Barcelona, PPU, pp. 99-106.

León Liqueste, Carlos (2010), *Los puntos sobre las jotás: la ecdótica ante los archivos de un poeta contemporáneo*, Juan Ramón Jiménez, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Morán Rodríguez, Carmen (2010), “El otro 27: notas sobre Rosa Chacel en Argentina”, en Joaquín Roses (ed.), *El 27 en América*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 381-394.

Morán Rodríguez, Carmen (2013), “«Un escritor argentino»: Rosa Chacel, identidad en conflicto(s) y estrategias de inclusión”, *Gramma* 50, pp. 186-204.

Rodríguez Fischer, Ana (1990), “Reportaje biográfico de Rosa Chacel”, en AA.VV., *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Barcelona-Madrid: Anthropos y Ministerio de Cultura, pp. 107.