

va a cabo casi al final de su vida, sería: «no os acerquéis a eso», añadiendo «he sido capaz de escribir *quiero y puedo*. Me he sentido un momento perfectamente dispuesto para hacer la rueda ante las almas, sin acordarme de que ya no puedo *prometer*». Esta reflexión, conduce a la clave de la obra revelada por la misma Rosa Chacel («para este libro tomé como guión —subterráneo— la carta de amor que Cervantes adjudica a Don Quijote: *sinrazón*, injusticia que turba la razón humana, sin menoscabo del amor —al juez— y con razón se queja de la *vuestra hermosura*») como se ve en el siguiente párrafo: «¿Cómo es posible que, de este absoluto, la razón, sólo se puede obtener un poco? Esta es la *sinrazón* que *tanto mi razón enflaquece*». Y de inmediato viene un párrafo que se inicia con las palabras del acto de contricción: «Yo pecador», que reza el fiel católico antes de confesarse, para dirigirse luego, el protagonista a Dios: «¿Por qué permites que el destello de la belleza no sea siempre y en total, aquí y allá, para todos y cada uno, la exacta ecuación del bien?», y elevar su queja ya que tiene que pagar caro «el querer tanto tocarlo».

Y veamos ahora estos temas en lo que constituye el volumen II de la *Obra completa*. En *Saturnal* estudia Rosa Chacel los cambios sufridos en la sociedad, en función de las relaciones entre la pareja humana, en la época actual, en la cual misterio y realidad o vida se unen, y dice: «podríamos llamar a ese engarce *unión* o *contacto*, *sistema de eternidad*», términos que definen el sentido genésico del eros. Libertad, deseo y posibilidad (de nuevo lo que se *quiere* y lo que se *puede*) rigen las modificaciones de esta época cuyos dos componentes son «su evidente feminización y su culminante masculinidad». En este estudio, que Antonio Piedra ha calificado de «lúcido laberinto», se enfrenta al tema del amor en todos sus aspectos con el atrevimiento total de una razón implacable. La clarividencia innovadora de Rosa Chacel en esta materia, que le interesó desde el primer momento (Félix Pardo nos recuerda oportunamente en el prólogo al volumen que «como ensayista, Chacel, inicia su quehacer en su etapa del Ateneo de Madrid, entre 1918 y 1922, donde lee su primera conferencia sobre un tema recurrente en su obra: la mujer») conduce su expresión mediante pasos comparables a los de una ecuación matemática.

En el ensayo *La confesión*, donde trata de la obra de tres novelistas españoles: Cervantes, Galdós y Unamuno, y de tres autores de confesiones importantes: San Agustín, Rousseau y Kierkegaard, la conclusión a la que llega es nada menos la siguiente: «El hombre se confiesa cuando el

gran peso de que quiere descargarse no es un acto cometido [...] sino un conflicto persistente» y «el misterio que se hace conflicto en estas tres mentes (las de los tres últimos escritores mencionados) es el eros. [...] Sólo se encontraron en el laberinto cuando su conciencia trató de afrontar el eros». La confesión es, pues, el hilo que permitiría salir de él.

Acercándonos a un punto de engarce muy concreto de esta obra con *La sinrazón*, su estudio sobre Cervantes, veremos como Rosa Chacel insiste sobre el mismo tema. Afirma la escritora que «el Quijote es *confesión* de Cervantes. Para aclararlo lo primero es localizar su conflicto. El Quijote es un libro casto: el Quijote, no Don Quijote [...] porque el eros de Cervantes no entra en conflicto —ni positivo ni negativo— con la carne». Rosa Chacel cree con Maeztu que Don Quijote es «el amor», ahora bien, se trata de un amor que «dándolo todo, sólo pide *honor*» [que también dice la escritora «es el sentimiento que tiene el hombre de sí mismo cuando llega a darse cuenta de que es “el animal que puede prometer”]; su apetito no es nunca de calidades reales y tranquilas, sino de excelsitud que supone en todo y en todos, en la que su propia excelsitud cree repercutir», mas cree que el honor puede otorgárselo toda criatura. Esto lo demuestra Cervantes con su «criatura íntegra, absoluta, pero *mal de cabeza*». Mas he aquí que en el momento de su muerte le hace recobrar su cordura. «Don Quijote se prosterna ante la verdad real, absoluto misterio, porque la ha tocado. *Tocarla, poseerla, conocerla* le lleva fatalmente —cuerdamente— a *amarla*, entonces no le queda más que morir».

En cuanto a la poesía, arte en el que Rosa Chacel se ejerció desde niña y abandonó por fidelidad al clasicismo, permitiéndose sólo poemas de ocasión, se recogen ahora numerosos inéditos o poemas dispersos y hay que señalar que bastaría rastrear en todos ellos para percatarse de que los mismo temas surgen incluso donde menos se espera. Así en el espléndido pregón de la Verbena de la Paloma, al remitirse al anuncio de la misma por el ave, dice «porque el deseo está en celo/ siempre, y escucha y aguarda;/ y espera sentirse arder/ por ese canto que llama.» De la importancia que este arte tuvo en el origen de la prosa de Rosa Chacel ella misma ha dado cuenta al afirmar que no sólo ella sino los demás prosistas de su generación (Jarnés, Espina, Ayala, Marichalar, Pérez de Osa, Chabás) «surgen de la rehabilitación de Góngora», es decir, recoger el valor otorgado a la metáfora. Éste es un hecho fundamental, que enlaza con el mismo eros, el eros de la palabra; un eros que

a Rosa Chacel le otorga el *poder* de conducir al lector a aquel tipo de narración excepcional tan arraigada en la tradición y a la vez tan del presente como del futuro, «que se desenvuelve en un orden de cosas difíciles: abstracción o misterio, laberintos del alma o geometrías de la mente».

Clara Janés

Los desvanes del olvido *

Dentro del campo de la fotografía, la investigación histórica, social y estética tiene en Publio López Mondéjar a uno de sus más serios, rigurosos, sensibles e ilustres representantes. Mente lúcida y alma apasionada la de este infatigable experto que no hace gala de su asombrosa y abrumadora pericia en un territorio tan vasto y arduo de abarcar como el del hecho fotográfico a través de su históricamente breve pero inconmensurablemente rica evolución. Y digo «hecho» en vez de «arte fotográfico», pues la fotografía (para mí, la arena donde se han librado algunas de las trascendentales batallas en pos de lo sublime), sin embargo, no se presenta aureolada por orígenes y premisas artísticos, en el sentido en que el término *arte* es generalmente aceptado como fruto de determinadas convencio-

nes. Lejos de ello, la fotografía surge como un invento técnico-científico que rápidamente se populariza y vulgariza para convertirse en un pasatiempo, un «hobby», casi un juguete (en el siglo XIX, de las clases pudientes, y en el XX, de las grandes masas). La fotografía, en efecto, se torna, por uno u otro motivo, todo un «hecho social», un adminículo de la cotidianeidad, un utensilio al servicio inmediato de pulsiones e intereses de las más adversas índoles (desde el humilde, mágico y candoroso placer —¡u horror!— de «verse» bajo la condición objetiva, imparcial, externa y «real» de lo visto por una máquina, hasta las siniestras necesidades de identificación de sus súbditos por parte del Estado).

Pero, por encima y más allá de intereses inmediatos, la fotografía, desde sus principios, es *memoria*. Enternecedor retrato de bodas o placa de control represivo policia- co, la fotografía es memorándum, es un recordar, un recordarnos algo que estaba ahí, esto es, que ha existido o existe. Por supuesto que la fotografía es mucho más que eso —es un arte sublime—, pero, *además*, es eso: memoria.

Gracias a la voluntad y el espíritu de seres como López Mondéjar, sabemos, hoy, que el «hecho fotográfico» es un tesoro insospechado, un inmenso y arrumbado arcón, en ocasiones mordido por la carcoma, en donde dormían increíbles joyas, indiscretos dijes que nos hablan del temblor del tiempo y el espacio, del palpito del júbilo y la tristeza, que nos dicen historietas e historias complejas en su engañosa simplicidad aparente, que nos recitan mudos poemas que un día rimaron con la muerte, con el amor, con la sangre, con la alegría, con el dolor, con la estupidez, con el placer, con la tristeza, con, en fin, el puro e inefable estu- por ante el mundo.

Las fuentes de la memoria es, hasta la fecha, el último trabajo de López Mondéjar, investigador al que debemos obras tan indispensables como *Retratos de la vida*, 1980; *Retratarse en Madrid*, 1982; *Crónica de la luz*, 1984; *Memoria de Madrid*, 1985 y *Cien años de fotografía y ferrocarril*, 1988.

No quiero dejar, por otro lado, de recomendar vivamen- te la atenta lectura de los textos con los que López Mondé- jar acompaña sus recopilaciones fotográficas, pues una me- ra contemplación de sus obras como «libros de estampas» supondría privarse de un placer literario y una fuente de conocimiento donde brilla la ironía crítica y un *compro-*

* Publio López Mondéjar: *Las fuentes de la memoria*. Lunwerg Edi- ciones. Madrid, 1989.

miso ético e ideológico impregnado de ternura y clarividencia hacia aquellos seres que —ante la cámara lo mismo que detrás de ella— fueron dejando, tantas y tantas veces de forma anónima, esos girones, migajas y relámpagos de sus vidas, que López Mondéjar ha sabido, con mano maestra, rastrear, recoger y salvar de y en los desvanes del olvido.

Las fuentes de la memoria constituye una fuente inagotable de reflexión y delectación. Resulta difícil establecer diferencias preferenciales en cuanto al acierto de los materiales recopilados. Sin embargo, ¡qué aterradora tristeza la de aquellas fotos de «estudio» en las que, hacia la séptima década del siglo XIX, quedaba plasmada la imagen de padres y madres sosteniendo en el regazo el cadáver de un niño, unos y otros vestidos con sus mejores arreos, pulcramente endomingados...! Y qué decir de la conmovedoramente «perversa» ingenuidad de aquellos desnudos femeninos en los que, de rechazo, aflora tanto la miseria material de las muchachas fotografiadas como la saña y la estupidez de unos machos pudientes —destinatarios de tales fotos— cuya única válvula de escape libidinal era la prostitución... Y qué hermosura, profunda hermosura, la de ese *Café cantante sevillano* (c. 1890), imagen obtenida por E. Beauchy (muchos de los fotógrafos activos en España durante el pasado siglo son franceses e ingleses, de ellos nos da valiosa información López Mondéjar), o esa estremeceadora galería de tipos populares, entre los que figura (obra anónima) el *Azacán de Toledo*, tipos que, más allá de

todo pintoresquismo romántico, dan fe de la miseria y la salvaje explotación que padecen en un mundo dominado por la burguesía, la aristocracia terrateniente, el alto clero y los espadones de turno...

Sin embargo, en ocasiones (como es el caso de la bellísima, prodigiosa toma de J. Collado *El baile de la matazón* en Albacete) la alegría de los pobres estalla incontenible, gloriosa, loca, iluminando el mundo efímera pero arrolladoramente. Es la alegría del instante sin pasado y sin futuro, incluso sin presente, habría que decir, la alegría que de puro fugaz e impensada casi ni existe, es decir, tiene una existencia que escapa a la memoria y a la consciencia, una alegría epidérmica, superficial, sin «dentro», sin historia, una alegría que, no obstante, la cámara —en un milagro no muy alejado del de los peces y los panes— viene a eternizar y multiplicar en un sublime y precario «por siempre jamás» hecho de cobre, cristal, celuloide o cartulina...

Libro-tesoro, este de *Las fuentes de la memoria*. Un trabajo excepcional en verdad, dentro del campo de la historia de la fotografía en Europa. Del tesón, la inteligencia, la sensibilidad y el saber de Publio López Mondéjar cabe esperar nuevas y muy valiosas empresas, para bien de quienes amamos apasionadamente este arte extraño y sublime, popular y divino, de todos y de ninguno, que es la fotografía.

Pablo Sorozábal

