

de la realidad —esa «hidra de cien cabezas»⁶— que el escritor actual, Rosa Chacel en este caso, quiere dar. Lo que permite que el escritor nos ofrezca en su discurso la imagen integral es, sin duda alguna, esa capacidad humana que se llama conocimiento, y ese conocimiento deriva, dice Zubiri, y así es como lo vive también Rosa Chacel, de una intelección sentiente: «Porque como los sentidos nos dan en el sentir humano cosas reales, con todas sus limitaciones, pero cosas reales, resulta que esta aprehensión de las cosas reales en cuanto sentidas es una aprehensión sentiente; pero en cuanto es una aprehensión de realidades, es aprehensión intelectual. De ahí que el sentir humano y la intelección no sean dos actos numéricamente distintos, cada uno completo en su orden, sino que constituyen dos momentos de un solo acto de aprehensión sentiente de lo real: es la inteligencia sentiente.»⁷ Y esta capacidad es, precisamente, la que nos obliga al pensamiento, pues —sigo citando a Zubiri— «No es la vida la que nos fuerza a pensar, sino que es la intelección lo que nos fuerza a vivir pensando.»⁸

Por ello en Rosa Chacel vida y pensamiento se identifican con frecuencia. Pero pensamiento se identifica en ella ante todo con memoria: «Todo pensar es recordar»⁹. La memoria es lo que preside toda su creación. «... Mnemosina... ¡Ya la he nombrado! —decía en su carta a Gregorio Prieto¹⁰— ... soy —como sabes— su sacerdotisa, quiero decir que vivo para su culto, para traer a la luz sus milenarias reminiscencias y alimentar con ellas el hambriento presente...».

No se trata, sin embargo, de una memoria nostálgica de recuerdos, sino de una memoria por la cual todo tiempo se actualiza en su «tamaño real»¹¹, una memoria que «es eso que llaman inspiración. Porque además las cosas que se me quedan en la memoria no se quedan solas nunca: por ejemplo, esa copla que te digo, se quedó con toda la calle.»¹²

Memoria «sentiente», inteligencia sentiente y por ello mismo —ya que no se halla ajena a la intervención de los sentidos— susceptible de ser vivida como placer: «Placer de pensar... ¡Placer siempre!... ¡La cohesión de la memoria no puede ser otra cosa...! ¿Qué amor ata a lo que ya no es, por dónde lo agarra, qué es la imagen conservada, tan real que ni siquiera es fija —inerte— sino cambiante?»¹³. Pensar, sentir, gozar, son, pues, una forma de amor. «Mirarlo todo bien —todo lo que se ama... casi todo, con algunos más y algunos menos—, mirarlo de arriba abajo... Luego dicen que es cuestión de temperamento, cerebral, racional, intelectual..., porque casi nadie sabe lo que es el amor, el regusto, el saboreo, la voluptuosidad de medir y pesar, oír, oler y, si es posible, catar... Luego comparar, medirse y pesarse y catarse...»¹⁴

El amor, el eros, subyace, pues, en el pensamiento y en la misma vida —y está en

⁶ Rosa Chacel, *Los títulos*, Barcelona, Edhasa, 1981, pág. 70.

⁷ *Inteligencia sentiente*, Madrid, Alianza Editorial y Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1980, pág. 12.

⁸ *Ibid.* pág. 285.

⁹ *Acrópolis*, pág. 76.

¹⁰ Citada por Manuela Ruiz Malo en su tesina *Rosa Chacel y su obra narrativa*, págs. 58, 59 y 60.

¹¹ *Acrópolis*, pág. 174.

¹² Rosa Chacel, *Barrio de Maravillas*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 241.

¹³ *Acrópolis*, pág. 102.

¹⁴ *Ibid.* pág. 174.

la base del acto creativo (repetidamente se ha referido Rosa Chacel a la frase de Rilke en la que afirma que la experiencia artística y la sexual «son sólo diversas de una idéntica ansia y dicha»¹⁵), pues se trata, como quería Platón, de un deseo de engendrar en belleza. La novela *Acrópolis*, que en su origen se llamó *Escuela de Platón* pues su autora quería narrar en ella la epopeya de su generación, la del 27, va encabezada por una frase de Dámaso Alonso que dice: «... los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía...». El propósito inicial de la obra y aquel título han sufrido transformación, a pesar de ello, se alude a los del 27 repetidamente: son esos ladrillos con los que «se podría tal vez esbozar una república platónica...»¹⁶, esos ladrillos, en los que si «no brotase, no se enroscase, no se encaramase pegada a ellos, como la parra virgen la buena literatura... nada, no habría nada que esperar»¹⁷, son los que constituyen esa *fraternidad*, los que permiten que en la novela surgan de pronto esas páginas¹⁸ —tal vez las más hermosas— de «homenaje a Góngora»; y la Acrópolis es la colina de los Altos de Hipódromo, donde se hallaban el Canalillo y la Residencia de Estudiantes; es el lugar donde el Ave Fénix emite su canto «más límpido y vibrante que el de la oropéndola»¹⁹. Ese concreto «sistema que el amor presidía», que queda meramente entrevisto en *Acrópolis*, Rosa Chacel proyecta dejarlo ver en toda transparencia en *Ciencias naturales*. En cuanto al amor... el amor está ahí, en ese *todo* regido por Mnemosine, donde sentir y pensar se entreverán con tiempo y ser, siendo a la vez amor, pues el seguir siendo es al fin y al cabo génesis.

Toda esta complejidad se nos entrega en *Acrópolis* del modo más próximo a su realidad, es decir «siendo» en la palabra, la palabra, ese ámbito donde «todo germina, todo lo que brota de ella porque ella es la fecundidad misma»²⁰. Por este motivo de entre las técnicas narrativas utilizadas, monólogo interior, diálogo y narración, domina la primera y la tercera se ve reducida al mínimo. La realidad objetiva aparece casi siempre interiorizada, entremezclada con la reflexión y las descripciones puras son escasas. Si en *Barrio de Maravillas* —novela que trataba de la formación de la personalidad de unas «chicas»— se describía una etapa de acumulación de experiencias y sensaciones y por ello lo visual y lo sensible procedente del entorno tenían gran importancia en sí (recuérdese el gran número de páginas en que se daban a conocer ambientes por medio de la luz técnica que ahora se reduce a algunas pinceladas), en *Acrópolis* —novela de la toma de conciencia— domina el pensamiento de los diversos personajes que tan pronto se entregan a elucubraciones, como elaboran un discurrir mental referido a otros, o investigan en sí mismos. Los materiales que se emplean en ambas novelas, sin embargo, son los mismos, siendo los más sobresalientes: el tiempo en el que discurre la acción en contraposición con el tiempo mental, el arte, con sus mitos y símbolos, y los códigos literarios y culturales.

¹⁵ *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pág. 40.

¹⁶ *Acrópolis*, pág. 222.

¹⁷ *Ibid.* pág. 223.

¹⁸ *Ibid.* págs. 230 a 234.

¹⁹ *Ibid.* pág. 276.

²⁰ Rosa Chacel, *Carta a Gregorio Prieto*, *op. cit.*, pág. 59.

El tiempo, que es «todo el tiempo»²¹ surge del mismo pensamiento de los personajes, que a su vez es asimilación del mundo externo, realizándose una integración del subjetivo y el objetivo que sólo, a veces, se ve interrumpida, como si se tratara de una llamada de atención, por el tiempo histórico. Así, del mismo modo que en *Barrio de Maravillas* el asesinato de Canalejas nos sitúa de pronto en un momento concreto vivido por España, en *Acrópolis*, con la misma intención, se nos describe el Tajo desbordándose, y eso sucede justamente en la mitad de la novela, en la página 187. La historia irrumpe, pues, en la narración, si bien el ambiente se había preparado páginas antes con la descripción de un hombre vencido por la miseria hasta tal punto que por los rasgados fondillos de sus pantalones «asoma un testículo»²². A partir de ahí, el clima en torno a eso se hace más intenso, se habla de «solidaridad», se comenta el «ultimátum contundente: proletarios de todos los pueblos, uníos»²³, se discuten frases del *Manifiesto*, se toca el tema fundamental de la libertad...

Pero el tiempo está estrechamente vinculado a todos los materiales utilizados a lo largo de la novela, y es natural, ya que el propósito de la autora es narrar «aquel momento». Así, en lo que se refiere al arte, recurso importantísimo ya en *Barrio de Maravillas* donde se empleaba fundamentalmente como explicación simbólica de los personajes (Ariadna, los «Carreños»), en *Acrópolis* tiene ante todo la misión de desvelarnos el pulso de la época. La exposición de Anglada, que a su vez se explica por medio de un poema de Rubén Darío (*La hembra del pavo real | estaba en el jardín desnuda: | mi alma amorosa estaba muda | y habló la fuente de cristal*)²⁴, tiene el carácter de una «eclosión auroral»²⁵: la entrada del progreso, del modernismo; el diálogo sobre Dostoievski, la mención de los burritos de Chagall y el Platero o del Palacio de la Música de Barcelona no tienen otro sentido.

El arte, con todo, es muchísimo más que eso. Es, por ejemplo, el terreno común a través del cual los personajes podrán saltar —y ahí se podría hablar de una salvación a través de él— fuera del ámbito que los define, esto es lo que le sucede a Isabel, a quien Berth, poco después de decirle «Bueno, estás harta de saber que nunca fui a vuestra casa: nunca me atreví a deciros que quería ir a verla por miedo a que creyeseis que era curiosidad —curiosidad periodística, información, ¡vade retro!, vuestra casa sois vosotras..., vosotras sois una casa, una patria...»²⁶ le anuncia: «Tú acometes ahora tu nueva vida y nosotros nos quedamos viendo lo que pase aquí»²⁷.

Vinculados también con el tiempo —«ese momento»— están los códigos literarios empleados, las alusiones a objetos determinados y algunas correspondencias de situaciones en que se hallan los personajes. Entre los primeros he mencionado ya el «homenaje a Góngora», que consiste en cuatro páginas (de la 230 a la 234) a lo largo de las cuales la prosa se entreteje con versos del poeta, siendo su núcleo precisamente

²¹ Rosa Chacel, *Barrio de Maravillas*, op. cit., pág. 163.

²² *Acrópolis*, pág. 178.

²³ *Ibid.*, pág. 252.

²⁴ *Ibid.*, pág. 52.

²⁵ *Ibid.*, pág. 56.

²⁶ *Ibid.*, pág. 350.

²⁷ *Ibid.*, pág. 351.