

**DE DIOSES, NINFAS Y HÉROES.  
EL CUERPO CINCELADO EN LA POESÍA DE ROSA CHACEL<sup>1</sup>**

ON GODS, NYNPHS AND HEROES:  
THE CHISELLED BODY IN THE POETRY OF ROSA CHACEL

**Laura PALOMO ALEPUZ**

Universidad de Alicante

laura.palomo@ua.es

**Resumen:** La poesía de Rosa Chacel, que bebe al mismo tiempo de las fuentes de la tradición y de la vanguardia, canaliza el pensamiento estético de la escritora, muy influido por su formación escultórica y plástica. En este trabajo se analiza la forma en la que su concepción de la belleza se concreta en sus versos a través de la dimensión corporal. Bajo una tupida red de referencias artísticas y literarias y con una visión marcada por los ideales de armonía y desnudez del arte grecorromano, la autora construye una arquitectura verbal pulida y reluciente en la que el elemento simbólico tiene una importancia transcendental. A través de una poesía de gran exigencia formal, Rosa Chacel cuestiona oposiciones imperantes como vida / cultura o cuerpo / mente mediante una poética que, como la filosofía antigua, tiene en el humanismo su razón de ser.

**Palabras clave:** Rosa Chacel. Poesía. Cuerpo. Antigüedad clásica. Humanismo.

**Abstract:** The poetry of Rosa Chacel, that imbibes simultaneously from the sources of the tradition as the avant-garde, canalizes the aesthetic thinking of the writer, highly influenced by her visual and sculptural formation. This paper analyzes the form in which her conception of beauty is concretized in her verses through the corporal dimension. Below a dense artistic and literary reference network and together with a vision marked by the beauty ideal of harmony and nudity of Greco-Roman art, the author build a refined and shining verbal architecture in which the symbolic element has a transcendental importance. Through a poetry of great formal commitment, Rosa Chacel query prevailing oppositions as life / culture or body / mind by using a poetics that, like ancient philosophy, finds his *raison d'être* in humanism.

**Keywords:** Rosa Chacel. Poetry. Body. Classic antiquity. Humanism.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado del proyecto de investigación “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (PID2020-113343GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Helena Establier Pérez. Agradecemos a la Fundación Jorge Guillén y a Guillermo Carnero que nos hayan permitido consultar sus archivos, lo que nos ha ayudado a poder realizar esta investigación.

## 1. *UT PICTURA POESIS*: ARTE Y LITERATURA EN LA POESÍA DE ROSA CHACEL

Desde los tiempos más remotos los caminos del arte y de la literatura se han entrecruzado de forma continua, por lo que la evolución de ambas disciplinas está marcada por continuos acercamientos, intercambios, influencias y préstamos que las han enriquecido y complementado mutuamente a lo largo de los siglos (Vidal Claramonte, 1992; Monegal, 2000; Pulido Tirado, 2001; Ponce Cárdenas, 2014). Pero las circunstancias particulares de determinados momentos históricos han propiciado que este encuentro fuera especialmente fructífero. Es el caso de un periodo que ha sido destacado precisamente por haber favorecido que se alcanzase un alto grado de compenetración entre las diferentes manifestaciones estéticas: el fin del siglo XIX (Litvak, 1981). El rechazo de la industrialización, el desprecio por el sistema de valores burgués imperante, asentado sobre el materialismo y la represión de los instintos naturales, junto con la crisis filosófica, ideológica, religiosa y social, derivaron en un impulso del irracionalismo que acabó por concretarse en una sacralización del arte. El vacío provocado por la pérdida de la fe en la religión y la constatación del fracaso de la ciencia y de la razón en el acceso al progreso social potenciaron el surgimiento de una nueva espiritualidad que concebía el arte como un modo de superar los límites humanos y de acceder al conocimiento de lo absoluto (Scarano y Ferrari, 1996).

Aunque Rosa Chacel se desarrolla como escritora en el momento en el que el simbolismo y el modernismo ceden su hegemonía a la vanguardia y no es ajena a las innovaciones estéticas que esta última propugna, esta concepción trascendente del arte que los movimientos de fin de siglo habían llevado a su máxima potencia, marcada también por su formación plástica y escultórica y su profundo humanismo, es la que impera en su obra, como vamos a analizar en este trabajo.

### 1.1. De la escultura a la escritura

La escritora Rosa Chacel ha sido reconocida sobre todo por una labor novelística personal y esmerada entre cuyos hitos cabría señalar *Estación ida y vuelta* (1930), *Teresa* (1941), *Memorias de Leticia Valle* (1945), *La sinrazón* (1960) y la trilogía formada por *Barrio de maravillas* (1976), *Acrópolis* (1984) y *Ciencias naturales* (1988).

Pero también cultivó con éxito otros géneros literarios como los artículos, las traducciones, los cuentos —su producción completa la reunió en el volumen *Icada, Nevada, Diada* (1971); la poesía —solamente publicó dos poemarios: *A la orilla de un pozo* (1936) y *Versos prohibidos* (1978)<sup>2</sup>—; el ensayo —entre los que sobresalen *La*

---

<sup>2</sup> Sus dos libros de poemas fueron reunidos en el tomo II de su *Obra Completa*, publicado en 1989 por la Fundación Jorge Guillén, en edición de Félix Pardo, y posteriormente en *Poesía (1931-1991)*, editada por

*confesión* (1971) y *Saturnal* (1972)— y los géneros autobiográficos, cuyos frutos más excelsos son sus memorias: *Desde el amanecer* (1972), la biografía de su marido, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980), y los tres volúmenes de sus diarios: *Alcancia. Ida* (1982a), *Alcancia. Vuelta* (1982b) y *Alcancia. Estación Termini* (1998)<sup>3</sup>.

Sin embargo, a pesar de que la literatura es el ámbito con el que se sintió más estrechamente identificada, sus primeros pasos en el mundo del arte los dio en la escultura. Desde su infancia tuvo clara su vocación estética. En sus memorias, *Desde el amanecer* (1985), describe a su familia como bohemia y culta. Su madre, maestra, y su padre, eterno *amateur* en terrenos como el teatro, el arte y la música, le inculcaron el amor por el saber y el respeto por la corrección lingüística a la vez que educaban su mirada. Fueron ellos los que la animaron a empezar a pintar y los que la llevaron a una edad temprana a la academia de Valladolid, donde se produjo un encuentro decisivo con una estatua de Apolo que marcaría el resto de su existencia.

Después, ya en Madrid, se formó en la Escuela de Artes y Oficios, en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se especializó en escultura. Pero sus problemas de salud y el cariz vanguardista que iba adoptando el arte la llevaron a abandonar este camino y a buscar en las letras otra vía para la canalización de su creatividad y su extremada sensibilidad. Esta base formativa, sin embargo, permanecería incólume y condicionaría su forma de mirar el mundo y de entender el arte y la literatura, como ella misma declarara en la última entrevista que concedió, publicada en *ABC* el 28 de julio de 1994 por Rafael Conte: “Mi pasión por la escultura fue muy auténtica y mía, auténticamente mía, y cuando la abandoné para pasar a la escritura me quedó siempre lo más importante: para mí la forma es esencial, la forma por encima de todo” (1994: 65). Por este motivo, las referencias a su formación artística, las reflexiones sobre el arte, las alusiones a obras escultóricas o plásticas y la utilización de recursos procedentes de este medio son constantes a lo largo de su obra, y se materializan de forma especialmente evidente en sus versos, como veremos.

## 1.2. La revelación de la belleza

En cualquier caso, Rosa Chacel es fiel a una concepción del arte que hunde sus raíces en la Grecia y la Roma antiguas y que con el Simbolismo y el Modernismo alcanza su punto álgido. El agotamiento de la estética realista-naturalista y la crisis de fin de siglo fomentan lo que Juan Ramón Jiménez definió como un “gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza” (en Litvak, 1981: 12). La reacción irracional propulsada por la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, la recuperación de la pureza formal clásica, la búsqueda de lo absoluto, la fusión de las artes, que se manifiesta materialmente a través

---

Antoni Marí para Tusquets, en un volumen aparecido en 1992. De esta última edición extraeremos las citas de este trabajo.

<sup>3</sup> Se incluyen aquí las fechas de publicación de las primeras ediciones. En el resto del trabajo aparecerán las de las ediciones consultadas.

de la sinestesia, la indagación en las sensaciones, el culturalismo y el clima pagano y panteísta son elementos que su obra comparte con la de algunos de sus referentes poéticos como Baudelaire, Mallarmé, Rubén Darío o el propio Juan Ramón.

Como ya se ha señalado antes, para la configuración de la estética chaceliana fue determinante el encuentro con la figura de Apolo que se encontraba en un rincón del vestíbulo de la academia artística de Valladolid. Del mismo modo que, para el joven Cernuda, el descubrimiento de la mitología clásica supuso la revelación de “un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, trasmataba lo real” (Cernuda, 2003: 34), para la escritora el encuentro con la estatua de Apolo supuso el acceso a una especie de rito iniciático que la llevó a abrazar una nueva religión, la de la belleza, de la que ya nunca desertaría.

En *Desde el amanecer* describe este momento como decisivo: como a aquellos peregrinos que se acercaban al templo de Febo en Delfos, a la escritora le es revelada, mediante este diálogo mudo, la verdad no solo sobre quién es ella, sino también sobre cuál es el territorio que le corresponde, sobre lo que ella puede aportar al mundo y lo que el universo puede ser: “El descubrimiento de la escultura griega significó para mí la vía de acceso a lo que *puede ser* [...] a lo que puedo penetrar y vivir, al mundo, visto como yo lo anhelaba y lo concebía” (1985: 190). A partir de ese momento, la autora profesa en la forma, en el culto a la belleza, en la adoración a la armonía. La estatua de Apolo la hace entrar en contacto con la pureza desnuda de la línea y vislumbrar la posibilidad de transcendencia del arte.

En el poema “Apolo”, donde se recrea este fundamental encuentro, la repetición de diferentes variantes de la idea de “eternidad”, y la aparición de las expresiones “por siempre” y “hasta el fin” transmiten esa visión de lo bello como lo permanente, lo que es sagrado porque no puede acabar, ni contenerse, ni agotarse. La revelación —simbólicamente representada en forma de flecha, de luz y de trazo delineado sobre el basalto de la inocencia “oscura”, del sujeto lírico, trasunto de la autora— tiene como consecuencia un acatamiento de la voluntad divina, metaforizado carnalmente en forma de beso que, como paloma, vuela hacia el dios para comunicarle la aceptación de su ley sagrada, compuesta de “Verdad y Forma”:

Beso a mi voz, que expresa tu mandato,  
la suelto y va hacia ti, como paloma  
obediente en su vuelo,  
libre en la jaula de tu ley.

El trazo de tu norma, en el basalto  
de mi inocencia oscura,  
al paso de tu flecha, ¡para siempre!  
y hasta el fin tu soberbia.  
Sobre mí, solo eterno  
tu mandato de luz, Verdad y Forma (1992: 78).

La naturaleza escultórica de la representación del dios al que la voz lírica se dirige, subrayada por la metáfora de la inscripción del trazo sobre la piedra, viene determinada también por el tamaño de la figura divina —“tu suprema nariz exhalando un aliento” (1992: 77)— y por la posición de superioridad que esta ocupa respecto al sujeto, lo que se manifiesta incluso en la disposición espacial a través de los sintagmas preposicionales “con la frente a la altura de tu plinto” y “Sobre mí” (1992: 77). Sin embargo, la estructura monumental de la representación de Apolo tampoco excluye la referencia a la dimensión carnal de la divinidad, reforzada por la utilización de la sinécdoque y el *collage* que ponen en primer plano una serie de elementos corporales que identifican al dios y a la vez transmiten una sensación de humanidad —“mano”, “labios”, “nariz” y “aliento” (1992: 77)— y delectación sensual; que, por otro lado, no está exenta de otras poéticas femeninas del periodo, en las que lo ficticio o lo mitológico sirven de medio para la expresión de una sexualidad condenada en su contexto a permanecer soterrada (Establier, 2023a; Navas Ocaña, 2023; Ugalde, 2023).

De este modo, esta composición sintetiza los rasgos más significativos de la estética y la poética chaceliana que, como vamos a ver, se repiten a lo largo de toda su producción: interdependencia de vida y literatura; devoción por la estética clásica; belleza como armonía, pureza y sentido de eternidad; humanismo y existencialismo; arte y espiritualidad como impulsos genesíacos dominados por el deseo de unión con la belleza y la necesidad de permanecer. Y al mismo tiempo nos deja columbrar el recorrido de su pensamiento filosófico, inextricablemente unido a su forma de entender el arte y la literatura y vinculado con sus lecturas de la filosofía fenomenológica y existencial. En el siguiente apartado, vamos a analizar cómo le da forma a esta reflexión teórica, estética y filosófica, en su obra literaria, especialmente en la vertiente poética, y cómo se adelanta a muchos de los postulados posmodernos sobre la creación, la relación del ser humano con el mundo o la feminidad al cuestionar oposiciones imperantes en el pensamiento occidental como vida / cultura, cuerpo / mente, ficción / realidad, mujer / hombre, procreación / creación.

## 2. LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA DEL CUERPO EN LA POESÍA DE ROSA CHACEL

### 2.1. “Nada humano me es ajeno”

En *Barrio de maravillas*, la joven protagonista, Elena, delineada con evidentes tintes autobiográficos, se debate, en ese momento en el que está a punto de traspasar el umbral que da acceso a la adolescencia, entre hacer caso a su familia y cursar una carrera universitaria, Medicina, o seguir sus impulsos artísticos. Aunque puedan parecer opciones vitales muy alejadas, percibe que hay algo que tienen en común ambas, que es lo que a ella le atrae de las dos. Un día, mientras piensa en por qué prefiere la escultura a la pintura, lo descubre: “Acabé decidiendo que es porque en la pintura entran otras muchas cosas,

entran otras cosas y mí me interesa una sola cosa, los cuerpos: así, como se dice, el cuerpo humano” (1976: 137). Y al seguir reflexionando, se da cuenta de que tanto la medicina como el arte no son solamente caminos profesionales, sino medios de afirmar una vocación, maneras de proporcionarle una respuesta a la gran pregunta existencial, “¿para qué la vida?”, y vías de acceso a lo absoluto, que, por proporcionar los conocimientos y capacidades para poner a disposición de la humanidad lo que la mejora, la consuela o la ayuda a tocar la felicidad, se pueden entender como formas supremas de humanismo, de piedad.

Pero esta equiparación de la medicina con el arte solamente puede tener sentido si este último busca la trascendencia, la proyección en la eternidad. Por eso, la autora, cuya concepción de lo artístico coincide con la del personaje de su novela, en el momento en el que se produce en el arte el giro copernicano que introduce la vanguardia, abandona la escultura y se refugia en la literatura. En *Saturnal*, su ensayo más ambicioso y uno de los lugares en los que de forma más sistemática elabora su pensamiento, reflexiona largamente sobre lo que diferencia al arte antiguo del moderno, que es lo que a ella le separa de este último. Entiende todo el arte de la Antigüedad traspasado por el pensamiento de Platón: en él la belleza es bien y el bien es anhelo de eternidad. Por eso, distingue en el arte clásico un impulso de sublimación, una especie de mandato silencioso que establece: “Así es el hombre, porque así debe ser” (1972: 96). Esta es, según ella, la razón por la que se representaba a los héroes desnudos: su desnudez los sacralizaba y los humanizaba a la vez, “porque un cuerpo desnudo solo puede significar un alma: su forma es la cifra misma de la esperanza” (1972: 94). Por el contrario, “[r]epresentarlos vestidos es *prohibir a la belleza* que extienda su hechizo sobre aquello en lo que no queremos que prevalezca una *ilusión*” (1972: 94). Por lo tanto, para la autora hacerlos aparecer desnudos significaba mostrarlos como inmortales.

Frente a este arte conformado a la medida de lo humano, el vanguardista y abstracto, iconoclasta y desacralizador, de acuerdo con Chacel, se regodea en lo feo, desordenado, informe e imperfecto, porque ha dejado de creer en la inmortalidad y, en consecuencia, no busca crear obras que puedan perdurar. Como subraya la autora, a principios de siglo la figura humana va desapareciendo progresivamente de estas composiciones y, por ello, el arte se aleja de la vida; deja de propiciar que el ser humano se enfrente a su propia imagen y, por lo tanto, de favorecer la reflexión o proporcionar el consuelo que había sido inherente a su práctica durante siglos.

## **2.2. El cuerpo humano, centro de la vida y la creación**

A la luz de estas declaraciones, es evidente la importancia que la autora concedía a la representación de lo corporal en el arte, que ella concebía como materialización de lo humano, de lo vital. En este sentido, no hay que olvidar que Rosa Chacel conoció en el Ateneo de Madrid la filosofía de Platón, Schopenhauer y Nietzsche, durante su estancia italiana se acercó al pensamiento de Freud y de Ortega y ya en el exilio estuvo al tanto de

las nuevas aportaciones de la fenomenología y el existencialismo (Chacel, 1982a; Chacel, 1982b; Chacel, 1998; Porlán, 1984; Rodríguez Fernández, 1988; Mateo, 1993). Por este motivo, no pudo serle ajeno el debate que se estaba produciendo en el seno de la filosofía contemporánea entre los partidarios de seguir operando con dicotomías que habían imperado desde la Edad Media, como cuerpo / mente y vida / cultura, y los que empezaron a cuestionarlas, revisarlas y deconstruirlas. A través tanto de su obra creativa como de la reflexiva mostró su postura, coincidente con la de estos últimos, y, de este modo, se situó en una línea avanzada de pensamiento que partiendo de los clásicos y pasando por los grandes referentes teóricos del fin de siglo, propugnó a partir de principios del XX una integración de lo carnal y lo cultural. Y no solo esto; porque, además, al aplicar este discurso crítico a la iluminación de zonas en penumbra relacionadas con la opresión de las mujeres, se adelantó por una senda que después teóricas del feminismo, como Simone de Beauvoir y Judith Butler, y filósofos postestructuralistas como Foucault convirtieron en un camino demarcado y afianzado, debido a su cuestionamiento de la distinción esencialista entre las capacidades tradicionalmente asignadas a los hombres y a las mujeres y la identificación del egoísmo y el deseo de poder innato al ser humano como las causas de esta situación de sometimiento en la que aquellas se encontraban.

Aunque ya en “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, un artículo publicado en la *Revista de occidente* en 1931, Chacel había adelantado en germen muchos de los planteamientos que después desarrollaría por extenso, como el cuestionamiento de la oposición que vinculaba al hombre con la cultura y a la mujer con la naturaleza, así como la convicción de que el eros, entendido en su sentido más amplio, se sitúa en el centro de la existencia humana, es en *Saturnal* donde modula de forma más ordenada y coherente su pensamiento respecto a estas cuestiones. Para la autora, la negación de la vida en el arte vanguardista no tiene sentido, puesto que, como ya demostraron Schopenhauer, Nietzsche y Ortega, la naturaleza y la cultura no son compartimentos separados, aunque hayan sido entendidos así durante siglos por la filosofía occidental. De hecho, afirma, siguiendo a Rilke, que “la única fuerza de atracción, el único impulso, el único imán para toda la vida —y toda creación, por supuesto— es el eros” (1972: 149), es decir, el deseo de perpetuarse, o bien a través de la descendencia, o bien a través de la obra. Y esto la lleva a revisar la tradicional oposición entre cuerpo y mente. Explica que esta concepción integradora que, a partir de principios del siglo XX, formula la fenomenología, ya estaba en los antiguos, que la concretaron materialmente a través de la antropomorfización de los mitos, y que incluso, de alguna manera, también se encuentra en el fondo de la filosofía de Platón, para quien la finalidad intrínseca de todo ser es proyectarse sobre la eternidad; sin embargo, partiendo de una determinada lectura de la filosofía de este último, el cristianismo propulsó una transmutación de valores que dio preeminencia al espíritu sobre el cuerpo en la manera de relacionarse con la realidad.

Tomando como referencia los postulados de Merleau-Ponty, y en concreto, su declaración “le corps est l’existence figée ou généralisée et l’existence une incarnation perpétuelle”, incluida en *Fenomenología de la percepción* (1985), obra originalmente

publicada en 1945, la autora explica que la principal razón de este rechazo es de orden histórico: venía provocado por la repugnancia que la propia materialidad y la del prójimo causaban debido a la falta de higiene, la convivencia con los malos olores y la presencia de parásitos, llagas infectadas, caries o efectos secundarios de las enfermedades degenerativas. Y, entonces, al indagar en la causa última de esta diferenciación entre la esfera material y la espiritual, introduce el *coup de forcé* definitivo, al vincular la aversión a la materialidad con el egoísmo innato del hombre y con el origen de la opresión ejercida sobre la mujer. Después de preguntarse cómo era posible que en semejante escenario se olvidasen de que existía el cuerpo, afirma que la forma de hacerlo era encargarle las tareas más penosas a los esclavos, por lo que los seres humanos se afanaban entre ellos por apropiarse de los otros y librarse así de someterse a su arbitrio y que, en este reparto de papeles, salieron especialmente perjudicadas las mujeres por verse ligadas a ataduras materiales que las hacían vulnerables, como la posibilidad de ser violadas y fecundadas en contra de su voluntad, y por haber tenido un acceso más limitado a los recursos culturales, formativos e intelectuales.

La mención de Schopenhauer, Nietzsche, Ortega, Rilke y Merleau-Ponty no es casual, porque todos contribuyen a situar de nuevo el cuerpo en el debate filosófico contemporáneo a la vez que a cuestionar las fronteras entre lo vital y lo cultural. Mientras que en la primera mitad del XIX Schopenhauer había afirmado en *El mundo como voluntad y representación* que “cada cual está enteramente en [la naturaleza] y ella está enteramente en cada cual” (2022: I, 508), hacia el final de la centuria Nietzsche terminaba de dinamitar concepciones asentadas preguntándose en *La gaya ciencia* “si, tomada en general, la filosofía no ha sido hasta ahora solo una interpretación del cuerpo, un *malentendido del cuerpo*” (2022: 38). Un poco más tarde, la influencia de ambos pensadores, que estaba en el ambiente durante toda la primera parte del siglo XX, había llevado a Ortega a declarar en *Meditaciones del Quijote* que “toda labor de cultura es una interpretación [...] de la vida” (1914: 122). Y en 1945, un momento en el que Europa se recuperaba de la conmoción de haber vivido dos guerras mundiales en el espacio de poco más de veinte años, Merleau-Ponty, asumiendo la herencia fenomenológica y existencialista, contribuía con sus aportaciones a asentar que nuestro cuerpo no es solo “objeto del mundo, sino [...] medio de nuestra comunicación con él” (1985: 110) y símbolo de nuestra existencia (1985: 181). Sin embargo, ninguno de estos pensadores relacionó el sistema de dicotomías clásicas con la situación de opresión de las mujeres. Sí lo hizo Rilke, quien, en las *Cartas a un joven poeta*, a través de un lenguaje metafórico, no solo emplea en un sentido no patriarcal la metáfora de la gestación y el parto aplicada a la creación artística, sino también discute la separación esencialista entre los géneros —“Quizá estén más emparentados los sexos de lo que se piensa” (2019: 52)— y saluda con entusiasmo la llegada de un posible futuro igualitario.

Como explica Susan Stanford Friedman (2019) la metáfora del parto, que es la que Rilke incluye en sus *Cartas* y Chacel reproduce de forma recurrente, ha relacionado creatividad artística y procreación humana durante siglos y ha sido empleada tanto por

intelectuales hombres como por mujeres, pero cuando se ha insertado en el discurso de estas últimas lo ha hecho con una carga subversiva mayor, porque atentaba contra el binarismo clásico que dividía el trabajo entre la *producción*, asociada a lo masculino, y la *reproducción*, asociada a lo femenino, al demostrar que sus poderes procreativos hacen a las mujeres “especialmente aptas para el trabajo creativo” (2019: 186), lo que las legitimaba en su reivindicación del derecho a compaginar dos actividades que tradicionalmente se habían entendido como excluyentes.

Por esto, como ya han subrayado, entre otras, Mangini (2001), Lázaro (2002), Kirkpatrick (2003), Morán Rodríguez (2008) o Johnson (2019), no hay que desdeñar, bajo la aparente aceptación del modelo social imperante, la carga ideológica subversiva del pensamiento de Chacel. Si se toman sus declaraciones al pie de la letra, podemos llegar a pensar que, como ella misma declarara, no simpatizaba con el feminismo (Mangini, 2001), pero si analizamos con cuidado su pensamiento, es evidente que sus formulaciones encajan con las defendidas por estos movimientos de liberación de la mujer (Johnson, 2019). Lo mismo ocurre con su discurso: cuando lo analizamos cuidadosamente descubrimos que es antifeminista en su retórica, pero no en su contenido (Morán, 2008). En relación con esto, es significativo que, en sus ensayos, novelas, textos autobiográficos y poemas, Chacel no solo no rechace tratar otras cuestiones relacionadas con la materialidad femenina, como la existencia del deseo erótico, la interrupción del embarazo o la naturalización de formas de orientación sexual desviadas de lo heteronormativo, sino que lo haga con un discurso progresista, integrador, avanzado. De acuerdo con Lázaro (2002), las aparentes contradicciones en las declaraciones de Chacel tienen que ver con la ansiedad autorial profunda que manifestaba la escritora por tener que desenvolverse en un contexto misógino y adverso a las aspiraciones intelectuales de las mujeres, motivo por el cual la autora tiene que recurrir a lo que Josefina Ludmer ha denominado “las tretas del débil” (1985) para poder hacer escuchar su voz y tener la capacidad de desestabilizar el discurso dominante desde dentro.

En el terreno estético, esto se traduce en una forma más integradora de concebir el cuerpo femenino, que no solo es entendido, en tanto portador de belleza, como objeto, sino también como productor de significados (Kirkpatrick, 2003). Y, además, esta última concepción convive en su obra con otra quizás todavía más innovadora, que es la que percibe lo pretendidamente biológico (el sexo o el cuerpo) como una representación cultural, lo que demuestra la modernidad de su pensamiento que se adelanta a corrientes posteriores de análisis de las dinámicas sociales y sexuales. De acuerdo con Morán (2008), al defender desde 1931 que las capacidades tradicionalmente asignadas a las mujeres no son innatas a ellas, sino socialmente adquiridas, precede a Simone de Beauvoir, quien, en *El segundo sexo*, publicado en 1949, sintetiza su pensamiento en la célebre declaración: “No se nace mujer, se llega a serlo” (2013: 207). Siguiendo a Lázaro (2002), también se anticipa a Butler al concebir el cuerpo como una representación cultural y al reconocer el carácter performativo del género.

Como señala Torras (2007) uno de los principales aciertos de Butler es advertir que la propia distinción *natural versus cultural* es cultural y que, por lo tanto, bebe de una oposición discursiva que ha ido variando a lo largo de la historia. En *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Judith Butler desestima la operabilidad de la diferenciación entre sexo/género, que deja de existir en el momento en el que se entiende que son formas distintas de denominar lo mismo: “la distinción entre sexo y género no existe como tal” (2020b: 55) y en *Cuerpos que importan*, tomando como referencia el pensamiento de Foucault —quien, en *Vigilar y castigar*, demuestra que la historia moderna occidental se puede concebir como una “anatomía política” que es, al mismo tiempo, una “mecánica del poder” por el irredento esfuerzo de determinados grupos sociales por poseer y someter los cuerpos de aquellos a los que pretendía dominar económica, social o ideológicamente (2022 [1975]: 160)— declara: “lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder” (2020a: 18).

Aunque el objetivo de Chacel, al contrario del de estos filósofos, esté lejos de crear un entramado teórico sistemático en torno al cuerpo y al género, lo cierto es que las confluencias entre sus respectivos pensamientos son evidentes. En tanto que escritora, a Chacel le interesa particularmente revisar, partiendo de este cuestionamiento del conjunto de oposiciones ontológicas tradicionales, la diferenciación entre realidad y ficción y la manera en la que esa división ha afectado a la distribución de papeles sociales entre hombres y mujeres: ellas confinadas en una realidad materializada y materializante; ellos disponiendo del privilegio de recrearse en el mundo de la imaginación. En “La mujer en galeras”, conferencia pronunciada en el Ateneo madrileño en 1975, que recogió posteriormente en *Los títulos* (1981), rescata una cita de Merleau-Ponty en la que este declara que la conciencia no es originariamente un “yo pienso”, sino un “yo puedo”, para explicar que las diferencias morales que rigieron la vida de hombres y mujeres estaban sustentadas en lo que cada uno de ellos podía hacer (1981: 195). Y esto la lleva a concluir que las mujeres no pudieron gozar de una vida intelectual plena no solo porque se les obstaculizara el acceso a la educación y la cultura, sino también porque, como sujetos esclavizados, carecían de la autonomía para ejercer su libertad meditativa (1981: 207), para trascender los límites de su confinamiento en la realidad; privación que ella misma muestra continuamente en sus diarios (1982a; 1982b; 1998).

Este complejo entramado teórico que forma el pensamiento chaceliano en el que se entrecruzan las dimensiones estética, filosófica, social e ideológica, y en el cual se imbrican lo vital y lo cultural, lo corporal y lo mental, lo real y lo ficcional, es el sustrato del que se alimenta su producción poética, impulsada por ese anhelo nunca saciado de belleza y la búsqueda incansable del sentido existencial. En el siguiente apartado vamos a analizar mediante qué recursos formales y motivos temáticos se materializa esta indagación en sus versos.

### 2.3. Representaciones corporales en la poesía de Rosa Chacel: Écfrasis, mitología y eternidad

Rosa Chacel nunca se sintió satisfecha con sus versos. Dentro del conjunto de su extensa producción, la faceta poética es la que le hacía sentir más insegura, lo que la llevó incluso a autoprohibirse su publicación, como cuenta en la “Advertencia de *A la orilla de un pozo*” (1992: 239). Entre las causas de su menosprecio se encuentra su sentimiento de inferioridad: la autora pensaba que su obra poética “nunca sería una de primera fila” (Mateo, 1993: 73) por su preferencia por las formas clásicas, frente a las más vanguardistas (“Preliminar de *Versos prohibidos*”, 1992); y, además, consideraba que su poesía no estaba a la altura de la que cultivaban los otros miembros de su generación. Asimismo, en diferentes entrevistas manifestó su desconfianza en su capacidad de perdurar debido a la naturaleza circunstancial de algunas de sus composiciones. De hecho, la falta de importancia que la autora le concede a su obra poética se refleja en sus diarios, donde la cantidad de referencias al proceso de gestación de sus versos es muy inferior a la que nos proporciona sobre la composición de otras obras (1982a; 1982b; 1998).

Pero, al mismo tiempo, en diferentes entrevistas y declaraciones la autora insiste en que su capacidad para crear versos era innata, en que había comenzado a componerlos en una edad temprana, entre los diez y los doce años, y un análisis detenido del resto de su producción revela en qué medida lo poético es un rasgo característico de su estilo y de su estética, como ella misma declaró en el texto inédito de una conferencia que rescató y dio a conocer *El País* después de su muerte, el 30 de julio de 1994. Además, en línea con esto, de acuerdo con visiones críticas como la de Bellver (2001), la forma en la que encauza su voz poética, a través del clasicismo, el culturalismo y el virtuosismo formal, muestra un deseo de ser escuchada y aceptada en el canon. Y su actitud contradictoria respecto a los movimientos feministas también parece confirmar que su autopercepción como poeta es cuando menos conflictiva, lo que está en consonancia con la actitud de muchas de sus contemporáneas, que se enfrentaban a la dificultad de transgredir ciertas actitudes o comportamientos tradicionalmente asignados a las mujeres y a la creación de un tipo de poesía alejada de la imagen tópica de la poetisa romántica del XIX, y, al mismo tiempo, trataban de evitar el rechazo provocado por su divergencia de los modelos imperantes (Plaza-Agudo, 2016; Establier Pérez, 2023b).

En cualquier caso, su preferencia por estructuras de corte tradicional no le impide desdeñar las innovaciones formales que el alud del vanguardismo hizo arribar a las orillas de la literatura en las primeras décadas del siglo XX, y asume técnicas y motivos procedentes, sobre todo, del surrealismo. En *A la orilla de un pozo*, su primer poemario, publicado en 1936 por Héroe, la empresa editora de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, incluye treinta sonetos de circunstancias —dedicados a diferentes personalidades con las que mantenía una relación de amistad o intimidad, como miembros de su familia, escritores, intelectuales y artistas situados en la órbita del grupo del 27—, en los que combina, bajo el estímulo de una conversación con Rafael Alberti, una

estructura clásica y gongorina (Ramón Torrijos, 2017) con superposiciones de imágenes, recursos oníricos y rupturas lógicas (Rodríguez Fernández, 1986; Crespo, 1988, 1990; Cole, 2000). Y en *Versos prohibidos*, su último poemario, también se entrelazan los sonetos de factura impecable, plagados de referencias cultas, con la libertad del verso libre y cierto sustrato irracional, dionisiaco (Paraíso de Leal, 1994).

Tanto en estos dos libros como en la sección “Homenaje”, incluida en el volumen II de la *Obra Completa* (1989), así como en los poemas sueltos que recoge Antoni Marí en la edición completa de su *Poesía (1931-1991)* y en los inéditos que se han ido dando a conocer, predomina el carácter visual de sus versos, determinado por el tipo de poesía que la autora quiere crear, pulida y suntuosa; la influencia de su formación escultórica; su integración del espíritu sublimador y humanístico de la cultura de la Antigüedad grecorromana y su deseo de romper concepciones limitadoras. Esto la lleva a utilizar el procedimiento de la écfrasis, entendida en un sentido lato, como una de sus formas preferentes de cristalizar la belleza corporal y hacerla eterna. La écfrasis, que originariamente designaba todo procedimiento literario descriptivo destinado a provocar en el receptor la visión de lo que se delineaba con palabras (Ponce Cárdenas, 2014) se ha usado desde antiguo para poner en relación las sensaciones visuales y las verbales. Plutarco atribuye a Simónides de Ceos los quiasmos “la pintura es poesía muda” y “la poesía es una pintura hablante” y es célebre la máxima horaciana *ut pictura poesis*, incluida en la *Epistula ad Pisones* (1996: 569), que se convierte pronto en un aforismo que incide en la semejanza de recursos que comparten las dos manifestaciones artísticas (Pulido Tirado, 2001).

En el caso de Rosa Chacel, este procedimiento es usado, en unos casos, para plasmar la belleza de un cuadro o de una estatua; en otros, para describir visualmente a seres humanos reales como si formaran parte de una representación artística; en momentos puntuales, para superponer la imagen real de un individuo y su representación plástica. Su técnica, perfeccionada en la frecuentación de la obra lírica de los clásicos, de simbolistas y modernistas como Baudelaire, Mallarmé, Rilke, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez y contemporáneos como Cernuda, la lleva a pulir con esmero, como recomendaban los *poetae novi* y Horacio, cada elemento del poema. Como en la obra de estos creadores, en la suya abundan las referencias mitológicas, que no son mero adorno o aditamento, sino una plasmación de su necesidad de integrar lo cultural con lo vital, de buscar lo que hay de eterno, de universal, de constitutivo del ser humano en el arte y la literatura (Nieva de la Paz, 2022).

En “La triste en la isla”, poema incluido en *Versos prohibidos* (1978), pero que, anteriormente, había publicado en la revista *Meseta* en 1928, describe una estatua que hay en el centro de un estanque de El Retiro, que debió causarle impresión por la cantidad y la calidad de las referencias a ella que inserta en su obra.

Además de aparecer en la poesía, es mencionada en el tomo II de su *Diario*, en la entrada correspondiente al 19 de abril de 1975, donde explica que quiere cerrar su libro *Barrio de maravillas* con una imagen “digna de recordar” y que se le ha ocurrido que en

la escena final puede situar a las protagonistas del relato contemplándola, para, a continuación, pasar a lamentarse por no haber podido descubrir qué personaje representa. Esta duda sobre la identidad de la figura, que traslada a las protagonistas de su novela, se resuelve antes de que el segundo tomo de *Alcancia* salga publicado, porque en una nota al pie indica que Daniel Devoto ha logrado descifrar el título, “Andrómaca” y la firma del escultor, Vilches (1982b: 320).

Posteriormente, introdujo a la misteriosa estatua efectivamente al final de *Barrio de maravillas* como el centro del interés en el diálogo que mantienen Elena e Isabel mientras oscurece sobre el parque, escena con la que se cierra la novela (1976: 280-282). Pero la primera referencia a ella que introduce en su obra es la que aparece en el poema. En él la autora subraya el dolor que percibe que la figura transmite, un dolor vertical, que “se le escurre por los pliegues del manto”. Esa congoja es materializada también en la inclinación del cuerpo de la mujer hacia el agua, subrayada por el texto con el que se abre el poema “¿Qué se le cayó al estanque?...”, la expresión, “tan pesado” y la predicción que cierra la estrofa según la cual todo su cuerpo, simbolizado por “los senos”, acabará por caer en el agua verde (1992: 103).

También pertenecen a esa época temprana los poemas dedicados a “Antinoo” y a “Narciso”, que, como el anterior y el denominado “Apolo”, parecen ser descripciones de estatuas mitológicas que es posible conociera mientras cursaba sus estudios escultóricos. Aunque ambos poemas son después recogidos en *Versos prohibidos* (1978), habían sido compuestos entre los años veinte y los treinta. “Antinoo” aparece en *La Gaceta Literaria* en febrero de 1928. Fueron varios los personajes con este nombre célebres en la Antigüedad, entre los que destacan dos: el jefe de los pretendientes de Penélope en la *Odisea* y el apuesto mancebo del que se enamoró el emperador Adriano, el cual, a pesar de su juventud, no dudó en sacrificar su vida para salvar a su amante, que lo recompensó inmortalizándolo. En el poema se refiere, sin duda, al segundo, protagonista de sendos poemas de Pessoa y Wilde y de la famosa novela de Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, escrita con posterioridad a esta composición de Chacel.

En “Antinoo” la postura corporal del efebo nos lo muestra en dos momentos consecutivos: en la primera estrofa, la disposición en forma triangular, que pone el foco mediante las sinédoques en la “nariz pensativa” y “la balanza de tus hombros”, subraya el debate interno que experimenta el joven antes de decidirse a arriesgar su vida, el cual aparece simbolizado en forma de péndulo, “dispuesto a señalar con su parada el perfecto equilibrio, / dispuesto a detenerse en el instante / en que comienza lo que no termina”; en la segunda estrofa, su cuerpo, representado de nuevo por su “nariz”, manifiesta su decisión de despedirse de su último aliento de vida. Sin embargo, en el verso final se subraya que esta acción lo hará eterno: “¡En él tu juventud, épico aroma!” (1992: 173).

En este poema Rosa Chacel se aproxima de forma sintética y metafórica a una cuestión en la que, como hemos visto, sigue indagando de forma recurrente a lo largo de su trayectoria literaria: el arte perpetúa, lega a la posteridad, la belleza de lo que es humano y, por lo tanto, mortal, pero al mismo tiempo, necesita lo vital, lo que fue

percibido por los sentidos para poder proyectarse en el futuro. Esa concepción, que es el núcleo semántico de su artículo “Por qué yo te amo, ¡oh, eternidad!” (Chacel, 2013) la hereda de la lectura de Nietzsche, a quien glosa repetidamente en este texto y en el resto de su obra. Pero también la pudo asimilar de la frecuentación de la poesía romántica y simbolista europea, donde es habitual que la escultura aparezca como un símbolo de lo que es eterno. Pensemos, por ejemplo, en la “Oda a una urna” de Keats (2022: 283); algunos poemas de *Las flores del mal* de Baudelaire como “La belleza” (2006: 131) o “Brisa marina” y “Herodías” —que la poeta tradujo— de Mallarmé (2019: 55-61). Un caso especial es el de Rilke, no solo porque, como ya hemos mencionado, es uno de los referentes estéticos más importantes para Chacel, sino debido a que su obra lírica, sin duda, influida por su estrecha relación con el escultor Rodin, está poblada por numerosas estatuas mitológicas.

Entre ellas, hay una composición sobre Narciso, una de las figuras que pueblan también los versos de Chacel. El poema, publicado originariamente en *Héroe* en 1932, sigue fielmente el mito tal y como lo narra Ovidio en las *Metamorfosis* (2007: 293-300), aunque no menciona ni la interacción con Eco ni la transformación del muchacho en flor. La autora, a través del recurso del monólogo dramático, recrea, quizás partiendo de una representación escultórica, el momento en el que Narciso, después de haber descubierto la proyección de su cuerpo en el agua, haber sentido cómo se inflamaba su deseo a la vista de esta imagen y haber intentado infructuosamente el contacto corporal con ella, se da cuenta de que todos sus esfuerzos son vanos, pues la visión que adora es la de su propio reflejo, y se lamenta porque su juventud, la lozanía de sus miembros (frente, cabello, pies y manos) y su belleza no pueden acercarle al objeto de su amor: “¿Para qué vida, en fin, si vida acaba / en el umbral de la mansión oscura / donde moras sin hálito, en el vidrio / que con mi aliento ni a empañar alcanzo?” (1992: 105).

También parecen ser éfrasis de dos esculturas los poemas “Reina Artemisa” y “Amazona herida”. En el primero, incluido en *Versos prohibidos* (1978), se describe con sensualidad y carnalidad a un ser de belleza imponente y de una gran dignidad mediante una técnica geométrica, que relaciona diferentes componentes del cuerpo divino con localizaciones físicas que corresponden a lugares en los que tienen lugar efusiones pasionales —así, las pestañas son cortinas que dan paso a alcobas, los labios descubren caminos desconocidos, la garganta descende a una sima carnal y la boca da comienzo a un lecho sempiterno—, todo lo cual acaba conduciendo al lector a una atmósfera saturada de erotismo en la que se asiste a una especie de ceremonia mística en la que se confunden, mediante sinécdoques y metaforizaciones, alientos, vapores, fragancias y cuerpos. De este modo, “[d]os vapores elevan sus secretas fragancias, / se contemplan y miden antes de confundirse” (1992: 79) como paso previo a la unión de los cuerpos: “Porque el amor anhela su sepulcro en la carne; quiere dormir su muerte al calor, sin olvido, / al arrullo tenaz que la sangre murmura / mientras la eternidad late en la vida, insomne” (1992: 79).

En cuanto a “Amazona herida”, es un poema inédito, que, por lo tanto, no aparece recogido en ningún libro. Lo hemos encontrado en el “Archivo Rosa Chacel” que custodia

la Fundación Jorge Guillén, junto a otro grupo de poemas incluidos en borradores, de lo que ya dimos cuenta en un artículo publicado en el número monográfico de enero-febrero de 2023 de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, titulado “Quiero hablar de mí, sola” (2023: 20). Pero no hemos podido localizar ni en los diarios de la autora, ni en sus entrevistas ni en sus textos autobiográficos ninguna mención a él, por lo que no tenemos información sobre las circunstancias de su gestación. Ha sido escrito a mano en un pedazo de papel y es muy breve. Lleva por título el que consta aquí y está formado por dos únicas estrofas en las que el sujeto poético describe lo que parece ser la representación escultórica del momento que transcurre entre el instante en el que la líder del ejército de las amazonas interrumpe la lucha, después de haber sido herida en el seno, para reparar su arma rota y enjugar sus lágrimas, y el inmediato a este, en el que con un signo de su frente pide a sus guerreras que reemprendan el combate:

Un momento restaña lágrimas de su seno,  
breve el dolor llorado en sangre se evapora.  
A un signo de su frente, la lucha interrumpida  
reanudará el fluir; puro eterno ejercicio (2023: 20).

Otros personajes mitológicos, como Andrómeda y Perseo, parecen haber sido recreados a partir de una representación artística, pero, en este caso, el tipo de descripción y el énfasis en rasgos como la iluminación o el color, nos llevan a pensar que el referente no es ya una escultura, sino una pintura. El poema, que se incluye, como otros, en *Versos prohibidos* (1978), es un soneto de circunstancias dedicado a su amiga Luisa Elena, cuyo paratexto introduce la pista sobre la temática. De hecho, el contenido del poema no haría sospechar que sus protagonistas son el héroe y la hija de Casiopea, debido a que introduce algunos cambios respecto a las versiones oficiales del relato: el personaje femenino no aparece encadenado a una roca marina, como suele ser habitual, sino atado al tronco de un árbol, en mitad de un bosque y custodiado por un dragón, en vez de amenazado por un monstruo marino. Mientras se resigna a permanecer en poder del monstruo, el héroe la libera de su prisión carnal, pero no de la espiritual, como pone de manifiesto la expresión metafórica “libre en nuevos lazos” (1992: 121).

También parecería describir una representación pictórica el poema titulado “Urganda la desconocida por Delacroix” a juzgar por la mención al pintor francés, pero, como ya subrayó Miguel Olmos, se trata de una écfrasis imaginaria, “pues se atribuye al artista una pintura que no consta” (2020: 9). Aunque Delacroix es autor de una pintura basada en el relato del *Amadís de Gaula*, el libro de caballerías en el que aparece la primera mención a la maga Urganda, esta representa la liberación de una dama que no parece ser la hechicera. De nuevo el paratexto “Sirvió de modelo Nena Gándara” (1992: 113) nos sugiere la explicación de que se trata de un juego con el que la escritora argentina, Carmen (Nena) Gándara, y la española, muy cercanas durante el periodo en el que Rosa Chacel vivió en Buenos Aires, entre los años cuarenta y los sesenta, se divirtieron. Parece que la primera posa representando una escena probablemente tomada del *Amadís* en la que la

hechicera surge entre las breñas llevando el bálsamo milagroso que sirve para curar las heridas del héroe del relato y la segunda plasma plásticamente la visión en un soneto.

El hecho de que Rosa Chacel mezcle aquí elementos de la realidad con la ficción no es extraño, porque en su obra literaria y autobiográfica insiste de forma recurrente en que ambas son lo mismo para ella: alimento intelectual. Su postura respecto a esta cuestión queda especialmente clara en una carta inédita que envía a Guillermo Carnero, con quien se empieza a escribir a partir de septiembre de 1966, después de que Ana María Moix estableciera contacto epistolarmente con la autora. La entonces jovencísima escritora catalana había sido la que había iniciado la comunicación, como se puede ver en la edición del epistolario cruzado entre ambas que preparó Ana Rodríguez Fischer (Chacel, 2015a: 17) y fue quien animó a sus íntimos amigos Pere Gimferrer y Guillermo Carnero, que, como ella, habían leído algunas de las obras de Chacel que se podían encontrar en España en aquel momento y la admiraban, a que hicieran otro tanto. En el contexto de este diálogo intergeneracional y transatlántico que tan transcendental fue, tanto para la autora madura y aislada en el exilio, como para el trío de novísimos poetas, se inserta el epistolario cruzado con Guillermo Carnero, sustancial para comprender la poética de ambos y al que hemos podido acceder gracias a la amabilidad del propio poeta y de la Fundación Jorge Guillén. La carta en cuestión la fecha Chacel el 30 de noviembre de 1966 y en ella responde a un comentario que había incluido su joven amigo en otra del 6 de noviembre de 1966. Guillermo Carnero, al glosar su poema “Watteau en Nogent-sur-Marne” —incluido poco después en *Dibujo de la muerte* (2010: 148)—, le había dado a entender que lo que expresa por boca de su protagonista en esta composición es su asunción de que el mundo exterior y el interior son irreconciliables (Carnero, 1966), a lo que la escritora le contesta: “Aunque lo hayas dicho y vivido, en tu identificación con Watteau, tú no estás nunca solo porque el mundo interior y el exterior no son irreconciliables para quien alimenta su mundo interior devorando todo lo exterior como un lobo” (Chacel, 1966).

También difumina las marcas entre lo que es cultural y lo que es real en una serie de poemas en los que, si bien no está describiendo una representación artística, sino a un ser humano real, el procedimiento que sigue parece transmitir la sensación de que el referente es un cuadro o una escultura. Ocurre con el soneto que dedica a María Teresa León en *A la orilla de un pozo* (1936) en el que la dirección de la mirada se mueve en línea vertical desde “los cabellos” hasta “los pies” y en el que la mención al “Nilo azul” que “se enconde en tu garganta” (1992: 13) recuerda al precioso busto de piedra caliza y estuco que se conserva con la representación de la reina egipcia Nefertiti, esposa del faraón Akenatón. Es posible que la velada referencia a esta estatua, que Chacel podría haber estudiado en San Fernando, le sirviera para subrayar la belleza de su amiga, con quien coincidió en Madrid primero y en Berlín después, entre los años 1933 y 1934; encuentro este último que fue tan frutífero para su poesía, pues se convirtió en el acicate que la lanzó a componer los sonetos que después formarían *A la orilla de un pozo* (1936). Como explicó en la “Advertencia” que situó al frente de este poemario, una de las ocasiones en las que se encontraron en una cafetería del centro de la capital alemana Rafael Alberti, María Teresa

León y ella, después de haberse lamentado por el abandono de las formas clásicas a las que Rafael y la autora eran afectos, quizás por haberse formado en las artes plásticas ambos, se animaron a componer sonetos clásicos en los que incluían imágenes arriesgadas de corte surrealista, que María Teresa León iba copiando. Y lo que, en un principio, había comenzado como una broma, dio lugar a una colección de sonetos dedicados a amigos y seres queridos, entre los que se encuentran uno destinado a Rafael y este dirigido a María Teresa, que Chacel consideraba más acertado por haber sido inspirado por los *collages* de Max Ernst (1992: 241).

También uno de los sonetos dedicados a su amiga Elisabeth von de Schulenburg, “Elisabeth Calipigia” parece ser una éfrasis imaginaria. Rosa Chacel había conocido a Elisabeth ya en el exilio, después de que su marido y ella se hubieran reunido en Ginebra. Como cuenta en *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, mientras se desarrollaba la guerra, su amigo Máximo José Khan se había estado escribiendo con Elisabeth, una mujer alemana que estaba muy interesada en conocer la suerte de los intelectuales españoles y a quien él llamaba “La dama de Ascona” (Chacel, 2021: 122). En la posguerra, Máximo las puso en contacto y a partir de ese momento no se separaron en cinco años. Pero la situación era cada vez más complicada en Europa, sobre la cual se cernía de nuevo el fantasma de la guerra. Elisabeth tenía en Brasil familia y una parte de su fortuna, y decidió exiliarse allí para que su exmarido, simpatizante nazi, no pudiera reclamar la custodia de sus hijos; y Timoteo y Rosa, junto a su hijo, Carlos, la siguieron. En el poema, en el que parece despedirse del cuerpo de su amiga, que se aleja de ella y emprende su camino por el prado humedecido, la autora identifica a Elisabeth con una Venus al añadir a su nombre el adjetivo “Calipigia”, que alude a un tipo de representación escultórica de la diosa en la que esta, situada de espaldas, se levanta el peplo y deja ver sus nalgas, mientras mira hacia atrás.

Finalmente, en el último de los poemas, la “Epístola a Norah Borges. Del arte”, se superponen las imágenes reales de la poeta y de su amiga, la pintora argentina, con la representación de ambas en la forma que adoptan las sirenas en el cuadro de esta última. La pieza está fechada en Río de Janeiro, 1941. En “Preliminar de *Versos prohibidos*” la autora explica que, desde que llegó a América, tuvo el propósito de dirigirse a Argentina, por lo que en este poema le anunciaba a la artista su próxima llegada (1992: 253). En 1937 había coincidido con ella y su marido, Guillermo de Torre, en París, a donde se había trasladado el matrimonio para esperar la inminente llegada de su primer hijo. En la capital francesa se habían visto frecuentemente, mientras el bebé iba creciendo, en el hotel de Norah, donde se juntaban para charlar, cantar y compartir sus sueños, y en ese contexto la pintora había hecho un retrato de la escritora en el que esta aparecía dibujada en forma de sirena. A punto de volver a ver a su amiga después de varios años, en el poema había querido introducir un homenaje a esos momentos de desahogo que habían vivido juntas en un periodo tan angustioso, al representarlas a ambas como sirenas que surcarían los mares que conducen a la isla “donde crece la palma del martirio”, la que da derecho a acceder al recinto del arte (1992: 254). En el poema el yo poético, trasunto de la autora,

anuncia el próximo reencuentro al sugerir la imagen de dos manos que se alargan la una hacia la otra y se enlazan. Le comunica que va a ir a buscarla para que se escapen a ese otro mundo, menos hostil, convertidas en sirenas —“suelta nuestra melena y nuestras colas / surcando los albures de la espuma” (1992: 55)— y que, juntas, “enlazadas del talle” (1992: 55) cruzarán “océanos de sueños y canciones”, como en aquel invierno en el que Norah criaba a su bebé mientras pintaba cuadros: “eras toda tú, tal como un vaso / que de infantil esencia rebosase, / la que tu cuerpo dio como prodigio, / la que tu lápiz lleva de la mano, / la que en tu voz pequeña juguetea” (1992: 56). El hecho de que vuelva a emplear aquí la metáfora de la maternidad para referirse a la doble faceta como creadora de su amiga no es azaroso, porque, como hemos señalado repetidamente a lo largo de este trabajo, para Rosa Chacel creación y procreación nacen de un mismo impulso genésico canalizado, en cualquier caso, a través del eros, un impulso de unión con los otros seres o con el mundo que está en la médula de la existencia humana, y que naturaliza y legitima la aspiración de las mujeres a compaginar la realización de ambas actividades, que se habían entendido como excluyentes.

### 3. CONCLUSIONES

En definitiva, siguiendo la estela de la concepción clásica del arte, que Horacio había cifrado en su “Arte poética” a través de los versos “Examinar el modelo de la vida y las costumbres sugeriré / al docto imitador y sacar de ahí palabras con vida” (1996: 565), Rosa Chacel, a través de su obra literaria, revisa el sistema de oposiciones ontológicas que imperó en la filosofía occidental durante siglos, el cual entendía como contrarias vida y literatura, cuerpo y mente, ficción y realidad, mujer y hombre, procreación y creación, y daba preeminencia a la segunda parte de cada par sobre la primera.

La autora, que considera este modelo limitado y maniqueo, lo pone en tela de juicio a través de su pensamiento estético, alimentado en la fuente inextinguible de la cultura clásica, los hallazgos de la modernidad literaria y las corrientes filosóficas fenomenológica y existencialista. Vinculando arte, sexualidad y anhelo de eternidad al entenderlos como diferentes manifestaciones de un deseo natural de permanecer, de escapar de la fugacidad inherente a lo humano —que ella define como impulso genésico de proyección sobre la eternidad— neutraliza binarismos, al mismo tiempo que denuncia su utilización como medio de someter a colectivos sociales, como el de las mujeres, que han sido identificados con el elemento relegado en cada dicotomía.

En su poesía este cuestionamiento se traduce en una forma desprejuiciada de mostrar lo carnal, que aun sin estar exenta de las tensiones propias de la poesía española escrita por mujeres durante el siglo XX (Lecointre, 2023), permite vislumbrar su deseo de transgresión, que se manifiesta en la mezcla de lo exterior con lo interior, lo biográfico con lo cultural, lo histórico con lo mitológico.

Su formación escultórica y su interés por lo anatómico, la llevan a marcar el acento en lo humano, lo que para ella constituye la base del arte figurativo. Mediante una

reactualización de la éfrasis, recursos clásicos como la sinécdoque, la sinestesia, la metáfora y el símbolo, y la asimilación de técnicas vanguardistas como el *collage* o la superposición de imágenes oníricas, Chacel crea representaciones corporales plásticas y sugerentes que, al contrario de lo que ella temía, proyectan sus versos sobre el futuro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Ch. (2006). *Las flores del mal*, A. Verjat y L. Martínez de Merlo (eds.). Madrid: Cátedra.
- BEAUVOIR, S. (2013). *El segundo sexo*, J. García Puente (trad.). México: Random House.
- BELLVER, C. G. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg et al.: Bucknell University Press / Associated University Press.
- BUTLER, J. (2020a). *Cuerpos que importan*, A. Bixio (trad.). Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_ (2020b). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, M.<sup>a</sup> A. Muñoz (trad.). Barcelona: Planeta.
- CARNERO, G. (1966). Carta del 6 de noviembre a Rosa Chacel. Fundación Jorge Guillén de Valladolid. Legado Rosa Chacel. Documento RCH 05/090.
- \_\_\_\_ (2010). *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, I. J. López (ed.). Madrid: Cátedra.
- CERNUDA, L. (2003). *Ocnos*. Madrid: El País.
- CHACEL, R. (1931). “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”. *Revista de Occidente* 92, 129-180.
- \_\_\_\_ (1966). Carta del 30 de noviembre a Guillermo Carnero. Archivo personal de Guillermo Carnero.
- \_\_\_\_ (1972). *Saturnal*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1976). *Barrio de Maravillas*. Barcelona: Seix Barral / Fundación Juan March.
- \_\_\_\_ (1981). *Los títulos*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_ (1982a). *Alcancía. Ida*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1982b). *Alcancía. Vuelta*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1983 [1941]). *Teresa*. Barcelona: Brugera.
- \_\_\_\_ (1984a). *Acrópolis*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1984b [1945]). *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1985 [1972]). *Desde el amanecer*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1988). *Ciencias naturales*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_ (1989). *Obra completa. II. Ensayo y poesía*. Valladolid: Diputación Provincial.
- \_\_\_\_ (1992). *Poesía (1931-1991)*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_ (1994). “Poesía y prosa”. *El País*, 30 de julio, 9-11.
- \_\_\_\_ (1998). *Alcancía. Estación Termini*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- \_\_\_\_ (1999 [1930]). *Estación. Ida y vuelta*. Barcelona: Espasa-Calpe.

- \_\_\_\_ (2013). *Astillas*, A. Rodríguez Fischer (ed.). Madrid: Fundación Banco Santander.
- \_\_\_\_ (2015a). *Rosa Chacel. Ana María Moix. De mar a mar*, A. Rodríguez Fischer (ed.). Barcelona: Comba.
- \_\_\_\_ (2015b [1960]). *La sinrazón*. Barcelona: Editorial Comba.
- \_\_\_\_ (2021 [1980]). *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. J. M. Sánchez y Torreño (eds.). Cáceres: Herrata Ediciones.
- COLE, G. K. (2000). *Spanish Women Poets of the Generation of 1927*. New York / Ontario / Wales: The Edwin Mellen Press / Lewiston / Queenston / Lampeter.
- CONTE, R. (1994). "En la muerte de Rosa Chacel". *ABC*, 28 de julio, 64-67.
- CRESPO, Á. (1988). "Notas personales sobre los sonetos de Rosa Chacel". *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* 85 [monográfico: "Rosa Chacel: la obra literaria, expresión genealógica del Eros"], 45-46.
- \_\_\_\_ (1990). "Notas sobre la poesía de Rosa Chacel". En *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*, Á. Crespo, C. Janés y A. Rodríguez Fischer (eds.), 85-106. Barcelona: Anthropos / Ministerio de Cultura.
- ESTABLIER PÉREZ, H. (2023a). "Cuerpo y sensualidad en la poesía escrita por mujeres (1900-1968). Introducción". En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*, H. Establier Pérez (ed.), 9-45. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- \_\_\_\_ (2023b). "Je est... une autre? Identidad femenina y voz lírica en la poesía escrita por mujeres". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 913-914 [monográfico: "Quiero hablar de mí, sola..."], H. Establier Pérez y Á. L. Prieto de Paula (eds.), 2-4.
- FOUCAULT, M. (2022). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, A. Garzón del Camino (trad.). Madrid: Siglo XXI Editores.
- HORACIO (1996). *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, H. Silvestre (ed. y trad.). Madrid: Cátedra.
- JOHNSON, R. (2019). *Major Concepts in Spanish Feminist Theory*. Albany: State University of New York Press.
- KEATS, J. (2022). "Oda a una urna". En *Lírica inglesa del siglo XIX*, Á. Rupérez (ed. y trad.), 279-282. Madrid: Alianza Editorial.
- KIRKPATRICK, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra / Universitat de València / Instituto de la Mujer.
- LÁZARO, R. (2002). "Cartografía de la 'introversión'. Rosa Chacel a la luz de Judith Butler". En *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, B. Zecchi y R. Medina (coords.), 181-194. Barcelona: Anthropos.
- LECOINTRE, M. (2023). "Imaginarios del cuerpo en las poetisas españolas contemporáneas (1900-1936)". En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres*, H. Establier Pérez (ed.), 97-122. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- LITVAK, L. (1981). *El modernismo. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.

- LUDMER, J. (1985). “Tretas del débil”. En *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, P. E. González y E. Ortega (eds.), 47-54. Río Piedras: Ediciones El Huracán.
- MALLARMÉ, S. (2009). *Antología*, J. Lezama Lima (pról.) y R. Darío (epíl.). Madrid: Visor.
- MANGINI, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MATEO, M.<sup>a</sup> A. (1993). *Retrato de Rosa Chacel*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- MERLEAU-PONTY, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- MONEGAL, A., ed. (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco / Libros.
- MORÁN RODRÍGUEZ, C. (2008). *Figuras y figuraciones femeninas en la obra de Rosa Chacel*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- NAVAS OCAÑA, I. (2023). “¿Si la luna estará enamorada?»: cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil”. En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres*, H. Establier Pérez (ed.), 123-150. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- NIETZSCHE, F. (2022). *La gaya ciencia*, Juan Luis Vermal (ed.). Madrid: Editorial Tecnos.
- NIEVA-DE LA PAZ, P. (2022). “Tiempo, creación y vida: tradición cultural y mítica en Margarita (Zurcidora), de Rosa Chacel”. En *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, P. Nieva-de la Paz (ed.), 43-66. Berlin et al.: Peter Lang.
- OLMOS, M. (2020). “Baudelaire y Mallarmé en la poesía de Rosa Chacel, o de la extravagancia”. *Thèlème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 35.1, 3-13.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1914). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- OVIDIO (2007). *Metamorfosis*, C. Álvarez y R. M.<sup>a</sup> Iglesias (eds.). Madrid: Cátedra.
- PALOMO ALEPUZ, L. (2023). “Aproximación a la poesía inédita de Rosa Chacel”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 913-914 [monográfico: “Quiero hablar de mí, sola...”], H. Establier Pérez y Á. L. Prieto de Paula (eds.), 23-26.
- PARAÍSO DE LEAL, I. (1994). “Lo apolíneo y lo dionisiaco en la poesía de Rosa Chacel”. En *Actas del Congreso en Homenaje a Rosa Chacel*, M.<sup>a</sup> P. Martínez Latre (ed.), 33-50. Logroño: Universidad de La Rioja.
- PLAZA-AGUDO, I. (2016). *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Atenea / Universidad de Málaga.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2014). *Écfrasis: Visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua.
- PORLÁN, A. (1984). *La sinrazón de Rosa Chacel*. Madrid: Anjana Ediciones
- PULIDO TIRADO, G., ed. (2001). *Literatura y arte*. Jaén: Universidad de Jaén.

- RAMÓN TORRIJOS, M.<sup>a</sup> M. (2017). “La poeta que no creía en sus versos. Autoafirmación, escritura y exilio en la creación literaria de Rosa Chacel”. En *Poesía y posguerra en España*, E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), 63-82. Madrid: Visor Libros.
- RILKE, R. M. (2019). *Cartas a un joven poeta*, J. M.<sup>a</sup> Valverde (trad.). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_ (2022). *Antología poética*, J. Siles (pról.) y J. Ferreiro Alemparte (ed. y trad.). Barcelona: Austral.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, A. (1986). *La obra novelística de Rosa Chacel*. Tesis doctoral: Universitat de Barcelona.
- \_\_\_\_ (1988). “Cronología intelectual de Rosa Chacel”. *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* 85 [monográfico: “Rosa Chacel: la obra literaria, expresión genealógica del Eros”], 28-34.
- SCARANO, L. Y FERRARI, M. (1996). “La autorreferencia en el discurso poético: una aproximación teórica”. En *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*, M. Ferrari, M. Ferreyra, M. Romano y L. Scarano (eds.), 11-28. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- SCHOPENHAUER, A. (2022). *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., R. R. Aramayo (ed.). Madrid: Alianza.
- STANFORD FIEDMAN, S. (2019). “La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario”. En *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, A. Pérez Fontdevila y M. Torras (eds.), 173-218. Barcelona: Icaria Editorial.
- TORRAS, M. (2007). “El delito del cuerpo”. En *Cuerpo e identidad I*, M. Torras (ed.), 11-36. Barcelona: Edicions UAB.
- UGALDE, S. K. (2023). “Las hilanderas de Concha Marco”. *Anales de la Literatura Española* 38 [monográfico: “Imaginario poético en las escritoras españolas contemporáneas (1900-1968)”], H. Establier Pérez y L. Palomo Alepuz (eds.), 115-133.
- VIDAL CLARAMONTE, M.<sup>a</sup> C. Á. (1992). *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*. Madrid: Palas Atenea Ediciones.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 18/10/2023

Fecha de aceptación: 04/01/2024