

La deshumanización del arte en Rosa Chacel

CORA REQUENA HIDALGO

Universidad Complutense de Madrid

Rosa Chacel (1898-1994) perteneció a la generación de narradores españoles de 1927, también llamada generación de 1925, que congregó en torno a la figura de José Ortega y Gasset a escritores como Benjamín Jarnés, Francisco Ayala o Corpus Barga entre los más recordados¹. Con ellos compartió no sólo algunos postulados claves sobre la manera de producir literatura, como son, por ejemplo, la caracterización interior de los personajes o la idea orteguiana de la "biografía de las ideas", sino también la suerte de que sus novelas fueran tildadas (y lo continúen siendo) de deshumanizadas, aun cuando, a diferencia de lo que ocurrió con la obra de sus compañeros de generación, en el caso de Rosa Chacel esta recriminación habría de abarcar toda su producción novelística, pues pese a la incuestionable evolución que ésta experimentó a lo largo de sesenta años, la autora se mantuvo siempre fiel al proyecto de escritura que inaugurara en el año 1930 con la publicación de *Estación. Ida y vuelta*.

Desde el principio su obra destaca por presentar un marcado carácter autobiográfico que unifica el contenido no sólo de los textos de contenido ficcional, como son sus novelas y cuentos, sino, de manera especial, de aquellos propiamente biográficos, es decir, los diarios, la biografía y la autobiografía; puesto que son precisamente éstos los que permiten al lector relacionar los acontecimientos, los personajes y los temas presentes en sus novelas con la vida de la autora y, de manera especial, con sus obsesiones particulares. La proximidad de los mundos ficticios, donde reaparecen una y otra vez temas y personajes, pareciera decir que en el fondo Chacel no hace más que escribir o, en este caso reescribir, al modo unamuniano, una sola gran novela en la que se proyecta inevitablemente su conciencia en tanto sujeto creador. A este hecho contribuye, en el nivel de la estructura, el que en todas sus novelas los narradores utilicen algún tipo de subgénero autobiográfico (diarios, memorias, confesiones) para contar su historia. No tiene, por tanto, demasiada importancia que el personaje protagónico sea una niña (*Memorias de Leticia Valle*), un hombre adulto (*La sinrazón*), o una adolescente que con el tiempo alcanza la madurez (*La escuela de Platón*), ya que todos ellos son imágenes o momentos de una misma conciencia, de un único ser que intenta plasmar su interioridad, su yo profundo en cada relato, ya que, como ha dicho Chacel: "yo soy uno de ellos o todos ellos" (Rodríguez-Fischer, 1989: 31). Ello explica, en parte, por qué la autora se empeñó en crear personajes en cierto sentido incompletos o vagamente determinados, pues sólo en la suma de sus sucesivos

¹ El concepto de generación hace alusión al grupo de narradores que en algún momento adoptaron tanto los preceptos orteguianos sobre la novela, como las técnicas vanguardistas en boga. Aun cuando alguno de ellos ha negado con posterioridad la existencia de tal grupo generacional, y por tanto de la existencia de una estética definida de escritura común a todos sus integrantes, resulta pertinente la utilización del término "generación" para distanciarlos del resto de novelistas que publicaron en España entre los años 1900 y 1936, época especialmente delicada, por su carácter de continuidad y ruptura con el realismo, naturalismo, representado en la figura de Benito Pérez Galdós. Tampoco se debe olvidar que Rosa Chacel fue casi la única que creyó durante toda su vida en la existencia de esta generación: "Los escritores de mi generación empezamos a escribir sabiendo que Ortega estaba allí, ¡jojo avizor!, implacable, irreductible" (Chacel, 1989: 150). Una idea bastante aproximada de lo que significó para la autora el fervor desatado por los movimientos de vanguardia en la España de principios del siglo XX se encuentra retratada en la trilogía *La escuela de Platón*, concretamente en sus dos primeras novelas: *Barrio de Maravillas* y *Acrópolis*.

protagonistas se halla por fin el sujeto, el ser que Chacel intentó crear como una especie de espejo de sí misma o, más bien, de los distintos momentos de su vida.

Una segunda explicación para este vacío en la caracterización de sus protagonistas se encuentra en la adhesión de Chacel a los postulados orteguianos sobre el arte², concretamente sobre la novela, y en especial a la idea del arte deshumanizado, según la cual la singularidad del personaje debía sobrepasar la concepción tradicional realista para mostrar al lector su vida interior, su conciencia, obviando todo tipo de sentimentalismo o de análisis sicologicista en su caracterización. Los elementos espacio-temporales sólo existen, así, en la medida en que son parte de la conciencia del protagonista. Y es que tanto para Rosa Chacel como para sus compañeros de generación, todo lo que no perteneciera exclusivamente a la individualidad del personaje era calificado de accesorio e innecesario en la medida en que no aportaba datos relevantes sobre su actuación, sus pensamientos o sus puntos de vista. Como Chacel escribió, haciendo gala de cohesión generacional:

Jamás descenderemos al relato, jamás diremos lo que éste y el otro nos parecen, porque sólo el uno y el otro pueden hablar de sí mismos. Sólo soportamos literatura en la que el autor entre en el sí mismo de cada uno de sus entes-persona o cosa.
(Chacel, 1993: 297)

Los personajes, así, debían estar inspirados en seres no necesariamente reales (pues el arte no tenía que copiar a la vida) sino posibles para cada escritor, a la vez que debían ser sujetos sin una idea clara de sí mismos, existenciales, comprometidos con la búsqueda y la construcción de su personalidad. Se entiende entonces que los narradores del 25 se despojaron de algunos aspectos narrativos propios de la novela realista española, concretamente de la supremacía de la anécdota, de la pormenorizada descripción de lugares, momentos, acontecimientos y características físicas de los personajes³. En lugar de ello, en estas novelas (señaladas con el innegable sello de la modernidad) los detalles descriptivos son reemplazados por impresiones rápidas, mientras que el transcurso de la historia (es decir, del argumento) depende significativamente de la evolución del pensamiento de los personajes, y no de la consecución e ilación de los hechos, lo cual, a la larga, viene a significar que la historia no tiene importancia en sí misma sino que se halla supeditada al discurso de los diferentes narradores que entregan su particular visión de los mismos; la acción ya no es el eje de la novela sino que ha sido reemplazada por el “estar” de los personajes en su presente, puesto que es el sujeto quien imprime sentido a los acontecimientos. En las novelas de Chacel, concretamente, la presencia de un gran número de personajes-narradores con conciencia autorial hace posible que se cree en cada texto una estructura polifónica que permite el diálogo entre seres que por lo general poseen puntos de vista significativamente próximos entre sí. Esto, sumado a las continuas intromisiones discursivas, a los cambios pronominales del discurso, a la estructura radial de los relatos, al encadenamiento de imágenes y a la omisión intencionada de información sobre hechos y personajes, explica su extraordinaria riqueza narrativa, a la vez que exige del lector una participación activa en la lectura, pues es él quien debe llenar los

² Especial importancia tuvieron para ella los libros *Meditaciones sobre el Quijote* (1914), *La deshumanización del arte* (1925) e *Ideas sobre la novela* (1925). Sin embargo, a pesar de que Chacel se definió siempre como discípula de Ortega y Gasset, reconoció que más que su obra filosófica lo que realmente admiró de él fue la claridad y perfección estilística con las que el filósofo expuso sus ideas.

³ Chacel escribió su primera novela, *Estación. Ida y vuelta* (1930), durante su estancia en Roma. Lejos, por tanto, del ambiente literario español del momento. No le era ajeno, sin embargo, lo que ocurría en España, ni tampoco el tipo de literatura que venían escribiendo desde 1898 autores mayores que ella como Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala y, particularmente, Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez, cuyo *Diario de un poeta recién casado* (1917) influyó de forma decisiva en su manera de concebir la literatura.

vacíos existentes, ordenar y otorgar sentido a la historia, a su relato y, en última instancia, encontrar el sujeto que habita en ellas.

En este contexto, un aspecto que habría de tener gran importancia en la concepción chaceliana de la literatura es la mencionada idea orteguiana de la “biografía de las ideas” que no es otra cosa que la preocupación por la perspectiva del autor, doctrina en boga por aquellos años gracias a la visión filosófica preconizada en Europa a partir de la aparición de autores como James Joyce o Marcel Proust. Ambos narradores, considerados precursores de la novela actual, integran en sus textos (*Ulises* (1922) y *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) respectivamente) la conciencia del autor por medio de relatos de tipo autobiográfico donde los recuerdos son el eje de la narración, dando así cabida a la introspección profunda y al análisis del subconsciente de los personajes por medio de recursos como la reflexión, la exploración laberíntica, el monólogo interior o corriente de conciencia, el protagonismo del lenguaje o los diversos enfoques narrativos. Llevar a cabo la biografía de las ideas consiste en tal caso en que un autor desarrolle a lo largo de toda su obra aquellos principios que forman parte de su ser íntimo, las ideas adquiridas a lo largo de una vida y sus temas recurrentes, es decir que su presencia en el mundo logre plasmarse en la unidad de una serie de textos que comprenden un sentido último, coherente y susceptible de ser descifrado por el lector. La forma, como es lógico, cobra una importancia capital en este tipo de textos desde el momento en que lo primordial es la búsqueda de la palabra precisa para dar cuenta del mundo y de quien lo observa al narrarlo y explicarlo, puesto que es la palabra poética, desprendida de todo aquello que puede ser considerado ineficaz y ornamental, la que da cuenta del mundo interior del personaje y del mundo del autor a través de éste. Sobre este punto y haciendo gala de una conciencia generacional a la que, a diferencia de lo que ocurrió con la vanguardia poética de 1927, adhirieron gran parte de los narradores noveles españoles, Chacel escribe:

[...] la juventud de entonces se adhería a la prosa de Ortega, que tenía el poder de centrar su atención en la forma. La forma se nos descubría como imperativo quehacer... quiero decir que la perfección de la forma, el rigor de la palabra nos descubría las formas del mundo, nos hacía detener la mirada en la forma, que es el modo más certero de profundizar. La detención en la forma culmina en contemplación y ahonda o zambulle o excava en conocimiento. (Chacel, 1993: 312)

Esta idea orteguiana de la palabra precisa es la que Chacel adopta desde su primera novela como modo de expresión (de ahí su profundo experimentalismo) y es también lo que la lleva a rechazar, al igual que sus compañeros de generación, las novelas galdosianas por considerarlas, en ese momento, cargadas de retórica inútil y carentes de interioridad. La estética de estos jóvenes escritores, en cambio:

[...] exigía –y sigue exigiendo– un pudor inexplicable para todo lo personal, principalmente porque nuestra extrema libertad –patrimonio del alma– no se detenía en justificaciones ante los hombres y demás porque, en lo puramente estético, entrar en detalles nos parecía redundancia (Chacel, 1993: 346).

Sólo la literatura, por tanto, y específicamente la novela, entendida como expresión de la intimidad creadora, puede exponer, por medio de la exaltación de lo poético, la interioridad de un autor presente en cada una de sus obras. Por eso todo “proceso germinal [...] exige del contemplador entrega, cohesión o contribución de su propia sustancia a un trasunto de lo contemplado” (Chacel, 1993: 74).

La presencia del autor, en consecuencia, es difícil de ocultar en este tipo de novelas, pues es en realidad su conciencia la que emerge continuamente por los poros del texto, filtrándose no sólo por medio de sus personajes sino, sobre todo, aprovechando aquellos espacios donde las reflexiones dan una imagen concreta de su idea de mundo. A partir de este momento la obra se transforma en una especie de confesión, en donde la presencia del yo cervantino llena por completo el espacio del texto. Es en este sentido como, para Chacel, toda obra, “como toda vida, tiene estrecha y fatal relación con el tiempo en que transcurre” (Chacel, 1993: 87), transformándose de esta manera en trasunto de aquel “yo soy yo y mi circunstancia” orteguiano; por eso es tan importante para ella que el escritor se mantenga fiel al momento en el que vive, ya que se trata de conservar, de no dejar escapar, la interioridad de quien crea o, como la autora lo llama, de conservar “nuestra virginidad”; y por eso, tal vez, es por lo que Chacel no logra jamás, a pesar de sus viajes y de su exilio, desprenderse de esa España que vivió en su juventud y a la que vuelve una y otra vez en todas sus obras, aun cuando ello signifique no llegar a integrarse jamás en otras realidades⁴.

En el nivel temático la presencia del autor en el texto se refleja mediante la repetición de, al menos, dos ideas especialmente próximas que organizan las diferentes historias y que corresponden a la “memoria” y al conflicto que deviene obligatoriamente en sentimiento de culpa y su posterior necesidad de “confesión”. De una u otra manera todos los personajes chacelianos giran alrededor de estos dos temas, que gozan además de un lugar destacado en los textos teóricos de la autora, y que son los responsables de organizar en torno a ellos el devenir de los acontecimientos y de las reflexiones vitales de los personajes protagónicos; porque, como escribe Chacel:

Todo el que vive para el pensamiento tiene unas cuantas cosas fundamentales que decir; generalmente no muchas, acaso una sola, las demás son accesorias, son el cortejo, el coro, de aquellas otras, verdaderas personas dramáticas (Chacel, 1993: 512).

Los recuerdos son, en efecto, el material básico del que se nutre la escritura de Chacel. El acto de recordar, sin embargo, no es entendido aquí como nostalgia del pasado, sino como recuperación de vida que se funde al mismo tiempo con el presente. Esto es lo que hace posible que sus personajes reproduzcan hechos que formaron parte de la infancia de la autora, personajes que además dejan traslucir preocupaciones presentes en Chacel en el momento de escribir (nuevamente el yo y su circunstancia); pues no se trata aquí de lograr un compendio de su vida sino, como en toda obra de escritura autobiográfica, de la búsqueda perpetua de la significación esencial, y en último término ontológica, de ésta. En este instante es cuando los textos biográficos chacelianos son de gran utilidad al lector ya que es en ellos donde éste encuentra datos que llenan los numerosos vacíos creados en los textos de ficción, de manera especial en la caracterización de los personajes. Es lo que sucede, por ejemplo, con la imagen de infancia que Chacel intenta construir en su autobiografía, donde la pequeña Rosa resulta ser un calco, y a la vez el germen, de personajes como Leticia Valle o Elena. Pero esta filiación basada en la memoria, en los recuerdos de una vida va aún más allá puesto que absolutamente todos los personajes chacelianos comparten las misma reflexiones y, más o menos, viven los

⁴ En los diarios de Rosa Chacel (*Alcancía Ida* y *Alcancía Vuelta*) existen argumentos suficientes para probar esta incapacidad de la autora para integrarse en una realidad distinta de la española. Baste como ejemplo el siguiente texto en el que hace alusión a su exilio en América, concretamente en Brasil: “El contacto humano, con todo género de vicisitudes, puedo decir que casi en total fue positivo, en cuanto a mis andanzas, en aquel continente me era supremamente fácil mantener mi interioridad: mi lengua, mantenida impertérrita, me permitió vivir sin salir de mi tierra. Yo me fui allá con todo lo mío, con lo nuestro y volví con todo ello intacto. En el fondo, en mi último fondo, siento que nunca me fui, que no falté de mi tierra ni un día [...]” (Chacel, 1993: 79).

mismos acontecimientos, muchos de ellos presentes en los diarios de la autora y en sus libros biográficos. Es difícil, así, separar los hechos que la autora vive como realidad pasada, y presente, de los que pertenecen exclusivamente a la ficción, si es que ello tiene alguna importancia, el caso es que el espacio autobiográfico, origen y consecuencia de la escritura en su búsqueda de las huellas del yo-autor, establecido a partir del diálogo continuo entre las novelas y los demás textos chacelianos, ayuda a comprender una obra que ha sido calificada, tal vez con demasiada ligereza, de críptica e intelectualizada.

La memoria es por otra parte la que hace posible que los personajes de estas novelas puedan unir los cabos de sus respectivos tiempos pasado y presente en un solo tiempo interior, con todo el peligro que ello conlleva y aún a sabiendas de que el precio que se debe pagar ha de ser extremadamente alto (como se verá más adelante en relación con el tema de la confesión) pues:



[...] puede un tiempo profundamente atesorado volcarse sobre un presente vivo y activarlo, en cuyo caso actúan tanto el uno como el otro: se responden, dialogando hasta entenderse del todo, hasta comprenderse, y una vez fundidos siguen adelante, como si nunca hubiera habido silencio entre ellos. (Chacel, 1993: 276)

Así, el tiempo, aun cuando sea irreversible, se halla inevitablemente compuesto por momentos, fragmentos fugaces, que gracias a la intervención de la memoria son capaces de invadir el presente (como le ocurre a Santiago en *La sinrazón*), ya que puede ocurrir que el tiempo:

[...] cuando es sofocado o detenido en un síncope, en vez de disiparse se abisma, se concentre y acumule, potenciándose, al acecho de la ocasión y así que encuentre un resquicio irrumpa en el presente, rebosando actualidad. (Chacel, 1993: 275)

Otro aspecto importante en su manera de entender los recuerdos y su relación con el tiempo es la noción nietzscheana del “eterno retorno” según la cual no existe linealidad alguna en el tiempo, puesto que su trascurso no se dirige hacia un final absoluto que trascienda cada uno de sus momentos (como se desprende de la concepción metafísica platónico-cristiana tradicional) sino que, por el contrario, cada existencia individual tiene sentido en sí misma, en cada uno de sus instantes ocurridos. Por ello Chacel puede recuperar en todas sus novelas su tiempo pasado; por ello también sus personajes, en tanto narradores, pueden suspender el trascurso de su vida para dar paso a la irrupción de su historia antigua, como sucede, sin duda, en *La sinrazón* (1960) donde el protagonista narrador pierde el control sobre su propia vida cuando su pasado regresa, personificado en la que había sido su novia y ahora es su amante, a fundirse con su presente. El tiempo pasado, en conclusión, es más que recuerdo, puesto que su recuperación, que en ocasiones llega a materializarse, implica una tensión de la memoria “muy distinta, enteramente distinta de todo lo que se pueda llamar añoranza, nostalgia, saudade” (Chacel, 1993: 276), y las novelas chacelianas parten de la base de aquellos “recuerdos inextinguibles” que emergen súbitamente de la conciencia para dar forma a sus mundos de ficción. Parte importante de estos recuerdos inextinguibles son las voces privilegiadas de los autores que cada escritor elige como guías, es decir, sus propios clásicos; así, al menos, lo entendió siempre Chacel y por ello se hizo acompañar en todos los textos que escribió de esa “profusa acumulación de retales” o retazos, “repetidas lecturas de inagotable novedad”, que marcaron sus lecturas desde la infancia y que entran en diálogo permanente, por medio de recursos transtextuales, con su propia obra.

La confesión es el otro gran tema que preocupó constantemente a Chacel, tanto es así que le dedicó no sólo algunos textos teóricos, incluido un libro completo, 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 no alcanza a entender y que confiesa con el fin de comprenderlo por medio de su relato. Para ser confesión, sin embargo, el texto debe cumplir con la condición de ser última voluntad, no importa quién sea finalmente su destinatario, y es en este aspecto en el que se diferencia de las memorias, o, como ella misma escribe: “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).

Así entendida, la confesión explica el hecho de que los protagonistas chacelianos sean predominantemente reflexivos, a la vez que justifica su necesidad de escribir, de contar su vida para verla en perspectiva. Ocurre con los personajes de *Estación. Ida y vuelta* (1930) y de *Teresa* (1941) y de manera especial con los de *Memorias de Leticia Valle* (1954), la trilogía *La escuela de Platón* (1976-1984-1988) y *La sinrazón* (1960) donde los protagonistas-narradores son plenamente conscientes de escribir para confesar su culpa a sus respectivos narratarios, independientemente del grado de arrepentimiento presente en cada uno de ellos; así, por ejemplo, mientras la pequeña Leticia termina su relato condenándose a sí misma al rechazo por creerse indigna de alcanzar misericordia, Santiago se suicida antes de llegar a terminar de escribir sus diarios.

El acto de confesión divide pues el tiempo en dos momentos claramente identificables: el pasado, representado por el “antes” y el presente del “ahora” (aun cuando se incorporen otros momentos de vida en la narración de los personajes), pero lo realmente interesante es el hecho de que los divide sólo para poder unirlos, para que ambos momentos coexistan y sean finalmente la verdadera justificación del acto de confesión y, por ende, del acto de escritura de los personajes. Por esa razón en estas novelas no se narran las vidas de los personajes protagónicos (salvo, posiblemente, con la excepción de Elena en la trilogía) sino sólo un momento de crisis que se resuelve con mayor o menor fortuna en cada novela (desde la vuelta a la normalidad absoluta de “yo” en *Estación. Ida y vuelta*, hasta el suicidio de Santiago en *La sinrazón*), correspondiendo este aspecto con una de las características fundamentales de la novela autobiográfica en la que el narrador “en vez de describir una vida en su totalidad, aísla un solo momento de ésta y pone de relieve una crisis, un drama agudo que resultará decisivo en el devenir del personaje central” (Prado Biezma, 1994: 256-257).

Después de leer sus novelas y sus textos teóricos, sus cuentos, diarios y biografías, es difícil percibir a Rosa Chacel como una autora deshumanizada. Su obra sí, en cambio, puede parecer intelectualizada al ceder considerable espacio de la ficción a la teoría, lo que resulta lógico, y necesario, si se piensa que ella hizo de su vida su obra, y a la inversa, pero lo que sin lugar a dudas no le falta a esta escritora, Premio Nacional de las Letras Españolas en 1987, es pasión. Y es que como ella dijo alguna vez, todo acto de creación se origina necesariamente en el impulso erótico de quien lo produce: por ello el eros no sólo se circunscribe al amor y al acto sexual mismo, sino que es el último responsable de la creación artística y, por ende, de la escritura. Intelectual, sí, pero también humana, tanto que para ella resulta “[...] casi imposible deslindar esas dos entidades, el curso íntimo, secreto, personal del pensamiento y el poso o sedimento de la vida como suceso o suceder de hechos, pasiones, situaciones, sucedidos”. (Rodríguez Fischer, 1990: 46)

De esta manera, en la obra de Rosa Chacel, como en la de Rilke, no es la conciencia quien otorga al deseo una dirección concreta, sino que es éste mismo quien elige su objeto, imagen real o conceptual, y va hacia él, porque:

¿A qué llamamos tendencia creativa? No, por mi parte, a productos literarios – prosa o verso – que naturalmente traen noticia de lo biográfico, tan importante y tan fatalmente personal, sino a la visión del mundo, a la que no se puede acercar el hombre – ni la mujer – sin adhesión; a la ciencia, a la filosofía, a la religión que está en la base de las dos, y cuyos avatares son unánimes. (Chacel, 1989: 269)

Estas novelas son pues, ante todo, novelas meditativas, que se originan a partir de una idea o de un pensamiento íntimo, filosófico o lírico (como ocurre con toda novela autobiográfica) que procede, a su vez, del examen de conciencia de la autora. Las novelas chacelianas son la historia de ese pensamiento, de su evolución a través del tiempo; continúan, una tras otra, la búsqueda del desenlace, del conocimiento, del ser último que se esconde tras el nombre de su autora, así, lo realmente importante en cada una de ellas no es el transcurso de una vida sino la inmanencia de cada momento de ella.

Rosa Chacel es, en conclusión, una de las escritoras más arriesgadas y representativas de la literatura española del siglo XX y una heredera legítima de los movimientos de vanguardia que sacudieron el mundo del arte a comienzos del siglo pasado; y su obra, extraordinariamente moderna, “deshumanizada”, intelectual, pasional, es uno de los más humanos y bellos obsequios de la literatura española contemporánea.

Bibliografía

- CHACEL, Rosa (1971) *La confesión*, Barcelona, Edhasa.
- (1989) *La lectura es secreto*, Barcelona, Júcar.
- (1993) *Rosa Chacel. Obra completa*, volumen III, Valladolid, Centro de Estudios Literarios Fundación Jorgue Guillén.
- CONTE, Rafael (1994) “Rosa Chacel y las vanguardias”, *Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 21-30.
- CRISPIN, John (1968) “Rosa Chacel y las ideas sobre la novela”, *Ínsula* 262, Madrid, p. 10.
- DELGADO, Fernando G. (1975) “Rosa Chacel y la necesidad del retorno”, *Ínsula* 346, p. 4.
- DÓNOAN (1990) “La memoria, fuente y material de escritura”, *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas*, Barcelona, Anthropos, pp. 7-34.
- LÓPEZ SÁENZ, María (1994) “La influencia de la estética orteguiana en Rosa Chacel”, *Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Logroño, Ed. Universidad de La Rioja, pp. 107-118.
- MARRA-LÓPEZ, José R. (1963) “Rosa Chacel. La búsqueda intelectual del mundo”, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama, pp. 135-147.
- PARDO, Félix (1989) “Los ensayos de Rosa Chacel, una empresa filosófica”, *Rosa Chacel. Obra Completa*, volumen II, Centro de Estudios Literarios Fundación Jorgue Guillén, Valladolid, pp. 7-43.

PRADO BIEZMA, Javier del *et al.* (1994) *Autobiografía y modernidad*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

REQUENA, Cora (2002) *Rosa Chacel (1898-1994)*, Madrid, Ediciones del Orto.

——— (2002): “La mujer en los textos de Rosa Chacel”, *Espéculo* 21, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/rchacel.html>

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (1989) “Rosa Chacel, un sistema que el amor presidía”, *Quimera* 84, pp. 30-34.

——— (1990) “Rosa Chacel en su circunstancia”, *Rosa Chacel: Premio Nacional de las Letras Españolas*, Barcelona, Anthropos.

VILLENA, Luis Antonio de (1981): “Rosa Chacel: novelar ideas”, *Nueva Estafeta* 31-32, pp. 100-101.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas