

ROSA CHACEL, ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA EN EUROPA Y LATINOAMÉRICA



 Rosa Chacel en Madrid, 1992.
© Ingrid von Kruse.

AÑO LXXXI
EDITORIAL PLANETA, S. A. U.

REDACCIÓN
JUAN IGNACIO LUCA
DE TENA, 17, 5.ª
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
ROSELLÓ I PORCEL, 21, 2.ª
EDIFICIO MERIDIEN
08016 BARCELONA
TEL. (93) 499 39 32
E-MAIL: insula@espasa.net
www.insula.es

DEP. LEG.: M. 210-1958
ISSN: 0020-4536


ROSA CHACEL CONTRA LOS PARADIGMAS CRÍTICOS NACIONALES, Raquel Fernández Menéndez.—ORTEGA EN LA TEORÍA FEMINISTA DE ROSA CHACEL, Sultana Wahnón.—LA DESTRUCCIÓN Y EL AMOR: «LAZO INDISOLUBLE» (1940), DE ROSA CHACEL, Ana Gómez Pérez.—USOS DE LA FANTASÍA EN LOS CUENTOS DE ROSA CHACEL: LECTURA LATINOAMERICANA DE «TRANSFIGURACIÓN» (1948), Mari Paz Balibrea.—LUIS CERNUDA Y ROSA CHACEL: UNA AMISTAD PERDURABLE, Ana Rodríguez Fischer.—«NO PUEDO ESCRIBIRLE, NO PUEDO». ROSA CHACEL Y NIKOS KAZANTZAKIS, UNA AMISTAD «TRANS-EXÍLICA» PUESTA A PRUEBA, Eugenia Helena Houvenaghel.—EL GESTO EPISTOLAR DE ROSA CHACEL EN SU CORRESPONDENCIA CON ANA MARÍA MOIX, Ana M. Bande Bande.—ROSA CHACEL E ITALIA A TRAVÉS DEL EPISTOLARIO INÉDITO CON SU TRADUCTOR FRANCESCO TENTORI MONTALTO, Angela Moro.—LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE *MEMORIAS DE LETICIA VALLE*: RAZONES DE UN FRACASO, Alexandre García Macovio y Carmen Morán Rodríguez.—POESÍA, ENIGMA: MARÍA ZAMBRANO Y ROSA CHACEL, Goretti Ramírez.—ROSA CHACEL O EL LUGAR DE LA CULPA, Noël Valis.—BIBLIOGRAFÍA



RAQUEL FERNÁNDEZ MENÉNDEZ / ROSA CHACEL CONTRA LOS PARADIGMAS CRÍTICOS NACIONALES (*)

En noviembre de 1961, Rosa Chacel visitaba España por primera vez desde su partida al exilio en 1937. Según explicará la propia autora décadas más tarde: «como yo no tenía ninguna significación política, no había obstáculos para mi entrada; así que nadie me hostilizó en el medio oficial, aunque era suficientemente conocida como desafecta al régimen» (Chacel, 1977: 20). Su estancia se desarrollará entre noviembre de 1961 y junio



 Rosa Chacel en el famoso café parisino *Les deux magots*, en 1974

de 1962, y, aunque no merece en sus diarios «ni un comentario, ni una letra» —solo una nota posterior al viaje en la que refiere «el horror de los seis meses pasados» (Chacel, 2004a: 239)—, sabemos que el paso por Madrid le permite ponderar la recepción de su obra en el interior, y conseguir algunas de las novelas recientemente publicadas en la península, entre ellas, *Las nuevas amistades* (1959), de Juan García Hortelano, *El jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio, *El fulgor y la sangre* (1954), de Ignacio Aldecoa, o *Primera memoria* (1959), de Ana María Matute (Chacel, 1982a: 332).

No será hasta 1977 cuando, invitada a abordar el legado de la llamada «generación del 27» —a la que, ya para entonces, se la vincula—, Chacel se exprese sobre aquel primer viaje de vuelta y sobre los ecos, en algunas de las obras mencionadas, de los procedimientos narrativos con los que ella misma venía experimentando desde su primera novela, *Estación. Ida y vuelta* (1930). Si bien la producción de algunos de los nombres del interior —Camilo José Cela, Miguel Delibes, Juan García Hortelano, Ana María Moix o Pere Gimferrer— merecerá su elogio (Chacel, 1977: 24-26), la autora valorará negativamente el estado de una crítica literaria tan indiferente a su propia producción en el exilio como a las sutilezas de las recientes manifestaciones narrativas peninsulares. Así las cosas, Chacel evocará la «frialidad» y el «desinterés» con los que había sido recibida en el «medio intelectual» y afirmará que «hasta hubo agresión por parte de algunos críticos, los productores de grandes compendios, en los que clasifican a los autores para conducir bien al lector ingenuo» (20).

Según la escritora, la incomprensión de su obra en la España de los años sesenta se debía frecuentemente a la «acusación de ser un miembro de aquella nefasta turba de la *deshumanización*» (20), alentada en la década de los veinte por los influyentes ensayos *La*

deshumanización del arte e Ideas sobre la novela (1925), de su maestro José Ortega y Gasset. En efecto, esta era la inclinación de Consuelo Berges en «Rosa Chacel y la literatura responsable», un artículo publicado en *Ínsula* en el que se glosaba extensamente la conferencia impartida por Chacel en la Asociación Española de Mujeres Universitarias durante su estancia en Madrid en 1962, y uno de los primeros testimonios del interés hacia la

obra de la novelista en el interior. Berges partía de la premisa de que, para Chacel, «la literatura tiene su propio ser omnímodo, su sustantividad autónoma, su finalidad en ella misma», y, a pesar de que destacaba el concepto de «responsabilidad» como el motivo central de la conferencia, ello no le impedía aseverar que el término carecía de «una alusión sociológica, no se refiere a la responsabilidad de la literatura y del escritor ante la sociedad, sino a la responsabilidad de la literatura ante sí misma, ante su propio ser y señorío, que va tal vez implícito en la expresión 'literatura pura'» (Berges, 1962: 5).

Aun escribiendo desde la admiración, Berges reproducía algunos de los tópicos respecto a la literatura de los años veinte consolidados para entonces en la España franquista. No en vano, en el *Panorama de la literatura española contemporánea* (1956), de Gonzalo Torrente Ballester, se aseveraba que el «defecto fundamental» de la narrativa de aquella época era «su apartamiento de la vida, de la realidad. Un programa artístico antirrealista, deshumanizado (según la definición orteguiana); una casi general indiferencia por los temas vivos» (Torrente Ballester, 1956: 317). A juicio del autor, el problema residía en la «influencia, que llega a ser tan perjudicial como excesiva, de la novela europea en su período crítico, invitando al cultivo de formas y de técnicas que la evolución normal de la novela española, aun en caso de crisis, no hubiera exigido» (372). Así las cosas, la producción de Rosa Chacel quedaba reducida a una paupérrima imitación de los estilos foráneos y era interpretada como una amenaza a la hegemonía de la tradición realista netamente española. Se precisaba, además, que, en *Estación. Ida y vuelta*, «las zonas de la realidad —íntima y exterior— que se describen son apenas interesantes en un cuerpo novelesco, salvo si es Proust quien las alumbraba» (382), mientras que *Teresa* —bioficción publicada en 1941 en la argentina Nuevo Romance, pero proyec-

(*) Para la elaboración de este número especial conté con el apoyo de una ayuda postdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt en la Universitat Passau. Asimismo,

agradezco a Marta Valsero, de la Fundación Jorge Guillén, su inestimable ayuda en la consulta de los fondos del archivo Rosa Chacel.

tada originalmente para la colección «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX», de José Ortega y Gasset— presentaría un contenido «más legible y humano» a pesar de «las nimiedades propias de la escuela» (382).

Teniendo en cuenta que, como vimos, Chacel denunciará en 1977 la tendencia de la crítica española a realizar compendios excesivamente esquemáticos, dirigidos al «lector ingenuo», no es de extrañar que los comentarios de Berges irritaran enormemente a la novelista, que redactará una extensa respuesta en la que calificará el artículo como «calumnioso» (Chacel, 1993a: 209). Desafortunadamente, el texto permanecerá inédito hasta su inclusión en las obras completas de la autora debido a razones ajenas a su voluntad, pues, según anota el 26 de septiembre de 1962 en su diario, «en el último número de *Ínsula* no ha salido mi contestación a Consuelo Berges...» (Chacel, 2004a: 251). En su respuesta, Chacel no dudaba en afirmar que «mi preocupación moral y social es grande» (1993a: 209) y argumentará que su interés por la «literatura pura» no implica que la obra resultante tenga una «finalidad en sí misma», una opción que encontrará precisamente representada en «aquella literatura de la que más abiertamente renegué, la literatura ineficaz, retórica y ornamental» (206). Además, al precisar que «lo más opuesto a esa literatura vana, que termina en sí misma, es la literatura *pura*» (206), la escritora rechazaba limitar la influencia de Ortega y Gasset al mero «aristocratismo intelectual» (Berges, 1962: 5) que Berges le atribuía, y trataba de encontrar su proyección en la literatura posterior a la Guerra Civil. Desde esta perspectiva, la «rama que *ahora* llamamos comprometida» (Chacel, 1993a: 213) —representada por la narrativa social que Berges situaba en las antípodas de la producción de Chacel— se integraba en una reflexión en torno al lugar de la literatura en la sociedad que se había manifestado ya en España en los años anteriores a la Guerra Civil.

Chacel abogaba así por una práctica crítica liberada de la interpretación en clave dualista, por lo que, de haberse publicado su respuesta en *Ínsula*, otras hubieran sido quizás las conclusiones alcanzadas por José Ramón Marra López en el volumen *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, en el que, siguiendo la estela de Torrente Ballester, se atribuía a José Ortega y Gasset «la dirección de los grandes aciertos conseguidos, pero también la de los grandes errores cometidos por entonces» (Marra López, 1963: 24). Si bien el joven crítico consideraba los esfuerzos de figuras como Chacel o Francisco Ayala el «primer intento español de grupo intelectual con talento europeo» —una afirmación que no debe desligarse del hecho de que la recopilación había sido financiada por el Congreso por la Libertad de la Cultura—, sus primeros proyectos narrativos quedaban reducidos a «la categoría de mero documento generacional, resto arqueológico de una época pasada, radicalmente distinta a la nuestra e incluso de interés muy relativo para el crítico» (139).

Añadía Marra López que «Rosa Chacel no es ya de nuestro tiempo... este de ahora, en este momento; mañana, quién sabe» (146), y, en buena medida, el crítico estaba en lo cierto. Con la intuición de una novelista que se había formado tanto con las novelas de Fiodor Dostoyevski, James Joyce y Marcel Proust como del pensamiento estético de Ramón María del Valle Inclán y el perfeccionismo verbal de Juan Ramón Jiménez; que había alcanzado la madurez literaria al tiempo que veía proyectadas en el

nouveau roman de Michel Butor y Nathalie Sarraute en la década de los cincuenta algunos de los procedimientos narrativos con los que había experimentado desde los comienzos de su trayectoria, Chacel había alcanzado una voz que se resistía a ser percibida desde los intentos de compartimentación que definían la crítica y la historiografía literaria españolas a mediados del siglo XX. La deslocalización producida por el exilio no hizo sino confirmarlo, pues, como ha advertido Mari Paz Balibrea, «la valoración de anacronismo y atascamiento en el pasado», ostensible en los textos de Torrente Ballester, Berges y Marra López, «es el resultado de aplicarle a la obra de Chacel en el exilio unos parámetros temporales nacionales (españoles) que son insuficientes e insatisfactorios para valorar la relevancia y contemporaneidad de sus producciones» (2021a: 1389).

En su fundamental *La República mundial de las letras* (1999), Pascale Casanova aseveraba que «contra las fronteras nacionales que producen la creencia política (y los nacionalismos), el universo literario produce su geografía y sus propias divisiones» (2001: 40). Al tiempo que ciertas capitales como París se erigen en el centro del universo literario occidental, en los espacios en los que se obtiene el prestigio y el reconocimiento, los exilios que se producen en Europa en las décadas centrales del siglo XX no hacen sino afianzar una ruptura con el «espacio literario de origen» (151). Para Casanova, solo en la voluntad «de perpetuar, transformar, rechazar, aumentar, negar, olvidar o traicionar su legado literario (y lingüístico) nacional se podrá comprender la trayectoria de los escritores y su proyecto literario, la dirección del rumbo que seguirán para convertirse en lo que son» (63). Pese a las acusaciones de ser una mera imitadora de los grandes nombres del canon europeo, Rosa Chacel había encontrado un equilibrio entre el rechazo y la transformación del acervo literario español al vislumbrar que, para los «huidizos, escapados, arrojados...», para quienes se entregan a una «vida trashumante», resulta imprescindible reconsiderar la propia «hispanofilia» (1993a: 404) al margen de las presiones impuestas por la historia cultural autóctona. Pocos testimonios a este respecto tan clarificadores como el balance que de su salida al exilio ofrece la escritora en las siguientes líneas:

Yo no lloré con el exilio, no al salir de España, al salir de Francia, cuando ya me di cuenta de que era la salida de Europa, y eso sí, eso me acongojó mucho. Pero después de todo, había allí mismo en Francia, donde estábamos ya los exiliados de todas partes, un muchacho húngaro que me decía: «¡Pero, cómo! Ustedes no tienen ningún derecho a quejarse, porque ustedes se van a un pueblo de su misma lengua. Piensen ustedes lo que somos nosotros...». Bueno, es verdad. De modo que yo fui a un pueblo de mi misma lengua, y también del Brasil. ¡Y cómo me han acogido esos pueblos! (Chacel, 1998: 633)

Es evidente que la Francia evocada en estas líneas por Chacel no se refiere únicamente al territorio delimitado por las fronteras administrativas del Estado, sino a esa «capital del universo literario» a la que se refiere Casanova (2001: 172). Sin embargo, aunque el exilio había alejado a la novelista físicamente de Europa, la había acercado simbólicamente a París. Sabemos por sus diarios que se había encontrado con *La modification* (1957), de Michel Butor, en

R. FERNÁNDEZ
MENÉNDEZ /
ROSA CHACEL
CONTRA LOS
PARADIGMAS
CRÍTICOS
NACIONALES





la librería Brentano's de Nueva York mientras disfrutaba de la beca Guggenheim (Chacel, 2004a: 171), y que, para adentrarse en el mundo narrativo de Nathalie Sarraute fue fundamental el breve contacto con una profesora de la Aliance Française de Río de Janeiro que le proporciona *Tropismes* (1939), la ópera prima de la precursora del *nouveau roman* (Chacel, 2004a: 530). Aún más importante si cabe fue la amistad trabada por la escritora con Vito Pentagna durante su etapa en Río de Janeiro, pues el poeta le facilitará obras literarias que, a la larga, resultaron fundamentales en el desempeño literario de Chacel. Entre ellas cabe destacar los diarios de André Gide, que Pentagna le presta en abril de 1955 con el propósito de animarla a componer los suyos propios (Chacel, 2004a: 49). Si bien estos no verán la luz hasta 1982, habían sido escritos décadas antes de que se popularice en España la publicación del diario personal (Luque Amo, 2020: 101), y, por lo tanto, adquirirían un carácter tan pionero como resistente a las dinámicas del sistema literario de origen.

En la cita reproducida se señala igualmente la llegada de Rosa Chacel a «un pueblo de su misma lengua». Desde 1942, la autora pasó largas temporadas en Buenos Aires, una ciudad que le permitía consolidar su vínculo con proyectos de la voluntad transnacional de la icónica revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. A pesar de las dificultades para integrarse en el sistema literario de acogida, Chacel aspiró a convertirse en un «escritor argentino» (Morán, 2013: 197), y, así, a negar su identidad como exiliada española para afrontar los retos de habitar un espacio literario mundializado. Es evidente que su rechazo a la tradición de origen constituye una estrategia de autopresentación que le permitía romper con las expectativas que su personalidad pública como mujer y autora generaba en el campo literario hispánico (Morán, 2013: 202); con todo, al tiempo que la historiografía y la crítica españolas consolidaban un relato en torno a su obra que se limitaba a los aspectos más superficiales de los inicios vanguardistas, se planteaban las primeras tentativas de interpretación desde una perspectiva supranacional.

Al referirse a *Memorias de Leticia Valle* (1945), José Ramón Marra López advertía que el relato en primera persona se encontraba desprovisto de verosimilitud, en tanto que Leticia Valle no se expresaba como «una niña de doce años, por muy introvertida e inteligente que sea» (1963: 143). Al margen de la negativa opinión del crítico, resultaba llamativo que, para emitir su juicio, se basase en una comparación con *Frankie y la boda* (1946), de Carson McCullers, una novela cuya protagonista, de la misma edad que Leticia Valle, se distinguía por una primera persona construida «con plena voluntad de mostrar su mundo» (Marra López, 1963: 143n). Aunque el paralelismo se emplease para señalar los defectos del proyecto narrativo de Chacel, la afinidad entre sendas heroínas ponía de manifiesto lo errado de limitar la producción de la novelista a una serie de modelos y tópicos españoles, y se abrían nuevas posibilidades de estudio a partir del diálogo con otras tradiciones lingüísticas.

Así lo percibió un año más tarde Soledad Ortega, quien, el 31 de diciembre de 1964, le escribe una carta a la novelista tras haber leído los ensayos de *L'Ère du soupçon* (1956), de Nathalie Sarraute, en la que advierte que Chacel había «llegado ya, mucho antes, a los hallazgos y logros que este grupo europeo —principalmente francés— da por nuevísimos» (Ortega en Rodríguez Fischer, 1992b:

123-124). Ortega se proponía «demostrarlo con un análisis crítico comparativo de las obras de Vd. y las novelas de Nathalie Sarraute», ya que no encontraba «ningún crítico español capaz de hacer eso. ¡Conocen muy mal la literatura europea actual y en la nuestra prefieren refugiarse del siglo XIX para atrás!» (124). En una nueva misiva, fechada el 11 de marzo de 1965, Ortega le escribe nuevamente a Chacel proponiéndole «escribir un trabajo sobre *La modification*, de Michel Butor, *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute; *Men and Wives*, de Ivy Compton-Burnett y *Estación. Ida y vuelta*» (126).

Si bien este proyecto no se llevó finalmente a cabo, la producción de Chacel se integrará unos años más tarde en una de las obras de referencia para el estudio de la literatura comparada: *Entre lo uno y lo diverso* (1985), de Claudio Guillén, que tenía su origen en las conferencias pronunciadas por el especialista en la Fundación March de Madrid en 1980. El eminente profesor se referirá a las «riquísimas matizaciones» (Guillén, 1985: 217) del monólogo interior de *Acrópolis* (1984), lo cual suponía abordar la continuidad de los procedimientos de vanguardia en la obra tardía de la escritora, así como superar un enfoque basado en la temporalidad lineal de la historia literaria nacional para advertir de la contribución de Chacel a la morfología de la novela como género. No en vano, la segunda referencia a la autora se enmarcaba en el apartado centrado en la historiología, donde se aseveraba que, en España, suelen «aceptar las configuraciones históricas convencionales con extraña parsimonia intelectual, como si de cosas o *faits accomplis* se tratara» (363). Optaba Guillén por un «concepto más amplio y totalizador de sistema literario o sistema cultural» (369), y, apoyándose en *La teoría del arte de vanguardia* (1962), de Renato Poggioli —volumen que, no por casualidad, Chacel había traducido para la editorial Revista de Occidente en 1964—, señalaba que los movimientos de vanguardia evidenciaban la necesidad de una perspectiva «extraperiodológica» (374). En el auge del estructuralismo europeo en la década de los sesenta, se había producido «un atomismo de la temporalidad» especialmente fértil para el análisis de la novela, tal y como evidenciaban «las 'epifanías', las iluminaciones fugaces, en Joyce, Faulkner y Rosa Chacel» (375).

Conscientes, con Claudio Guillén, de las limitaciones del paradigma nacional para aproximarse a la obra de Rosa Chacel, el conjunto de artículos que aquí presentamos pretende profundizar en el legado de la escritora a partir de las relaciones que su producción literaria establece con la filosofía —especialmente en lo que concierne, por un lado, a la teoría feminista y, por otro, al entendimiento de la autobiografía—, así como con las culturas de acogida europeas y latinoamericanas, lo cual permite atender a facetas escasamente exploradas hasta ahora por la crítica especializada: su intercambio epistolar con figuras como Nikos Kazantzakis, Francesco Tentori o Ana María Moix, la adaptación cinematográfica de *Memorias de Leticia Valle*, y, muy especialmente, su brillante narrativa breve. De este modo, desde las páginas de la misma *Ínsula*, tratamos de concederle el espacio editorial que no se le otorgó para responder a Consuelo Berges en 1962, y, en general, a una crítica española escasamente favorable a la singular propuesta de la novelista.

R. F. M.—UNIVERSIDAD DE SALAMANCA