

nunca será vivido plenamente porque nos es tanto un valor en sí mismo como la función de una aspiración y de una fuga. En «El mal lugar», penúltimo poema de *Huir del invierno*, el poeta declara que «tan sólo es verdad lo que dura un instante», que es como decir que nada es verdad; sólo lo que se quiere, lo que se añora y, muy especialmente, lo que no se quiere, porque, como él mismo escribe, la elección es «lo que finalmente nos desgarrar». El poeta deja enseguida de querer lo que consigue, lo que ya tiene. Y aún más, casi se diría que tampoco quiere lo que quiere, porque paradójicamente coinciden en un mismo impulso y en una misma decepción su afán de búsqueda con su necesidad de renuncia (adelanto que ésta es una de las claves de su último libro, aún inédito, *El lugar extraño*); afán y necesidad que constituyen las dos caras de su obsesión: sustraerse a una realidad y a una condición —la humana— por las que no siente demasiada simpatía.

Villena es un misántropo que adora los cuerpos, un fanático de la diferencia y las excepciones a quien el oro entre las manos se le vuelve mirra, porque los cuerpos más hermosos, antes que remitir a la belleza última, remiten a sí mismos y a su inevitable deterioro. Cada experiencia erótica es sólo indicio de una superior experiencia (la unidad espiritual en la belleza) y por ello mismo es siempre decepcionante, porque sólo es indicio y nunca idea misma, por más que el poeta desee, como dice en una de las elegías de *Huir del invierno* «Sobre el dios Homero», «que las ideas cobren apariencia de cuerpos». Pero sucede que al poeta le conviene que cada experiencia sea siempre, en último término, decepcionante. Porque la vida está para él en esa continua búsqueda y huida, nunca en la conformidad con lo que ya se tiene y menos en la frustración por no poder alcanzar lo que se desea. Sólo buscando aquello que no puede encontrarse consigue Villena evitar encontrarse con lo que no quiere: una realidad que detesta porque está repleta de rutinas, es mediocre y no tiene cabida para la pasión y el riesgo. Nuestro paciente quiere a toda costa escapar de esa realidad; para conseguirlo, no puede dejar de buscar otra cosa, y para no dejar nunca de buscar otra cosa debe siempre renunciar a lo que encuentra. Esa es precisamente la espoleta del dramatismo, de la estela de tristeza que impregna sus poemas más complejos.

Tras la imagen bella que evoca la belleza nunca llega a distinguir un alma análoga a la suya. La imposibilidad del amor verdadero, que implicaría una identificación de almas, le salva, en cierto modo, de cualquier realización imperfecta y pobre de ese amor verdadero. Si demasiados

cuerpos son uno sólo, un solo cuerpo es siempre demasiado. Su noble aspiración a la comunión de almas es una exigencia más filosófica que real, porque lo que en definitiva persigue el poeta no es identificarse espiritualmente con un alma afín a la suya, sino conciliarse con una carnalidad que prefiere soñar espiritual, sin llegar nunca a enajenarse, a salir de sí mismo. Hay en él una pulsión egoísta —en el mejor sentido del término— que busca enriquecer su solitaria individualidad (sin renunciar nunca a ella) con descargas de sensualidad y belleza que le remitan a un mundo superior y más amable. Su individualidad está a salvo. La individualidad de los cuerpos, exponentes de una realidad arquetípica, se diluye: son los datos carnales de una búsqueda espiritual, presencias efímeras de una ausencia, medios de fuga.

Del misticismo le separan, precisamente, esa firme voluntad de mantener a cualquier precio su propia individualidad y una clara pasión por lo corpóreo: le importan más las experiencias físicas que el objetivo espiritual que con ellas persigue, pero no le importan lo suficiente como para comprometerse con esas experiencias convirtiéndolas abiertamente en su objetivo; quizá porque, como antes he apuntado, existe en él una extraña mala conciencia y el deseo obsesivo de ennoblecer un mundo que en el fondo siente marginado y sórdido. La herencia del cristianismo ha frustrado la naturalidad, que un día debió de existir, ante el placer y la belleza y ha cerrado las puertas a un verdadero paganismo nuevo, inocente y puro. De ahí que a nuestro paciente le queden sólo dos opciones: la rebeldía estética, que no es una actitud desprejuiciada, sino una batalla contra los prejuicios, y la nostalgia de un mundo perdido en el que sensualidad y placer no estaban estrechamente ligados al dolor y a la muerte.

Pero si, como Diótima dice en *El banquete* de Platón, «el amor es un deseo de engendrar en la belleza», podemos concluir que, a pesar de todo lo dicho, nuestro poeta ama porque engendra poesía. Incluso me atrevería a decir que esa es su principal aspiración: testimoniar sus experiencias y sus anhelos en un corpus poético cuya característica más llamativa es la coherencia temática. Con cinco libros ya publicados puede bien apreciarse su rigor en el empeño, la capacidad de aunar cultura y vida logrando, con un despliegue de ricas variaciones sobre lo mismo, que la primera salga de los anaqueles de las estanterías y vibre, y que la segunda no se apague, sin más, sin dejar tras de sí una estela de sentido y una razón de ser. Y es precisamente en su opción culturalista, en su incorporación a una particu-

lar tradición cultural, a una estirpe de individuos amantes de la belleza y el arte, donde Luis Antonio de Villena, sin dejar de ser nunca personal, logra diluir un poco su individualidad, acallarla con sabia humildad.

A muchos llama la atención su insistencia, casi minimalista (no, desde luego, en un sentido literario), en los mismos temas y en los mismos afanes. Muchos se preguntan si su postura es el nudo o es el desenlace, si fue antes la máscara o el rostro. Pero yo creo que más que de una elección o de una estrategia debe hablarse en su poesía de una temática ineludible y, por tanto, de un destino literario; su obra es ingrediente y resto, vestigio y testimonio de una obsesión complicada por la casuística.

**Leopoldo Alas**

## Las geometrías mentales de Rosa Chacel \*

**S**ituar ya en el lugar que le corresponde y de modo definitivo la obra de Rosa Chacel dentro del panorama de las letras españolas del siglo XX es algo que está todavía por hacer, sin duda por falta de verdadera atención por parte de los estudiosos. Tal vez ahora, cuando se vean publica-

das juntas todas sus obras, al menos su magnitud, servirá de toque de atención. Estas obras completas se inician con dos volúmenes, el primero contiene su novela capital *La sinrazón* y el segundo toda su obra ensayística y poemática. Ambos libros, en cuidada edición de Antonio Piedra, van precedidos de extensos prólogos a cargo de Ana Rodríguez Fisher y Félix Pardo respectivamente, y su lectura seguida tiene la virtud de situarnos ante los temas capitales de la escritora, contenidos tanto en *La sinrazón* como en *Saturnal* y *La confesión*.

El saltar directamente a su gran novela, sin embargo, y no ofrecer la obra siguiendo un orden cronológico, provoca un cierto desenfoque, pues para poder decir con exactitud quién es la escritora Rosa Chacel y qué representa en la literatura española, hay que empezar por volver los ojos a su primera obra, *Estación. Ida y vuelta*, escrita en Roma en el invierno del año 25 al 26. En ella Rosa Chacel se propuso novelar la filosofía de Ortega y Gasset, obteniendo como resultado un libro breve, de una densidad extremada, que le valió por parte de sus amistades el título de «trabajador sin materias». Se trata allí sólo de movimientos interiores del espíritu, de un yo en relación a su circunstancia, un yo, carente de nombre, que se habla a sí mismo, pero no se cuenta nada. Se trataba de sensaciones, emociones, sentimientos, flashes de memoria, quedando reducida la «aventura» a la «figura» (recordemos que Ortega habló de la novela como de un «arte de figuras y no de aventuras»). Suponía una ruptura total y absoluta con la anterior narrativa española, pues, de hecho, derivaba en gran medida de la lectura del *Retrato de un artista adolescente* de Joyce y del primer tomo de Freud, amén de la gran literatura francesa y rusa anterior. *Estación. Ida y vuelta* resultó, sencillamente, una creación precursora, un adelantamiento en treinta años a los futuros pasos de la novelística europea: el *Nouveau Roman* (la obra de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, donde establecía sus pautas, se publicó en 1956 y *La modification*, de Michel Butor, en 1957).

Con *Estación. Ida y vuelta*, Rosa Chacel definía lo que consideraba debía ser la novela después de Joyce, y no se equivocaba: una renuncia a los esquemas habituales en pro de una visión con lupa de la interioridad. Pero una vez sen-

\* R. Chacel, *Obra completa*, vol. I *La sinrazón*, prólogo de Ana Rodríguez Fisher, vol. II *Ensayo y poesía*, prólogo de Félix Pardo. Ed. Centro de creación y estudios Jorge Guillén y Excma. Diputación de Valladolid, 1989.

tadas estas bases, su instinto de supervivencia le hizo dar un salto y abarcar, sin perder las innovaciones, muchas de las características abandonadas en *Estación* de lo que es y ha sido la novela. El resultado más perfecto, a juicio de la misma Rosa Chacel, es *La sinrazón*, que según confiesa en su *Discurso* de nombramiento de Doctor Honoris Causa, por la Universidad de Valladolid, «es íntegramente mi autobiografía», palabras dichas en sentido simbólico y con las que, sin duda, se refiere a una biografía de la mente.

En *La sinrazón*, a la que su autora se refiere repetidamente como a «segunda novela» respecto a la primera, aunque entre una y otra escribió *Teresa y Memorias de Leticia Valle*, Rosa Chacel recupera para su novelística la creación de un hilo argumental, de unos personajes con nombre y de un paisaje exterior —como hiciera en las dos obras que la precedieron— pero sigue llevando a cabo una novela de ideas. Santiago Hernández, su protagonista, afirma en un momento dado: «Un filósofo actual ha dicho que había que novelar la vida íntima de las ideas. Sí, eso es lo que hace falta, crear un género, una serie de biografías de ideas (cosa muy diferente de la novela de ideas)». Estas ideas —las ideas motoras de la misma mente de Rosa Chacel, que se hallan tanto en su obra ensayística como en la de creación— se encierran en palabras tan esenciales como amor, génesis, fe, poder, querer, comunicación, verdad, mal, entre otras. El propósito de la escritora en esta novela era desarrollar lo que en aquella primera estaba en embrión, en sus tres etapas, si bien, al final, el caminante, al contemplar el camino recorrido no ve «lo irreversible, sino las bifurcaciones activas» (afirma en el prólogo a la tercera edición). El procedimiento utilizado, cuadernos de memorias, diarios, autobiografía, es lo que permite a su autora la visión concéntrica que pretende «única y exclusivamente, ser esencial», y es éngarce con aquella severa y extrema interioridad utilizada en *Estación. Ida y vuelta*.

Uno de los episodios claves de la novela es una larga reflexión del protagonista a través de la cual se nos da a conocer el entramado de ideas «biografiadas», reflexión que, en primer lugar, gira en torno a la mentira y su íntimo nexo con la comunicación —errónea en este caso—, a la que sólo puede poner fin la confesión, es decir, el restablecimiento de la verdad, premisa previa imprescindible para «reefectuar» la *comunión*. La *comunión*, de todos modos, y junto a ella la *reserva* aparecen como conceptos contrapuestos al amor, que es *posesión* y *entrega*, definida la última como «simple movimiento del ser, que es una emisión de voluntad semejante al acto de asumir la vida». A esta vo-

luntad, que es la aspiración de Santiago Hernández, se contraponen a su vez la piedad, que desmaterializa el amor hasta la transparencia. El concepto de voluntad conduce de inmediato a los de *querer* y *poder*: «Sólo sé que en ese momento tomé conciencia de que mi voluntad no quería morir y de que su *querer* se agigantaba hasta convertirse en *poder*», afirma el protagonista, y prosigue luego: «pero ¿qué tiene que ver todo esto con la fe?», recordando las palabras de Kierkegaard: «No puedo hacer el movimiento de la fe», para llegar a la conclusión de que dicho movimiento es equivalente a otro que se expresa en la frase «la nota de un violín puede derribar un puente». Entra entonces en una reflexión sobre esto que le lleva a convencerse de que la cuestión se limita a hallar el punto desde donde hay que emitir la nota. Éste es el punto del absoluto de quien lanza la nota. Y prosigue: «Hay un punto de verdad absoluta donde está afincada la raíz del ser [...] (al que) se llega por abandono del resto [...] Cuando sólo importa la pura tendencia del amor y se deja caer todo lo demás, se queda uno en esa desnudez de la verdad absoluta, en el lugar de la relación absoluta con la divinidad». Santiago Hernández cree en la omnipotencia de su voluntad, mas su ejercicio comportará la aparición del mal o pecado, e igualmente la pérdida de la fe y el triunfo de la duda, para que finalmente, como bien dice Ana Rodríguez Fisher «su ilimitada ambición —la ambición del pensamiento sin barreras— le lleve a “gritar desesperadamente” su ansia de razón».

El mal surge cuando Elfriede, que representa el pasado —la «penetrabilidad de los tiempos» se apodera del relato— reaparece, como también observa Ana Rodríguez Fisher «movilizando la voluntad de Santiago, mas éste aquí aún no ejercita esa fuerza, ese poder que cree poseer, sino que asiste, inocente, a su revelación». Ese mal, la caída de Santiago en la tentación de volver al pasado, el deslizarse en la *sinrazón*, le acarreará su propio fin. En un momento dado Santiago Hernández barrunta que en el fondo no tiene la certeza de haberse movido por amor: «¿con qué derecho empleo la palabra amor [...] si puedo afirmar: no me habitan las alimañas que son sus enemigos naturales: la codicia, la envidia, la mentira. Si en el lugar que sé indiscutiblemente limpio de ellas noto la existencia de algo, no hay motivo para dudar que sea amor. Pero ¿lo hay para creer que lo sea?». Y poco más adelante enuncia estas significativas palabras «el lujo de mi vida fue la libertad de mi mente y mi ambición desenfrenada de plenitud», para seguir más abajo revelando que, de hecho, se trataba del «peligro», pero su consejo, ya en esta reflexión que lle-