
LAURA SILVESTRI

EL EPISTOLARIO CHACEL-MOIX: HISTORIA DE DOS VOCACIONES

Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”

Resumen

El presente trabajo analiza el intercambio epistolar entre Rosa Chacel (1898-1992), novelista exiliada en Río de Janeiro, y Ana María Moix (1947-2014), escritora en ciernes afincada en Barcelona. El análisis privilegia las vivencias personales y literarias de las dos autoras. A pesar de la diferencia de edad, la semejanza de algunas experiencias de vida y la misma concepción de la literatura poco a poco van transformando su relación en una amistad (se podría decir casi en una relación madre-hija muy especial) que las lleva a expresar sus más íntimos pensamientos, en relación sobre todo con la dificultad de afirmarse como mujeres que escriben.

palabras clave: Rosa Chacel, Ana María Moix, encuentro fenomenológico, autorretrato, carta-espejo

Abstract

This article analyses the correspondence between Rosa Chacel (1898-1992), novelist in exile in Rio de Janeiro, and Ana María Moix (1947-2014), young poet living in Barcelona, with a special focus on the personal and literary developments of the two artists. Despite the age difference, the similarity of some life experiences together with the artistic closeness slowly turned the relationship into a friendship (almost resembling a very special mother-daughter liaison), where the two express their deepest and until then most hidden beliefs, particularly with regard to their difficulties to be a woman writer.

keywords: Rosa Chacel, Ana María Moix, phenomenological encounter, self-portrait, letter-mirror

I. En busca de una interlocutora

En 1965, tras leer la novela *Teresa* de Rosa Chacel (1898-1994), Ana María Moix (1947-2014) escribe a la autora para expresarle su interés y admiración como lectora y como escritora en ciernes. Rosa Chacel se apresura a contestar y así empieza un epistolario que se mantendrá de forma ininterrumpida hasta 1968 y más esporádica hasta 1975. Un epistolario muy especial puesto que se desarrolla entre una joven de dieciocho años, afincada en Barcelona y deseosa de ser un día escritora, y una escritora afirmada –aunque marginal– de sesenta y siete años, autora de una obra que comprende novelas, ensayos y poesía y que, cargada con treinta años de exilio, vive en Río de Janeiro.

De hecho, esa correspondencia “constituye una reflexión, ejercicio y diálogo intelectuales magníficos sobre la cultura española del momento enriquecidos por dos perspectivas muy distintas –de mar a mar–: una, desde la cercanía y otra, desde la distancia” (Cornejo Parriego 2007: 84). Una desde la adolescencia y otra desde la madurez; y ofrece a la vez “un inestimable retrato humano de las dos autoras con abundantes detalles sobre las circunstancias materiales y vitales en las que cada una se desenvuelve” (2007: 84). Además, tratándose de dos mujeres, sus cartas arrojan una luz particular sobre la cuestión –muy debatida hoy en día (Silvestri en prensa)– acerca de la existencia o no de una escritura específicamente femenina.

I.1 *El encuentro*

Para empezar hay que considerar los motivos que empujan a Moix a escribir. Primero se sorprende de que la obra de Chacel sea casi desconocida en España y así explica esta falta de interés: “la literatura actual es tan viciada de gratuitismo, comercialismo, afán de exhibición y falsos e incomprensibles reconocimientos por parte del público lector que ya no sé si es que no se sabe escribir o no se sabe leer” (Rodríguez-Fischer 1998: 22)¹. Luego aclara que, en este panorama deplorable, los que como ellas están empezando se sienten desorientados. Por eso, al leer *Teresa* (y sobre todo el prólogo) en la que, según ella, Chacel demuestra estar al día “del adelanto de la narrativa de los últimos treinta años” (22), siente el impulso de expresarle toda su admiración y respeto. Y finalmente en un postdata

¹ De aquí en adelante, los números de las páginas de las citas del epistolario, que aparecerán sin otra referencia, pertenecen a esta edición.

añade: “Espero sus noticias. Sobre todo le agradecería *la reseña de su obra*” (23)².

Se diría que para Moix la lectura de *Teresa* ha sido una especie de *encuentro fenomenológico*, a saber: un encuentro que, al ofrecer una individualidad esencial, invita a profundizar su conocimiento, yendo más allá de las apariencias. Lo mismo que ocurre cuando se conoce a una persona, de la cual se intuye la complejidad, y para entenderla no basta con mirarla y volver a mirarla, sino que hace falta comprender “quién es” (Monticelli 1998)³.

Así que, para entender la implicación de Moix tenemos que considerar, además del contexto literario que la rodea, también el prólogo a *Teresa*, que tanto le ha llamado la atención.

1.1.2 El autorretrato

Aquí Chacel ilustra las vicisitudes de su libro sobre la vida de Teresa Mancha, la amante y musa de Espronceda y protagonista de su famoso *Canto a Teresa*. La escritora cuenta que la novela fue redactada a raíz de la invitación de Ortega y Gasset para la colección “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX”⁴. Recuerda que se puso a estudiar a su personaje y que la inspiración le vino de una anécdota, leída en un número de *La Ilustración artística* de 1883. Estamos en París en 1830. Espronceda, con dos amigos suyos, al volver a su hotel, ya de madrugada, ve en el pasillo, a la puerta de un cuarto, un par de botas y un par de zapatitos de mujer tan pequeños que le sugieren conjeturas sobre la nacionalidad de su propietaria que no puede ser más que española.

El desdén y el bochorno que le produjo a Chacel este episodio decidieron la estructura del libro que iba a escribir:

He aquí –me dije– la musa del primero de nuestros poetas románticos, y ¿qué se sabe de ella?... Que tenía unos pies muy chiquitos, come corresponde a una española [...]. A pesar de mi repugnancia decidí empezar de allí [...]. Empecé el libro desde dentro el cuarto de Teresa, *dejando fuera* el nefando episodio y toda la sociedad para la que había

2 La letra cursiva, aquí como en las otras citas del epistolario, es de las autoras.

3 Para Merleau Ponty (1965), cada obra de arte es un individuo, tanto como una persona: una totalidad indivisible en la que no se puede separar el contenido de la forma que lo expresa y que es posible conocer solo a través de un contacto directo.

4 El primer capítulo fue publicado en la *Revista de Occidente* en 1930; después la novela sufrió una interrupción de casi cuatro años y una vez terminada no pudo aparecer en España por el estallido de la guerra, así que se publicó por primera vez en 1941, en Buenos Aires (Chacel 1963: 11).

sido relatado [...]. Entonces me limité al *Canto*: lo tomé como guión y, ateniéndome sólo a las fechas que han quedado como seguras respecto a viajes, matrimonio y fuga, fui interpretándolo por el mismo sistema: lo *dado* en el *Canto*, *fuera*, alrededor de Teresa y, la novela, *desde dentro* de ella (Chacel 1963: 17).

Al mostrar las circunstancias en las que había nacido su libro, la escritora traza su propio autorretrato, en el sentido que el término tenía cuando este género empezó a afirmarse en pintura: el de representar al autor en la actitud de pensar en su obra⁵. Y esto es de considerable importancia si tenemos en cuenta que la novela había sido un encargo. Es decir que Chacel parece querer afirmar que si la idea inicial había sido de Ortega y Gasset, la verdadera autora –quien ha realizado el libro, haciendo el *contra-canto* del poema de Espronceda– es ella misma⁶. Y para corroborarlo, parece querer añadir el concepto de *reescritura* a la teoría sobre la novela de su maestro (“No en la invención de acciones, sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco”, Chacel 1963: 24), mostrando tener muy clara la idea posmoderna de autor, según la cual un escritor original no es quien crea *ex-novo*, sino el que saca de sí mismo lo que lo distingue de los demás⁷.

Se entiende entonces el interés de Moix para saber más de la autora de *Teresa*, para conocerla mejor, para leer la totalidad de su obra. Y al mismo tiempo se entiende también por qué, para analizar el epistolario Chacel-Moix, hay que tomar en cuenta un texto que está fuera de él.

De hecho, el pacto implícito de cualquier correspondencia, el que normalmente hallamos en los saludos iniciales y de despedida y que funda la relación entre los interlocutores, estableciendo su derecho-deber de tomar la palabra (Violi 1984: 90), se encuentra precisamente aquí. Quiero decir que tendríamos que considerar el prólogo a *Teresa* como la primera carta del epistolario, o más bien

5 El autorretrato es un género de ruptura, puesto que empezó a afirmarse en el siglo XIV y el XV cuando los pintores quieren ser considerados artistas y no artesanos, es decir cuando quieren afirmar la nobleza de su arte hasta entonces subordinada a la teología, a la historia y a la filosofía (Civil 1992).

6 Al estudiar a las pintoras del siglo XVI, se ha visto que, al contrario de los hombres que realizan su autorretrato en la mitad de su carrera artística, ellas lo hacen al comienzo, precisamente para afirmar su derecho a ser consideradas “autoras” de su propia obra (Calabrese 1985: 214).

7 Se sabe que el autor posmoderno tiene que enfrentarse con la acumulación de las innumerables representaciones producidas por el arte, la técnica, la ciencia y los medios de comunicación. Para afirmarse, por tanto, tiene que elegir y su elección será el resultado de todo lo que constituye su individualidad única e insustituible (Eco 1983: 39; Silvestri 1995: 266-8).

como una carta que, careciendo de destinatario, funciona como el *messaggio in bottiglia* previsto por Eco (1993), al subrayar el papel del lector en el proceso de construcción del sentido de la obra artística. Mensaje que no por casualidad sería recogido por una joven que dentro de pocos años estaría en el centro de la escena literaria de su país.

1.1.3 Una chica novísima

A la descripción del contexto cultural, hecha por Moix, hace falta añadir la transformación que la generación a la que ella pertenece estaba preparando. Es consabido que, si la transición histórica empieza con la muerte de Franco en 1975, la revolución estética y cultural empieza mucho antes, concretamente en los años sesenta, “la década prodigiosa” que transformará tanto la sociedad como la cultura del mundo occidental (Sempere; Corazón 1976). Esto significa que, en España, el paso de la dictadura a la democracia fue el resultado de un largo proceso en el que participaron tanto el antifranquismo como la literatura (Vázquez Montalbán 1992; Buckley 1996).

En 1965, fecha en que empieza la correspondencia Chacel-Moix, de este proceso los signos más evidentes son los jóvenes como Moix que, nacidos después de la guerra civil, viven de espaldas al pasado y se dedican a la poesía, como se verá con la publicación de la famosa antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*⁸. Una poesía que, afirmando la autonomía del arte y rebelándose contra todo tipo de tradición, era la más adecuada expresión del nuevo clima cultural que iba difundiéndose en el país.

Los novísimos eligen la poesía porque en tiempo de crisis y transformaciones este género representa la vía de escape para los que no comparten los valores dominantes y, por otra parte, porque en el ámbito de la novela ellos no encuentran ninguna presuposición nueva, si se excluyen algunos casos aislados como, por ejemplo, el de Juan Benet, quien se caracteriza por su total rechazo hacia cualquier forma de realismo e implicación político-social de la literatura (Pittarello 1995). Además, fuera de España, el deconstructivismo había puesto en tela de juicio todos los cimientos de la modernidad –razón, progreso, dominio de la naturaleza y el concepto mismo de historia– así que ya no se podía narrar como se hacía antes.

8 En la antología, que salió en 1970, hay poetas incipientes como Ana María Moix, los que Castellet llama “la coqueluche”, y también poetas conocidos, como Pere Gimferrer, que había publicado *Arde el mar* en 1966 (Castellet 1970: 3-45; Bou; Pittarello 2009; Song 2009).

No sorprende, pues, que al leer *Teresa* –que, rechazando la acción (y con ella la trama), para concentrarse sobre una conciencia, y ofreciéndose como una reescritura de una obra anterior, tiene todos los rasgos de una novela posmoderna–, Moix la considere una tabla de salvación a la cual agarrarse para emprender su oficio de novelista. En efecto, en Chacel, por fin, ha encontrado a alguien para tomar de ejemplo y a quien pedir consejos.

1.1.4 Un mundo que aflora

Por parte suya, Chacel contesta con idéntico ímpetu, manifestando todo su gozo y entusiasmo:

Me apresuro a contestar a su carta, con verdadera alegría. En parte, porque me halaga mucho su opinión de mi libro, en parte –una parte más amplia y más profunda– porque su carta inteligente, sencilla y clara –¡sus 18 años!–, su arrojo para escribirme, sin pereza ni inhibición de ningún género, me traen el testimonio de que España existe y continúa (24).

Es como si la carta de Moix hubiera hecho aflorar un mundo sumergido: aquel mundo del cual el exilio la había separado y que, después de tantos años y tanta distancia, le parecía perdido para siempre. No por nada, en 1958, en una conferencia leída en la Universidad de Bahía Blanca en Argentina, en la que habla sobre la génesis de *Teresa* con muchos más detalles con respecto al prólogo-autorretrato, Chacel compara su novela con un detrito de la Atlántida, la isla que, según cuenta la leyenda, desapareció en un solo día y noche:

Este libro es algo así como una piedra que hubiese pertenecido a la Atlántida. Es de suponer que las piedras de las que la Atlántida estuvo compuesta fueron piedras como todas las piedras del mundo, pero bastaría que encontrásemos una, que de modo incontestable, quedase demostrado que le había pertenecido para que los sabios del mundo entero acudiesen a contemplarla (Chacel 1989:173).

Teresa es aquella piedra, un pedacito de un tiempo perdido (“unos años antes de que la Atlántida fuese sumergida”, 1989: 174), los años que van más o menos de 1920 a 1930, o sea “la década de oro” cuando, recuerda la escritora, “vivíamos en España la gran empresa de construir nuestra ciudad ideal” (1989: 174). También por aquel entonces la novela española estaba en crisis y, aparte de Unamuno y

Baroja, no quedaba nadie. Por esto, añade la escritora, Ortega y Gasset ideó la colección a la que pertenece *Teresa*.

El interés y la admiración que Moix le expresa son la prueba de que aquel mundo todavía sobrevive. Sobrevive en las preocupaciones literarias de la aspirante novelista, que son las mismas que Chacel compartía con sus compañeros de generación, como son los mismos los intentos de alejarse de los escritores precedentes y los esfuerzos para construir un mundo mejor. Además, la carta de su admiradora le demuestra a Chacel que su concepción de la literatura, la que brotó en *Teresa*⁹, es más válida que nunca, sobre todo porque quien la comprende y comparte es un chica, en cuya temprana edad la escritora reconoce toda la fuerza y vitalidad de su propia juventud. De ahí que ya no pueda aguantar el olvido de sus compatriotas y pretenda en cambio su atención y reconocimiento: “ahora quiero que me conozcan. Quiero, sobre todo, que me escuchen, y eso es lo que me complace y me conmueve de su carta: usted se ha dado cuenta de que en mi obra puede haber *un camino*” (24). Como si la consideración de una chica le hubiera dado la conciencia de sí misma en cuanto escritora capaz de hacer una literatura universal. Es decir: una literatura que, alimentada por la experiencia de vida, es un *hodós*, una vía que hay que recorrer si se quiere resistir al paso del tiempo y a los cambios de gustos y de valores. Así que, enterada de su propia importancia, Chacel se ofrece como guía, no solo para Moix, sino también para todos los que quieren seguirla en su camino.

1.2 *La correspondencia*

El deseo de la escritora exiliada de ser apreciada también (y sobre todo) en España se realizará (si bien solo en parte) cuando su joven admiradora la pondrá en contacto con Pere Gimferrer y Guillermo Carnero, con quienes Chacel también se carteará. Sin embargo, aunque a ella le encante la amistad del “trébol” poético, como llama a los tres futuros novísimos, lo que más le interesa es el diálogo con Ana María.

Con ella habla persistentemente de literatura: Moix no se cansa de preguntar sobre el oficio de novelista y Chacel no se cansa de contestarle y a menudo de aconsejarla y darle confianza, como cuando le dice: “Tú tienes que escribir, has nacido para eso y la literatura necesita nutrirse de ese humus que es la memoria. Si

⁹ En realidad *Teresa* es la segunda novela de Chacel (la primera fue *Estación, ida y vuelta* de 1930), pero para la autora aquí está el punto de partida de su obra, justamente por el proceso contado en el prólogo (Chacel 1989: 177).

no conservas tus recuerdos, no tienes nada que confesar, y sólo cuenta la literatura que es confesión. La que no lo sea, es observación, confección, elaboración, cualquier cosa menos *realidad vital*” (339)¹⁰. Y a medida que pasa el tiempo, comentan sus respectivos trabajos, se recomiendan libros y películas, opinan sobre autores y directores y, poco a poco, a estos temas van agregando argumentos personales e íntimos. Sus cartas por tanto se hacen cada vez más confidenciales, amistosas e imprescindibles para ambas.

A constancia de ello, en una ocasión Moix escribe: “Por favor, escíbame pronto, pronto, pronto, y si le es posible, más, más pronto” (103) y, en otro momento: “Espero su carta con la ansiedad de siempre (con más ansiedad que nunca porque la necesito mucho más”, 127). También para Chacel la correspondencia con su joven amiga es algo fundamental, como revelan sus palabras: “En fin, tu carta me ayuda a creer que existo, cosa de la que no siempre estoy segura” (96).

Su impaciencia y necesidad de recibir noticias de la respectiva corresponsal¹¹ se debe al hecho de que no solo cada una encuentra en la otra a su interlocutora ideal (alguien con quien compartir la misma actitud frente al lenguaje y a la literatura, como diría Carmen Martín Gaité [1982]), sino que cada una ofrece a la otra la posibilidad de expresarse libremente, mostrándose en la totalidad de su propio ser.

2. Mujeres en relación

Tal como Ana María que, con su primera carta, quiso profundizar el conocimiento de la autora de *Teresa*, así Rosa se muestra interesada en conocer lo máximo posible a su admiradora. Moix, cediendo a sus peticiones, cuenta sus estudios y

10 Al tema de la confesión Chacel le dedicó no solo algunos textos teóricos, incluido un libro, sino la totalidad de sus novelas. Según la autora, la confesión se produce cuando existe un conflicto que genera actos por los que el individuo tarde o temprano siente culpa. Conflicto que él no alcanza a entender y que confiesa con el fin de comprenderlo por medio de su relato. Como ella misma explica: “La confesión no consiste en revivir ni en rehacer, consiste en manifestar lo que nunca se deshizo en el pasado, lo que nunca dejó de vivir por ser consustancial con la vida del que confiesa” (Chacel 1971: 19).

11 Impaciencia y necesidad que Sandra Kingery (2002: 107) relaciona con las que experimentan los enamorados. Y no hay que sorprenderse de esto puesto que la carta siempre ha sido la forma por excelencia de la dialéctica amorosa (Violi 1984: 95), y el hecho de que se trate de dos mujeres refuerza esta dialéctica; en efecto, como nos recuerda Barthes, la figura de quien sufre por la ausencia de alguien se “femeniza” porque “históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la mujer” (1991: 46).

la vida universitaria, habla de su familia y de su salud, relata sus depresiones, las enfermedades que la afectan, la poca gana de comer, la falta de sueño, el abuso de somníferos y de nicotina. Así Chacel se va enterando de lo que la joven no dice: “Temo que por las genialidades de *enfant terrible* no se cuide suficientemente, cometa desafueros contra su salud, provocaciones a los hados, desahogos temerarios a su rebeldía en fin, esas *cosas malas* que hacen a veces las chicas más buenas” (80).

En realidad Ana María parece una de las así llamadas *mujeres que se hacen daño*, es decir: mujeres que más o menos inconscientemente se ensañan contra su propio cuerpo para expresar un malestar que no pueden manifestar de otra manera (no por nada alude a sus intentos de suicidio). Las causas pueden ser muchas, pero casi siempre este malestar está más o menos relacionado con la condición femenina, o sea con la dificultad de ser una mujer en un mundo dominado por valores masculinos (Miller 1996; Silvestri 2001).

En el caso de Ana María, (a parte del diagnóstico de su psiquiatra)¹² podríamos pensar que, puesto que para el androcentrismo lo carnal es de género femenino, mientras que lo espiritual es de género masculino, su deseo de llegar a ser escritora choca con el estorbo del cuerpo. De ahí que ella lo maltrate, en el intento de destruir la femineidad depositada en él. No por casualidad, tras leer *Sobre el piélago*, la aspirante novelista muestra toda su satisfacción por la escritura “neutra” de Chacel:¹³

Sus doce cuentos son magníficos. Me admira cómo ha conseguido salvarse de esto tan fácil que es dejarse llevar de la sensibilidad femenina. En sus cuentos lo mismo puede adivinarse un autor masculino que femenino; es decir (mejor dicho), no puede saberse si está escrito por un hombre o una mujer, que creo que es como debe ser (según en qué cosas), y muy difícil de conseguir (44).

A lo que Rosa responde:

Yo creo que en ningún caso debe haber *expresión femenina*. Hasta en un cuento, como

12 “El médico dio su diagnóstico: hipovitalidad (¡qué risa!), infantilismo, fijaciones, inmadurez afectiva, sensibilización excesiva, complejo de culpa, autorrigidez moral, falta de afirmación del yo, y algunas cosas más” (329).

13 También la anorexia tiende a lo neutro puesto que la extremada delgadez tacha las características femeninas (MacSween 1999; Silvestri 2001). Como sea, al cabo de pocos años Moix manifestaría su compromiso feminista colaborando con la revista *Vindicación feminista* y traduciendo *Le rive de la Méduse* de Hélène Cixous.

Vi lapidar a una mujer, en el que es una mujer quien habla y relata experiencias que sólo una mujer puede tener [...] la expresión, quiero decir la forma, la prosa y la estructura conceptual, debe seguir la escuela de los grandes prosistas que, por fas o por nefas, hasta ahora fueron hombres (49).

Muchísimo se ha dicho sobre esta afirmación, tomada como un ejemplo más del rechazo que Chacel siempre ha mostrado hacia lo femenino, sobre todo en sus ensayos y en su novela *Memorias de Leticia Valle* (Cornejo Parriego 2007: 87-9; Requena 2002; Mangini 1998: 140). Sin embargo, entre los varios comentarios, el más acertado me parece el de Luisa Muraro al afirmar: “Rosa Chacel no aduce una razón de principios, sino de hecho (los modelos literarios son de hecho masculinos), dejando así que aflore la contradicción de una experiencia femenina que solo se puede expresar en formas masculinas o neutras. O, añadimos nosotras, quedar muda para entregarse a los síntomas” (2001).

Sin embargo, como veremos, no es exactamente así, al menos por lo que concierne a Chacel. En efecto, por un lado, ella muestra claros síntomas de una congoja de la que no dice nada pero, por otro, logra (si bien a pesar suyo) poner en palabras su condición femenina.

2.1 *Lo que más importa*

A medida que Ana María le va contando sus crisis, Rosa recuerda sus propios planes de suicidio, neurosis y grandes depresiones que la inmovilizaron intelectualmente durante meses, y una vez hasta tres años. Por eso, porque ha experimentado la estrechísima relación entre malestar psíquico y somatización, adivina el peligro que se esconde detrás de los desafueros que Ana María comete contra su salud. De ahí que la riña y se preocupe por ella: la empuja a comer, tomar el sol y hacer ejercicio físico (en una palabra, a cuidar de su cuerpo), le recomienda que se entregue a un buen psiquiatra, le da consejos caseros (“Atrácate de vitaminas, de bifos, de habichuelas, a dos carrillos”, 336) e intenta animarla: “sé muy bien lo que es la neurosis: desde los catorce años sé lo que es luchar con ella, y sé que vencerla no es perder la inspiración ni el fuego sagrado” (95).

Pero no debe haber conseguido solucionar del todo sus problemas si todavía por aquel entonces repite su “simulacro mágico de suicidio” (223), que consiste en cortarse el pelo muy corto, y padece crisis muy graves, como podemos comprobar en la carta del 20 de enero de 1967 en la que, al contestar a las protestas de Ana María por haber recibido una carta más breve que la de Carnero, le explica el

motivo de su brevedad: “Ya te he dicho que estoy *en panne*, estoy en quiebra, estoy en la miseria más negra. Cuanto más me acerco al punto íntimo, más constato la penuria: puedo hablar de literatura, de cine, de las cosas que pasan, pero no puedo hablar de mí [...] recuerda que mi mudéz no tiene más causas que la huida de *lo que más importa*” (238-9).

“Lo que más le importa” es la posibilidad de que le publiquen *Desde el amanecer*, su autobiografía. Y si la carencia de esta posibilidad la deprime hasta enmudecerla es porque, siendo su vida y sus obras la misma cosa (“mi obra es mi verdadera vida, es decir, mi vida y mi obra son la misma cosa”, 98), ella vive el rechazo de su libro como una “desconfirmación” de sí misma, como si le dijeran “tú no existes”¹⁴. En efecto, cuando un año más tarde, la autobiografía que tenía que salir en la editorial El Puente al final no sale, Rosa comenta: “Esto ha sido un batacazo como si me hubiera caído de un quinto piso [...]. Es enorme el trabajo que tengo empezado [...]. Todo está paralizado porque no puedo salir de la perplejidad que me produce este fenómeno de la negación sistemática a que se me somete” (352).

Se ha observado con acierto que ella nunca considera que esta negación sea una consecuencia (al menos parcial) del hecho de ser una mujer¹⁵. Y es precisamente el no darse cuenta de que su marginación depende en buena medida de su condición femenina, lo que le produce “algo muy parecido a una enfermedad grave” (258). Una enfermedad que le impide escribir de sí misma, pero no completamente.

2.2 *Vida y obra*

De hecho, ella repite muy a menudo que su carta es solo una “especie de aullido perruno” (259) porque, explica, “si escribiese de verdad”, tendría que confesar que su vida “es un horror, un naufragio progresivo sin esperanza” (272), pero no quiere decirlo. Y añade: “Quiero decir que lo que me importa es que veas que quiero escribirte, que te escribo por encima de todo, pero que no puedo escribir; que no te escribo, en una palabra” (268-9).

Escribir sobre la imposibilidad de escribir y decir lo que no se quiere decir

¹⁴ Según la teoría de la comunicación, la falta de atención niega la realidad del sujeto (Watzlawik, Beavin, Jackson 1971).

¹⁵ Sobre el insuficiente reconocimiento de Chacel en España han pesado sin duda tanto el exilio como el hecho de ser mujer (Cornejo Parriego 2007: 97). De hecho solo en 1987 recibió el Premio Nacional de las Letras, y solo en 1991, a la edad de noventa y seis años, obtuvo el Premio de Castilla y León.

es un mecanismo de defensa y, más concretamente, lo que se llama *formación reactiva*, que implica comportarse de manera contraria a como uno se siente de verdad (White, Gilliland 1972). Esto significa que es precisamente cuando el sufrimiento por el rechazo de su libro (de su ser, de su condición de mujer) le quita la palabra que su lenguaje pierde aquella neutralidad, tan ensalzada por ella, para adquirir un evidente matiz femenino.

De ahí que para suplir su incapacidad de “escribir de verdad”, debida a la frustrada publicación de su libro, ella relate, más o menos detalladamente, la “agitación casera” (142), los “quehaceres materiales” (238), los “trabajos forzosos” (318) y los “trajines domésticos” (338) que no le dan la “tranquilidad para pensar siquiera un cuarto de hora” (142). De esta forma, su lenguaje delata lo que ella es: una mujer que, por el simple hecho de serlo, está agobiada por las obligaciones familiares.

A estas alturas, resulta inevitable pensar en la “habitación propia” de Virginia Woolf, metáfora de las condiciones mínimas indispensables (tiempo, espacio, dinero) para que las mujeres puedan dedicarse por completo al trabajo intelectual; como pensar en lo que, según Heilbrun, marca la diferencia de la escritura autobiográfica femenina con respecto a la masculina. Es decir: mientras que para los hombres vida pública y privada no entran en conflicto, para las mujeres es muy difícil hacer convivir la una con la otra. Por eso, porque callan la fatiga que les ha costado llegar adonde han llegado, muy pocas pueden escribir “vidas ejemplares” (1990: 23-4) y es por el mismo motivo que Chacel se niega a proponerse como modelo: “mi vida [escribe] no es un ejemplo para nadie, porque pesan sobre mi historia innumerables accidentes externos, negativos, e innumerables condiciones internas igualmente negativas” (301).

Ya no pretende que la “escuchen”, como decía en su primera carta. Ahora que la falta de aquel reconocimiento, reclamado entonces con tanto ardor, le ha quitado toda su vitalidad y determinación, se siente parada, disminuida, incapaz. Pero, a la vez, decidida a continuar a toda costa la comunicación con Ana María como si, solo hablando con ella, pudiera mantener unidas las dos partes en las que está dividida: la “intelectual por los cuatro costados” (301) y la mujer oprimida por las faenas domésticas. En efecto, mantener la comunicación con Ana María para ella corresponde a estar en comunicación consigo misma, como se desprende de lo que dice a propósito de su diario: “Mi diario es una forma de aullido o, más bien, algo así como los gritos inarticulados de los mudos, escribo en el diario cuando no puedo escribir” (288).

Si, por un lado, el diario tiene mucho en común con el género epistolar (tanto que, cuando el autor se dirige al diario mismo o a un amigo imaginario, el diario

se presenta con la misma tipología textual que la carta), por otra parte, lo que lo diferencia de este, es el hecho de que al diario no se le esconde nada. Se le cuenta todo, aún con el riesgo de “aullar”, como le ocurre a Rosa con el suyo y con las cartas a Ana María. Así que ésta, intuyendo la importancia de compartir lo que la otra se atreve a confesar solo a sí misma, le dice: “no sabes cómo agradezco que no intentes disimular tu estado y me tengas la consideración de no disfrazarlo, me hace sentir muy ‘persona’” (202).

2.3 *El pensamiento del cuerpo*

Como se ve, a pesar de su resistencia, Rosa no logra trascender la condición a la que su cuerpo la ha destinado. Aquel cuerpo, cuya importancia imprescindible, por otra parte, ella reconoce y acepta, orientándose siempre hacia él y tomándolo siempre como el centro de todas las perspectivas. Y para confirmarlo bastarían todas aquellas ocasiones en las que ella “sitúa” su escritura, o sea expone la situación concreta en la que se encuentra en el momento de escribir, como había hecho en el prólogo-autorretrato de *Teresa* y como en este caso:

Esta carta, que ha sido interrumpida varias veces, lo es ahora por el oscurecimiento, que hoy será de tres horas [...]. En vista de esto me dispongo a reanudarla con un par de velas, que tiemblan y se corren por la corriente de aire que trato de establecer entre dos puertas y que, sin embargo, no logra impedir que esté sudando de pies a cabeza porque el ventilador no funciona sin corriente, y aunque estoy envuelta en una toalla de baño —a lo Gandhi—, estoy asfixiándome como un pez fuera del agua (285-6).

Y es precisamente porque “piensa (y escribe) a través del cuerpo” que su lenguaje, por un lado, refleja su condición de mujer y, por otro, difumina todos los lugares comunes relacionados con aquella condición. Esto ocurre porque el saber del cuerpo, conciliando racionalidad y percepción, se opone al pensamiento disyuntivo que procede por abstracciones y generalizaciones y que, con sus cortes y separaciones, es el fundamento mismo de los estereotipos de género¹⁶.

16 No por nada la filosofía contemporánea identifica el saber del cuerpo con la idea misma de “crítica de la cultura”. Galimberti (1994: 290-1) afirma: “A infrangere gli specchi è l’ambivalenza simbolica [es decir la que une concepto y percepción] che, alla specularità della bivalenza codificata, dove nulla si scambia e tutto si rispecchia, sostituisce lo scambio simbolico dove ne va del reale e non del suo riflesso immaginario, ne va delle merci e non dello scintillio dell’oro. Il corpo, come significante fluttuante, che si presta a tutte le iscrizioni dei codici, ma anche si sottrae confondendone i termini,

Los ejemplos son innumerables, pero por falta de espacio, me limitaré a la actitud materna que Rosa muestra hacia Ana María y que, por definición, el androcentrismo considera consustancial al cuerpo sexuado al femenino.

De hecho, ella misma reconoce tener una predisposición innata para “*velar por los otros*” (145), pero hay que resistirse a llamar esa predisposición “instinto materno”, puesto que para Chacel es “un sentimiento maternal y paternal a un tiempo”, es decir: “un impulso de *leader* o de vate, centrado principalmente en *lo vital*” (145). Su concepto de maternidad, pues, no tiene nada que ver ni con la función biológica ni con la idea convencional que le atribuye a la madre la dimensión de lo sensible y lo material, mientras que al padre le confiere el ámbito evolucionado del pensamiento abstracto. Para Rosa la maternidad es la aptitud de todas aquellas mujeres que, como ella, tienen “la osadía de aspirar a la continuidad” (198). O sea: de aspirar a transmitir un tipo de conocimiento que no es puramente teórico, sino que abarca todos los aspectos de la vida. Por eso, le dice a Ana María que si quiere “saber cosas sobre el alma”, tiene que bucear en el pantano (267) y en otro momento le dirige estas palabras: “yo no me hice a la idea de mantener una correspondencia con una criatura tan distante para recibir elogios de mi literatura, sino para ver cómo se desenvuelve una vida nueva y contribuir, en lo posible, a alimentarla bien” (90). Donde *alimentarla bien* significa ayudar a Ana María a realizar sus aspiraciones, dándole instrucciones útiles tanto para vivir como para hacer literatura. Y para entendernos veamos el episodio de las fotos.

2.4 *Las cartas-espejo*

Convencida de que el cuerpo es “un instrumento de precisión” (80) y que una cara es una ecuación capaz de demostrar la personalidad de un individuo, Rosa insiste para que Ana María le envíe unas fotos. Y, una vez recibidas, comenta: “Por tus cartas más algunas informaciones sobre tu salud que me he procurado por nuestro admirable Pedro [...] sacaba la conclusión de que eras una criatura de ánimo deprimido o contristado, sin ningún apego a la vida [...] empecé a sospechar: ‘A lo mejor –bueno, a lo peor– esta pobre niña es fea [...]’. Y al fin la niña manda las fotos...” (104-5). De esas fotos ella deduce que Ana María es una

è l'unica realtà in grado di smascherare le finzioni dell'immaginario, non 'liberandosi' come nuovo valore da aggiungere a quelli già accumulati, ma sottraendosi alla speculazione, rifiutandosi, nell'opacità della sua carne, di riflettere i valori che vivono esclusivamente della vita che gli hanno confiscato”. Cfr. también Sini 1991 y Jedlowski 1994.

chica bonita, inteligente, melancólica, pero capaz de alegría y sobre todo fuerte, como se apresura a decírselo: “tus fotos me aseguran que eres fuerte” (107-9).

Nos enfrentamos aquí con la actitud de la madre que, puesta frente al recién nacido, lo confronta con la idea que se había hecho de él. Y, por lo que nos dice Winnicott (1990), su reacción es fundamental puesto que de esta depende la futura identidad del hijo. Para él, el rostro materno funciona como un espejo que le otorga el sentido de sí mismo.

No sorprende pues que, “viéndose fuerte” en la carta-espejo de Rosa, Ana María se sienta halagada y, llena de entusiasmo, le conteste: “¡GRACIAS! ¡GRACIAS! ¡GRACIAS! [...] no sabía que era fuerte; sí, estaba segura de poderlo soportar todo, pero no de que era fuerte” (126). Y a partir de ese momento, “ser fuerte” será el rasgo que ella más a menudo utilizará para autodefinirse.

Así, cuando, después de tres cartas en las que Rosa se declara *en panne*, Ana María intenta animarla, apelándose precisamente a la fuerza que ha recibido de ella:

siempre me has dicho que soy fuerte, y he terminado por creerlo hasta tal punto que ya no lo pongo en duda. Y ahora me toca a mí exigir. Y piensa que me cuesta hacer eso que por momentos me suena ridículo y fuera de lugar (esos momentos pertenecientes a un fantasma de debilidad), pero como soy fuerte, digo que no, no y no, y exijo. No puedes decir que no tienes fuerzas, ni pensar que puedas llegar a una situación de cadáver. ¿Tú? No lo creo, y quisiera que tú no quisieras creerlo (201).

Ahora es Ana María que le hace de madre, comportándose como Rosa se ha comportado con ella. Pero en este caso la maternidad cae fuera de lo “natural”. Para Ana María, es más bien una actitud que se puede aprender siempre que una esté dispuesta a ejercer la voluntad (“me cuesta hacer eso”) de hacerse cargo (“me toca a mí”) de ayudar a quien se encuentra en dificultad. Se empieza aquí a ver aquella continuidad que Rosa quiere transmitir y cuya evidencia se manifiesta al final, cuando después de casi dos años de silencio, debidos al empeoramiento de su enfermedad, Ana María vuelve a reanudar la correspondencia con ella y, en pocas palabras, le cuenta lo que ha vivido:

¿Cómo puedo contarte estos años? Depresiones que ya no podría soportar, pero que sé que volverán y que volveré a soportarlas. Quizás dejé de escribirte para destruirme mejor [...]. Y llegó el alcohol y el desequilibrio. Algunas breves temporadas tranquilas que aprovechaba para escribir, leer y estudiar. Un día todo se rompió, oí mi nombre, me aterrorizó no reconocerme [...]. Luego jugué a la *recherche du temps perdu* para tratar de encontrar un je perdu. Encontré varios cadáveres con mi rostro de niña

acorralada, varios destrozos de adolescencia de payasos y una fuerza débil, pero allí estaba y era mía y era yo (362).

La “fuerza débil” en la que se reconoce es la que Rosa le ha inculcado, pero transformada a su medida (como por otra parte la maternidad), adaptada al “fantasma de debilidad” en el que en algunos momentos Ana María se identifica. Y es también la misma fuerza que le permite crear su literatura¹⁷.

Como ha subrayado la crítica, las primeras novelas de Moix siguen en buena medida los consejos de Chacel respecto a la necesidad de hacer una literatura de confesión, sustentada por la memoria (Kingery 2002: 110-2; Cornejo Parrieño 2007: 99-104). Concretamente se han estudiado las numerosas implicaciones autobiográficas que se encuentran tanto en *Leticia Valle* como en *Julia* y *Walter, ¿por qué te fuiste?* y se ha trazado un paralelismo entre las protagonistas: chicas raras, inadaptadas, alienadas de los demás.

Claro está que hay también muchísimas diferencias, debidas sobre todo al hecho de que cada una es hija de su tiempo: mientras que Rosa estaba influida por la filosofía orteguiana (Requena 2007), Moix comparte el experimentalismo de los novísimos (Song 2009: 268-9). Sin embargo, a este propósito alguien ha observado que ella se destaca de sus compañeros de generación puesto que, mientras estos erigen complejas redes de imágenes y referencias culturales, Moix “explora lo cotidiano y extrae emotividad de elementos ‘bajos’” (Navarra Ordoño 2006: 65). Es decir: de los elementos que la sabiduría del cuerpo valoriza y que son, por ello, el presupuesto de la *relación de semejanza* que se ha creado entre las dos autoras¹⁸, a partir del prólogo a *Teresa*. Una relación privilegiada que, habiendo empezado con el deseo de autoafirmación de Rosa, termina con la realización del deseo de autoafirmación de Ana María.

17 Por aquel entonces (la carta está fechada 20 de marzo de 1970), Moix ya ha sido incluida en la antología de Castellet, ha publicado su primera novela, *Julia* (1969), una colección de poemas, *Balada del dulce Jim*; es inminente, *No time for flowers*, y está preparando otra novela, *Walter ¿por qué te fuiste?* (1973).

18 La *relación de semejanza* es la que se entabla entre dos mujeres para dar vida al deseo de una de ellas de existencia y de intervención concreta en el mundo (Rivera 2001: 45).

Bibliografía citada

- BARTHES, ROLAND (1991), *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI.
- BOU, ENRIC; PITTARELLO, ELIDE (2009), “Introducción. La clave de la transición”, (*En claves de la transición. Una visión de los novísimos*, eds. Enric Bou; Elide Pittarello. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- BUCKLEY, RAMÓN (1996), *La doble transición: política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI.
- CALABRESE, OMAR (1985), *Il linguaggio dell'arte*, Milano, Bompiani.
- CASTELLET, JOSÉ MARÍA (1970), “Introducción”, *Nueve novísimos poetas españoles*, ed. José María Castellet. Barcelona, Seix Barral: 3-45.
- CHACEL, ROSA (1963), “Advertencia”, *Teresa*, Madrid, Aguilar: 11-29.
- , (1971), *La confesión*, Barcelona, Edhasa.
- , (1989), “Cómo y por qué de la novela”, *La lectura es secreto*, ed. Rosalía Rodríguez-Fischer. Madrid, Júcar: 173-90.
- CIVIL, PIERRE (1992), “Autoportraits dans l'art espagnol du Siècle d'Or: pratiques et fonctions”, *L'autoportrait en Espagne*, ed. Guy de Mercadier. Provence, Publications de l'Université de Provence: 67-94.
- CORNEJO PARRIEGO, ROSALÍA (2007), *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ECO, UMBERTO (1983), *Postille a “Il nome della rosa”*, Milano, Bompiani.
- , (1993), *Lector in fabula. La cooperazione intertestuale dei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- GALIMBERTI, UMBERTO (1994), *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- HEILBRUN, CAROLYN (1990), “Scrivere la vita di una donna”, *Scrivere la vita di una donna*, Milano, La Tartaruga: 21-30.
- JEDLOWSKI, PAOLO (1994), *Il sapere dell'esperienza*, Milano, Il Saggiatore.
- KINGERY, SANDRA (2002), “Writing away the Distance, Letters between Ana María Moix and Rosa Chacel”, *Hispanic Journal*, 23/2: 103-17.
- MACSWEEN, MORAG (1999), *Corpi anoressici*, Milano, Feltrinelli.
- MANGINI, SHIRLEY (1998), “Woman, Eros and Culture: the Essays of Rosa Chacel”, *Spanish Women Writers and the Essay*, eds. Kathleen M. Glenn; Mercedes Mazquiarán de Rodríguez. Columbia, University of Missouri: 127-43.
- MARTÍN GAITE, CARMEN (1982), *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino.
- MERLEAU PONTY, MAURICE (1965), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore.
- MILLER, DUSTY (1996), *Donne che si fanno male*, Milano, Feltrinelli.
- MONTICELLI, ROBERTA (1998), *La conoscenza personale. Introduzione alla fenomenologia*,

- Milano, Guerini.
- MURARO, LUISA (2001), *Más mujeres que feministas*, [02/01/2014] <<http://www.ub.edu/duoda/bvid/text.php?doc=Duoda:text:2012.04.0002>>.
- NAVARRA ORDOÑO, ANDREU (2006), *Dos modernidades: Juan Benet y Ana María Moix*, Abecedario, Badajoz.
- PITTARELLO, ELIDE (1995), “Juan Benet al azar”, *La novela española actual. Autores y tendencias*, ed. Alfonso de Toro. Kassel, Reichenberger: 11-32.
- REQUENA, CORA (2002), “La mujer en la obra de Rosa Chacel”, *Espéculo*, 21 [29/12/2013] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/rhacel.html>>.
- , (2007), “La deshumanización del arte en Rosa Chacel”, *Artifara*, 7 [04/04/2014] <<http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/Artifara7/Addenda/default.aspx?016=70&coalios>>.
- RIVERA, MARÍA MILAGROS (2001), *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000*, Barcelona, Icaria.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, ROSALÍA, ed. (1998), *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel-Ana María Moix*, Barcelona, Península.
- SEMPERE, PEDRO; CORAZÓN, ALBERTO (1976), *La década prodigiosa*, Madrid, Felmar.
- SILVESTRI, LAURA (1995), “*Mansura*”: Félix de Azua riscrive Jean de Joinville, *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagii*, Atti del Convegno AISPI di Roma, Roma, Bulzoni: 263-72.
- , (2001), “Dal silenzio al sintomo: il disagio esistenziale delle donne”, *Voci dal silenzio. Donne e società nelle varie fasi di sviluppo*, ed. Marisol Occioni. Venezia, Cafoscarina: 81-90.
- , (en prensa), “Donne tra le righe: identità femminile e letteratura”, Atti del congresso *Identità, identificazione, diversità nella letteratura spagnola degli ultimi vent'anni*, Napoli, 28-30 novembre 2012. Sini, Carlo (1991), *Il simbolo e l'uomo*, Milano, EGEA.
- SONG, ROSI H. (2009), “Novísimos y prodigiosos: Ana María Moix y su generación”, *(En)claves de la transición. Una visión de los novísimos*, eds. Enric Bou; Elide Pittarello. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert: 265-81.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL (1992), *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Valencia, Bancaixa.
- VIOLI, PATRIZIA (1984), “L'intimità dell'assenza. Forme della struttura epistolare”, *Carte semiotiche*, 0: 90-97.
- WATZLAWIK, PAUL; BEAVIN, JANET; JACKSON, DON, eds. (1971), *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma, Astrolabio.
- WHITE, ROBERT B.; GILLILAND ROBERT M. (1972), *I meccanismi di difesa*, Roma, Astrolabio-Ubaldini.
- WINNICOTT, DONALD W. (1990), *Gioco e realtà*, Roma, Armando.