

hay uno, sino varios pueblos chicanos, cada uno impulsado en su propia dirección según el grado y el impacto de su experiencia de marginalización. Irónicamente, ha sido esa versatilidad existencial y ese carácter heterogéneo del chicano que han hecho de él uno de los más perdurables supervivientes de la época moderna: hemos sobrevivido a conquistas militares, períodos extendidos de opresión cultural y económica y, últimamente, los asaltos tentanzadores del «Melting Pot» (la teoría de la homogeneidad de la sociedad anglosajona), y todo ello en forma reconocible.

Dadas estas condiciones, quedan por formularse las siguientes preguntas: ¿es la diversidad del chicano la causa o el resultado de su marginalización? ¿Qué implicaciones acarrea esta multiplicidad de «identidades» del chicano para el futuro? Sin saber qué responder, termino diciendo que mi temor es que el chicano de hoy vaya a ir tejiendo su propia trampa, algo así como un espejo de telarañas donde las múltiples imágenes que viene forjando de sí mismo sigan repitiéndose en el futuro una infinidad de veces y luego, en el año 2001 o después, se halle atrapado por las telarañas del tiempo en esas condiciones de marginalización y de tan fragmentado no reconozca cuál de todos es él.—SAUL SANCHEZ (*Laredo Jr. College. West End Washington St. LAREDO, Texas 78040. USA*).

## “DESDE EL AMANECER”: LA MEMORIA OMNISCIENTE DE ROSA CHACEL

En el amanecer fue la palabra, y toda crónica, todo relato tienen su alba, su origen. Se puede tomar la historia por el final, por el medio o por el principio, pero en el género autobiográfico priva la genealogía y el contar la vida desde el nacimiento. Ese es el procedimiento habitual, reconstruido en sus inicios a través de relatos de memorias ajenas, pues el psicoanálisis y la común experiencia suelen ser implacables al respecto y reducen las facultades del recuerdo a un período nunca anterior a los cuatro años. La literatura, sin embargo, mostrará su capacidad transgresora al romper esa cronología y remontarse al momento de nacer o «antes, si puede ser antes»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ROSA CHACEL: *Desde el amanecer*, Barcelona, Bruguera, 1981. La primera edición es de Madrid, Revista de Occidente, 1972. Citamos por la más reciente. El libro va encabezado por dos citas que el texto glosa ampliamente. Una, de Miguel de Unamuno: «El río del recuerdo / va del mar a la fuente» (*apud infra*), y otra de Francisco de Quevedo: «Deseado he desde niño / o antes,

Las dudas sobre cómo iniciar el recuento de una vida asaltan en multitud de textos, ya sea porque se ofrecen dos posibles orígenes, como ocurre en *El filósofo autodidacta*, de Abentofail<sup>2</sup>, o porque el autor confiesa abiertamente que no sabe por dónde empezar. En este caso se encuentra la divertida relación de Laurence Sterne en *The Life & Opinions of Tristram Shandy*<sup>3</sup>, que, a despecho de posteriores hallazgos novelísticos, se adelanta en el tiempo de homologar el nacimiento del héroe con el del libro, poniendo ambos en parangón con la misma creación del universo. Tristram debe su nombre al *post coitum triste* de sus padres, a quienes dibuja —*in duty*— creando, nueve meses antes de su nacimiento, el embrión de sus desgracias. Por ello, toda la novela se desarrolla bajo la impronta de tan oscuros inicios. Otra novela reciente, *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, desmitificará igualmente el con-sabido tópico, se remontará al historial genealógico, complaciendo así la avidez del lector habituado a los clisés del género, pero con la distancia que impone en la obra un narrador que habla desde la habitación de un hospital psiquiátrico. Al contrario que ese supuesto hombre-niño que Rousseau perfila en su *Emilio*, el protagonista de *El tambor de hojalata* nace ya como un ser cuyo desarrollo mental está completo y desde el mismo instante de su nacimiento es capaz de decidir su postura ante el futuro. Detalla incluso la salida del vientre de su madre y homologa el *Fiat lux* de todo amanecer creador con el reclamo de las lámparas

---

si puede ser antes», que, extrapolada, adquiere un sentido muy distinto al de la letrilla original, cuya verificación debo a Elena Pallarés: «Y no lo digo por mal», «Deseado he desde niño / y antes, si puede ser antes, ver un médico sin guantes / y un abogado lampiño». F. DE QUEVEDO: *Obras Completas. I. Poesía original*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, págs. 703-4. Rosa Chacel tiene numerosos engarces con el Quevedo poeta. Véase su reciente análisis «Quevedo. dos sonetos unánimes y uno singular», *Nueva Estafeta*, 31-32, 1981, págs. 92-93. Véase F. LÁZARO CARRETER: «Lazarillo de Tormes» en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1972, págs. 69 y ss., sobre la narración *more cíclico* de la obra, es decir, empezando por el principio como pide la retórica, frente al *more homérico*. Ello implica un orden natural y progresivo en el recuento autobiográfico.

<sup>2</sup> *El filósofo autodidacta*, Madrid, Ed. Ibéricas, s. d. Edición y notas de J. Bergua. El nacimiento de Hay se propone en dos versiones: la generación espontánea y el nacimiento natural, seguido de abandono, como en la historia de Moisés. El texto ha sido lectura predilecta de Rosa Chacel, según LUIS ANTONIO DE VILLENA: «Rosa Chacel: Novelas ideas», *Nueva Estafeta, ibid.*, páginas 100-1, quien señala su huella en *El pastor*, de las *Novelas antes de tiempo*, de ROSA CHACEL.

<sup>3</sup> LAURENCE STERNE: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Harmondsworth, 1967, ed. de Graham Patrie e introducción de Ch. Ricks. Este señala los paralelismos de la obra con aventuras literarias posteriores, como *Cain's Book*, de ALEXANDER TROCCHI, y *The Golden Fruits*, de NATHALIE SARRAUTE, en las que se hacen constantes reflexiones sobre cuanto se relata. Y añade: «The conception of Tristram is the conception of the book, and when Mr. Shandy mentions the creation of the world, we are indeed in at the creation of a world: The creation of Tristram leads to the creation by Tristram of the world of *Tristram Shandy*» (pág. 19). El relato, en pág. 35. El psicoanálisis ha atendido ampliamente al problema de la regresión al útero. Desde O. RANK: *The Trauma of Birth*, Londres, 1929, hay una extensa bibliografía que se ha recreado en las fantasías uterinas y ha confiado en la existencia de una memoria psíquica que recuerda al hombre su situación en estado embrionario y la regresión al momento del nacimiento. También la observación intrauterina del coito forma parte de estas imágenes de las que la literatura y la pintura se han hecho eco. Véase MARIE BONAPARTE: «Interpretación psicoanalítica de los cuentos de Edgar Allan Poe», *Psicoanálisis y Literatura*, ed. por Hendrick M. Ruitenbeck, México, FCE, 1975, págs. 40-156. Un trabajo en prensa de JOSÉ M.ª BARDAVÍO: *Fantasías uterinas en la Literatura norteamericana*, Ambito Literario, trata ampliamente del tema que, por otro lado, puede engarzarse con el «eterno retorno» mítico de Mircea Eliade.

Osram que iluminan la estancia en la que viene al mundo<sup>4</sup>. Existe, desde luego, una tendencia natural a identificar ciertos rasgos de la historia personal con la circunstancia en la que surge la vida. En la *Autobiografía precoz*, de Yevtushenko<sup>5</sup>, no sólo su poesía, sino los rasgos que comportan sus señas personales, aparecen ya preexistentes en la Rusia anterior a su nacimiento. Esta suerte de determinismo condicionado arranca de tan lejos que no parece oportuno detallar su trayecto. Desde Lázaro de Tormes a Malcolm X, pasando por Torres Villarroel y Charles Dickens, la autobiografía tiende a buscar en los ancestros y orígenes primeros las raíces que llevan a la justificación del presente o a las apologías personales<sup>6</sup>. Y es precisamente ese deseo de contrahacer el tópico el que marca —desde la desmitificación o la ironía— un cambio absoluto en los principios de novelar determinadas historias desde la primera persona. La autobiografía moderna se desprende de la tendencia a los *curricula* de defensa para buscar sus razones en una estética cifrada en el modo de contar el pasado.

Rosa Chacel comienza su autobiografía con un arte combinatoria en la que, sin abandonar la técnica genealógica, remontándose a la historia de sus padres y abuelos, alcanza, sin embargo, un nivel expresivo atípico que rompe, como veremos, con la serie de los tópicos adquiridos. Cuenta Nabokov en *Habla, memoria* el pánico con que un joven

<sup>4</sup> Utilizo la edición inglesa, *The Tin Drum*, Harmondsworth, 1965, págs. 13 y ss. La luz es, para G. Grass, sinónimo de vida. Véase JEAN JACQUES ROUSSEAU: *Emilio o de la Educación*, Introducción de Henry Wallon, Barcelona, 1973, págs. 107 y ss.: «Un ser imaginario: el hombre-niño». E. M. FORSTER: *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, 1971, pág. 55, insiste en que sólo conocemos la primera infancia a través de opiniones ajenas. Sobre la interpretación psicoanalítica del tema, véase J. LAPLANCHE y J. B. PONTALIS: *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1977: «Lluella mnémica» y «amnesia infantil».

<sup>5</sup> YERGENY YEVTUSHENKO: *A Precocious Autobiography*, Harmondsworth, 1965. Para él, «A poet's autobiography is his poetry. Anything else can be a foot note» (pág. 7). Todos sus pensamientos existían antes de que él existiera, sólo faltaba hacerlos poesía. Aquí nos referimos tanto a autobiografías reales como apócrifas. La constatación de las señas personales es el tópico más común en unos casos y en otros. Vide, por ejemplo, el prefacio de EDGAR ALLAN POE: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Harmondsworth, 1975, pág. 43; CAMILO JOSÉ CELA: *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, 1972 (1942, 1.ª ed.), pág. 21 y págs. 29 y ss., y VLADIMIR NABOKOV: *The Real Life of Sebastian Knight*, Harmondsworth, 1960. Hay, en cambio, otros modos de recuperar el pasado, olvidando genealogías y amaneceres y centrandó el relato «in media res», a base de planos que se van yuxtaponiendo, como hace DYLAN THOMAS en *Portrait of the Artist as a Young Dog*, Londres, Aldine Press, 1967 (*apud infra*).

<sup>6</sup> Véase al respecto F. RICO: *La novela picaresca*. I. *Lazarillo de Tormes...*, Barcelona, Planeta, 1970, págs. XLV-VI, n. 3. Los Guzmanes, Buscones y demás familia retomaron el hilo narrativo del nacimiento no deseable. Esa técnica se revitaliza con Torres Villarroel, quien en su *Vida, cecundencia, nacimiento, crianza y aventuras*, ed. de Guy Mercadier, Madrid, Ctedra, 1972, se predestinará para las letras como hijo de un librero «nacido entre las cortaduras del papel y los rollos del pergamino» (pág. 69). CHARLES DICKENS: *David Copperfield*, Harmondsworth, 1966, editado por Trevor Blount, encamina su relato hacia la demostración de cómo se hace un escritor que ya desde su niñez asombraba con sus historias a sus compañeros de Salem House (pág. 15). El comienzo expresa bien a las claras que otros le han informado de cómo fue su nacimiento. Gracias a esa memoria ajena puede escribirse: «To begin my life with the beginning of my life...» (página 49). Esta determinación para el arte aparece en múltiples ejemplos, véase, por caso, CHARLES CHAPLIN: *My autobiography*, Harmondsworth, 1964. Por razones obvias, *The Autobiography of Malcolm X with the assistance of Alex Haley*, Harmondsworth, 1965, empieza con un testimonio de la crueldad blanca, cuando él aún no ha nacido: «When my mother was pregnant with me, she told me later, a party of hooded Ku Klux Klan riders galloped up to our home in Omaha, Nebraska, one night» (pág. 79).

cronóforo miraba por primera vez una película filmada en su casa pocas semanas antes de nacer: la imagen de su madre asomada a la ventana y el cochecito que esperaba en el jardín, como una tumba, su llegada, le denunciaban un mundo anterior, desconocido, semejante a un abismo<sup>7</sup>. En el riesgo de remontarse más allá de ese vacío anterior a la luz, de saberse y recordarse, de ser ya en la niñez de sus padres, estriba precisamente la originalidad de la autobiografía de Rosa Chacel.

La vida arranca en ella bajo el signo de la luz. También el propio Nabokov la configura como un rayo entre dos eternidades de oscuridad<sup>8</sup>. La imagen es evidentemente genésica y diría poco de nuevo si no se configurase como vehículo que no sólo afecta al historial de una vida que empieza, sino a la palabra que la configura. Esta doblez impregna, en Nabokov y en Chacel, toda la estructura de la obra, haciéndola evolucionar de forma que el relato se irá entretejiendo de reflexiones críticas que dan cuenta de cómo se va haciendo la autobiografía. María Zambrano ha sabido expresar plenamente ese momento anterior a que la vida se haga historia, ese instante de emoción previa a la palabra que también la protagonista de este «amanecer» siente ante la belleza «real» del Pipaire, en el paraíso de Rodilana (p. 105):

«Pues que la palabra germina desde antes de la aurora, antes de que se extienda esa raya no siempre luminosa que anuncia la escritura»<sup>9</sup>.

La génesis de la palabra y la de la vida conformarán la autobiografía de Rosa Chacel de tal modo que el dominio de la primera sobre la segunda se hará cada vez más imperioso, hasta alzarse como hilo conductor del relato. Todo lo contrario que en la autobiografía apócrifa. Pues en las *Memorias de Leticia Valle* la vida —claro es que «literaria»— deja más en segundo plano las reflexiones que la narradora imposta en la voz de la escritura<sup>10</sup>. *Barrio de maravillas*, por otro lado, volcará su discurso en la acción presente, en el diálogo vivo, desha-

---

<sup>7</sup> VLADIMIR NABOKOV: *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Harmondsworth, 1967, página 17. Los paralelismos con la obra de Rosa Chacel son evidentes en algunos puntos. Aquí se muestra bien a las claras la lucha entre el hombre y el escritor, entre los recuerdos de la memoria y lo que terminan siendo en la escritura (pág. 75). Su infancia está formulada por marcas que también perfilan *Desde el amanecer*: la alucinación (pág. 28), la enfermedad (págs. 30 y ss.) y el éxtasis (pág. 109). A ello habría que añadir el gusto por el juego de la sinestesia (págs. 29-30).

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 17. «The cradle rocks above an abyss, and common sense tell us that our existence is but a brief crack of light between two eternities of darkness». Sender, de la misma generación de los *nova novorum* a la que pertenece Chacel, titula, como se sabe, su autobiografía, en esa línea lumínica, *Crónica del alba*.

<sup>9</sup> MARÍA ZAMBRANO: «La aurora de la palabra (Tres fragmentos)», *Poesía*, 4 junio 1969, pág. 65. Para ella, «No la palabra, sino su arder inicial hace su aurora». Este amanecer de la palabra se traduce en un «En el principio era el grito» en los inicios de *Makbara* (Barcelona, 1979), de JUAN GOYTISOLO. Vide ROSA CHACEL: «La poesía de Justo Alejo», *Poesía*, núm. 9, otoño 1980, págs. 57-66. En 1972 reencuentro «con el pueblo paradisíaco de mi infancia», Rodilana.

<sup>10</sup> Véase mi artículo «Los espacios del tiempo en las *Memorias de Leticia Valle*, de Rosa Chacel», *Revista de Literatura*, tomo XLIII, núm. 86, 1981.

ciendo, en parte, las teorizaciones inherentes al perspectivismo autobiográfico.

*Desde el amanecer* acaba con una data: Río, 1968. Setenta años y ese espacio separan a la autora de la protagonista. La narradora rompe a veces esa distancia intercalando otros tiempos y sumando hacia atrás los quince o veinte que establecen la genealogía de los padres como recuerdo del que *deviene* causalmente la existencia de la protagonista. La herencia moral, los datos económicos y psicológicos, el costumbrismo, en fin, quedan subordinados a este singular punto de vista que consiste en *ser y existir* «antes de tiempo» («es lo que era entonces, tal como era», p. 13), en nacer gracias a un ejercicio de la voluntad tan evidente como el de quien se decide a escribir partiendo de una genealogía literaria previa. No es gratuito, por ello, que la obra tenga en sus primeras líneas el patronato de una historia que la casualidad o el destino hizo posible, al hacer coincidir el nacimiento de la autora en fecha tan declarada como la de 1898.

Recordar se hace sinónimo de vida y, contra lo previsible, se declaran vivencias que la memoria guarda desde los dos y tres años, vivencias que resultan verosímiles gracias, en cierto modo, a esos precoces ejercicios mnemónicos a que el padre le empuja desde los cinco meses. La anécdota queda borrada por la vivencia. Sólo ésta se muestra válida en la poética del texto, allí donde luchan los recuerdos propios con el relato dado por terceros. Nada hay pueril en sentido estricto. O mejor dicho, toda puerilidad queda trascendida al convertirse en la constatación de la esencia, del ser de la protagonista que una narradora indaga desde la primera persona.

La vida —y el relato— se configuran como progresión continuada, con retrocesos que muestran una dialéctica entre la pasividad y la actividad, entre la conciencia personal y el contacto con los otros y con el mundo circundante. De esta forma, el pasado de la existencia de la protagonista se funde con el presente de la narradora, alcanzando a veces la inmutabilidad (pp. 15-17).

Pero no sólo el comienzo, sino la obra toda está plagada de adelantos y premoniciones. El futuro existe ya en el pasado como semilla o esbozo, porque todo es continuidad, y cada instante, atisbo de lo que vendrá. La propia literatura se *pre-siente* en las canciones de la madre, y la protagonista sabe ya de los «cocoteros ausentes de Baudelaire» (página 39) antes de leerlos, o prevé cuánto abunda en la literatura del mal (pp. 98-9). Capaz de experiencias propias de los treinta años (p. 47) y de tener presciencia sensitiva de las cosas (p. 48), visionaria, *de golpe*, en el sentido bergsonianiano de la palabra (p. 63), para ella la

vivencia es anterior a la idea lógica, como un germen en busca de existencia plena. La «experiencia innata» (p. 85) aflora por todas partes, conformando una vida cuyas mutaciones para nada alteran lo esencial («La esencia misma de la eternidad es continuidad» [p. 88] —dirá). El camino de la protagonista es así prolongación y rectificación del de sus padres (p. 99), pero también continuidad y rectificación de los pasos propios. Todo parece saberlo previamente (p. 102), de forma que la mente de la narradora es el eslabón último que se encadena con los que va engarzando la «hiperestesia indecible» (p. 33) de la protagonista, sin interrupciones ni saltos. Como diría Borges, a propósito de Emma Zunz, desde antes, desde siempre, «ya era la que sería»<sup>11</sup>.

Esta suerte de *Emilio* «renversés», que configura una niñez adulta hasta la cumbre de los diez años, viene trazada de forma lineal, dentro de unas coordenadas espacio-temporales perfectamente claras: el paso del tiempo sigue el camino tradicional y el espacio se configura —desde Valladolid a Madrid— con la pausa vocacional de Rodilana. Sin embargo, este cañamazo soporta una rica percepción del tiempo y de la espacialidad que constituye un auténtico arte de la memoria. El punto de vista autobiográfico se deslinda de quien lo asume, y el relato nos muestra al narrador viéndose a sí mismo en el acto creativo. La experiencia personal queda así trascendida y la vida alcanza su objetivo artístico. Más allá de esa línea que la sucesión del tiempo va marcando la narración se ajusta a una serie de motivos que la memoria consciente selecciona y ensarta. Motivos que, por otro lado, se ajustan a secuencias espaciales concretas. Bergson, a cuyo reclamo se acude en el texto con insistencia (pp. 9, 63, 66, 92-3, etc.), le concede el concepto de duración y transcurso de los fenómenos psicológicos, y la evidencia de que el devenir de la persona —y de la palabra, añadiríamos— es su hacerse<sup>12</sup>. El autor de *Materia y memoria* va a tamizar los útiles

<sup>11</sup> El texto abunda en anticipaciones. Los «cuadernos prohibidos» (pág. 128) por sus padres darán luego título a su propia antología poética; los nombres (Leticia, Luisito) conformarán entes de ficción, los grabados que su madre le mostraba le anticipaban a Julio Verne (*Ib.*) y la educación de su madre, su propia indagación en Rousseau. Vive en un «clima platónico», aunque Platón todavía no había sonado en sus oídos... (pág. 130). La literatura y la vida se presienten. Todo es germinación, paso de la potencia al acto, deseo que luego se hace realidad o se queda en ensueño (como su deseo de ser un valiente caballero entre los mecanismos de esa linteran mágica que cantara Sor Juana Inés de la Cruz, pág. 133). Se figura un viaje antes de que ocurra (pág. 137), porque todo, «la vida era... lo que iba a seguir siendo» (pág. 140). El cuarto de Barba Azul lo era antes de ser nombrado así (pág. 231), herencia toda de Quevedo, de ese «antes, si puede ser antes» (página 264), que le hace tener una constante previsión de futuro (pág. 278), de permanencia en lo que se es (pág. 306).

<sup>12</sup> Vide HENRI BERGSON: *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963, págs. 283 y ss. «Materia y memoria», y PEDRO RAMÍREZ MOLAS: *Tiempo y narración. Enfoque de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos, 1978, págs. 16 y ss. El tiempo de *Desde el amanecer* se asemeja al de los instantes extáticos de Borges y a la constatación de que «es olvido y es memoria», como canta la «Milonga de Albornoz» (*Ib.*, pág. 53). *Desde el amanecer* sigue la línea geométrica del tiempo, con detalle de estaciones y años sucediéndose, como collar de continuado hilo (pág. 15). Hay regresiones temporales: un siglo (págs. 23 y ss.) que muestra su descendencia de Zorrilla, su madre, quince años «antes» (pág. 37), y el recuerdo constante que en

platónicos y las experiencias místicas que aparecen como motivación constante en la obra de Rosa Chacel. Y *Desde el amanecer* mostrará la efectividad de un relato lineal en el que se destacan los instantes con una capacidad unívoca y, a la vez, sucesiva. El tiempo aparece como problema vital, pero también como ficción, pues de la serie casi infinita de acontecimientos que la memoria conserva destaca sólo aquellos que la voluntad narradora selecciona. El estatismo, sin embargo, no domina esa sucesión de instantes, puesto que la vida se dibuja como lucha, como dificultad de ser, y continúa por encima de la eternidad abarcada en algunos momentos:

«aquella tarde se quedaría allí, posada sobre todo aquello, inmune al tiempo, inalterable ante la noche y la madrugada ante las cuatro estaciones» (pág. 54).

El presente queda así captado en plenitud. En él se zambulle y embriaga (p. 57), se extasía hasta la aridez mística (pp. 83, 105 y 167), y se remonta hasta alcanzar una visión omnisciente en la que —«Dios y yo»— se logran las metas hacia las que se encamina, casi de forma alegórica, el recuento: búsqueda de la belleza, del amor y de la luz del conocimiento, a través de una «escala paradisi», diría Kierkegaard (página 176), de la que el libro todo da señas hasta alcanzar su cenit en las últimas líneas. El «tejido de la telaraña», el «golpe de lanzadera», sobre el que volveremos luego, se dirige de forma implacable hacia el arte, presentado y vivido antes de que se abra esa puerta final por la que se entra al mundo, al paraíso del arte (p. 318).

Todo será después literatura, pero la niñez enhebrará intenciones que engarzan la música, el canto, el baile, la percepción de la naturaleza, el teatro, la ópera, la pintura, las labores, la escultura y los libros. Platón, Heráclito, Heidegger, Kierkegaard, Góngora, las canciones populares, los cuentos infantiles, la literatura folletinesca, Víctor Hugo, Walter Scott, Dumas, Baudelaire, Balzac, Galdós, Rimbaud, Freud, Rilke, Julio Verne, André Bretón, San Agustín, Santa Teresa, Sor Juana... se suceden en esa galería de la memoria que, aun perteneciendo a la narradora, está ya prefigurada en la niña protagonista. De igual modo, su inclinación por el arte —desde la primera yedra dibujada a la arcilla que en la escuela le aproxima al misterio— va a entrelazarse

---

Madrid suscita su infancia vallisoletana. Pero también cuenta el tiempo muerto que va de los diez años de la protagonista al de la narradora (pág. 71), tiempo este último que a ratos se muestra impreciso: «La palabra, hoy, en esta fecha del año sesentaitantos...» (pág. 89). Aparece París, 1938, lectura del *Erasmus y España*, de BATAILLON. El tiempo histórico queda jalando algunos momentos: 1898 (cit.), la boda del Rey con la princesa de Batemberg (pág. 169); 2 de mayo de 1908 (página 250). El Apolo de la academia también reaparece en un poema «veinte años después» (pág. 191). Por otro lado, hay recuerdos dentro del recuerdo, por ejemplo: añoranzas vallisoletanas desde Madrid (pág. 236).

de evocaciones: los primeros grabados y cuadros, la proximidad con los volúmenes, el éxtasis ante los materiales con que se adentra en el laberinto de la pintura (p. 144); todo esboza la realidad de la experiencia posterior que la narradora exhibe al recordar una «merienda en el campo» (p. 108) o detestar los trazos rápidos y brutales de los dibujos de Goya (p. 127) y el realismo de Berruguete (p. 190), o pensar en Millet o en Rosales (p. 143), o en un Gaudí que los demás no valoran (p. 317), o extasiarse en la contemplación de un cuadro (p. 117). El acto creador en su comienzo, el «autopugilato» por alcanzar el arte desde la voluntad creadora se muestra, se da, antes que en la palabra escrita, en la pintura. Como un *deus pictor* platónico, la protagonista despierta en soledad su ambición de pasar de lo *reposante* a lo *palpitante*, de la copia a la vida (p. 154). Ese Apolo, «hecho de silencio» (página 187), a la entrada de la academia de dibujo, sintetiza bien a las claras su aspiración a la belleza, y el inicio de una fidelidad que el tiempo ha mostrado imperecedera (p. 191).

Pero, como decía T. S. Eliot, las palabras y la música se mueven sólo en el tiempo. La vida y el texto adquieren un ritmo en el que la progresión ascendente viene ya determinada desde el comienzo («In my beginning is my end», «In my end is my beginning», rezan los *Four Quartets*<sup>13</sup>). Los sonidos, la música, forman la base de futuras percepciones. Aquí también la sensación precede al pensamiento y alcanza los más variados timbres. En primer lugar, la obsesión heredada por la dicción perfecta (pp. 25, 39) y el piano y los cantos de su madre a través de los cuales se le mostraba el universo (p. 37). Después, la celebración de la palabra en su ritmo de verso (pp. 61 y 90) y en la evocación sinestésica (p. 70), porque el ritmo antecede y explica la palabra, conteniendo su esencia (p. 84). Y, siempre, las imágenes musicales (p. 86), la capacidad evocadora y visionaria de la palabra al ser nombrada (p. 107), la embriaguez suscitada en los espacios de la mente, la alegría y el juego encontrados en las canciones cotidianas —Chapí— que la ironía presenta con el vuelo y la disección con la que un crítico implícito en el texto analiza *La fille de Mimos et de Pasiphae*, de Racine (p. 176). La vida misma se entiende como un poema en busca de su rima, «en espera de su consonante» (p. 186). Pero también es silencio, ocultación de palabras (p. 91), como en las *Memorias de Leticia Valle*, y «cuadernos» (p. 128), «versos prohibidos».

Claro que hay algo más que percepciones visuales y ritmo, la visión y el sueño forman —como en toda su obra— secuencias en las que la

<sup>13</sup> T. S. ELIOT: *Four Quartets*, London, Faber & Faber, 1944, págs. 19, 23 y 32, respectivamente. La autobiografía es aquí volver a los orígenes. Para Chacel, la fantasía se reelabora en tres fases: imagen, movimiento y tono (pág. 89).



imaginación crea sus propias leyes. A través de ellos, se recupera la memoria involuntaria y se crea una nueva cosmología que lucha contra las vanas pretensiones del psicoanálisis (p. 98), para afirmarse literariamente<sup>14</sup>. No se busca con ello el detonante, pues la originalidad de sus sueños y ensueños no estriba en su temática, sino en el hecho palmario de que siguen persiguiendo a la autora durante toda su vida (p. 88) y en el autoanálisis que sucede a cada uno de ellos. La aspiración a lo sublime, a las experiencias sobrenaturales (p. 123), le llevan a la utilización de un lenguaje místico, lleno de «sendas perdidas» y «selvas oscuras» (p. 160), potenciado constantemente de inefabilidad. Las metamorfosis del insecto le indican las tres escalas místicas del arte, bajo los dictados de Rilke:

«el artista no sólo hace con su amor la obra, sino que con la obra hace el amor; en el sentido del goce y hasta del coloquio amoroso, pero interior como un sueño, como una vida placentaria, hermético como una crisálida» (pág. 193).

Todas sus experiencias de ascesis no son sino anticipos de la mística de la palabra antes de surgir a la vida. Hasta la idea del *roman fleuve* se vuelve, por obra y gracia de Heráclito, en una manera nueva de hacer literatura siempre,

«porque —dice— el éxtasis es el río en que navego desde el primer día de mi vida. Extrema paradoja, río-éxtasis, que antes que la palabra, antes que la conciencia brotaba ante mí —o en mí— como un hilo inmóvil y fluyente. Era mi fórmula, era mi mismidad...» (pág. 207).

El éxtasis alcanzado en momentos paradisíacos, de oasis amoroso (páginas 270-4) o de encuentro con la belleza (p. 281), es como un *leit-motiv* que explica, en su paralelismo, la idea de *repetición* en Kierkegaard, la posibilidad, en suma, de combinar la aparente sucesión lineal con constantes paradas que tienen su propia temporalidad o la trascienden. La técnica fue utilizada por Proust en sus propias búsquedas. Para él, la vida infantil sólo se podía percibir como una serie de estados sucesivos, sin ligazón apenas. Joyce, por su parte, operará a

---

<sup>14</sup> Sobre la memoria onírica, SIGMUND FREUD: *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*, Madrid, Alianza, 1978, I, pág. 84, y GASTON BACHELARD: *La Poétique de la rêverie*, París, P.U.F., 1960, págs. 84 y ss. Los sueños de *Desde el amanecer*, en págs. 16, 17 y 77. En págs. 41 y ss. van seguidos de interpretación y análisis. Los rituales de insomnio, en pág. 83. El sueño y el ensueño formulan su vida secreta (pág. 100). Sueños con fieras que se repiten durante toda su vida, en páginas 121-3. Para PAUL FRAISSE: *Psychologie du temps*, París, P.U.F., 1967, el éxtasis y el sueño son dos formas de evadir el tiempo (pág. 310). Claro que en el ejercicio combinatorio que se da, en *Desde el amanecer*, entre la lógica temporal y los momentos sincrónicos, hay piezas de engarce. «Il n'y a pas que la succession qui compte; l'intervalle de durée entre les stimulations joue aussi un rôle» (*Ib.*, pág. 55).

base de unidades secuenciales, con autonomía propia, que se suceden. Y Dylan Thomas, en su *Retrato del artista cachorro*, evitará todo tipo de engarces y construirá el daguerrotipo a base de superponer instantáneas del álbum de su infancia.

Pero en *Desde el amanecer* hay lugares y personas. Son los espacios precisamente los que crean un tiempo y los que suscitan la reactivación de la memoria creadora. Las dos casas, la de Valladolid y Madrid, suponen la antítesis entre la niñez y la madurez, el paraíso perdido, por un lado, y, por otro, el destierro en el que dominan la voz y la voluntad de los demás. Este cambio de lugar, con el viaje en tren, divide la obra en dos partes claramente diferenciadas, pues no se trata únicamente de recrear dos ámbitos por los que se pasean figuras diferentes, sino de mostrar una evolución en el ser de la protagonista que, al abandonar Valladolid, viaja hacia un mundo menos solidario en el que debe afirmar su personalidad adulta.

La casa aparece, según Bachelard, como «un état d'âme» más fuerte que el mismo paisaje. Y en ella cada objeto adquiere un significado evocador y creador que nada tiene que ver con el del realismo descriptivo. La casa es la metáfora a través de la cual se recrea un tiempo nunca perdido, pues ella, en su multiplicidad y unidad, hace posible el regreso constante, la evidencia de quien tiene siempre allí todo como presente<sup>15</sup>. Los muebles de su casa se proyectan hacia la eternidad gracias a la escritura, para alcanzar una historia propia, tan rica como la de los personajes que la rodean:

«En todo lo que he escrito —y en lo que escribiré, si es que llego a escribir algo más— están y estarán estos mentores mudos que me miraban desde su lugar fijo» (pág. 160).

Luego están los espacios abiertos, los sugeridos y evocados, los del colegio, la escuela y el jardín, los que el futuro niega a la protagonista con crueldad galdosiana (como el viaje a Valencia). Y, sobre todo, el espacio natural, aquel no contaminado por el arte. Rodilana «tenía algo —si esto es concebible— superior a la belleza: era real» (p. 105). Allí, por primera vez, vive en lo que está y se une «¡para siempre!» con la naturaleza. Ambito que la palabra presente desde la que se escribe no logra recuperar en toda su plenitud.

Como en Proust, la actividad de la memoria está *tematizada* en torno a esos centros espaciales que de forma iterativa organizan la acronía, el triunfo del instante, en el entramado de la aparente lógica tempo-

---

<sup>15</sup> Cfr. GASTON BACHELARD: *La poétique de l'espace*, París, P.U.F., 1961<sup>3</sup>, págs. 23 y ss., 79, 130, 168 y pág. 77 especialmente. Como señala Ricardo Gullón, «espacio novelesco significa, en primer término, espacio verbal», *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus, 1979, página 32.

ral<sup>16</sup>. Por ese sistema se logra la creación de un espacio mental, interior, en el que triunfan la memoria y la reflexión constantes. El «tema» y el «instante» se sobreponen a la diacronía, rescatando del tiempo las vivencias y fijándolas en un tiempo y un espacio simbólicos. Como ha señalado Ulla Musarra, a otro propósito, el imperativo asociador y metafórico sustituye al de la cronología al uso, y de ahí surge la tendencia a la autorreflexión<sup>17</sup>. La memoria se apodera del relato y se convierte en el tema sustancial del mismo.

*Desde el amanecer* es algo más que una autobiografía, el código tradicional queda alterado por una nueva poética, y los diez años que, en principio, forman el núcleo de la «vida» quedan supeditados a los casi sesenta que conforman la actividad mental que los narra. Se crea así una meta —autobiografía—, basada en la autorreflexión constante. El entrelazamiento vida-obra sufre vaivenes de alternancia, aunque en ocasiones se da la sinestesia. Sin embargo, las ideas y su radio imperan sobre la vida naciente. La dialéctica se establece entre una niña-adulta y una adulta en busca de su niñez, siendo la segunda la que tiñe, desde su atalaya ideológica, todos los actos de la primera. La lanzadera devuelve así respuestas que iban ya implícitas en la demanda, y es la memoria, entendida como actividad completa que integra además la voluntad y la razón, la que se constituye en fuerza autónoma.

Se trata de una memoria avasalladora, vital (p. 14), invulnerable al tiempo (p. 21), pero, a la par, difusa en algunos casos (p. 20). Guarda una doble distancia ética y estética sobre el pasado y se detiene en el detalle de la descripción más precisa (p. 69), como si el tiempo agrandara, contra toda lógica, sus poderes (p. 86) y favoreciera, en definitiva, su capacidad artística. No es extraño, por ello, que la memoria se convierta en eje conceptual o que se alce con el protagonismo que le presta la personificación alegórica. Así, como Venus naciente, aparece en las aguas del alma:

«Acaso antes de abrir los ojos ella abre los suyos y entonces vibra. Lo que queda en ella no es una impronta grabada, es la onda producida por la piedra que cae. La Memoria y la Conciencia, diosas que se levantan vaporosas del lago, la despiertan con el timbre de su voz» (página 118).

Pero ¿es así siempre? ¿Puede el relato ascender de forma irresistible por la escala mnemónica? La sublimación no siempre se logra,

<sup>16</sup> Véase cuanto a propósito de Proust analiza ULLA MUSARRA-SCHRODER: *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam & Maarssen, Apa-Holland University Press, 1981, págs. 141 y ss. La «tematización» proustiana no está muy lejos de la *instantaneidad* detectada por Pedro Ramírez Molas (*supra*, n. 12) en la novela hispanoamericana actual. Toda descripción detiene el tiempo en un instante rescatándolo de la diacronía.

<sup>17</sup> Cfr. ULLA-MUSARRA: *Op. cit.*, págs. 68 y ss.

el titanismo es inútil y las palabras se quedan cortas para transmitir en plenitud, o flaquean los recuerdos, o se dice bien a las claras que no se ha dado a la caza alcance:

«No puedo, por más que ponga en juego una voluntad descomunal —llevada, como en las gimnasias orientales, al gigantismo—, revivir la primera agonía de la palabra» (pág. 148).

«Es obvio decir que ahora no puedo recordar como...» (pág. 150).

«Es infinitamente difícil, por no decir imposible, mirar desde aquí aquel comienzo de la vida sin que el espesor del tiempo se interponga como un cristal de determinados tomos, alterando con su irisación la imagen justa» (pág. 181).

«Dificultad», «imposible», «tal vez», voces de la ausencia, madurez que es desolación y olvido (pp. 212 ss.), reconstrucción que navega entre la falsedad y el artificio (p. 246)... Todo ello ha de restarse al haber de la memoria omnipotente (p. 270), de esa «memoria implacable» que recientemente ha dibujado el perfil de *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*<sup>18</sup>. Pero no hay por qué lamentarse de esta paradoja. La impotencia latente en los espacios de la narradora supone una nueva vía por la que el texto camina, la del lector implícito. A éste se acude desde principio a fin y con él sostiene la narradora un larguísimo diálogo a propósito de cómo se cuenta la propia vida hasta los diez años<sup>19</sup>.

A ese lector van dirigidas numerosas páginas. Se le dice que aquello que se le cuenta así podría habersele contado de otro modo (p. 12), se le hace partícipe de las limitaciones narrativas (p. 13) y se le contesta anticipadamente a posibles reproches:

«Pero tal vez con todo esto sólo esté dando una idea que no pase de nebulosa: si no describo mis fantasías es inútil decir por qué eran así...» (pág. 85).

«Resulta pedante, enfático, inaguantable, este empeñarse en hablar de lo inefable, tratando de reducirlo a dos y dos son cuatro» (*ib.*).

«¿Es trivial o superfluo este comentario? Tal vez lo parezca, pero no quiero excluirlo porque para mí sólo tienen algún valor estas memorias por poder constatar en ellas la continuidad y consecuencia de mi vida» (página 89).

---

<sup>18</sup> Madrid, Cátedra, 1980, pág. 64. Allí se contiene una referencia concreta a *Desde el amanecer* (pág. 17). Sobre la actividad de la memoria, *vide*, pág. 15: «Para sacar a la luz toda esta historia».

<sup>19</sup> Susan R. Suleimann señala que la presencia de un narrador implícito supone un lector implícito. Ese lector ideal al que todo autor dedica su obra y con quien se compenetra plenamente, en «Introduction: Varieties of Audience - Oriented Criticism», en *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton Univ. Press, 1980, págs. 3 y ss., ed. por la misma y por Inge Crossman. Véase también el artículo de CHRISTINE BROOKE-ROSE: *The Readerhood of Man, Ibid.*, págs. 120 y ss.

El diálogo con el lector es constante y está lleno de concesiones. Se le incluye y avisa, se le ofrecen alternativas de lectura<sup>20</sup> o se le enmarca de forma explícita:

«Si yo fuese uno de los escritores que alguien lee —cosa que, evidentemente, no soy— esperarí­a que mis lectores hubieran encontrado en mi obra esta idea de la duda como castigo» (pág. 95).

Con ello, apela a la memoria que los lectores hipotéticos abriguen del resto de su obra, no sólo porque hacia ella se extienden numerosos ramos que van a *La sinrazón*, *Teresa*, *Las confesiones*, *Leticia Valle*, *Barrio de maravillas*, *Saturnal*... (sucesión, éxtasis, continuidad, platonismo, espiral, alegoría, introspección, razón, eros, secreto), sino porque desde aquí se recupera el verdadero rostro de Leticia Valle (pp. 70 ss.), la pared amarilla (*ib.*) y la yedra que abre y cierra (p. 145) las *Memorias*. Desde el amanecer establece —como siglos antes hiciese Cervantes con Avellaneda— el perfecto pacto autobiográfico. Nadie podrá llamarse a duda, pues si Leticia se constituye, como el texto confirma, en protagonista de las *memorias apócrifas*, aquí nos encontramos con la verdadera historia (p. 71). Historia tanto o más verosímil cuanto muestra de las dudas y vacíos que impone el reconstruirla. Todos los cabos sueltos, los vacíos, las digresiones e incógnitas tienden de forma abierta al lector un *curriculum* lo más cerca posible a la verdad, con todas las limitaciones que —de no existir— romperían la credibilidad o rondarían la fabulación. De ahí que la vida se configure literariamente, pero sin engaños. La protagonista vive como si lo leyera o lo soñara, convierte su cama en cuadro escénico, y ritualiza y teatraliza los más mínimos actos, ya como espectadora de excepción o como primera actriz. Inventa historias y las oye, y la crítica se hace desde dentro. Todo está contenido, hasta los reproches de ese lector ideal al que se dirige el discurso. La distancia marca esa ironía consustancial a la novela moderna que coloca, sin identificación temporal posible, al narrador, al protagonista y al lector. Este queda así en condiciones óptimas de desarrollar sus capacidades críticas. El modelo del *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, tan presente en las *Memorias de Leticia Valle*, imposta esa mezcla de estructura cíclica y a la vez evolutiva que

<sup>20</sup> La cama, como lugar desde el que se convierte en espectadora de su madre, en pág. 39: «Todo lo que pasaba allí, en mi alcoba, tenía la dimensión de un esquema cultural, de un proyecto o más bien de un semillero de vida literaria». Su padre le recitaba a Calderón (pág. 40). Las referencias a lo teatral en sí o como juego tal— en las *Memorias*— son constantes (*vide* páginas 46, 52, 54, 84, 174 y 180). El juego es algo más que pasatiempo e imitación, es vivir teatralmente, es crear una verdad compartida (págs. 207-9), y el teatro —en todas las actuaciones calderonianas de su padre— se mezcla con la vida (pág. 248). La literatura se entrelaza a cada instante vivido. Rimbaud muta el sentido de sus vocales gracias a Leticia Valle (pág. 70). Hasta el amor deviene de la literatura, del teatro y las canciones (pág. 84), porque es Eros el que crea el arte, aquí como en toda su obra.

navega entre la sublimación deseada y el prosaísmo impuesto por las circunstancias <sup>21</sup>. Al lector se le controla desde el texto, pero no de forma abusiva. Su actividad queda libre entre el espacio que marcan las distancias críticas y temporales <sup>22</sup>. Y, por otro lado, se le priva de los convencionalismos del género, al dar prioridad a los hechos mínimos, a lo menos relevante, orillando las secuencias educacionales o las descripciones esperadas <sup>23</sup>. Pues el dictado de lo apolíneo queda entendido no en su faz externa y grandiosa, sino en los valores de lo íntimo y oscuro, en lo pequeño (p. 192). Claro que no siempre se tienden al lector lazos de comunicación a través de preguntas retóricas (p. 226), porque la independencia del narrador está por encima de cualquier pacto. Así dirá de su incapacidad para el olvido, de que sólo cuenta la cuarta parte de lo que recuerda para hacerse soportable. Pero, a continuación, se olvida del «supuesto lector» y se afina en su «rigor mental» para cimentar el armazón memorístico (p. 223) y asentar que es el narrador quien elige y domina. Todo lo cual no rompe, sin embargo, la avidez comunicativa (p. 318).

*Desde el amanecer* es también un acto de voluntad e inteligencia y un alarde de imaginación. Las potencias se engloban en el aura del recuerdo, al modo de esa función interior única que las contiene en el pensamiento de Schopenhauer <sup>24</sup>. La voluntad de ser es la que da razón a toda la vida que se cuenta, y la que campa, entre la realidad y el sueño (p. 98), para afirmarse gracias al arma de la inteligencia con la que puede competir en el lejano mundo de los adultos y adelantarse en el tiempo al ejercicio de sus facultades artísticas (p. 186). Voluntad que es rebeldía (p. 276), programa de futuro (p. 186) y afirmación de un

<sup>21</sup> WAYNE C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction*, The Univ. of Chicago Press, 1961, págs. 333-336. En el *Retrato del Artista Adolescente* se denomina epifanía a cada una de las cuatro primeras partes de la vida. Cada una de ellas va acompañada de un áccesit, como en la mística, seguido de un anticlimax de prosaísmo y de depresión. *Desde el amanecer* evita lo prosaico, pero intencionadamente, como voluntad de estilo que es además posición ética: repugnancia o vergüenza por ello (pág. 172). Su natural inclinación a huir del prosaísmo, en págs. 246-7, no le aleja, sin embargo, de la banalidad cotidiana (págs. 249 y 262) más penosa y sentida en su vida madrileña. Todo ello, insistimos, no está reñido con la exaltación de lo pueril, dominio de la niñez que no es nada y vive impotente frente al adulto (pág. 251). La anécdota, por otro lado, «es superficie, es lo pintoresco del hecho, todo como carátula gesticulante» (pág. 257). Y la palabra, en el más alto estilo, una manera de dejar la obra acabada (pág. 307).

<sup>22</sup> Cfr. WOLFGANG ISER: *The Act of Reading*, London & Henley, Routledge & Kegan Paul, 1976, págs. 66, 163 y 167. Y para las distancias, ULLA MUSARRA-SCHRODER: *Op. cit.*, cap. I, según la tipología propuesta por Gérard Genette. Este desarrolla en *Figures*, III, París, Seuil, 1972, los conceptos de *paralipse* y *paralepsia*, básicos para la concepción de quién domina el relato.

<sup>23</sup> Como afirma JUAN BENET en *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, página 120, en la novela «... el interés no puede radicar en la información en sí (que un día lo tiene, pero que al día, al año o a la década siguiente lo puede dejar de tener), sino en aquel estilo narrativo que haga permanentemente interesante un conocimiento que ha dejado de tener actualidad». En *Desde el amanecer* se elogia lo aparentemente pueril como indagación del yo (páginas 14 y 26), se supera lo anecdótico (pág. 18) y se vive en la «sobrealimentación literaria» (página 84), en lo profundo del ser, a despecho de la «faz externa» (pág. 94), del descriptivismo tópico (pág. 104) y de la divagación, penosa, pero necesaria (pág. 182).

<sup>24</sup> Vide ROBERT WALLIS: *Le temps, quatrième dimension de l'esprit*, París, Flammarion, 1966, página 59. Y además págs. 48 y ss., para la relación tiempo-memoria.

yo que ha culminado en el presente narrativo. Todo el texto se impregna de decisiones libres que se afanan por romper los moldes adquiridos, las «cosas de niñas» (p. 67) en lo que tienen de imposición. De ahí que se desdeñe cuanto de comadril (pp. 186 y 254) le acosa en la segunda etapa madrileña y se hagan leves, pero firmes, alegatos de libertades femeninas (p. 244) que, sin desdeñar los valores propios (página 289), se acercan al coto de los logros adquiridos por el sexo contrario (p. 302). Afirmarse en el arte significa progresar en un yo, más allá de la diferencia de sexos; implica el aspirar a un mundo vedado que sólo por un imperativo de la voluntad puede acercarle al final de la obra, y de los diez años, a las puertas de la academia (pp. 312-4)<sup>25</sup>.

Pero al cabo, y más allá de la obsesión por las influencias, hay que consignar las deudas asumidas. En el principio de la autobiografía hay, junto a unos versos extrapolados de Quevedo, otros de Unamuno que nos dan la clave ideológica:

*El río del recuerdo  
va del mar a la fuente.*

Pilar Palomo ha analizado el problema en un ensayo sobre «El signo matemático en don Miguel de Unamuno». Toda su obra, con distintas variantes, está dominada por la tragedia del tiempo y el horror al vacío. Para salvar esos terrores crea el concepto de tiempo invertido, el retroceso, que queda así expuesto en *La lanzadera del tiempo* y en *Niebla*:

«Por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por debajo de ella, hay otra corriente en sentido contrario; aquí vamos del ayer al mañana; allí se va del mañana al ayer. Se teje y se desteje a un tiempo (...). Las entrañas de la historia son la contrahistoria; es un proceso inverso al que ella sigue. El río subterráneo va del mar a la fuente.»

Así, desnaciéndose, regresando al niño que es padre del hombre, supera Unamuno el destino inexorable, el mar, la muerte. Y lo hace a través de ese tejer y destejer. Un golpe de lanzadera que es el reverso del tiempo. Unos versículos de Job son, según Pilar Palomo, el precedente más antiguo de esa idea. Sólo querría añadir un eslabón intermedio: Fray Luis de León, que, al traducir el texto hebreo, dice:

«Cual lanzadera en tela, así han corrido mis días descansados; mi contento voló, y el mi esperar en vano ha sido.»

---

<sup>25</sup> SOREN KIERKEGAARD: *Obras y papeles*, Madrid, Guadarrama, 1961, pág. 256, afirma que es la imaginación la condición primera para llegar a ser un hombre. Luego viene la voluntad. En cuanto a la memoria, la supone más fuerte en la niñez que después.

Rosa Chacel se nos presenta así al final de una larga cadena que trata de dar la vuelta al tiempo, como Unamuno en su soneto de *Fuerteventura a París*:

*Sube la niebla por el río arriba*

... ..

*la lanzadera en su vaivén se anima;  
desnacerás un día de repente*<sup>26</sup>.

De Job a Fray Luis, pasando por San Jerónimo. De Fray Luis a Unamuno, y a Rosa Chacel. Pero la idea es patrimonio del místico, del poeta que, como señala la propia María Zambrano, «apetece haber estado desde antes, desde siempre, en las divinas tinieblas que precedieron al *Fiat lux*». El filósofo busca el futuro, va hacia adelante; pero el poeta recorre el camino inverso, desviviéndose<sup>27</sup>.

Claro que el pasado no se recupera artísticamente más que en el texto, aunque esté siempre presente en la memoria. Es la conversión en relato autobiográfico la que genera los problemas de selección, forma y estilo. Desde el principio hasta el final son estos avatares de la escritura *at work* los que cuentan. Olney clasificaría *Desde el amanecer* entre las autobiografías dobles, aquellas que, como las de Montaigne, Jung y Eliot, no sólo trazan la metáfora del yo, sino la del yo contándose, hasta constituir —ya lo hemos dicho— una meta-autobiografía

<sup>26</sup> M.<sup>a</sup> DEL PILAR PALOMO: «La literatura, signo de expresión comunicativa. El signo matemático en el proceso comunicativo y vivencial de Unamuno», *La literatura como signo*, coordinador: José Romera Castillo, Madrid, Playor, 1981, págs. 57-81. Ese ir formulando «un solo y único pensamiento trascendental que va desarrollándose en múltiples formas» de Unamuno atañe igualmente a la poética de Rosa Chacel, cuya autobiografía está impregnada de este ir contracorriente. P. Palomo recoge en este estudio fundamental el texto de la *Vulgata*, Job 7, 6-10: «Y mis días fueron más ligeros que la lanzadera del tejedor y fenecieron sin esperanza», y apunta un precedente en «The child is father of the man» de Wordsworth (pág. 80). EUGENIO DE BUSTOS: «Algunas observaciones semiológicas y semánticas en torno a Fray Luis», *Academia Literaria Renacentista*, I, *Fray Luis de León*. Ed. dirigida por Víctor García de la Concha, Ed. Univ. de Salamanca, 1981, recoge la traducción en prosa y en verso de Fray Luis y señala el precedente de San Jerónimo. Véanse «Los tercetos de Job», Fray Luis de León, *Poesías*, Barcelona, Planeta, 1970, cd. del P. Angel Custodio Vega, O.S.A., pág. 426. El terceto de la lanzadera aparece entre el recuento de los males y la súplica de Job a Dios para que acabe con ellos. RICARDO GULLÓN, *op. cit.*, pág. 34, cree que la «lanzadera del tiempo» unamuniana constituye un tiempo espacializado, como el de la «conciencia rememorante» de JUAN BENET en *Un viaje de invierno* o el «espacio de la espera» de *Miad*. Tomo la cita del soneto de Unamuno del citado artículo de P. Palomo. Véase MIGUEL DE UNAMUNO: *Obras Completas*, XIV, *Poesía*, II, Madrid, 1958, pág. 542. Comenta al pie del soneto: «En mi novela —o *nivola*— *Niebla* he expuesto ya esta fantasía —¿sólo fantasía?— de una historia que va del porvenir al pasado, de una película que invierte su marcha ordinaria». Sus «yos-ex-futuros» que vuelven las tornas para «decretir el espanto de la muerte», en «Al frisar los sesenta, mi otro sino», pág. 536. Casi todos los poemas glosan la idea. Hoy contamos con la edición íntegra, *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vetido en sonetos*, Bilbao, Ed. El Sitio, 1981.

<sup>27</sup> La cita es de «Fragmentos», *Escandalar*, 4, 1980, *apud* FERNANDO SAVATER: «Angustia y secreto (El diálogo entre filosofía y poesía en la reflexión de María Zambrano)», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 8, julio-agosto 1981, pág. 12. *Los claros del bosque*, Barcelona, Barral, 1978, presentan igualmente numerosos puntos de contacto con la poética de Rosa Chacel. «El poeta, el no querer existir sin otro que le sobrepase, se vuelve hacia el lugar de donde salió, hacia el origen. La poesía quiere reconquistar el sueño primero, cuando el hombre no había despertado en la caída; el sueño de la inocencia anterior a la libertad», MARÍA ZAMBRANO: «Poesía y metafísica», *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, pág. 195. Es ese regresar al origen, que es el Eros, el que manifiesta el poder generador de la palabra, que es luz, y de la vida.



parecida a la que late, entre el diario y la confesión, a lo largo de *La sinrazón*<sup>28</sup>. Ello implica el triunfo de las palabras, verdaderas protagonistas, en un triple valor ético, estético y evocador.

La necesidad de establecer un balance entre la diacronía y la sincronía está bien clara<sup>29</sup>. La sucesión lógica del tiempo se amansa en instantes que la mitificación, la impresión o el ensueño eternizan, produciendo un balance entre ese orden biológico temporal que sirve de hilo conductor y las paradas y remansos que atienden a lo esencial e inmutable. Todo ello contado desde la perspectiva de una memoria omnisciente y voluntariosa que, más que rescatar del olvido el yo de los primeros años, nos cuenta al detalle las penalidades y gozos de cómo contar la propia vida. El objeto artístico queda diferenciado de la personalidad del artista. Rosa Chacel escribe sobre los problemas de la narración de Rosa Chacel sobre Rosa Chacel. O como diría Gertrude Stein —valga el juego— en *Look at me Now and Here I Am*:

*A rose is a rose is a rose...*<sup>30</sup>

La caja china termina por contener un punto en el vacío de ese «antes, si puede ser antes», verdadero punto cero de la escritura y de la propia vida.—AURORA EGIDO (*Departamento de Literatura Española. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de ZARAGOZA*).

## SOLEDAD Y NATURALEZA EN LA OBRA LITERARIA DE ROUSSEAU

Desde nuestra perspectiva, Juan Jacobo es un autor clave del siglo XVIII, mucho más rico de incitaciones revolucionarias que Voltaire, tan ligado a ciertas facetas de su tiempo, hoy lejanas y superadas. Pero esa dimensión de rebeldía, incomparablemente más radical que la de los «filósofos», con los que tuvo una época de colaboración y un posterior y definitivo enfrentamiento, se expresa en una obra de variedad asombrosa, que comprende una teoría política y una filosofía de la historia,

<sup>28</sup> JAMES OLNEY: *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton Univ. Press, 1973, págs. 38 y sigs. Para la verdadera autobiografía es necesaria la consciencia del ser. El «Cogito, ergo sum» de Descartes «is a preautobiographic statement» (pág. 43).

<sup>29</sup> Véase KARL J. WEINTRAUB: «Autobiography and Historical Consciousness», *Critical Inquiry*, I, n. 4, June, 1975, págs. 821-848.

<sup>30</sup> GERTRUDE STEIN: *Look at Me Now and Here I Am*, Harmondsworth, 1971, pág. 138. Y para su significado, pág. 7.