



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Notre référence*

Our file *Notre référence*

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

*Estación. Ida y vuelta: el viaje de
Rosa Chacel hacia la "nueva novela"
de Ortega*

Sheila Marie RISBUD, # 60 56 74

Tesis de Maestría (Español)

Director: Profesor NIGEL DENNIS

Depto. de Lenguas y Literaturas Modernas

Universidad de Ottawa

Julio, 1995



Sheila Marie Risbud, Ottawa, Canada, 1995



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

THE AUTHOR HAS GRANTED AN IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE LICENCE ALLOWING THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA TO REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY ANY MEANS AND IN ANY FORM OR FORMAT, MAKING THIS THESIS AVAILABLE TO INTERESTED PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA DE REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER OU VENDRE DES COPIES DE SA THESE DE QUELQUE MANIERE ET SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE CETTE THESE A LA DISPOSITION DES PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER THESIS. NEITHER THE THESIS NOR SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT HIS/HER PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE SA THESE. NI LA THESE NI DES EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU AUTREMENT REPRODUITS SANS SON AUTORISATION.

ISBN 0-612-04972-8

Canada

Nom _____

Dissertation Abstracts International est organisé en catégories de sujets. Veuillez s.v.p. choisir le sujet qui décrit le mieux votre thèse et inscrivez le code numérique approprié dans l'espace réservé ci-dessous.



U·M·I

SUJET

CODE DE SUJET

Catégories par sujets

HUMANITÉS ET SCIENCES SOCIALES

COMMUNICATIONS ET LES ARTS

Architecture	0729
Beaux-arts	0357
Bibliothéconomie	0399
Cinéma	0900
Communication verbale	0459
Communications	0708
Danse	0378
Histoire de l'art	0377
Journalisme	0391
Musique	0413
Sciences de l'information	0723
Théâtre	0465

ÉDUCATION

Généralités	515
Administration	0514
Art	0273
Collèges communautaires	0275
Commerce	0688
Économie domestique	0278
Éducation permanente	0516
Éducation préscolaire	0518
Éducation sanitaire	0680
Enseignement agricole	0517
Enseignement bilingue et multiculturel	0282
Enseignement industriel	0521
Enseignement primaire	0524
Enseignement professionnel	0747
Enseignement religieux	0527
Enseignement secondaire	0533
Enseignement spécial	0529
Enseignement supérieur	0745
Évaluation	0288
Finances	0277
Formation des enseignants	0530
Histoire de l'éducation	0520
Langues et littérature	0279

Lecture	0535
Mathématiques	0280
Musique	0522
Orientation et consultation	0519
Philosophie de l'éducation	0998
Physique	0523
Programmes d'études et enseignement	0727
Psychologie	0525
Sciences	0714
Sciences sociales	0534
Sociologie de l'éducation	0340
Technologie	0710

LANGUE, LITTÉRATURE ET LINGUISTIQUE

Langues	
Généralités	0679
Anciennes	0289
Linguistique	0290
Modernes	0291
Littérature	
Généralités	0401
Anciennes	0294
Comparée	0295
Médiévale	0297
Moderne	0298
Africaine	0316
Américaine	0591
Anglaise	0593
Asiatique	0305
Canadienne (Anglaise)	0352
Canadienne (Française)	0355
Germanique	0311
Latino-américaine	0312
Moyen-orientale	0315
Romane	0313
Slave et est-européenne	0314

PHILOSOPHIE, RELIGION ET THÉOLOGIE

Philosophie	0422
Religion	
Généralités	0318
Clergé	0319
Études bibliques	0321
Histoire des religions	0320
Philosophie de la religion	0322
Théologie	0469

SCIENCES SOCIALES

Anthropologie	
Archéologie	0324
Culturelle	0326
Physique	0327
Droit	0398
Économie	
Généralités	0501
Commerce-Affaires	0505
Économie agricole	0503
Économie du travail	0510
Finances	0508
Histoire	0509
Théorie	0511
Études américaines	0323
Études canadiennes	0385
Études féministes	0453
Folklore	0358
Géographie	0366
Gérontologie	0351
Gestion des affaires	
Généralités	0310
Administration	0454
Banques	0770
Comptabilité	0272
Marketing	0338
Histoire	
Histoire générale	0578

Ancienne	0579
Médiévale	0581
Moderne	0582
Histoire des noirs	0328
Africaine	0331
Canadienne	0334
États-Unis	0337
Européenne	0335
Moyen-orientale	0333
Latino-américaine	0336
Asie, Australie et Océanie	0332
Histoire des sciences	0585
Laisirs	0814
Planification urbaine et régionale	0999
Science politique	
Généralités	0615
Administration publique	0617
Droit et relations internationales	0616
Sociologie	
Généralités	0626
Aide et bien-être social	0630
Criminologie et établissements pénitentiaires	0627
Démographie	0938
Études de l'individu et de la famille	0628
Études des relations interethniques et des relations raciales	0631
Structure et développement social	0700
Théorie et méthodes	0344
Travail et relations industrielles	0629
Transports	0709
Travail social	0452

SCIENCES ET INGÉNIERIE

SCIENCES BIOLOGIQUES

Agriculture	
Généralités	0473
Agronomie	0285
Alimentation et technologie alimentaire	0359
Culture	0479
Élevage et alimentation	0475
Exploitation des pâturages	0777
Pathologie animale	0476
Pathologie végétale	0480
Physiologie végétale	0817
Sylviculture et laune	0478
Technologie du bois	0746
Biologie	
Généralités	0306
Anatomie	0287
Biologie (Statistiques)	0308
Biologie moléculaire	0307
Botanique	0309
Cellule	0379
Ecologie	0329
Entomologie	0353
Génétique	0369
Limnologie	0793
Microbiologie	0410
Neurologie	0317
Océanographie	0416
Physiologie	0433
Radiation	0821
Science vétérinaire	0778
Zoologie	0472
Biophysique	
Généralités	0786
Médicale	0760

Géologie	0372
Géophysique	0373
Hydrologie	0388
Minéralogie	0411
Océanographie physique	0415
Paléobotanique	0345
Paléocologie	0426
Paléontologie	0418
Paléozoologie	0985
Palynologie	0427

SCIENCES DE LA SANTÉ ET DE L'ENVIRONNEMENT

Économie domestique	0386
Sciences de l'environnement	0768
Sciences de la santé	
Généralités	0566
Administration des hôpitaux	0769
Alimentation et nutrition	0570
Audiologie	0300
Chimiothérapie	0992
Dentisterie	0567
Développement humain	0758
Enseignement	0350
Immunologie	0982
Laisirs	0575
Médecine du travail et thérapie	0354
Médecine et chirurgie	0564
Obstétrique et gynécologie	0380
Ophtalmologie	0381
Orthophonie	0460
Pathologie	0571
Pharmacie	0572
Pharmacologie	0419
Physiothérapie	0382
Radiologie	0574
Santé mentale	0347
Santé publique	0573
Soins infirmiers	0569
Toxicologie	0383

SCIENCES PHYSIQUES

Sciences Pures	
Chimie	
Généralités	0485
Biochimie	487
Chimie agricole	0749
Chimie analytique	0486
Chimie minérale	0488
Chimie nucléaire	0738
Chimie organique	0490
Chimie pharmaceutique	0491
Physique	0494
Polymères	0495
Radiation	0754
Mathématiques	0405
Physique	
Généralités	0605
Acoustique	0986
Astronomie et astrophysique	0606
Électronique et électricité	0607
Fluides et plasma	0759
Météorologie	0608
Optique	0752
Particules (Physique nucléaire)	0798
Physique atomique	0748
Physique de l'état solide	0611
Physique moléculaire	0609
Physique nucléaire	0610
Radiation	0756
Statistiques	0463
Sciences Appliquées Et Technologie	
Informatique	0984
Ingénierie	
Généralités	0537
Agricole	0539
Automobile	0540

Biomédicale	0541
Chaleur et thermodynamique	0348
Conditionnement (Emballage)	0549
Génie aérospatial	0538
Génie chimique	0542
Génie civil	0543
Génie électronique et électrique	0544
Génie industriel	0546
Génie mécanique	0548
Génie nucléaire	0552
Ingénierie des systèmes	0790
Mécanique navale	0547
Métallurgie	0743
Science des matériaux	0794
Technique du pétrole	0765
Technique minière	0551
Techniques sanitaires et municipales	0554
Technologie hydraulique	0545
Mécanique appliquée	0346
Géotechnologie	0428
Matériaux plastiques (Technologie)	0795
Recherche opérationnelle	0796
Textiles et tissus (Technologie)	0794

SCIENCES DE LA TERRE

Biogéochimie	0425
Géochimie	0996
Géodésie	0370
Géographie physique	0368





UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Remerciements

Je tiens à remercier les professeurs de la section d'espagnol pour leurs sages conseils et leur encouragement tout au long de ma maîtrise. En particulier, j'aimerais souligner l'appui inconditionnel du professeur Nigel Dennis, qui, grâce à ses vastes connaissances et à son sens de l'humour, a su me guider lors de la rédaction de cette thèse.

Résumé

La présente thèse étudie le cas de Rosa Chacel, écrivaine espagnole méconnue et souvent exclue du cercle littéraire du philosophe José Ortega y Gasset. S'inspirant d'un essai du philosophe intitulé *Ideas sobre la novela*, Chacel décida d'écrire le nouveau roman proclamé par Ortega, suivant les conseils exposés dans son ouvrage. Ortega publia un extrait du roman de Chacel, *Istación. Ida y vuelta*, dans la revue qu'il dirigeait. Cependant, pour des raisons inconnues, le philosophe ne publia jamais l'oeuvre au complet dans sa collection dédiée au roman de l'Avant-garde, *Nova Novorum*. Cette thèse a donc pour but d'expliquer et d'approfondir les raisons de l'exclusion de Chacel du *Nova Novorum*.

A cet effet, la première section de la thèse se concentre donc sur l'étude de l'Avant-garde espagnole et de ses divers mouvements dans le but de présenter l'époque des années vingt. Cette mise en contexte a comme but la présentation de la crise dans laquelle se trouve le roman à cette époque et l'illustration des divers essais pour renouveler le genre. La deuxième section de la thèse se concentre ainsi sur les écrits d'un observateur diligent de l'art nouveau et de la crise du roman: Ortega y Gasset. Une étude de deux de ses essais permet de mieux comprendre son influence sur Rosa Chacel. La troisième section présente l'écrivaine d'une façon plutôt biographique pour

ensuite mener, dans la quatrième section, à une étude détaillée de son premier roman.

Cette étude vise à démontrer comment l'influence esthétique et philosophique de Ortega est présente dans l'oeuvre de Chacel et comment elle est parfois modifiée. La cinquième section illustre la présence de divers phénomènes littéraires de l'Avant-garde dans *Estación. Ida y vuelta*, dans le but de démontrer la polyvalence de l'écrivaine. La sixième section tente d'expliquer les raisons derrière l'exclusion du premier roman de Chacel de la collection *Nova Novorum* en contrastant le fragment publié par Ortega avec le restant du roman.

Notre conclusion est que, effectivement, le fragment choisi par Ortega est celui qui respecte davantage ses critères de ce qui constitue un "bon" roman. L'influence d'Ortega est présente dans l'ensemble du roman, ce qui n'empêche pas, toutefois, que Chacel adapte à son gré certaines idées du philosophe. Selon notre thèse, l'oubli dans lequel l'oeuvre de Chacel s'est trouvée jusqu'à récemment est honteux, car cela implique négliger la seule écrivaine de l'Avant-garde qui ait tenté d'écrire le roman proclamé par Ortega. De même, l'exemple de Chacel permet de comprendre de façon plus approfondie les essais de renouveler le roman dans les années vingt, et par extension, l'art en général.

Índice

Introducción.....	1
1) Contexto artístico-literario.....	4
2) Crisis de la novela.....	10
3) Ortega y Gasset.....	14
b) <i>La deshumanización del arte</i>	16
c) <i>Ideas sobre la novela</i>	18
4) Rosa Chacel.....	23
5) <i>Estación. Ida y vuelta</i>	32
a) trama.....	34
b) influencia estética de Ortega.....	38
c) pensamiento de Ortega en Chacel.....	49
6) Tendencias vanguardistas presentes en la obra de Chacel.....	55
a) maquinismo.....	56
b) el cine.....	59
c) greguerías.....	62
d) influencia de Joyce y Proust.....	65
7) Recepción de Ortega.....	68
Conclusión.....	76

Bibliografía

Introducción

Las ideas del filósofo español José Ortega y Gasset influyeron en muchos escritores de la llamada vanguardia española. Se podría decir, efectivamente, que Ortega sirvió de guía o de mentor para esos jóvenes escritores que querían participar en la creación de un "Arte nuevo" tal como lo esboza el filósofo en su libro *La deshumanización del arte*. Para una escritora de esta generación, Rosa Chacel, fue un ensayo largo de Ortega en particular, *Ideas sobre la novela*, lo que la hizo creer en la posibilidad de escribir una novela vanguardista. En el caso de Chacel, la novela vanguardista se presentó como algo viable, a pesar de que muchos veían una incompatibilidad entre el género novelesco y el estilo vanguardista.

Si se ha escrito sobre la influencia de Ortega en escritores vanguardistas como Benjamín Jarnés, Pedro Salinas, Antonio Espina y otros, se ha casi descartado, en cambio, a la única escritora que intentó escribir la novela que Ortega anunciaba en *Ideas sobre la novela*. En efecto, el nombre de Rosa Chacel no figura en muchas antologías del vanguardismo y se la olvida por completo cuando se describe el entorno de Ortega.

En 1930, Rosa Chacel publicó su primera novela, *Estación. Ida y vuelta*, creyendo haber seguido fielmente las ideas de Ortega. La novela retoma, efectivamente, muchos de los elementos subrayados por Ortega como imprescindibles para una "nueva novela". La acción es mínima y la historia se centra en las reflexiones esporádicas de un personaje que "vive una idea".

A pesar de este primer intento de Chacel, Ortega no pareció aceptar la novela como ejemplo concreto de lo que él proclamaba como novela vanguardista. No la publicó en su colección *Nova Novorum* pero sí publicó un fragmento del primer capítulo en la *Revista de Occidente*. ¿Qué elementos faltaban o sobraban en la primera novela de Rosa Chacel para justificar su exclusión del canon orteguiano, si es que faltaban o sobraban algunos?

Proponemos un estudio del ambiente literario de la época de los años veinte con el fin de contextualizar y entender las ideas que proponía Ortega para crear una "nueva novela". Esta parte introductoria nos llevará a un estudio de la figura de Ortega así como de dos ensayos suyos que tuvieron mucha influencia sobre los jóvenes escritores de entonces: *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*.

A partir de esta contextualización, pasaremos a un estudio del caso particular de Rosa Chacel, como ejemplo de una escritora que intentó crear una novela aplicando el nuevo canon de Ortega. Nuestro análisis de *Estación. Ida y vuelta* nos permitirá ver hasta qué punto Chacel pudo realizar su propósito y si no, por qué. Nos detendremos también en ver hasta qué grado ciertos elementos literarios característicos de la década de los veinte se reflejan en la novela de Chacel.

Este trabajo de investigación servirá, en primer lugar, para entender los intentos de renovación de la novela en los años veinte y para estudiar la influencia de un comentarista de dicha renovación, Ortega y Gasset. En segundo lugar, nos permitirá ver hasta qué punto Chacel puso en práctica el canon orteguiano en su novela, *Estación. Ida y vuelta*. Por último, este estudio contribuirá a dar a conocer a una escritora vanguardista que, hasta hace poco, había estado prácticamente excluida de los estudios sobre la vanguardia española.

1) Contexto artístico-literario

En las primeras décadas del siglo XX, la sociedad occidental sufre una serie de mutaciones radicales debido principalmente a la aparición de nuevas tecnologías, a las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y a la apertura de fronteras tradicionalmente cerradas. Dichos cambios transforman por completo la percepción que se tiene del mundo y obliga a la gente a redefinir su posición frente a una sociedad que evoluciona constantemente. Esta redefinición se manifiesta en casi todos los sectores y campos de la sociedad, tanto en la política, la filosofía y la ciencia, como en las artes. En el caso particular del mundo artístico, se siente, entre los jóvenes artistas, la necesidad profunda de alejarse de toda la producción decimonónica y así poner el arte "al día". Esta necesidad se traduce en una serie de experimentos tanto plásticos como literarios que se pueden agrupar bajo el nombre general de vanguardismo. Si el vanguardismo no es, ni mucho menos, un movimiento homogéneo, se puede afirmar que todos los artistas que participan en ese movimiento global comparten el deseo de crear un arte nuevo que sea compatible con la nueva realidad que están viviendo.

Un estudio de todas las tendencias que forman la totalidad del vanguardismo sería de por sí solo motivo de un largo trabajo. Por lo tanto, nos limitaremos a considerar la aparición cronológica de los denominados "ismos" europeos en España para luego resaltar las características que tienen en común. Este resumen servirá de punto de partida para entender el contexto artístico-literario en el cual se iba a escribir una nueva novela.

Ante todo, conviene recordar que en muchos casos, las tendencias vanguardistas se manifiestan primero en las artes plásticas (la pintura sobre todo) para luego extenderse a la literatura, con la excepción notable del superrealismo. Según Ignacio Gómez de Liaño, el vanguardismo se desarrolla en España en un período de más o menos diez y seis años (57). La primera aparición del vanguardismo en España se produce en 1909 cuando la revista *Prometeo* publica el *Manifiesto futurista* de Marinetti. En 1910, Ramón Gómez de la Serna publica en esa misma revista la *Proclama futurista a los españoles*. Si el futurismo no tiene gran impacto sobre los escritores españoles, algunos pintores españoles participan activamente en otro movimiento, el cubismo. En efecto, en 1912, se presenta una exposición de pintores cubistas en Barcelona, con participantes tan notables como Picasso. Hasta 1918, los movimientos vanguardistas de otros países europeos (sobre todo de Francia) no tienen gran repercusión en España.

El chileno Vicente Huidobro, sin embargo, influye mucho en los vanguardistas españoles con el *creacionismo*, según el cual el poeta ha de "hacer un poema como la naturaleza hace un árbol" (Videla 105). Dicha influencia se manifiesta con la aparición en la prensa madrileña de *Ultra, un manifiesto de la juventud literaria* en el otoño de 1918.

El primer manifiesto ultraísta firmado por figuras como Guillermo de Torre, Xavier Bóveda y Pedro Iglesias Caballero, introduce definitivamente el vanguardismo literario en España. El último movimiento vanguardista que tiene una repercusión en los escritores de la península, el superrealismo, se introduce en 1924 gracias a un artículo de Fernando Vela, publicado en la *Revista de Occidente*, en que se exponen las ideas de Freud y de Breton y de los surrealistas franceses.

Encontramos ciertos rasgos comunes en todos los movimientos vanguardistas mencionados más arriba. En general, se podría afirmar que en todos los "ismos" que influyen en España (futurismo, cubismo, superrealismo, creacionismo y ultraísmo) existe un fuerte rechazo de todo lo asociado con el pasado. Esto supone un desprecio por el sentimentalismo exagerado y por "la expresión de las eternas pasiones del hombre" (Videla 95). No se intenta, además, representar miméticamente la realidad, ya que para los vanguardistas todo intento de acercarse a lo real está destinado al fracaso.

Así es que los vanguardistas se alejan por completo del realismo a lo Balzac. He aquí una cita reveladora del *Manifiesto del Ultra* que resume el rechazo de lo decimonónico:

(...) es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas novecientos. (Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España*, 105)

Como resultado de este rechazo de los modelos clásicos y los decimonónicos en particular, surge un nuevo ideal estético que consiste sobre todo en crear una obra de arte que sea independiente de su autor y de la realidad en que éste se mueve. Por tanto, la obra de arte adquiere vida propia y se atribuye mucha más importancia a la forma de dicha obra de arte. Así es como surgen innovaciones como la simplificación de la ortografía y la colocación de versos en forma de figuras geométricas (es el caso del ultraísmo). El superrealismo, que toma como punto de partida las teorías de Freud, experimenta con la escritura "automática", en la que se enumeran palabras sin vínculo lógico alguno para así poder representar el movimiento errático e imprevisible del subconsciente. Se favorece, además, en casi todos los "ismos" el uso de la metáfora como elemento primordial de la lírica.

Como consecuencia de estos nuevos intereses, el arte de vanguardia llega a ser un arte impopular ya que los artistas crean su propio mundo artístico cerrado y hermético, al cual no puede tener acceso la gran mayoría de la gente. A los artistas no les preocupa esta incomprensión por parte del público; al contrario, en muchos casos, la buscan abiertamente.

Los vanguardistas españoles no viven la Primera Guerra Mundial directamente pero sí conocen sus devastadoras consecuencias. Por tanto, otro rasgo común entre ellos es la incertidumbre que predomina en su mentalidad ya que la guerra ha servido para demostrar la impotencia del hombre frente a un conflicto bélico. En el caso de España, el fracaso del régimen de la Restauración crea una situación política completamente inestable que culmina con el golpe militar de Primo de Rivera en 1923. La suma de esta inestabilidad socio-política se traduce en una actitud de despreocupación en los jóvenes de la época. Frente a la impotencia que sienten, se desarrolla un sentimiento de "laissez faire", no en el sentido económico, sino en el sentido de no preocuparse por el mundo circundante y sus problemas. El arte, para los vanguardistas, no debe asociarse con lo político si quiere mantenerse fiel a valores estéticos puros, es decir, si quiere ser exclusivamente arte. Luis de Llera resume perfectamente la situación:

(...) el contorno político, independientemente y paralelamente a los factores estéticos, creaba las condiciones ideales para un arte ostentosamente descomprometido con la vida pública y refugiado, también con alarde, en una cuidada torre de márfil (103-04).

Alejándose de todo compromiso político, los vanguardistas desarrollan un sentido del humor irónico que les permite burlarse de un mundo caótico, carente de sentido. No se debe, sin embargo, interpretar esa ironía como una crítica de dicho mundo. En realidad, los primeros movimientos vanguardistas suelen ver los avances tecnológicos de una manera muy positiva. Esa actitud se traduce, en ciertos casos, en una verdadera exaltación del mundo de las máquinas. Se valoriza lo mecánico por encima de todo, como la famosa frase de Marinetti en su *Manifiesto del futurismo* de 1909: "Un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia" (de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, 116). Sin embargo, no todos los vanguardistas comparten esa actitud exultante y se siente también en algunos cierta enajenación y pesimismo frente a la creciente mecanización del mundo. Esta actitud es más característica de la segunda fase del vanguardismo.

En suma, los vanguardistas españoles forman un conjunto de jóvenes que buscan una identidad propia en un mundo que está cambiando a toda velocidad. Dicha búsqueda se traduce en una serie de experimentos artísticos y literarios que tienen como fin el rechazo de todo lo "pretérito". Se trata, para los jóvenes, de alejarse de la realidad circundante y de crear un arte que no tenga más fin que ser *arte*; es, pues, "el arte por el arte".

2) Crisis de la novela

Volviendo al caso concreto de la novela en la época vanguardista, podemos afirmar, como Guillermo de Torre, que el arte de vanguardia "se manifestó sobre todo por vía poética y en parte ensayística" (*Historia de las literaturas de vanguardia*, 27). Podríamos preguntarnos por qué esas nuevas tendencias no se extendieron a la novela. Parte de la respuesta se encuentra, quizá, en la naturaleza misma de la vanguardia que no tardó en agotar el potencial de sus premisas más combativas adoptando hacia 1930 posturas más explícitamente politizadas con el consiguiente abandono de preocupaciones exclusivamente formales. Además, la novela se adapta con más lentitud a los nuevos imperativos y representa, muchas veces, la culminación de un movimiento literario, tras haber pasado primero por la vía poética y el relato breve. Sin embargo, la cuestión de tiempo no explica definitivamente el que muy pocas novelas vanguardistas fuesen escritas durante los años veinte. La explicación se encontraría más bien en el que la novela estaba en plena transformación, por no decir crisis.

A principios del siglo XX, existe un deseo de reformar la novela realista del siglo XIX. El realismo se percibe como un factor limitativo a la libre creación del autor y se ve la novela realista como una construcción demasiado rígida y organizada. En España, varios autores intentan romper con el molde decimonónico y crear una nueva novela. Miguel de Unamuno, en su novela *Niebla* (1914), subvierte el principio de la omnisciencia absoluta del autor creando en Augusto Pérez un personaje que se rebela

contra su creador. Otro novelista español, Ramón Gómez de la Serna, crea una novela radicalmente diferente que consiste en una "suma de pequeños apólogos independientes, sólo vertebrados por una idea o metáfora general" (Fuentes de Mollá 28), como es el caso de *El doctor inverosímil* (1914). A pesar de dichos intentos, se cree todavía por esas fechas que la novela como género no puede ser compatible con las ideas estéticas del arte nuevo.

A partir de la década de los veinte, surge una serie de nuevos intentos en el campo de la novela. John Crispin (1967) resume muy bien las tendencias principales en la década de los veinte en Europa. En primer lugar, aparece la "novela de novelar". En este tipo de narración, el autor interviene en el relato, muchas veces con el fin de comentar sobre la dificultad de escribir una novela. A este tipo de novela se añade también la novela de "tempo lento".

Practicada en el extranjero por Marcel Proust y James Joyce, esta novela se caracteriza por su acción reducida y su morosidad, así como por su minuciosa presentación de personajes y estados de ánimo. Existe, además, una novela más "popular", si se quiere, que es la novela erótica o rosa. Este tipo de novela se parece mucho al tipo "Harlequin" de hoy en que existe una situación amorosa y donde la realidad siempre es agradable.

A pesar de algunas excepciones notables, la producción novelesca de principios de la década de los veinte no parece poder conseguir la ruptura definitiva con el realismo decimonónico ni tampoco ofrecer una alternativa interesante para el género. Esta situación produce una crisis en la novela. Un comentarista lúcido de este fenómeno es el filósofo José Ortega y Gasset. Ortega, que ya había fundado en 1923 la *Revista de Occidente* como foro español de las nuevas tendencias e ideas europeas, crea en 1926 la colección *Nova Novorum* en la editorial de la revista. Dicha colección sirve para proporcionar una salida para una novela vanguardista en España y poner en práctica las ideas del filósofo sobre el género novelesco.

Ortega reúne a unos cuantos jóvenes escritores, muchos de ellos ya colaboradores de la *Revista de Occidente*, y les anima a escribir novelas vanguardistas. Es así como escritores como Valentín Andrés Álvarez [*¡Tararí!* (1929)], Benjamín Jarnés [*El profesor inútil* (1926), *Paula y Paulita* (1929)], Pedro Salinas [*Vispera del gozo* (1926)] y Antonio Espina [*Pájaro pinto* (1926), *Luna de copas* (1929)], publican una serie de novelas claramente caracterizadas por su tendencia reformadora y por la influencia de las ideas estéticas y, a veces, las filosóficas de Ortega. Se publica un total de seis títulos en la colección, que deja de existir a finales de 1929.

Rafael Fuentes de Mollá , quien ha estudiado a los novelistas de *Nova Novorum*, destaca tres rasgos dominantes en las novelas publicadas bajo la dirección de Ortega. Existe, según de Mollá, una clara tendencia a utilizar el mito e integrarlo en la realidad concreta. Es así como aparecen figuras de la mitología grecorromana, celtas o medievales en contextos completamente "realistas", banales y modernos. Otro rasgo común es la aparición de lo que Ortega llama la "dimensión dual" de la vida humana. Esa idea filosófica de Ortega propone que el hombre racional necesita la "vitalidad primaria" de la mujer para ser completo.

El tercer rasgo que destaca de Mollá es la incorporación por los escritores del *Nova Novorum* de elementos nuevos y modernos tales como el cine, los autos y los deportes.

Si la colección de la *Revista de Occidente* tiene un propósito bastante claro, no siempre se recibe de manera positiva. Ramón Ledesma Miranda afirma lo siguiente:

El *Nova Novorum* tenía ideas literarias, instrumentos intelectuales, pero proyectaba sus novelas con un objetivo que no era el de novelador. Al *nova novorum* no le preocupaba la vida, ni los seres, ni los caminos del mundo (...) Erró por los escollos del ensayo, por los boscajes del idilio poemático o por los de la eutrapelia logográfica (citado por Martínez Cachero 426).

Reaparece con cierta frecuencia este tipo de crítica frente a los proyectos literarios de Ortega y de su entorno. Para muchos, el género novelesco necesita forzosamente un marco decimonónico para existir, marco que no le puede proporcionar el arte nuevo.

En base a esta introducción a uno de los intentos de renovar la novela, conviene prestar atención a la figura e ideas de Ortega, ya que es obvio que fue gracias a la iniciativa orteguiana que se propuso la creación de una novela vanguardista en España.

3) Ortega y Gasset

José Ortega y Gasset representa, sin ninguna duda, una figura clave en el desarrollo intelectual de la España contemporánea. Sus numerosas publicaciones, tanto filosóficas y sociales como literarias, demuestran su lucidez y perspicacia para identificar los problemas de España. Sus intereses diversos hacen de él una figura "rara" en España, ya que su influencia se extiende a segmentos muy diferentes de la población y que es venerado en cada uno de ellos.

Ortega y Gasset nace en 1883 en Madrid. Sus estudios universitarios le llevan primero a Deusto, donde se educa con los jesuitas, y luego a Madrid, donde se doctora en 1904. En 1905, Ortega sale para Alemania y es allí donde se familiariza con el "neokantismo" y lee a Platón, Descartes y Leibniz.

Tras su regreso de Alemania en 1907, Ortega obtiene en 1910 la cátedra de Metafísica de la Universidad Central de Madrid. El filósofo tiene a penas veintisiete años. Allí, dice Eusebio Colomer, "Ortega no es para sus discípulos un simple profesor, es sencillamente 'el maestro'" (276). Parte de sus intentos de "europeizar" España se traduce en la creación en 1923 de la *Revista de Occidente*.

La revista trata de una multitud de temas, desde las Ciencias Humanas (filosofía, psicología, sociología, historia) hasta las Letras y las Artes (poesía, cuento, novela corta, biografía, teatro, literaturas extranjeras, surrealismo).

El marcado interés de Ortega por la literatura no nace del vacío. Al contrario, Ortega procede de una familia de periodistas: tanto su padre como su abuelo materno fueron periodistas conocidos en España. Su abuelo materno, Eduardo Gasset y Artime, es el fundador de *El Imparcial* cuyos talleres se encuentran en la planta baja de la casa del joven Ortega.

Con el fin de aclarar el sentido de las nuevas tendencias en el mundo artístico, Ortega publica en 1925 su ensayo *La deshumanización del arte*. El filósofo siente curiosidad por el arte nuevo y juega el papel de "espectador" de los nuevos movimientos. *La deshumanización del arte* es, en este sentido, sumamente interesante porque sintetiza algunos de los conceptos clave del arte de la vanguardia, que destacaremos a continuación.

a) *La deshumanización del arte*

Para Ortega, el arte nuevo es impopular por definición; es más, es antipopular. Con eso, Ortega propone que el arte de vanguardia no se dirige a la masa en general sino que se limita a "una minoría especialmente dotada" (50). Este "elitismo" que percibe Ortega es lo que distancia a la "masa" del arte vanguardista, simplemente porque no puede entender un arte tan "intelectual". Según Ortega existen, por tanto, dos clases de hombres: los que entienden el arte nuevo y los que no lo entienden.

Ortega nota, además, que este arte de élite busca todo lo contrario del arte decimonónico, es decir la popularidad y, por tanto, intenta eliminar los elementos humanos. Esta afirmación en el ensayo de Ortega ha sido, quizás, la menos entendida. La "deshumanización" para Ortega no significa despreciar al hombre, sino alejarse del sentimentalismo exagerado del siglo XIX. Por tanto, el escritor tiene que ser como el pintor que contempla una escena sin participar directamente en ella y traicionar sus sentimientos personales. De esta manera, el escritor puede alejarse de lo subjetivo para acercarse a lo objetivo. Para Gómez de Liaño, la deshumanización de Ortega significa más bien anti-clasicismo mientras que para Guillermo de Torre significa antirrealismo. En ambas interpretaciones queda claro que "deshumanizar" para Ortega significa alejarse de los modelos de representación desarrollados en el siglo XIX.

Las herramientas que más se prestan al intento de objetivar (deshumanizar) una obra son, para Ortega, la metáfora y la inversión. Tradicionalmente, la metáfora servía para ennoblecer la realidad, pero Ortega observa que los vanguardistas la utilizan para rebajar la realidad y así, crear imágenes nuevas y más objetivas. La inversión consiste precisamente en estas asociaciones originales que pueden ocurrir cuando el escritor cambia su perspectiva habitual. Por ejemplo, en lugar de pintar un retrato de una persona, el pintor puede intentar pintar su idea o "esquema de la persona" (79). De esta manera, el pintor evita el fracaso inevitable de intentar representar la realidad y logra pintar la "verdad" tal como la percibe.

En su ensayo, Ortega destaca también algunas características que ha podido observar en los jóvenes escritores de su época. Como tendencia general, el filósofo observa cierta puerilidad en su actitud frente a la vida. de ahí que afirme que "La mujer y el viejo tienen que ceder durante un período el gobierno de la vida a los muchachos" (90). Esta es, para Ortega, la edad de los "muchachos", de los deportistas. Por tanto, el arte vanguardista no busca la trascendencia de sus obras sino que prefiere burlarse de la sociedad moderna, sin por ello, menospreciarla.

Como vimos anteriormente, Ortega es uno de los intelectuales que más se interesan por la cuestión de la crisis en la que se encuentra la novela. El interés de Ortega se manifiesta de dos maneras. En primer lugar, por la publicación en 1925, del ensayo *Ideas sobre la novela*, al cual dedicaremos la presente sección. En segundo lugar, como vimos en la primera sección, por la creación de una colección dedicada a la publicación de prosas lírico-novelescas, *Nova Novorum*, editada por la *Revista de Occidente*. Esta doble implicación de Ortega es interesante ya que demuestra que el filósofo no se limita simplemente a exponer su pensamiento sobre el nuevo rumbo que debería tomar la novela sino que ayuda de forma activa a la creación y divulgación de ésta.

b) *Ideas sobre la novela*

Según Ortega y Gasset, la novela se encuentra en plena crisis debido a dos factores primordiales. Primero, porque se han agotado los temas posibles en el género novelesco y, segundo, porque los lectores son más exigentes y refinados en sus gustos literarios. Frente a esta situación, el escritor se siente obligado a crear nuevas tramas complicadísimas, pero allí no es donde Ortega ve la solución al problema. El filósofo propone, al contrario, que el escritor se concentre en sus personajes e intente crear "almas interesantes" (213). Para Ortega, el psicoanálisis ofrece un nuevo mundo de posibilidades en cuanto al estudio de los personajes.

Para presentar a sus personajes, el escritor debe evitar toda descripción de tipo realista. Esto significa presentar al personaje por medio de sus actos y palabras para que el lector tenga la sensación de estarle viendo con sus propios ojos: "Nada de referimos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos" (166).

Ortega cree, por tanto, en la importancia de la alusión a los hechos y a las características de un personaje. El estilo de presentación indirecta que propone Ortega nos remite a sus ideas en *La deshumanización del arte*, ya que queda obvio que la novela que propone Ortega no es una novela "fácil" y accesible a todos. En efecto, la nueva novela de Ortega se dirige a una minoría selecta de intelectuales.

Para Ortega, la "salvación" de la novela, se encuentra en la novela de "tempo lento". En efecto, este tipo de novela sería la forma que más adecuadamente se prestaría a un análisis profundo de los personajes. La morosidad -es decir, la lentitud- combinada con una acción reducida a lo mínimo, permiten entrar en el personaje y hacer un "análisis microscópico de almas humanas" (187).

Conviene señalar que Ortega, mientras insiste en la importancia de la acción reducida, cree que la trama sigue teniendo un papel en la novela, puesto que es el "hilo (...) que reúne las perlas en collar" (169). Por tanto, si bien Ortega reconoce la

capacidad que tiene un autor como Proust para crear "almas interesantes" afirma que éste exagera la morosidad y que le falta, muchas veces, la trama unificante.

Para captar y mantener el interés del lector, es preciso que el escritor lo aprisione en un pequeño horizonte "hermético e imaginario" (197). Esto supone que el lector se olvide del mundo real que le rodea para zambullirse en el mundo ficticio de la novela. Para realizar este efecto, Ortega propone que: "para aislar al lector no hay otro medio que someterlo a un denso cerco de menudencias claramente intuidas" (206).

Estas "menudencias claramente intuidas" significan una "generosa plenitud de detalles" (206) que ayudan a "anular la realidad circundante del lector para evocar la realidad interna de la novela" (201). El escritor debe detenerse en descripciones que pueden parecer insignificantes si las tomamos de manera aislada, pero que en conjunto, contribuyen a crear el mundo imaginario de la novela.

Ortega utiliza la siguiente analogía para explicar la importancia de dichas menudencias:

Las máximas novelas son islas de coral formadas por miríadas de minúsculos animales, cuya aparente debilidad detiene los embates marinos (207).

A partir de este resumen de las características que Ortega propone para que la novela se renueve como género, conviene exponer claramente lo que, según él, constituiría una "buena novela".

En primer lugar, la novela debería tener una trama, pero no excesivamente compleja ya que Ortega considera que la trama sólo es "armazón exterior, soporte mecánico" (194) de la novela. El énfasis del escritor tendría que estar en el desarrollo psicológico de sus personajes. A través de descripciones indirectas, el escritor presentaría a sus personajes de tal manera que sería el lector el que dedujese lo implícito. Para conseguir dicho efecto en el lector, la novela sería "lenta" y se detendría en detalles que podrían parecer hasta insignificantes. Esta técnica es lo que crea, según Ortega, un mundo hermético que permite que el lector se escape de la realidad.

Existen varias opiniones sobre la influencia que tuvo Ortega en la generación vanguardista en España. Por un lado, hay los que creen que no hay que exagerar el papel de Ortega y que conviene considerar la importancia de otros factores que también contribuyen a los diversos intentos de renovación en la literatura en España, tales como la publicación del libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, en 1925 y la influencia de escritores como Ramón Gómez de la Serna, precursor del arte nuevo.

Por otro lado, hay los que creen que el dominio de Ortega sobre los jóvenes escritores fue un factor decisivo en el intento de crear una nueva novela. Según Fulgencio Castañar, Ortega dispone de "un indudable poder dentro del ámbito cultural" (15) lo que explica, en gran parte, el que los jóvenes que quisieran tener éxito en el mundo literario no tuviesen más remedio que seguir el "canon" de Ortega.

Max Aub y Juan Goytisolo creen, sin embargo, que el magisterio absoluto de Ortega sobre los jóvenes novelistas de la época fue negativo e impidió la creación de una nueva novela. Dichos críticos afirman que si la producción novelesca de los años veinte es bastante pobre en general, gran parte de la culpa reside en las ideas de Ortega. Le acusan, en efecto, de haber creado una novela condenada a la intranscendencia, alejada del hombre y de sus problemas y dirigida exclusivamente a una minoría selecta (Castañar 17).

De un modo u otro, sería difícil negar la influencia de Ortega sobre los jóvenes vanguardistas. Si fue positiva o negativa dicha influencia es algo que no es fácil de determinar, ya que a fin de cuentas, es difícil medir el impacto preciso de Ortega sobre la producción novelesca de la década de los veinte. Sabemos, sin embargo, que la figura y los ensayos de Ortega tuvieron una influencia fundamental sobre Rosa Chacel. Nos detendremos, por tanto, en la siguiente sección, a ver el cómo y el por qué de dicha influencia.

5) Rosa Chacel

Para poder entender la influencia que ejerció Ortega sobre Chacel y facilitar la lectura de un lector que a lo mejor desconozca la escritora, nos ha parecido necesario dar a conocer su vida y su obra en la siguiente sección.

Rosa Chacel nace en Valladolid en 1898, año que según ella la hace "hija espiritual" de los miembros de la Generación del '98. Es una niña precoz, ya que su padre le enseña a hablar a los cinco meses y a escribir a los tres años. Desde muy pequeña, parece obvio que Chacel tiene dones artísticos; así, ya a los ocho años, empieza a estudiar arte. En 1908, su familia se traslada a Madrid, al "Barrio de Maravillas" (que luego será el título de una de sus novelas). Tras haber adquirido una formación en dibujo, Chacel ingresa, en 1915, en la Escuela de San Fernando, donde estudia escultura. Es allí donde conoce al que será su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio. En San Fernando, trata también a Ramón de Valle-Inclán que es profesor allí y empieza a leer a los novelistas europeos de la modernidad. Se casa en 1922 y la pareja se traslada a Roma, donde Timoteo es becado por la Academia española de Bellas Artes. Es en Roma donde Chacel lee la traducción de Dámaso Alonso de la obra de Joyce: *Retrato del artista adolescente*. Lee también en el original a Proust, *A la recherche du temps perdu*, y varios ensayos de Ortega, a Unamuno, a Freud, a Gómez de la Serna y a Juan Ramón Jiménez.

De los seis años pasados en Roma, Chacel dice que fue allí dónde asimiló la enseñanza de Ortega y dónde la adoptó como base de su "incipiente tarea intelectual" ("Revisión de un largo camino", 156).

Hablando de su estancia en Roma, en su ensayo "Respuesta a Ortega, la novela no escrita", Chacel dice que tenía la convicción, a pesar de estar fuera de España y de no estar escribiendo de que iba a participar en la *Revista de Occidente*:

Los relatos que aparecían en la *Revista de Occidente* representaban para mí como una hermandad en la que sabía que iba a ingresar; aunque en aquel tiempo no conocía personalmente a Ortega.(71)

En 1924 y todavía en Roma, Chacel empieza a planear *Estación. Ida y vuelta* alrededor de algunas ideas que ha podido extraer de su lectura de varios ensayos de Ortega. Una de esas ideas es que el pensamiento humano es una función vital, como la digestión o la circulación de la sangre. Por tanto, tiene derecho de ser considerado *dramatis personae*. Así es como Chacel dice que pretendió novelar "no la historia de un hombre, sino el curso de sus pensamientos" ("Respuesta a Ortega", 72). Escribe la novela entre 1925 y 1926 y afirma que aunque no sabe de memoria todo lo que ha escrito Ortega, aplica varias de sus ideas a su libro. Añade, además, que:

El lado técnico de la novela procuraba ceñirlo a las normas dadas por Ortega en sus *Ideas sobre la novela*, tomando, por supuesto, los puntos más afines con mi propósito. ("Respuesta a Ortega, 74)

Hablando de *Estación. Ida y vuelta*, Chacel afirma:

(...) he sido quien ha osado elaborar una novela tan fiel al pensamiento de Ortega como un organismo vivo a las leyes biológicas... ("Respuesta a Ortega", 71)

y añade luego a continuación:

(...) sólo me queda por afirmar que tal libro no habría existido en la literatura española sin Ortega.(77)

Chacel vuelve a Madrid en 1927 con su libro terminado, segura de haber escrito la novela que anunciaba Ortega. Para Chacel, por tanto, la casa editorial más apropiada para *Estación. Ida y vuelta* parece ser el *Nova Novorum* de Ortega. A fines de 1927, Chacel envía su manuscrito a Ortega, "segura de que Ortega estaría absolutamente compenetrado con mi propósito de novelar su filosofía, de convertir en vida, en persona cada una de sus ideas"("Ortega", 137).

Ortega lee la novela y decide publicar un fragmento del primer capítulo en la *Revista de Occidente*. Invita a Chacel a participar como colaboradora en la revista. Chacel siente que ha logrado su objetivo y que la publicación de la novela es sólo cuestión de tiempo. Mientras tanto, descubre que se ha cesado de publicar la colección *Nova Novorum* y que su libro se queda sin editor.

Sin dejarse vencer, Chacel participa en la *Revista de Occidente* pero de una manera bastante discreta, ya que dice:

Yo empecé a frecuentar la *Revista de Occidente*... Raras veces, no fui nunca de los *habitués*: me presentaba allí con cierta incomodidad por mil razones de peso. ("Ortega", 138)

En efecto, aunque Chacel se considera parte del entorno de Ortega, no se siente nunca completamente cómoda con los demás colaboradores de la *Revista*. Al contrario que ellos, Chacel frecuenta muy poco las tertulias literarias y se limita a una participación "escrita" y no "oral".

Por fin en 1930, se publica *Estación. Ida y vuelta* en la editorial Ulyses, coincidiendo su aparición con el nacimiento del primer y único hijo de la escritora, Carlos.

Publica, en 1933 su primer libro de versos, *A la orilla de un pozo* y termina la biografía sobre Teresa Mancha (amante de Espronceda), encargada por Ortega para su colección *Vidas extraordinarias del Siglo XIX*. Cuando estalla la Guerra Civil, Chacel, que se encuentra en Madrid, participa en las revistas republicanas de circunstancia: *El Mono Azul* y *Hora de España*.

Cuando termina la Guerra Civil, Rosa Chacel, como muchos otros escritores comprometidos con el bando republicano, abandona Madrid para exiliarse en París. Es allí donde empieza su novela *Memorias de Leticia Valle*. La llegada de otro conflicto bélico, esta vez la Segunda Guerra Mundial, le obliga a dejar Europa para Rio de Janeiro, con Timoteo y Carlos.

A partir de 1940, nuestra autora reparte su tiempo entre Buenos Aires, donde existe un ambiente literario importante, y Rio de Janeiro, donde pinta Timoteo. En 1941, Guillermo de Torre publica en Buenos Aires *Teresa*, novela que no se había podido publicar en España debido a las circunstancias de la Guerra Civil. En la capital argentina, Chacel colabora en la revista *Sur* y en el periódico *La Nación*. Los artículos escritos en esta época le sobreviven pero impiden, hasta cierto punto, su propia creación literaria. Consigue, no obstante, iniciar en el 41 su novela maestra *La sinrazón*, novela que sólo se publicará en 1960, ya que la autora dedica la mayor parte de la década de los cuarenta y cincuenta a dicha obra.

En 1951, Chacel publica un libro de cuentos, *Sobre el piélago*, en Buenos Aires. En 1954, aparece su novela controvertida, *Memorias de Leticia Valle*, en la que una niña de once años seduce a su maestro. En 1959, recibe una beca Guggenheim y viaja a Nueva York, donde produce un libro de ensayos, *Saturnal*.

Tras su estancia en Nueva York, Chacel vuelve en 1961 a Rio de Janeiro donde empieza a escribir *Desde el amanecer* y en este mismo año, publica un libro de cuentos en Méjico, *Ofrenda a una virgen loca*.

Chacel no publica más en los años sesenta, pero en 1971, tras un viaje a España, aparece su último libro de cuentos, *Icada, Nevada, Diada*, así como su colección de ensayos sobre el tema de la confesión, titulado *La confesión*. En 1972, se publican *Saturnal y Desde el amanecer*. En este mismo año Chacel viaja de nuevo a España y empieza a recuperar el prestigio perdido por tantos años de exilio.

En 1974, la fundación March le otorga una beca que le permite empezar su triología casi biográfica: *Barrio de Maravillas* (1976), *Acrópolis* (1986) y *Ciencias naturales* (1988).

Con la muerte de Timoteo Pérez Rubio en 1977, Chacel decide volver a Madrid y allí publica, en 1978, sus *Versos prohibidos* y un homenaje a su marido, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Temiendo que la edad no le deje terminar su obra novelística, Chacel (que ya tiene 82 años) publica *Novelas antes de tiempo* en 1980. Dicho libro se compone de cuatro esbozos de novela con comentarios de la propia autora sobre los problemas que plantea cada obra.

En 1981, cuando el nombre de Chacel empieza a adquirir prestigio en los círculos literarios de España, se publica una colección de ensayos, *Los títulos*. En 1982, publica su diario, *Alcanía. Ida y Alcanía* y en 1984, sale otro volumen de ensayos, *Rebañaduras*.

A partir de su regreso a España, la obra tanto poética como novelística de Chacel va teniendo unas resonancias muy significativas y la autora recibe una serie de premios y honores, tales como: el Premio de la Crítica, el Trofeo Librato Fuentes, y el Premio Nacional de Letras Españolas (1987). Recibe, además, una pensión del Ministerio de la Cultura y otra de la Diputación de Valladolid. La Universidad de Valladolid le nombra doctora *honoris causa*. Chacel fallece el 27 de julio de 1994 a los noventa y seis años, en Madrid.

Muchos factores contribuyen al hecho de que la obra de Chacel no tuviera gran repercusión (salvo en círculos selectos) en España. Destacamos primero su estancia en Roma antes de la Guerra Civil, seguido por su exilio de más de cuarenta años a partir de 1937, que hizo que su obra casi no se conociera en España hasta su regreso definitivo en 1977.

A partir de su regreso, se empezó a reconocer su obra, pero dicho reconocimiento tardío no pudo borrar tantos años de olvido. Otro factor es indudablemente el desafío que representa la obra de Chacel al lector que prefiere una prosa más sencilla y accesible. La prosa de Chacel no es, ni mucho menos, fácil, y su lenguaje y su técnica narrativa requieren, de por sí, un esfuerzo intelectual considerable. Se entiende, por tanto, que las novelas de Chacel no sean "populares". El hecho de trabajar sobre todo en prosa en lugar de poesía también pudo contribuir a su exclusión del grupo de jóvenes de la Generación del '27.

El último factor que cabe destacar es el hecho de ser una de las poquísimas mujeres que formaban parte del entorno de Ortega. La falta de tradición en España para dar a conocer a las escritoras contribuyó, sin duda, al casi olvido del nombre de Chacel en las antologías de la época. Chacel siempre ha rechazado esta idea, ya que nunca consideró su sexo como un factor decisivo en su exclusión.

A pesar de dicha negación, nos parece evidente que el hecho de ser mujer, con estudios en artes plásticas y no universitarios (no como la mayoría de los hombres que frecuentaban la tertulia de Ortega), en una época literaria dominada por los hombres, indudablemente impidió el acceso de Chacel al círculo de los íntimos de Ortega.

Es evidente, además, que el propio Ortega tenía ideas bien claras en cuanto a la capacidad literaria de la mujer. Conviene recordar, no obstante, que Ortega no se apartaba de las ideas compartidas por gran número de hombres de su época. En un artículo sobre la poesía de Ana Noailles publicado en 1923 en la *Revista de Occidente*, Ortega afirma que la mujer no tiene esa "innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona"(117) y que sólo en el hombre "es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona" (118). Concluye su ensayo afirmando lo siguiente:

Es vano oponerse a la ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica, que hace del varón un ser sustancialmente público y de la mujer un temperamento privado. Todo intento de subvertir ese destino termina en fracaso. (118)

La división nítida que existe entre hombre y mujer según Ortega, puede explicar, en parte, la dificultad que podría tener una mujer que intentara darse a conocer en el foro público que representan la literatura vanguardista y sus tertulias. Chacel, sin querer admitirlo, tenía un doble desafío: participar en la creación de una nueva novela y ser reconocida por dicha participación por sus coetáneos masculinos.

5) Estación. Ida y vuelta.

Rosa Chacel retorna a Madrid en el año 27. El manuscrito de *Estación. Ida y vuelta* la precede, ya que se lo ha enviado a Ortega antes de su salida de Roma. Tras un año de espera, y todavía sin comentarios sobre su libro, un amigo de Chacel, Manuel Abril, le pregunta a Ortega su opinión sobre la novela, y se entera de que ésta nunca ha llegado a sus manos. Refiriéndose a este suceso, Chacel dice:

Evito el comadreo que sería necesario para relatar lo que pasó, lo que podía haber pasado, etc. El caso es que el libro tardó más de un año en aparecer. Apareció, al fin, entre papeles revueltos, en la *Revista de Occidente*; Ortega lo leyó y me escribió que le había gustado y que desde aquel momento me considerase colaboradora de la revista. ("Sendas perdidas de la Generación del '27", 107).

El triunfo de Chacel es de corta duración, ya que Ortega decide publicar sólo once páginas del primer capítulo de la novela en la *Revista de Occidente* y que mientras tanto, desaparece la colección *Nova Novorum*. Sobre el fin abrupto de la colección, dice Chacel:

No sé de qué mal murió, pero el caso es que yo no pude pertenecer a ella, como esperaba, porque mi libro era para ella, de la más perfecta ortodoxia. ("Sendas perdidas de la Generación del '27", 107)

Cabe observar que Ortega, si bien afirmase que le gustaba la novela, sólo se interesó por el primer capítulo y decidió, por motivos desconocidos, poner fin a la colección *Nova Novorum* sin extenderla a un libro más. El comportamiento de Ortega deja creer que percibía potencial en la novela de Chacel y en sus capacidades como escritora, pero que *Estación. Ida y vuelta* no satisfacía plenamente sus criterios con respecto a lo que, según él, constituía una "nueva novela". Cabe tener en cuenta el marcado interés de Ortega por el primer capítulo, al ir presentando nuestra lectura de la novela en su conjunto. Volveremos sobre estas consideraciones más tarde, tras haber estudiado a fondo la influencia de Ortega, así como la presencia de otros elementos vanguardistas en la novela de Chacel.

a) trama

Antes de proceder a un estudio más detallado de la influencia de Ortega sobre la técnica novelística de Chacel, así como de algunos rasgos vanguardistas presentes en *Estación. Ida y vuelta*, conviene detenemos en la trama de dicha novela, que servirá de punto de partida para nuestro análisis.

Según Chacel, la trama de su primera novela se puede resumir así:

La historia de un estudiante que tiene novia. Viven, los dos, en diferentes departamentos de una misma casa, que representa el mundo donde la novela ocurre. La conducta de mi protagonista le obliga a apresurar su casamiento, a dejar la facultad sin terminar el doctorado y a buscarse un destino en un ministerio. Al poco tiempo -absurdamente poco- llegan a otro piso unos forasteros. Crean un clima en el que se siente lo que la casa tiene de prisión, de limitación. Mi protagonista, inmediatamente ataca a la nueva vecina pero no llega más que a tomar sus ideas, a poseerla en esa forma. Con las nuevas ideas incorporadas, se va un buen día a París y allí vive su fuga, agota, con minuciosidad implacable, todo lo que representa ese acto, *irse*. Cuando ya lo tiene agotado, vuelve y entonces *vive su volver*. ("Respuesta a Ortega. La novela no escrita", 73)

En un plan puramente formal, la novela o "novelita" (ya que sólo tiene ochenta páginas), se divide en tres partes principales. Eunice Myers sintetiza estas tres partes como: "Love, Complications, Writing as the answer" (Myers 82). Aunque sea interesante esta división de Myers, nos parece que una división más lógica de la novela ya existe en su título mismo: *Estación. Ida y vuelta*.

En efecto, la primera parte de la novela se concentra en la "estación" que es, en un primer nivel, la casa donde viven el protagonista y su novia. La "estación" está descrita a través de las diferentes percepciones que tiene de ella el protagonista (el patio, la escalera, el descansillo, el balcón, la azotea).

Vemos desarrollarse, siempre desde el espacio de la casa, la adolescencia de ambos jóvenes. Este telón de fondo sirve, por ejemplo, para describir el primer beso con "ella". Surgen, además, dos incidentes que introducen la muerte en la vida de ambos: el suicidio de la "chica del velito", amiga de "ella" y el asesinato de Anita, la novia del sandiero. Estos incidentes afectan profundamente a ambos jóvenes y sirven de introducción al elemento que cambiará definitivamente sus vidas: el embarazo de "ella". El resultado de este "accidente" es el casamiento de los dos y el consecuente abandono de los estudios de "él" para conseguir un trabajo como oficinista. Al final de esta primera parte, "él" se encuentra con una "chica comunista" y su niño, y da un paseo con los dos, lo que le hace reflexionar sobre su paternidad pendiente.

La segunda parte de la novela empieza con la transformación del espacio en que se ha desarrollado la trama hasta ahora. La casa, en efecto, queda transformada por la muerte de la casera y la consiguiente llegada de unos forasteros. Entre los nuevos vecinos, "él" se enamora de Julia. La atracción que "él" siente por Julia causa el conflicto amoroso en triángulo de la obra y es el factor determinante de la decisión del protagonista de abandonar Madrid y emprender un viaje a Francia: la "ida". Durante su viaje por Francia (París, Rouen y Dieppe), el protagonista reflexiona sobre su

relación con "ella".

La tercera parte es la vuelta, no sólo en el sentido físico, sino también en el sentido artístico del protagonista. Su vuelta "física" a Madrid se decide con la llegada de un telegrama anunciándole el nacimiento de su hijo. En esta última parte "él" hace "acto de presencia" para consigo mismo, lo que le permite volver hacia sí mismo (149). La consecuencia de esta "vuelta interior" se traduce en la decisión de escribir una novela, lo que a su vez proporciona cierto efecto de "caja china" a la novela. Las últimas páginas del libro se dedican al intenso proceso que supone planear una novela. El protagonista fija normas para la presentación de sus personajes y se plantea los diversos enfoques posibles para contar su historia. Se pregunta, además, cuál sería el medio más adecuado para presentar su historia: teatro o cine. Concluye, al final, que sus obras siempre quedarán inconclusas, y afirma sobre el plan novelesco que acaba de trazar: "Todo ha terminado; ahora puedo decir: ¡principio!" (169).

Esta última parte de la novela se ha interpretado de varias maneras. Por una parte, la decisión del protagonista de escribir una novela se puede ver simplemente como una respuesta al intenso cuestionamiento interno que le ha perseguido durante toda la novela. Shirley Mangini, sin embargo, cree que Chacel utiliza su protagonista para presentar su propia estética y las dificultades que ella misma ha tenido escribiendo *Estación. Ida y vuelta*.

Dice Mangini del protagonista: "(...) he converts himself into the vehicle for Chacel's esthetics in a more explicit fashion (...) The novel is, ultimately, an intensely autobiographical one on the second level, that which describes the evolution of her literary creativity" (21-22). Chacel admite que su novela tiene muchos elementos autobiográficos y, por tanto, la interpretación de Mangini es, hasta cierto punto, acertada. Nos parece, sin embargo, que la decisión del protagonista de escribir una novela forma parte intrínseca de la novela ya que sirve de conclusión al largo proceso interior del protagonista. El arte, el acto de escribir, es lo que le permite entender mejor su propia vida. Ahora bien, que haya elementos autobiográficos en dicha decisión de "él" no debe sorprender: toda descripción del proceso creativo que pueda hacer Chacel está forzosamente teñida por su propia experiencia.

Como se observa, la trama de *Estación. Ida y vuelta* es bastante sencilla. Se reduce, pues, a un conflicto en triángulo y a la reflexión del protagonista sobre dicho conflicto y, como destaca Ana Rodríguez, sobre : "el yo, la soledad, la circunstancia, la vocación creadora, el destino, la muerte..." (Rodríguez, "El Magisterio de Ortega", 5).

b) Influencia estética de Ortega

La influencia de Ortega en *Estación. Ida y vuelta* es doble . El filósofo no sólo influyó en la novela de Chacel por medio de sus ideas estéticas en cuanto al género novelesco, sino también a través de su pensamiento filosófico. El siguiente análisis se concentrará sobre todo en poner de relieve las ideas de Ortega sobre la dirección que debía tomar toda buena novela, que se han expuesto en la primera parte de este trabajo. Un análisis riguroso de la presencia de la filosofía de Ortega requeriría un conocimiento completo de la vasta obra filosófica del maestro. Nos limitaremos, por tanto, a señalar solamente algunas ideas filosóficas de Ortega que aparecen en la novela de Chacel.

Como ya señalamos en la primera parte de este trabajo, la novela que propone Ortega se define por una serie de características: una trama sencilla, morosidad, menudencias claramente intuitas, creación de almas interesantes, hermetismo. Tras la exposición de la trama, queda claro que *Estación. Ida y vuelta* satisface el primer criterio: tener una trama sencilla, evitando complejidades. La línea del argumento de la novela sigue un clásico conflicto amoroso en triángulo, visto a través del proceso interior del protagonista, con muy pocos desvíos o historias paralelas. En este sentido, podemos afirmar que Chacel no se esforzó por inventar una trama original o complicada, sino que se concentró en la creación de un "alma interesante", siguiendo las ideas de renovación novelesca esbozadas por Ortega.

Si Ortega no ve la solución de la crisis novelesca en la creación de nuevas tramas, sí la ve en la invención de "almas interesantes". Para conseguir presentar el "alma" de su personaje, Chacel sigue al pie de la letra el consejo de Ortega, dejando que sea el protagonista quien se presente directamente, sin la intervención de un narrador convencional, de tipo omnisciente, en dicha presentación. Toda la información que poseemos como lectores sobre "él" proviene de un largo monólogo interior, en el cual el protagonista revive ciertos recuerdos de su juventud que, como lo denotan sus reapariciones a través de la novela, han influido bastante en su vida.

En *Ideas sobre la novela*, Ortega afirma que el escritor tiene que presentar al personaje por medio de sus actos y palabras, para que el lector tenga la sensación de estarle viendo con sus propios ojos. Es decir, que en lugar de decir "Pedro era tímido", el narrador tiene que demostrar la timidez de su personaje de manera indirecta: por sus palabras, sus acciones y la reacción de los demás frente a él.

La decisión de Chacel de presentar a su personaje exclusivamente a través del monólogo interior hace que la tarea del lector sea aun más compleja, ya que sólo puede basarse en el pensamiento algo esporádico del protagonista para hacerse una idea de quién es, sin poder contar con el apoyo de testimonios o versiones de los hechos de otros personajes. En efecto, Chacel se mantiene tan fiel a la idea de la reflexión interior, que el lector sólo puede llegar a una aproximación del verdadero carácter del protagonista. Es decir, que Chacel, esforzándose en "alcanzar la interioridad en que nada se nombra" (Intro 80), crea un monólogo interior algo ambiguo.

El protagonista, hablándose a sí mismo, no tiene por qué respetar una cronología lógica, ni por qué nombrar a sus amigos más íntimos. El protagonista no cuenta su vida a un destinatario definido, sino que la revive para sí mismo.

Como ha señalado Chacel en la introducción a la novela, el pensamiento de su protagonista empieza con una idea, que luego suscita una imagen, que a su vez produce un sentimiento que conduce a la toma de decisiones (80). En la siguiente cita, vemos el primer paso del proceso interior del protagonista, que consiste en aprisionar una idea para luego poder meditarla a fondo:

Aquella noche, no pude establecer el diálogo interior hasta muy altas horas, cuando, después de analizar mi falta, no podía comprobar lo que había ocasionado; porque hay algo en mi modo de ser que me obstaculiza el arribo al ensimismamiento con impensables frivolidades hasta en la más completa soledad (...) No hay el menor egoísmo en este hacer sufrir a las palabras antesalas larguísimas en mi oído. Es que no siempre estoy capacitado para percibir las como ideas, y haciendo como que no las oigo guardo sólo su impresión acústica, que toma vida después en ocasión propia. (104)

El recurso del monólogo interior permite que Chacel explore otra idea de Ortega, la alusión, como medio para aprisionar al lector en un mundo hermético. ¿Hay mundo más hermético que el pensamiento humano? Al presentarnos la totalidad de la trama a través de las percepciones interiores del protagonista, Chacel nos permite penetrar en la mente de éste. El espacio "vital" de la novela se encuentra en el pensamiento del protagonista, que, a su vez, se siente preso en el mundo hermético que representa la casa. Para conseguir que el lector penetre en los pensamientos del protagonista y se olvide, por consiguiente, del mundo circundante, Chacel se vale al máximo de la

alusión.

Como es el propio protagonista quien cuenta su "viaje interior" a sí mismo, no tiene por qué revivir en todo detalle cada acontecimiento. Basta con nombrar una sensación, un incidente insignificante, un objeto, para que "él" pueda recordar elementos de su pasado. Nosotros, como lectores, no tenemos acceso a esa información previa y Chacel, manteniéndose fiel al proceso interior, no nos la presenta.

Así es que ciertos aspectos de la trama son difíciles de deducir y pueden proporcionar lecturas diferentes. De esta manera, Chacel parece seguir el hermetismo proclamado por Ortega, cuando afirma:

El gran novelista desdeñará siempre el primer plano de sus personajes y sumergiéndose en cada uno de ellos tomará apretando en el puño perlas abisales. Mas, por lo mismo, el lector mediocre no le entenderá. (*Ideas sobre la novela*, 208)

No se explicita en ninguna parte, por ejemplo, el embarazo de la novia. Sólo tras una serie de divagaciones oscuras, se confirma claramente la noticia cuando "él" dice: "Ya he llegado, sin darme cuenta, a tener un fin en mi vida. El chico" (114). El lector, por tanto, tiene que deducir el embarazo por medio de frases del protagonista tan imprecisas como las siguientes:

A ratos, por cualquier sensación física (...) me parecía que no podía pasar nada, y que al día siguiente me levantaría y sería un día como los otros. (105)

Lo que más me apesadumbró fue recordar con qué desacostumbrada resignación había accedido ella a quedarse en casa. (105)

Y cuando, más tarde, fuimos poniendo la situación en claro, ella intentaba inútilmente recordar que teníamos determinado hacía tiempo desesperarnos si llegaba el caso. (109)

Con lo cual queda de manifiesto que Chacel prefiere no presentar directamente el hecho, sino, por medio de la alusión, hacer que sea el lector quien lo adivine. De esta manera, Chacel está creando una novela que se limita, tal como señalaba Ortega en *La deshumanización del arte*, a "una minoría especialmente dotada". El no tener toda la información claramente expuesta hace que la obra sea difícil y exige un esfuerzo al lector.

La ambigüedad crece en la segunda parte de la novela, ya que la descripción del viaje a Francia está entrecortada por los recuerdos del protagonista frente a su relación con "ella" y con "Julia". Hay momentos en que no se sabe muy bien si "él" se refiere a "ella" o a "Julia". Se produce dicha confusión porque nunca se llega a explicitar abiertamente la relación entre Julia y el protagonista. Cuando el protagonista se refiere a su relación, por tanto, el lector cree que todavía se refiere a "ella", ya que utiliza el pronombre personal que utilizaba en la primera parte para referirse a toda cosa "interna", que no era necesario nombrar. Aparece, sin embargo, el nombre "Julia" muy a menudo en las evocaciones del pasado, lo que crea cierta confusión. Sólo tras una divagación de cinco páginas sobre incidentes triviales, se llega a explicitar que el protagonista se refería, por lo menos en la mayor parte, a Julia.

Es interesante notar que el único cambio entre la primera edición de *Estación* y las posteriores a 1960, es un cambio que hizo Chacel en la descripción de la muerte de Anita, la novia del sandiero. Como señala Shirley Mangini, el asesinato de Anita es mucho más explícito en la edición de 1930 (*Estación. Ida y vuelta*, 99), con lo cual podemos deducir que Chacel prefirió valerse más de la alusión, siendo más fiel, en este sentido a las ideas de Ortega. Vemos ahora cómo está descrito el asesinato en la edición revisada:

Pero no duró mucho aquella paz nocturna: una noche hubo un grito abajo. No vimos nada: cerramos los ojos porque habría sido demasiado ver algo tan horroroso como aquel grito, pero vimos la gente que acudía y la luz que se tambaleaba. A la noche siguiente no volvió a encenderse y no se volvió a oír por el patio el nombre de Anita. (99)

Se deduce, tras haber leído anteriormente la descripción de la fuerza del sandiero, novio de Anita, y de sus habilidades para cortar melones, que aquel sandiero "tan gitano" (98) ha asesinado a Anita. En la primera edición, sin embargo, es mucho más evidente el asesinato de Anita y la descripción algo lorquiana de Chacel no deja mucho a la imaginación:

Cerramos los ojos por miedo de percibir el horror por otro sentido. Un grito sordo anunció la aparición del sandiero con la Anita en los brazos, el pecho abierto por una puñalada, mirándola dentro, idiotizado, decepcionado de no encontrar el fresco corazón de sandía que su fiebre necesitaba; dispuesto a ponerlo con naturalidad en las manos del que llegó primero. (*Estación. Ida y vuelta*, Editorial Ulyses, 1960, 38)

Si la presentación de ciertos acontecimientos puede resultar ambigua, algunos pasajes de *Estación* resaltan por el uso de una descripción minuciosa, en la que los detalles más insignificantes adquieren importancia. Esta técnica, que Ortega llama "menudencias claramente intuitas" es lo que permite que la novela de Chacel adquiera cierta morosidad. La lentitud con la que Chacel se detiene en ciertos objetos, sensaciones del protagonista, incidentes, retarda los sucesos de la trama y ayuda a poner de relieve el pensamiento del protagonista y disminuir la importancia de la "historia" como tal. Los objetos descritos representan, en muchos casos, el punto de partida para el proceso interior del protagonista, tal como vimos más arriba.

La novela empieza con una serie de "menudencias claramente intuitas" que sirven de telón de fondo para que el protagonista empiece, por medio de un diálogo interior, a revivir su adolescencia. La primera descripción minuciosa es del patio de la casa, al que el protagonista dedica dos páginas, de las cuales destacamos un párrafo:

Nuestro patio, tan desnudo y tan carcelario, lleno de los llantos de los chicos y de todas las voces del interior, ¿cómo iba a ser tan aprisionador del sol y tan risueño en ciertas horas si no fuera por el oasis? Esos pobres bambúes, plantados en su barril, con sus aspidistras abajo y su pelusilla verde alrededor del sumidero, hacen del patio periscopio de las primeras y últimas alegrías del día...(89)

La larga descripción de la casa sirve para que "él" introduzca el espacio básico en el que se desarrolla su adolescencia. La presentación de una plenitud de detalles parece desempeñar la misma función a lo largo de la novela: permitir que el protagonista asocie el objeto evocado a un recuerdo o experiencia de su adolescencia.

De esta manera, la narración sigue con una descripción de la escalera de la casa que introduce a su vez el recuerdo del primer beso con "ella":

La escalera aquel día intentó meternos miedo más que nunca. Pero la desafiamos. ¿Sabía que iba a ser vencida? El peligro era tan patente que no cabía pensar huir. Era apremiante. Más que asustarnos nos impacientaba. (...) Entonces nos besamos insistentemente, tenazmente, repitiendo cien veces la fórmula nueva, que nos llenaba de la más placentera convicción.

La larga descripción del miedo que les producía a ambos jóvenes la escalera de la casa sirve para poner de relieve su decisión mutua de superar dicho miedo y besarse allí mismo. La ruptura entre infancia y adolescencia queda perfectamente representada a través de este detalle aparentemente "insignificante".

La aceptación, por parte del protagonista, del desdoblamiento de "ella", es decir, la advertencia de que su belleza reside en la complementariedad de sus contradicciones, se forma a partir de una larga reflexión sobre una hoja en el papel pintado del cuarto de "él". Dicha conclusión se concluye en los siguientes términos:

A fuerza de parangonearla (la hoja) con ella misma comprendí que lo que más tiene de cosa perfecta es que sus contradicciones mismas se completan, se redondean, como media vuelta a la derecha y media vuelta a la izquierda. (107)

Cuando el protagonista reflexiona sobre su paternidad pendiente y el camino que, por fin, tiene que seguir, su meditación se desvía en un largo párrafo sobre los abrigos:

Los abrigos tienen fisonomías sensibles que delatan cómo han pasado la noche. Se puede juzgar, por su buena o mala cara, si durmieron o no en la percha. En las primeras mañanas frías salen desencajados, entumecidos, los abrigos que hacen servicio permanente(...) (113)

Este largo rodeo sirve para que "él" acepte su vocación de escritor, de hombre que se deleita en la contemplación de los demás. De esta manera, el protagonista empieza a aceptarse a sí mismo.

Chacel no se limita al abundante uso de detalles para conseguir la morosidad. Para que quede nítidamente clara la idea de escribir muchas páginas sobre un acaecimiento de muy breve duración, Chacel pone en boca de su protagonista el concepto de morosidad, tal lo explica Ortega:

¡Hace un siglo de todo esto! Pero, no; ¿por qué ha de hacer un siglo? Si fuera preciso que hubiera pasado un siglo para vivir lo que he vivido en este último tiempo, ¿qué valor tendría? ¿Cómo podría diferenciarle del tiempo anterior? Ha pasado sólo un puñado de días. El tiempo es el mismo. Lo que ocurre es que estos días, compases de este tiempo, han sido llenos, abarrotados. (124)

La tercera parte de la novela es quizás la más interesante en lo que tiene de reproducción directa del pensamiento de Ortega en boca del protagonista. En efecto, si en la primera y segunda parte de *Estación. Ida y vuelta* Chacel ha "novelado" las ideas de Ortega, en la conclusión del libro Chacel las expone directamente.

En la tercera parte de la novela, el protagonista planea la novela que va a escribir. Sus reflexiones se detienen, en un primer momento, en la presentación de sus personajes. Es evidente la influencia de las ideas de Ortega en el cuestionamiento que se hace el protagonista. En *La deshumanización del arte*, Ortega sostiene que la relación entre un escritor y sus personajes debe de ser como la de un pintor hacia la escena que pinta (59). Dicho de otro modo, el escritor debe mantenerse en un territorio neutro e intentar reproducir lo que "ve" sin añadir sentimientos o interpretaciones personales. Ortega propone, por tanto, un alejamiento del estilo novelístico tradicional, en el que el escritor deja transparentar su "yo" a través de la obra. Es evidente la asimilación de estas ideas en el protagonista de Chacel cuando dice:

Daré a mis protagonistas la máxima independencia, cuidaré lo más posible de no teñir con el mío sus caracteres. Sólo en esto he de permitirme la complacencia personal. El mío por aquí, el suyo por allí. Pero equilibrando siempre la secreta simetría de sus nexos. (159)

Queda de manifiesto la idea de la separación entre el escritor y su personaje en las siguientes palabras del protagonista:

Fluctuará "mi yo" movedido alrededor del suyo firme. Pero llegaré a precisar, respecto a él, mi debida situación y distancia. Encerraré su yo y el mío en respectivas copas cristalinas, desde donde se vean sin mezclarse. (153)

La extensión de esta idea se manifiesta en la separación que, según Ortega, debe existir entre el arte y la vida. Este distanciamiento supone la eliminación de elementos de la vida "real" del escritor en su obra literaria. Ortega mantiene que existe una diferencia fundamental entre el arte y la vida, y que dichos conceptos no deben confundirse en la literatura (*Deshumanización del arte*, 55).

Dicha idea está retomada, otra vez, en las palabras del protagonista de Chacel, cuando decide guardar sus decisiones "para que no llegue jamás la vida a teñirse de este frío vidriado literario, ni la obra a desequilibrarse por irreprimibles latidos de la vida" (165).

Reaparece, en esta tercera parte, la importancia de la morosidad como técnica que permite analizar a fondo los personajes de una novela. El protagonista piensa en una escena que quiere novelar, tras haber "seguido" a sus personajes por la calle, y dice: "todo duraría un par de minutos. Fue después cuando lo prolongué con todas las variantes posibles" (146). Esta cita también ilumina la técnica utilizada por Chacel en los dos primeros capítulos de *Estación* ya que su protagonista reflexiona sobre los mismos recuerdos y los revive adoptando, cada vez, enfoques diferentes. Lo dice el mismo protagonista: "Me lo contaré cien veces a mí mismo, y cien veces diferente. Purificado, templado a la interpretación" (154).

c) *Pensamiento de Ortega en Chacel*

Las ideas filosóficas de Ortega aparecen en boca del protagonista en varios momentos de la novela. La idea orteguiana que quizá se manifieste con más insistencia en todo el libro es la del pensamiento humano como función vital "como la digestión o la circulación de la sangre" (Chacel, "Respuesta a Ortega", 72). En su artículo "Respuesta a Ortega. La novela no escrita", Chacel explica cómo, tomando estas palabras de Ortega, concluyó que el pensamiento no se limita a una zona puramente intelectual, sino que su función, "que comienza con la vida y rige los menores actos del hombre, tiene derecho a ser considerada *dramatis personae*." Por eso pretende novelar "no la historia de un hombre, sino el curso de sus pensamientos" (72).

Es evidente que todo el argumento de *Estación. Ida y vuelta* se basa precisamente en el flujo de los recuerdos y de las reflexiones del protagonista sobre su relación con "ella", su ida y su vuelta. El interés de la novela no consiste en los pocos incidentes de la trama, sino en seguir la evolución del pensamiento del personaje a través de dichos incidentes, viendo con él todas las variantes posibles de cada acaecimiento y siguiendo su llegada a la madurez.

Aparece también en la novela la idea orteguiana de "yo soy yo y mis circunstancias". Ortega cree en el influjo de las circunstancias sobre el pensamiento, la filosofía que desarrolla el ser humano a lo largo de su vida. En el prólogo a su ensayo de 1914, *Meditaciones del Quijote*, Ortega afirma que la aceptación de la circunstancia individual de sí mismo es el verdadero destino del hombre. Dice Ortega:

Hemos de buscar para nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. No detenernos perpetuamente en éxtasis ante los valores hieráticos, sino conquistar a nuestra vida individual el puesto oportuno entre ellos. En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre (30).

Es precisamente dicho intento de "reabsorber", es decir entender sus circunstancias, lo que incita al protagonista a la larga auto-revisión de su vida. El protagonista considera que su "destino" es un largo camino que tiene que seguir, llevando consigo mismo el equipaje de sus circunstancias: su "historia vulgar de mal estudiante que tiene un contratiempo con la vecina y recurre a la burocracia, sin terminar el doctorado" (115). "Él" se da perfectamente cuenta del desprecio con que la sociedad mirará su situación, pero, a pesar de dicha advertencia, acepta plenamente sus circunstancias, como es evidente en la siguiente cita:

Pero yo no me veo, no puedo verme, más que penetrando(sic) de mis circunstancias; me busco entre ellas y no me encuentro. Tengo mi destino, que yo prefiero llamar camino. Por él iré con todas mis circunstancias, y con todas nuestras consecuencias (116).

Otra faceta del pensamiento orteguiano que Chacel recoge y hasta cierto punto, transforma, es la de la "dimensión dual", o dualidad, del ser humano. Por dimensión dual, Ortega entiende la dicotomía inherente en todo hombre: por un lado su tendencia "racional" o masculina que despierta en él la curiosidad intelectual, y, por otro lado, su tendencia "irracional" o femenina, que le lleva al placer sexual. Rafael Fuentes Mollá, quien ha estudiado los rasgos predominantes en la novela vanguardista influida por Ortega, afirma que dicha idea reaparece en muchos autores de la época, quienes presentan al hombre como ser lógico y a la mujer como "mar de la vitalidad primaria" (39). Según Mollá, la tendencia en la mayoría de dichos autores (Pedro Salinas, Antonio Obregón, Francisco Ayala y otros) es realzar la importancia de la racionalidad masculina.

Si Ortega cree que existe una distinción entre lo masculino y lo femenino, afirma también que dicha distinción es complementaria. Como muy bien lo resume Fuentes de Mollá: "el alma masculina necesita, pues, del factor femenino, en el cual encuentra estabilidad, concentricidad, unidad" (40).

Parece ser, en este sentido, que Chacel desarrolla la idea de Ortega. Presenta la dualidad de su protagonista a partir del segundo párrafo de su novela, en su uso de la primera persona del plural "nosotros". El protagonista utiliza el "nosotros" para relatar recuerdos que en realidad son tanto de "ella" como de "él". Este uso del *doppelganger*, o del doble, borra la frontera entre ambos personajes hasta confundirlos. En efecto, la confusión entre los pensamientos que provienen realmente de "él" y los que son de

"ella" se acentúa a través de la novela, hasta formar una especie de "murmurar andrógino" (Mangini, 32).

Cabe observar que existe cierta evolución en el protagonista con respecto a su actitud frente a "ella". Durante su adolescencia, "él" parece sufrir de un complejo de superioridad, que le hace portarse de una manera arrogante con "ella". "Él" cree ser el intelectual, el hombre racional, y pretende amoldarla a su gusto poco a poco:

Pero ella sí que se iba haciendo para mí...Y fue tan perfecta mi influencia que mis cosas maduraron en ella como si fuesen suyas. Hasta tal punto, que cuando las repetía me sorprendía su originalidad, que en el momento de ocurrírseme no había notado (102-103).

Durante su viaje a Francia, el protagonista se da cuenta de la ruptura que existe entre "él" y su mujer. Le sorprende la independencia de "ella" frente a "él" y su egoísmo y arrogancia no le permiten concebir que "ella" pueda vivir sin él y desarrollar sus propias ideas. Reflexionado sobre el trato de "ausente perpetuo de la realidad" (138) con que le trata su familia desde Madrid, piensa en la cartas de "ella":

También de entre nosotros falta yo. También las cartas de ella son de ella sola. (138)

Esa ruptura de la dimensión dual que siente el protagonista, le lleva a preguntarse si sería posible la fusión completa entre los dos, la dimensión dual perfecta:

Pero saber si podría ser, si todo lo mío, toda mi realidad, podría disolverse en la suya, si podría zambullirme en su razón cristalina, y deshacerme, destilarme, clarificarme hasta desposeerme de todo color, de todo olor, de todo sabor personales. (139)

Esta unión perfecta se asemeja mucho a la descripción del comienzo del proceso erótico, tal lo explica Ortega en su ensayo "Amor en Stendhal" de 1926. Según el filósofo, el amante experimenta:

...una extraña urgencia de disolver su individualidad en la del otro y, viceversa, absorber en la suya la del ser amado. (35)

Sólo mediante esta fusión entre el hombre y la mujer, sólo en una "individualidad de dos" (35) se encuentra la plena satisfacción. Siguiendo esta lógica, Ortega afirma que "el hijo es...unión de ambos personificada" (35). En este sentido, el nacimiento del niño en la novela llega a representar la realización perfecta de la unión entre "él" y "ella".

La fusión de ambos personajes, o de lo masculino y lo femenino, aparece también en la novela que decide escribir el protagonista, por medio de sus personajes. Cuando el protagonista empieza, a su vez, a planear una novela, siente que se desarrolla un "sentimiento de integridad, de unidad" (146) entre ambos personajes creados, que dejan de ser dos personas distintas, confundándose el uno con el otro:

Esto de la unidad llegué a sentirlo tanto, que la imagen de la mujer acabó por desaparecer. No por irse, sino por confundirse con la de él, como una cosa que se traga, como una idea que se olvida (...) volví a caer en la contemplación de él sólo. Pero no sólo como si le viese a él solo por primera vez, sino suponiéndola dentro (146).

Como vimos anteriormente, la "vuelta" de la tercera parte no representa sólo el regreso a Madrid, sino también el regreso "a sí mismo" del protagonista: la aceptación de su vocación artística. Dicho regreso significa también la aceptación de quién es, y por extensión, de quién es "ella". Al verse por primera vez desde la "ida", el protagonista la contempla a "ella", diciendo:

¡Cómo la vi!... Ni para pensarlo cabe un orden. ¡Cómo me vi, visto por ella!
¡Cómo la sentí a ella ya su sentimiento a sentir el mío! Encontrarla fue encontrarme (149-150).

De esta manera, Chacel parece tomar la idea de dimensión dual de Ortega, pero en lugar de hacer prevalecer el aspecto masculino de su protagonista, crea un equilibrio entre lo "racional" y lo "irracional". En este sentido, Chacel se aparta de los demás novelistas influidos por Ortega. *Estación. Ida y vuelta* es la historia de la evolución del pensamiento de un escritor, pero parte de su desarrollo personal consiste en el darse cuenta o aceptación de la necesidad de "ella" en su vida. Dicho de otro modo, el protagonista reconoce que tiene tanto de "feminino" como de "masculino" y que la fusión entre ambos es lo que le permite llegar a un equilibrio sano en su vida.

Queda claro, pues, que Chacel intentó aplicar varias ideas estéticas y filosóficas de Ortega en *Estación. Ida y vuelta*. Antes de proceder a una discusión del grado de dicha aplicación así como de su resultado final, conviene detenernos en la presencia de tendencias vanguardistas en la novela.

6) Tendencias vanguardistas presentes en *Estación. Ida y vuelta*

La novela de Chacel, aunque sea "desafortadamente orteguiana" (Chacel "Respuesta a Ortega. La novela no escrita", 65), constituye también una verdadera joya en cuanto a la presencia de una multitud de fenómenos típicos de la época vanguardista. La novela es, en efecto, un verdadero compendio de la literatura europea de los años veinte (Mangini, 20). Esto no implica, sin embargo, que esté relegada a un "mero documento generacional, un restante arqueológico de tiempos pasados", tal como afirma José Ramón Marra-López (*Narrativa española fuera de España*, 139). Al contrario, la presencia de distintos elementos vanguardistas enriquece la narrativa de Chacel y hace de ella una novela todavía original y sorprendente para el lector moderno, que a lo mejor desconoce por completo las innovaciones de la literatura de los años veinte.

Como hemos constatado en la primera parte de este trabajo, el vanguardismo español está compuesto de diversos movimientos, entre otros: el futurismo, el creacionismo, el surrealismo y el ultraísmo. Los vanguardistas españoles no se limitan, en la mayoría de los casos, a un movimiento en particular, sino que incorporan ideas de cada uno de ellos en sus obras. No es de extrañar, pues, que Chacel siga en la misma vena que sus coéтанos en este sentido y que *Estación. Ida y vuelta*, aunque sea una novela de índole orteguiana, también se defina como una obra eminentemente vanguardista. La novela de Chacel forma parte, en efecto, del gran movimiento de renovación de la literatura tradicional y abundan en ella elementos que encontramos en

muchos de los intentos innovadores de los años veinte.

a) *Maquinismo*

Destacamos, en primer lugar, la presencia de cierto "maquinismo" en *Estación. Ida y vuelta*. La incorporación de nuevas máquinas, medios de transporte e innovaciones tecnológicas en la literatura vanguardista forma parte del deseo de poner al día el arte y reflejar la nueva realidad tecnológica en la literatura. A partir del futurismo italiano, los diversos movimientos vanguardistas exaltan la tecnología moderna porque, según ellos, es la única manera de poner en contacto las letras con los "grandes acontecimientos modernos y sobre todo con el hecho insoslayable de la revolución industrial" (Cano Ballesta, 62). De pronto aparecen automóviles, trenes, tranvías, grandes ciudades y cualquier invención tecnológica, en poemas, cuentos y novelas vanguardistas.

Estación. Ida y vuelta no está al margen de este deseo de integrar la nueva realidad a la literatura. Chacel, en una verdadera celebración del mundo moderno, sitúa la trama de su novela en la "gran ciudad moderna" y siembra su narrativa con la nueva tecnología disponible en ella. La ciudad le fascina al protagonista y sirve de telón de fondo para su proceso de auto-reflexión. Estando en la afueras de Madrid, el protagonista describe los "signos de la urbe moderna, industrializada, activa y vocinglera" (Cano Ballesta, 132) que percibe:

Se oye desde allí la pianola del bar, el tiro al blanco; se ve el sistema planetario de las luces de la barriada, con las constelaciones del cine y el garaje; se sabe los pasos que hay hasta la parada del tranvía. (101)

La admiración del protagonista ante los prodigios de la ciudad moderna queda perfectamente captada por Chacel en una metáfora que se vale de una imagen científica : la ciudad como sistema planetario. El protagonista se siente fascinado por la luminosidad de la ciudad y de sus componente modernos: la pianola, el cine, el garaje y el tranvía.

Las innovaciones tecnológicas adquieren vida propia en la novela y, mediante sus movimientos y sus ruidos, animan la vida de los personajes, como en el tren:

Hay momentos, en el viaje, en los que el tren olvida su rumbo y baila su traca-trá, traca-trá como sobre un ladrillo. (147)

En el tranvía ocurre lo mismo:

El tranvía no adapta nunca la puntuación de su marcha a la de nuestra conversación. Acompasamos nuestro párrafo con el metrónomo de su ruido, de sus vaivenes, del balanceo de sus correas, y de repente, el timbazo y el ¡crass!....de la manivela nos hacen callar intempestivamente. (92)

La mudanza de los foresteros causa todo un tumulto en la vetusta casa del protagonista. De pronto, aparecen nuevas máquinas y aparatos que la llenan de su alboroto:

El piso silencioso empezó a importar y a exportar ruido (...) zumbaban las máquinas eléctricas, la que sopla, la que limpia, la que calienta, la pianola desarrollaba grandilocuencia musical, y el gramófono se lamentaba en cuatro o cinco idiomas...(122-123)

En *Estación. Ida y vuelta*, lo moderno es puro juego, puro placer para el protagonista. El dominó, por ejemplo, se convierte en juego irresistible para él:

¡las fichas del dominó en las blancas losas de las mesas! ¡En el café fue el concertante! ¡Haber caído allí y resistir los clic clac, los zig zag, los run run!
(136)

El protagonista se vale, hasta en sus propias descripciones, de un lenguaje impregnado de maquinismo. Compara, por ejemplo, las ventanillas del escote de su novia a un "sistema arterial de un plano ferroviario" (128). La capacidad humana para recordar, es decir la memoria, se convierte en "registradora de recuerdos ... que suelta su *ticket* y nos obliga a leer la cifra carente de sentido..."(150).

En la conclusión a su proceso de creación novelesco, el protagonista imagina la reconciliación entre sus personajes e integra, otra vez, una invención moderna:

Yo no concibo qué otra cosa pueden hacer, al día siguiente de su reconciliación, más que levantarse, y él, como todo marido, al afeitarse con su **Gillet**, arreglarla la nuca. (168)

Las innovaciones tecnológicas forman parte de la realidad cotidiana del protagonista (o, como diría Ortega, de su circunstancia), y siempre están presentadas de una manera positiva y humorística. Chacel exalta la vida urbana moderna de Madrid, con todas sus invenciones, y no llega nunca al pesimismo o desengaño amargo frente a la creciente mecanización, que caracterizará ciertas novelas vanguardistas posteriores.

b) El cine

Una de las grandes innovaciones del siglo XX es, sin ninguna duda, el cine. Es difícil para un lector moderno imaginar el impacto que debió tener la aparición de imágenes móviles en la pantalla para la gente de aquella época. El cine fue recibido con reacciones diversas: por un lado, con un optimismo fulgurante y, por otro lado, con un rechazo total por ser considerado inmoral y peligroso. Con algunas excepciones notables, la gran mayoría de los escritores vanguardistas aclamaron el cine como una forma de arte que se prestaba bien a los intentos de renovar el arte, ya que proponía enfoques completamente nuevos y objetivos.

Chacel se interesó mucho por el arte cinematográfico. A penas de vuelta de Roma, su nombre figura en la lista de subscriptores del Cineclub Español, fundado en 1928 por Giménez Caballero. Según Morris, el Cineclub español estimuló y dio una nueva dirección a los jóvenes escritores españoles y desarrolló en ellos una apreciación "madura" de películas (14).

La participación de Chacel en el Cineclub demuestra su fascinación por el cine, que ya es evidente en *Estación. Ida y vuelta*. Morris afirma que en dicha novela, el cine no opera como estímulo para crear situaciones ficticias, sino como "gallery of illustrations" (151) de los sentimientos y actitudes de Chacel.

Es verdad que el cine no sirve para crear situaciones ficticias en *Estación. Ida y vuelta*. En cambio, sí tiene un papel importantísimo en cuanto al intenso proceso creativo del protagonista en la tercera parte de la novela. El cine no sirve, como afirma Morris, como vehículo para las emociones de Chacel, sino más bien como medio de expresión alternativa para el protagonista mientras planea su novela. En efecto, todo el proceso creativo del protagonista se caracteriza por un constante vaivén entre guión cinematográfico y novela. El protagonista, cuando imagina las escenas de su obra, las ve como si fuesen proyectadas en una pantalla, por lo cual vemos claramente que "él", tanto como Chacel, incorpora el cine en su proceso creativo.

Ya en la segunda parte de la novela, el protagonista sigue a su novia con un espejo convexo en el bolsillo, con el propósito de captar su mirada espontánea. Su empeño recuerda la idea orteguiana de "contemplar" a los personajes de una manera objetiva. El protagonista explica que se trata de su "manía de ver las cosas como el objetivo del cine, que es como las verá el ojo de la Providencia" (123).

Cuando empieza a planear su novela, el protagonista imagina cada escena desde una perspectiva obviamente cinematográfica. El protagonista "ve" y crea la historia tal como si hiciera de cámara, manteniendo, de esta manera, cierto distanciamiento con sus personajes. Tras haber concluido que el teatro restringe demasiado el tipo de obra que se propone escribir, decide que el cine se prestaría mejor, y dice:

El cine es el alma en pena de un arte plástico. Es un arte plástico sin plasmar. Plásticos sus valores, sus elementos. Con ellos puede conseguir la infiltración subjetiva, suave y velozmente, disparando a un tiempo cien flechas de sutiles sugerencias. (161)

La acumulación de referencias al cine hace creer que lo que el protagonista se propone escribir no es una novela, sino más bien un guión. Se pregunta, por ejemplo, si debería dar a su protagonista "un par de lágrimas, pendientes de sus pestañas" ya que "toda actriz cinematográfica sabe usar esta joya" (162). Cuando "él" se pone a divagar y piensa en cómo le gustaría organizar su propio suicidio, hace referencia a uno de los cómicos más importantes del cine mudo americano, Harold Lloyd, diciendo: "Mi drama sería cinematizable a lo Harold Lloyd. Aunque yo no use su perenne risa dentífrica, también me caracteriza la misma torpe agilidad..."(165).

Dichas referencias a este nuevo "arte de luz y movimiento" (Ayala, 19) nos dicen mucho sobre la técnica novelística de Chacel. La búsqueda del protagonista por un nuevo medio para presentar lo que quiere escribir y esa ambigüedad creada entre guión y novela establece un paralelo con el deseo de renovación novelística de Chacel. Chacel parece ver el cine como un nuevo vehículo de transmisión del arte y aprovecha

las perspectivas originales que le proporciona. La "manía" del protagonista por ver las cosas "como el objetivo del cine" (123) corresponde perfectamente a las ideas de distanciamiento y observación que propone Ortega. Para Chacel, el cine parece ser una manera más de acercarse a las ideas estéticas de su maestro.

c) *Greguerías*

Los famosos juegos de palabras, metáforas humorísticas, líricas o sarcásticas, las "greguerías" de Ramón Gomez de la Serna, también influyen en el lenguaje de Chacel en *Estación. Ida y vuelta*. Gómez de la Serna, considerado por muchos como el padre del vanguardismo español, crea en 1910 este nuevo género literario [Durán prefiere el término "género literario mínimo"(114)] valiéndose de la siguiente fórmula: Metáfora + Humor = Greguería. Como señala Durán, dicha definición no se aplica, en realidad, a buen número de las greguerías escritas por Gómez de la Serna (115), pero denota por lo menos el claro propósito lúdico de la mayoría de ellas. El propio Gómez de la Serna define la greguería de esta forma:

La greguería es el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o a no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos (Gómez de la Serna, 25).

Citamos algunos ejemplos de greguerías ramonianas que ilustran la definición anterior:

El cacto es el churro monstruoso y vegetal (Gómez de la Serna, 673).

El sósten es el antifaz de los senos (347).

La mariposa, posándose en todas las flores, es la mecanógrafa del jardín (438).

Meteorología : mentirología (1163).

Esta nueva visión metafórica se integra perfectamente en la renovación literaria de los vanguardistas. A través de la greguería, Gómez de la Serna rechaza el concepto de una jerarquía artística, según el cual algunas cosas sean temas más dignos de ser escritos que otras. Los jóvenes novelistas, que buscan precisamente este tipo de inversiones, acuden con admiración al ejemplo ramoniano e inventan sus propias greguerías para incorporarlas a sus novelas. Chacel, en su ensayo "Sendas perdidas de la Generación del '27", nombra a Ramón Gómez de la Serna como uno de los precursores de la renovación artística y literaria en España (el otro es Juan Ramón Jiménez) y dice de él:

Ramón influyó o precipitó en la novedad, esa novedad que tiene la fruta del tiempo. Era -repito- la demostración de *lo que puede ser*. Ramón influyó a toda la juventud, al *Ultra* principalmente, y en fin, a todos: nadie, ni sus detractores, quedaron libres de la influencia de Ramón (103).

La presencia de greguerías en *Estación. Ida y vuelta* aligera el tono de la novela y le proporciona cierto humorismo. Al mismo tiempo, la greguería permite que Chacel siga el dictamen de Ortega, según el cual la metáfora "moderna" sirve para crear asociaciones originales. Al interesarse por objetos o cosas "insignificantes", Chacel se aparta de una perspectiva decimonónica y encuentra belleza y humor en la realidad

prosaica de la vida cotidiana.

Señalamos algunos ejemplos de greguerías chacelianas que, comparadas con las Gómez de la Serna citadas más arriba, demuestran claramente la influencia del "padre del vanguardismo" sobre Chacel:

... claridad polar que sólo afrontan los gatos, bien arropados en sus abrigos de pieles. (89)

El paraguas como pez recién pescado, que suelta por la cola un chorrito de agua. (92)

Una mujer sola con un chico es una trinidad descabalada. (117)

El do-mi-do es un juego para músicos. (136)

El termómetro es la sanguijuela que chupa la fiebre. (146)

Los jerseys tienen también mucho de redes cuando corren las chicas que los llevan y les saltan dentro los pechos como recién pescados. (154)

Adolescencia y convalencia pueden confundirse como magnesia y gimnasia. (100)

Chacel consigue crear imágenes aparentemente espontáneas a través de esta serie de asociaciones originales y demuestra claramente que aunque no exista una fórmula única para las greguerías (Durán, 122), ha podido seguir el modelo ramoniano con éxito. La facilidad que tiene Chacel para asimilar nuevas tendencias literarias en su novela indica, además, su polivalencia como escritora.

d) *Influencia de James Joyce y de Marcel Proust*

En *Estación. Ida y vuelta* son numerosas las deudas que la autora tiene con Joyce y Proust. En el prólogo a la edición de 1974, Chacel señala que la traducción al español por Dámaso Alonso de *Retrato del artista adolescente* de Joyce le dio la seguridad de que "en novela todo se puede hacer: poesía, belleza, pensamiento, horror, fealdad, blasfemia, pertinacia de la fe...(79-80)". Luego, mientras escribía su primera novela, Chacel leyó *A la recherche du temps perdu* de Proust en el original y asimismo los comentarios de Ortega sobre dicha novela en *Ideas sobre la novela*.

En *Ideas sobre la novela*, Ortega afirma que "todas las novelas que aún pueden leerse" (185) se caracterizan por el empleo de la morosidad, es decir condensación en tiempo y lugar. En efecto, Ortega ve en la novela de *tempo lento* la salvación del género. Refiriéndose específicamente a la obra de Proust, sin embargo, Ortega señala el peligro de escribir una novela donde la morosidad "llega a su extremo y casi se convierte en una serie de planos estáticos, sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión" (185).

En un primer momento, la influencia de dichas novelas se manifiesta en *Estación* por el simple hecho de tratarse ambas de *Küntslerroman*. Como señala Eunice Myers (81), el *Küntslerroman* es una categoría del *Bildungsroman*, en el que en lugar de tratarse simplemente del desarrollo del protagonista, la novela enfoca específicamente el desarrollo artístico.

Se trata de una novela que demuestra la evolución del protagonista en su vocación artística desde la niñez hasta la madurez. Como Marcel y Stephen, "él" busca su vocación y la encuentra en la escritura. De esta manera, queda patente que Chacel se inspiró, por lo menos al nivel de la temática, en Proust y Joyce.

La influencia de Proust y Joyce también se nota en el uso del recuerdo y de la narración en primera persona. Como Marcel y Stephen, "él" revive su juventud a través de un largo monólogo interior, dirigiéndose a sí mismo. Según Johnson, el protagonista de Chacel, a diferencia de Marcel y Stephen, "no cuenta sus memorias para reconstruir e interpretar su pasado, sino para captar el momento vivido y pensado" (202). Es verdad que el protagonista parece querer retornar, por medio del recuerdo, a ciertos momentos específicos en su vida, sin por tanto buscar una interpretación a dichos momentos. Es por esa razón por lo que "él" revive continuamente los mismos episodios de su vida, por ejemplo el embarazo de "ella", bajo perspectivas diferentes, queriendo revivir las sensaciones que tuvo en ese momento.

Según Eunice Myers, Chacel no adopta el concepto del recuerdo de Proust, que es de considerar que la memoria -de índole involuntaria- se conserva en un objeto material y que sólo se la puede evocar por pura casualidad (Myers 81). Myers cree que a diferencia de Marcel, el protagonista de Chacel opta por el uso de la creatividad en lugar de estímulos sensoriales para evocar sus recuerdos. Dicho de otro modo, el protagonista revive sus recuerdos gracias a la proyección de sí mismo en el personaje ficticio que crea al final de la novela.

Aunque nos parece válido el argumento de Myers sobre este último punto, nos parece que existen varios momentos en *Estación* donde el protagonista asocia ciertos objetos materiales con recuerdos específicos. Dichos momentos desempeñan la misma función, a nuestro modo de ver, que la "petite madeleine" de Marcel. Como dice Johnson: "cada parte de la casa (escalera, descansillo, balcón, azotea) provee una experiencia con la que siempre será asociada en la conciencia del protagonista" (203).

Dado el entusiasmo que sentía Ortega por la novela de *tempo lento* y su mención específica de ella en *Ideas sobre la novela* como vía posible para la salvación de la novela, cabe suponer que Chacel, lógicamente, encontrara en la novela morosa el estilo adecuado para su primera novela. El hecho, además, de haber leído a Joyce y a Proust obviamente influyó en su elección de narración en primera persona así como de trama: desarrollo artístico de un joven escritor.

7) Recepción de Ortega

Como señalamos en la segunda parte de este trabajo, Ortega se interesó por el primer capítulo de *Estación. Ida y vuelta* y publicó las once primeras páginas del libro en junio de 1927 en la *Revista de Occidente*. Por un motivo u otro, decidió no publicar la novela entera en su colección *Nova Novorum*. Sobre este punto, conviene preguntarse qué significación tiene el hecho de no haberse publicado la novela en *Nova Novorum*. Es cierto que si hubiera sido publicada en dicha colección, *Estación. Ida y vuelta* hubiera tenido el respaldo y la aprobación oficial de Ortega como ejemplo de lo que, según él, constituía una buena novela. El hecho de no publicarse en *Nova Novorum*, y de ser publicada en 1930 en *Ulyses*, ciertamente contribuyó a separar a Chacel del grupo de novelistas que formaba el entorno de Ortega. Chacel perdió, quizá, el prestigio de estar implicada directamente en el intento de renovación novelesca orteguiano.

El interesarse aparentemente sólo por una parte de una obra no es un fenómeno nuevo en Ortega. Es interesante observar que Ortega ya había hecho lo mismo con el libro de Ernesto Giménez Caballero *Yo, inspector de alcantarillas*. En el caso de Giménez Caballero, sabemos que el escritor mandó su manuscrito a Ortega para que lo publicase en la colección *Nova Novorum*. Ortega decidió publicar una de las narraciones que constituían el libro en la *Revista de Occidente* (17, no.49, 1927) pero no publicó la novela entera, tal como esperaba Giménez Caballero.

Nigel Dennis destaca que la narración elegida por Ortega, "Datos para una solución", era la "más altamente refinada e ingeniosamente imaginativa" (Dennis 98 nota 20), lo que nos deja pensar que Ortega sabía elegir "lo mejor" de un texto, pero siempre de acuerdo con sus propios criterios.

Tal como menciona Enrique Selva Roca, Giménez Caballero dirigió una carta a Ortega en agosto de 1927, en la cual se refería a la no publicación de su libro, diciéndole: "Yo se lo ofrecía a usted para que me lo analizase y sopesase. Pero temo su silencio, su desconfianza. Su no sin decir no" (citado por Selva Roca 331).

Es precisamente un "no sin decir no" lo que parece haber ocurrido en el caso de Chacel. En efecto, Ortega nunca rechazó explícitamente *Estación. Ida y vuelta*, pero se permitió extraer exactamente lo que más correspondía a sus normas novelescas en el texto, sin interesarse por el resto de la novela. Ortega escogió las once primeras páginas de la novela, empezando con la descripción de la casa y terminando con el asesinato de Anita. Se podría concluir que Ortega reconoció que el primer capítulo tenía muchos de los ingredientes necesarios para su plan de renovación novelesca, pero que el resto de la novela no correspondía plenamente a sus exigencias.

En vista de esa posible explicación de la no publicación de *Estación. Ida y vuelta* por Ortega, conviene estudiar de qué manera se diferencia el fragmento elegido del resto de la novela para así entender por qué Ortega sintió más entusiasmo por él.

En un nivel puramente formal, el primer capítulo es el más largo (31 páginas) y el más hermético de los tres que constituyen la novela. El hermetismo se consigue a través de largas descripciones, en gran parte relacionadas con la casa, presentadas por medio de los recuerdos del protagonista. Se siente, en esta primera parte -sobre todo en el fragmento elegido- lo que la casa puede tener de prisión para "él". El primer capítulo, además, parece ser el más desarrollado a nivel de la trama ya que se produce en él la mayoría de los acontecimientos.

Sobre este último punto, es interesante notar que el fragmento publicado por Ortega es el menos ambiguo de la novela. Esto se debe, en gran parte, al hecho de que la trama tenga más acontecimientos en esta parte que en el resto de la novela: el primer beso, el suicidio de la chica del velito, el asesinato de Anita. Quizá pueda sorprender el que Ortega se interese por la parte menos "morosa" de *Estación. Ida y vuelta*. Conviene tener en cuenta, sin embargo, los comentarios de Ortega sobre la obra de Proust:

En Proust la morosidad, la lentitud llega a su extremo y casi se convierte en una serie de planos estáticos, sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión (...) La trama queda casi anulada y se borra el postrer resto de interés dramático (*Ideas sobre la novela*, 185).

Ortega sigue su crítica, afirmando la importancia de la trama en cualquier novela:

(...) he dicho antes que aunque la trama o acción posee un papel mínimo en la novela actual, en la novela posible no cabe eliminarla por completo y conserva la función, ciertamente no más que mecánica, del hilo en el collar de perlas, de los alambres en el paraguas, de las estacas en la tienda de campaña (186).

De esta manera, se podría pensar que el segundo y tercer capítulos de la novela, al concentrarse en "revivir" los recuerdos de los acontecimientos más explícitamente expuestos en el primer capítulo, carecen, de cierta manera, de esta trama unificante que Ortega cree necesaria. En su intento de ser fiel al proceso interior del pensamiento, la narración de Chacel se aleja de la trama para concentrarse en las reflexiones esporádicas del protagonista. Al alejarse de la trama completamente, la ambigüedad crece en el resto de la narración, exigiendo al lector un esfuerzo considerable.

Otro factor que diferencia el fragmento elegido, del último capítulo es la manera en la que se presenta el pensamiento orteguiano. Como señalamos, el primer capítulo asimila y pone en práctica las ideas de Ortega, mientras que en la tercera parte de la novela, Chacel reproduce directamente el pensamiento de Ortega en boca del protagonista. La diferencia entre "novelar" las ideas de Ortega, es decir, ejecutarlas, y "exponerlas" directamente a través del lenguaje de su protagonista podría asimismo explicar la preferencia de Ortega por el primer capítulo.

Sería factible pensar que Ortega prefería ver el resultado concreto de la puesta en práctica de sus ideas (morosidad, hermetismo, alusión, etc..) que verlas reproducidas en el lenguaje del protagonista. Sobre este punto, podemos referirnos a la manera en que Ortega cree que un escritor debe presentar a su personaje: "Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos" (166). Extendiendo esa idea a su pensamiento, sería legítimo pensar que la reproducción directa de ciertas ideas orteguianas en la novela no corresponda al estilo indirecto proclamado por el "Maestro".

Otra diferencia que podría señalarse entre el primer y el tercer capítulos es la ruptura del hermetismo. Como ha señalado lúcidamente Elizabeth Scarlett, parece existir una clara división entre la primera y la última parte de la novela. La ruptura se debe a la confusión creada entre el protagonista y la propia Chacel. Según Scarlett, la autobiografía "espiritual" que precede la novela obliga al lector a tomar en cuenta la imagen que proyecta de sí misma Chacel como parte de la experiencia de lectura (57). En efecto, en el prólogo a la primera edición, Chacel presenta un breve "Esquema biográfico" en el cual afirma : "aunque no coincide (el libro) con casi ningún hecho de mi vida, le considero autobiográfico" (85).

Dicho de otro modo, Scarlett cree que es imposible no asociar el protagonista-escritor del último capítulo con Chacel. Dicha asociación es lo que rompe el hermetismo de la novela, y lo que la aparta de los ideales orteguianos, ya que autora y novela se ven claramente asociadas la una con la otra, a diferencia de la separación nítida propuesta por Ortega.

De esta manera, Chacel no ha podido respetar uno de los criterios orteguianos expuestos en *Ideas sobre la novela*, según el cual: " sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de la novela" (200).

De un modo u otro, queda patente que el primer capítulo de la novela es el que sigue más de cerca las ideas de Ortega y el que se lee con más facilidad. Esto no quiere decir que no existan también muchos elementos propios del estilo de Chacel en esta primera parte. Sería erróneo creer que el primer capítulo no es más que un ejercicio para poner en práctica las ideas de Ortega. Chacel demuestra su gran ingeniosidad en el uso de metáforas francamente sorprendentes, en la presentación suavemente irónica de su protagonista y en su capacidad para adaptar fenómenos nuevos de la vanguardia en su prosa. Dicho esto, cabe suponer que Ortega reconoció el potencial de la escritora manifestado en este primer capítulo no sólo porque correspondía a sus ideas estéticas, sino también por el talento obvio de Chacel como escritora. No olvidemos que Ortega la invitó a participar en la *Revista de Occidente* tras haber leído su novela. Sobre este punto, es interesante notar que en el número de junio 1927 de la *Revista de Occidente*,

la primera narración presentada es el fragmento de *Estación. Ida y vuelta* y que el nombre de Chacel es el primero que aparece en la portada.

A parte de explicaciones estéticas para intentar poner en claro la exclusión de *Estación. Ida y vuelta* de *Nova Novorum*, conviene volver sobre el hecho de ser Chacel una de las únicas mujeres que aspirase a formar parte del entorno orteguiano. Aunque Chacel siempre ha rechazado cualquier sugerencia de que su sexo fuese un factor determinante en su exclusión, cabe suponer que la escritora ciertamente tenía, como hemos dicho antes, un doble desafío: participar en la creación de una nueva novela y ser reconocida por dicha participación por sus coéтанos masculinos. No olvidemos que el entorno orteguiano y los colaboradores de la *Revista de Occidente* formaban una élite intelectual masculina a la que era difícil acceder para cualquier escritor y todavía más para una escritora.

En este sentido, es interesante notar que Chacel, aunque integrase la idea orteguiana de la dualidad del hombre, no lo hizo del mismo modo que los escritores del *Nova Novorum*. En la presentación de la actitud de superioridad que tiene el protagonista frente a su novia, es patente el suave tono irónico de Chacel. Dicha ironía se confirma con la realización, cuando ha madurado el protagonista, de que tiene tanto de femenino como de masculino.

A diferencia de los escritores del *Nova Novorum*, quienes crean personajes que necesitan la "vitalidad primaria" de la mujer para ser completos, pero que proclaman la superioridad del hombre racional, Chacel presenta un personaje que no sólo necesita a la mujer, sino que reconoce que forma parte de él. Al poner los sexos en pie de igualdad, Chacel pasa por alto la dicotomía inherente entre hombre y mujer afirmada por Ortega.

Conclusión

Es evidente que Chacel intentó poner en práctica las ideas de Ortega sobre la novela en *Estación. Ida y vuelta*. En lugar de ver en dichas ideas una descripción de las tendencias novelescas de la época, Chacel siguió el pensamiento de Ortega como un dictamen (Mangini, 19). En un nivel puramente formal, la novela se ajusta a las ideas orteguianas gracias a una trama sencilla, al uso del monólogo interior para relatar los pensamientos del protagonista, y a la morosidad, conseguida a través de la minuciosa presentación de detalles. Todos estos elementos hacen de la novela, y en particular del primer capítulo, una narración eminentemente hermética, ya que la obra se sitúa en la mente del protagonista.

Las diferencias señaladas más arriba entre el fragmento elegido y el resto de la novela demuestran, hasta cierto punto, por qué Ortega manifestó más interés por la primera parte. Esta parte es la que se conforma más a las normas presentadas por Ortega en *Ideas sobre la novela* y la que se lee con más facilidad. La creciente ambigüedad de la novela, la presentación directa del pensamiento orteguiano, y la ruptura con el hermetismo en el último capítulo, pueden haber contribuido al "no sin decir no" de Ortega.

Cabe observar, además, que los elementos vanguardistas presentes en la novela -maquinismo, cine, y greguerías- parecen contribuir, en ciertos casos, a la puesta en práctica de las ideas orteguianas. No olvidemos que Ortega es espectador de las nuevas tendencias y las observa desde una perspectiva sumamente positiva. En efecto, Ortega exalta las innovaciones tecnológicas e insiste en la necesidad de incorporar esta nueva realidad a la literatura. Sería perfectamente aceptable pensar que Chacel experimentara con diversas técnicas vanguardistas en su novela por dos motivos: primero, simplemente porque es producto del ambiente que vive toda su generación literaria y segundo, porque se trata de una manera más de acercarse al ideal orteguiano. Sea como fuera, volvemos a insistir en la gran facilidad que tiene Chacel para incorporar una multitud de elementos vanguardistas a su primera novela.

Todas estas consideraciones nos llevan a preguntarnos si realmente es favorable para un escritor seguir normas estéticas impuestas por un observador de la época, tal como Ortega. El intento orteguiano de poner al día la novela española puede constituir, en sí, un propósito laudable. La cuestión es saber si esta renovación debe forzosamente seguir normas estrictas. Al establecer en *Ideas sobre la novela* la base para toda buena novela, Ortega parece poner límites a la libre creación artística e impedir, hasta cierto punto, toda desviación de su canon. Para Ortega, cualquier libro que no aplicara sus criterios no podría considerarse como "nueva novela". De hecho, como ya hemos señalado, muchos escritores de la época acusaron a Ortega de haber impedido el desarrollo de la novela española del siglo XX, fomentando la creación de novelas

condenadas a la intranscendencia y dirigidas a una minoría selecta.

Podríamos preguntarnos si los escritores del *Nova Novorum* al postrarse a los pies de Ortega, no limitaron, hasta cierto punto, su propio potencial creador. De hecho, todos ellos, sin excepción, rehuyeron el canon orteguiano en sus novelas posteriores. Chacel, sin embargo, siempre ha afirmado su gran deuda al "Maestro" y afirma que *Estación. Ida y vuelta* no hubiera existido en la literatura española sin él ("Respuesta a Ortega", 75). En efecto, Chacel, a diferencia de los escritores de *Nova Novorum*, es la única que, en toda su obra novelesca, siempre se mantuvo fiel a las ideas de Ortega.

Cabe observar que Chacel siempre ha afirmado con orgullo que es discípula de Ortega: "ser discípulo de Ortega significa ser uno mismo. El que imite a Ortega no es discípulo de Ortega (...) sólo lo es el que sepa ser *él mismo y su circunstancia*" ("Ortega a otra distancia", 149). En este sentido, podemos afirmar que Chacel consiguió, quizás más que ningún otro escritor, mantenerse fiel a las ideas estéticas y filosóficas de Ortega precisamente porque supo ser "ella misma y su circunstancia". Al establecer un paralelo entre el intento de su protagonista de escribir una novela y el suyo, Chacel hizo de *Estación. Ida y vuelta* una novela en la cual no sólo se limitó a poner en práctica las ideas de su maestro, sino que demostró también el intenso cuestionamiento que le proporcionó la experiencia de escribir su primer libro. El elemento autobiográfico de la novela, aunque tuvo como consecuencia, al parecer, la exclusión del grupo privilegiado de *Nova Novorum*, fue el rasgo propiamente

chaceliano que más se desarrolló en su obra posterior y el que le permitió perfeccionar un estilo propio.

Para poder entender el proceso de renovación de la novela en los años veinte y en particular la influencia de Ortega en dicho proceso, es imperativo tener en cuenta *Estación. Ida y vuelta*. Excluir a Chacel del entorno orteguiano y del vanguardismo español es subestimar la importancia del ejemplo más logrado del "alma española aventurada en la doctrina de Ortega" ("Respuesta a Ortega", 77) y descartar a una escritora que supo desarrollar un estilo propio a pesar de encontrarse en un mundo literario en el cual era prácticamente obligatorio seguir el "canon" de Ortega para tener éxito.

Bibliografía

Textos de Rosa Chacel:

Chacel, Rosa. "Estación. Ida y vuelta". *Revista de Occidente* 48 (junio 1927): 1-11.

Chacel, Rosa. "Esquema de los problemas del amor". *Revista de Occidente* 92 (febrero 1931): 129-180.

Chacel, Rosa. "Respuesta a Ortega. La novela no escrita." *Sur* 241 (1956): 97-119.

Chacel, Rosa. "Sendas perdidas de la generación del 27." *Cuadernos Hispanoamericanos* 322-323 (1977): 5-34.

Chacel, Rosa. "Ortega." *Revista de Occidente* 24-25 (cuarta época, 1983): 77-94.

Chacel, Rosa. *Estación. Ida y vuelta*. Ed. Shirley Mangini. Madrid: Cátedra, 1989.

Chacel, Rosa. *La lectura es secreto*. Madrid: Júcar 1989.

Sobre Rosa Chacel:

Bordons, Teresa and Susan Kirkpatrick. "Chacel's Teresa and Ortega's Canon." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 17.3 (1992): 283-99.

Eugenio de Nora. "Chacel, Rosa." *La novela española contemporánea*. 3 vols. Madrid: Gredos, 1970. 2: 211-13.

Johnson, Roberta. "*Estación. Ida y vuelta* de Rosa Chacel: un nuevo tiempo para la novela." *Prosa hispánica de vanguardia*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: Editorial Orígenes. 201-08.

Mangini, Shirley. "Women and Spanish Modernism: The Case of Rosa Chacel." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 12.1-2 (1987): 17-28.

Myers, Eunice. "Chacel, Rosa." *Dictionnary of the Literature of the Iberian Peninsula*. Ed. Germán Bleiberg, Maureen Ihrie and Janet Pérez. 2 vols. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1993. 1: 399-401.

Myers, Eunice. "*Estación. Ida y vuelta*: Rosa Chacel's Apprenticeship Novel." *Hispanic Journal* 4.2 (Spring 1983): 77-84.

Pérez, Janet. "A Candidate for the Cervantes Prize." *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne Publishers, 1988. 61-68.

Rodríguez, Ana. "El magisterio de Ortega en Rosa Chacel." *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Ed. Adolfo Sotelo Vázquez. 2 vols. Barcelona: Departamento de Filología de la Universidad de Barcelona, 1989. 2: 567-77.

Ruiz-Malo, Manuela Soria. "Reencuentro con una novela de Rosa Chacel: *Estación. Ida y vuelta*." *Nueva Estafeta* 17 (abril 1980): 67-71.

Scarlett, Elizabeth A. "*Estación. Ida y vuelta*: Chacel, Ortega y Gasset, and Bodily Discourse". *Under Construction: The Body in Spanish Novels*. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1994. 46-98.

José Ortega y Gasset:

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote, Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1980.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

Sobre Ortega y Gasset:

Cordel McDonald, E. "The Modern Novel as Viewed by Ortega." *Hispania* 42 (Dec. 1959): 475-89.

de Torre, Guillermo. "Las ideas estéticas de Ortega." *Sur* 241 (julio-agosto 1956): 79-88.

Fuentes Mollá, Rafael. "Ortega y Gasset en la novela española de vanguardia." *Revista de Occidente* 96 (junio 1989): 27-44.

Gómez de Liaño, Ignacio. "La deshumanización del arte, 1925-1989." *Revista de Occidente* 96 (junio 1989): 57-79.

Gullón, Ricardo. "Ortega, crítico literario." *Sur* 241 (julio-agosto 1956): 89-96.

Sobre la vanguardia y sus diversos movimientos:

Ayala, Francisco. *El escritor y el cine*. Madrid: Aguilar, 1988.

Brihuega, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid: ISTMO, 1981.

Brihuega, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979.

Campillo, Evelyne López. *La "Revista de Occidente" y la formación de minorías (1923-1936)*. Madrid: Taurus, 1972.

Cano, Juan Ballesta. *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la revolución industrial*. Madrid: Origenes, 1981.

Dennis, Nigel. "Ernesto Giménez Caballero and Surrealism: A Reading of *Yo, inspector de alcantarillas* (1928)". *The Surrealist Adventure in Spain*. Ed. C. Brian Morris. Ottawa Hispanic Studies 6. Ottawa: Dovehouse, 1991. 80-100.

de Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.

Dúran, Manuel. "Origen y función de la greguería." *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ed. Nigel Dennis. Ottawa Hispanic Studies. Ottawa: Dovehouse, 1988. 113-28.

Gallego, Jesús García. *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*. Granada: Antonio Ubago, 1984.

Gómez de la Serna, Ramón. *Total de Greguerías*. Madrid: Aguilar, 1962.

Morris, Cyril Brian. *This Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers*. New York: Oxford University Press, 1980.

Selva Roca de Togores, Enrique. "Giménez Caballero en el vórtice de la vanguardia hispana." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 18.2 (1994): 328-37.

Videla, Gloria. *El ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1971.

Sobre la novela de vanguardia:

Buckley, Ramón y John Crispin. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Crispin, John. "La novela experimental en la generación de 1925: orígenes, manifestaciones, e importancia histórica". Diss. University of Wisconsin, 1967.

Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus: 1988.

Soldevila, Ignacio. *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980.