

Baudelaire y Mallarmé en la poesía de Rosa Chacel, o de la extravagancia

Miguel Olmos

▶ **To cite this version:**

Miguel Olmos. Baudelaire y Mallarmé en la poesía de Rosa Chacel, o de la extravagancia. Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses, 2020, 35 (1), pp.3-13. 10.5209/thel.66111 . hal-02999792

HAL Id: hal-02999792

https://normandie-univ.hal.science/hal-02999792

Submitted on 11 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution| 4.0 International License

CC BY

NUMÉRO SPÉCIAL

Thélème. Revista Complutense de **Estudios Franceses**
ISSNe: 1989-8193

EDICIONES COMPLUTENSE

http://dx.doi.org/10.5209/thel.66111

Baudelaire y Mallarmé en la poesía de Rosa Chacel, o de la extravagancia[1]

Miguel Olmos[2]

Recibido: 17/10/2019 / Aceptado: 16/11/2019

Resumen. Baudelaire y Mallarmé influyen de manera decisiva en la poesía de Rosa Chacel, atenta lectora y traductora de literatura francesa tanto clásica como moderna. Ambos escritores refuerzan en ella la preferencia por las formas tradicionales, especialmente el soneto, su molde de composición predilecto. Si de la obra de Baudelaire recoge ante todo estímulos temáticos abiertos, con especial atención a cuestiones a la vez trascendentes y apegadas a la vida ordinaria, la huella de Mallarmé resulta igualmente determinante, aunque más discreta y casi furtiva. Se hace presente, más allá de deudas puntuales con pasajes, imágenes o temas, en un uso lúdico de la poesía al contacto con lo circunstancial de la vida, en el que el hermetismo que caracteriza al maestro de los simbolistas desempeña una función crucial.
Palabras clave: biografía; circunstancia; erotismo; juego; reticencia.

[fr] Baudelaire et Mallarmé dans la poésie de Rosa Chacel, ou de l'extravagance

Résumé. L'œuvre de Baudelaire et celle de Mallarmé opèrent profondément sur la production poétique de Rosa Chacel, lectrice et traductrice attentive de littérature française classique et contemporaine. Les deux écrivains renforcent chez elle sa prédilection pour les formes traditionnelles et, en particulier, pour le sonnet. Selon ses déclarations, l'œuvre de Baudelaire y a exercé des fonctions thématiques, stimulant des questions transcendantes qui restent, à la fois, attachées à la vie quotidienne. La trace de Mallarmé, tout aussi déterminante, demeure plus discrète et presque furtive. Au-delà des dettes ponctuelles concernant certains passages, thèmes ou images, elle se manifeste dans un usage ludique de la poésie au fil des circonstances du vécu, usage au sein duquel l'hermétisme qui distingue le maître des symbolistes joue un rôle décisif.
Mots clés: biographie ; circonstance ; éros ; jeu ; réticence.

[en] Baudelaire and Mallarmé in Rosa Chacel's Poetry, or on Extravagance

Abstract. Baudelaire and Mallarmé had an impact on Rosa Chacel, who was an attentive reader and translator of classic and modern French literature. Both writers strengthen Chacel's preference for traditional genres such as the sonnet, her favourite poetic form. While Baudelaire serves her explicitly as a thematic model for an open examination of subject matters that are transcendent but also close to ordinary life, the traces of Mallarmé in her work are also a central element, though discreet and almost furtive. Beyond the borrowing of several passages, metaphors or themes, Mallarme's influence becomes evident in Chacel's playful use of poetry about everyday life, where the opacity so peculiar to the master of symbolist writers plays a leading role.
Keywords: biography; circumstance; eros; play; reticence.

Sumario. 1. Entrada. 2. "Avec tes lèvres, sans le dire". 3. "Et dans un bâillement avalerait le monde". 4. Eróticas. 5. Conclusión.

Cómo citar: Olmos, M. (2020). "Baudelaire y Mallarmé en la poesía de Rosa Chacel, o de la extravagancia". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 35, Núm. 1 : 3-13.

[1] Este artículo es resultado del proyecto de I+D "La configuración del patrón poético español tras la instauración de la democracia: relaciones literarias, culturales y sociales" (FFI2016-80552-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.
[2] Université de Rouen Normandie, ERIAC (EA 4705); Miguel.Olmos@univ-rouen.fr

1. Entrada

Exceptuando *A la orilla de un pozo*, un conjunto de treinta sonetos de inspiración vanguardista dedicado a amigos, que se publica en 1936, la difusión en libro de la poesía de Rosa Chacel ha sido tardía. El volumen titulado *Versos prohibidos* solo apareció en 1978, acompañando la reedición de novelas o ensayos publicados fuera de España durante su exilio, al hilo de la recuperación de los escritores republicanos a lo largo de la Transición. La "prohibición" de versificar destacada en el título del libro resulta equívoca, si no contradictoria, y se ha explicado de diferentes maneras; cabe ahora recordar, sobre todo, que alusión y elisión han sido, desde las *Memorias de Leticia Valle* (1945), procedimiento constante, y hasta tema central, de sus obras.

En su "Preliminar", Chacel apunta algunas curiosidades sobre su modo de componer. Dice desconfiar de sus versos, para los que tiene exceso de facilidad, pues le brotan al aire libre, en el curso de actividades físicas, en movimiento, "andando por la calle, por el campo, en el tranvía o en cualquier otro vehículo" (Chacel, 1978: 22). Su práctica de la poesía parece solo secundariamente literaria –se sabe que la autora creía posible transcribir con total fidelidad y exclusivamente de memoria poemas antiguos, escritos años atrás (Morán Hernández, 2017: 35). Descubre luego que muchos textos tuvieron su origen en sucesos o anécdotas personales, lo que los hace difíciles para lectores que no hayan sido sus mismos protagonistas, los dedicatorios de los poemas, precisamente; técnica ya empleada en el libro de 1936. Expone por último el sentido de la pretendida inhibición lírica de los *Versos prohibidos* como conflicto irresuelto entre su fidelidad a las formas clásicas –el "culto de Apolo"– y una reacción instintiva contra el clasicismo, que tampoco consiguió imponerse; confiesa al fin haberse decidido a dar sus poesías prohibidas "como las amapolas junto al trigo, […] verdad que el trigo es más conveniente, pero un campo lleno de amapolas es una visión esplendorosa, y esplendores se han dado cubriendo nuestros campos" (Chacel, 1978: 21-22).

La manera poética de Rosa Chacel destaca por una singular conexión extratextual con las situaciones biográficas en que se impone, o que imponen, la poesía como medio expresivo. De esta condición caprichosa y peregrina del poema hay muchos testimonios en los diarios de la escritora, especialmente tras su regreso a España y su trato con jóvenes poetas (Ramón Torrijos, 2016: 127-130), años en que los versos se convirtieron para ella en entretenimiento puro, cuando no en culpable distracción de obras de mayor calado a las que parece no conseguir dedicarse en firme. Así en una entrada del año 1980, con referencia al romance "La Paloma" –pregón para las fiestas madrileñas de agosto– y al poema titulado "Memoria" (Chacel, 1992: 183-191, 203):

> Me paso el día haciendo versitos, como si enhebrase cuentecitas de colores. Me suscitó el tema el engorro del pregón en que me dejé meter. Para hacerlo más tolerable recurrí al romance, y me he pasado tres días […]. De pronto recibí una carta de un señor de Badajoz pidiéndome algo para un homenaje que van a hacer ¡a una Virgen, patrona de no sé dónde!, y me entró la aprensión de negarme una vez más a todas las cosas que me piden desde allí. Se me ocurrió hacer un poemita a Oliva… ¡y lo hice! Creo que es completamente idiota; pero, en fin, es un poema. […] La sensualidad de la mente es inagotable (Chacel, 2004: 730-731).

Este mismo impulso lúdico resalta en los tres sonetos llamados "artesanales" o "violantescos", en imitación del tan conocido de Lope a Violante –pero acaso también por recuerdo del "Divertimiento" escrito por Luis Cernuda, con quien Chacel mantuvo larga y sólida amistad– incluidos en *Homenajes*, entrega que recoge la producción posterior a *Versos prohibidos* (Chacel, 1992: 161-163; 2004: 715). Estos poemas toman por tema la composición del soneto mismo, llevando hasta su extremo una autonomía inherente a las formas artísticas; en ellos se revela la atención de la escritora a un trato digamos manual con las materias verbales (Paraíso de Leal, 1994: 48-49). La comparación de la forma del soneto con la de un cesto –"que jamás el agua / podrá albergar en su exquisita forma" ("Proverbio")– o con mosaicos y labores de punto ("Cuentecitas de colores") también manifiesta la aversión de las vanguardias a la altisonancia y su preferencia por objetos sin relieve ni prestigio, sencillos o vulgares (Miglos, 2001: 60-62). Hay en Chacel otras muestras de estas opciones de estilo, como se verá después a propósito de la "Oda al hambre" y de poemas dedicados a alimentos básicos, al estilo de las *Odas elementales* (1954) de Pablo Neruda.

La poética lúdica de Chacel se manifiesta por último en aquellos textos solo del todo explicables o comprensibles mediante claves excéntricas a las que rara vez tenemos acceso, lo que les confiere un aura enigmática, una "misteriosa confidencialidad" (Paraíso de Leal, 1994: 35). Estos poemas provienen de episodios de la vida privada de la escritora, de sus intimidades, en las que se injieren como objetos de comunicación o de intercambio. "Son muchos", escribe en el "Preliminar" de 1978 a propósito de la serie titulada "Sonetos de circunstancias": "algunos, homenajes de amistad; otros, sustitutos de regalos muy indicados en ciertas ocasiones: un ramo de flores, si es bueno, suele ser caro; un soneto no" (Chacel, 1978: 23). Véase el titulado "A Vito (Sueño del pájaro rojo)":

> En tus sueños brotaba como llama,
> se escapaba en la luz al ser de día
> y en vano lo llamabas, no volvía.
> Huido…¿adónde?, ¿a qué nido, a qué rama?

Corrí a la urbana selva, donde brama
el megaterio omníbuso y chirría
el freno astuto y va y viene a porfía
la hormiga menestral, que sufre y ama.

Le hallé en oscura gruta y las canciones
que te gusta escuchar dije a su oído
con imperio y fervor, como oraciones.

Si en las tonadas que él hoy repentice
notas mi acento y buscas el sentido,
te quiero y creo en ti, es lo que dice (Chacel, 1978: 84).

Una entrada de los diarios aclara la historia del pájaro-soneto; se trata de un regalo enviado a su amigo el poeta brasileño Vito Pentagna, enfermo y privado de la vista, que solo se entretiene oyendo música. Chacel hizo una grabación en disco de su recitado del poema, junto con una romanza. El motivo del pájaro proviene de una anécdota: "El soneto era, como todos los míos, una glosa, cifrada, de un hecho ocurrido durante mi último verano allí [1959]. Vito soñó una noche que entraba por su ventana un pájaro rojo; él intentaba cogerlo, pero se le escapaba. Nada más, pero el sueño había sido muy intenso –creo que se repitió– y le quedó un deseo tremendo de tener un pájaro rojo" (Chacel, 2004: 126). El verso 9 ("Le hallé en oscura gruta…") alude pues simultáneamente al ave soñada y perdida por Vito y a su metamorfosis lírica en disco de vinilo portador de la voz de la autora, que afectuosa se lo restituye. El soneto puede naturalmente saborearse sin conocimiento de este trasfondo anecdótico, por las reminiscencias folclóricas del tema del "pájaro de fuego", contrapuesto a una ligera sátira urbana, y por una indicación interna de su alcance, palabras que afirman afecto y confianza: "te quiero y creo en ti, es lo que dice" (v. 14). Con todo, queda claro al lector que no conozca la circunstancia que el poema evoca que está perdiéndose algo determinante, que algo se le escapa.

La poesía de Chacel alcanza así un carácter epigráfico, de cifrada inscripción de personas o sucesos –inscripción a veces material, cuando el texto es indisociable del objeto físico que lo porta. El enlace del poema con su circunstancia subraya una continuidad entre la actividad creadora y la vida que, sin duda, no falta tampoco en muchos otros contemporáneos, aunque no siempre se manifieste con semejante radicalidad. Parece aquí decisivo el magisterio de José Ortega y Gasset, a quien Chacel siempre profesó respeto y agradecimiento; pero no es esta la única filiación posible. En sus diarios, a propósito de André Gide, la escritora se congratuló de la impronta de Francia que pudiera haber en tal continuidad: "Otra cosa que me satisface encontrar es ese parentesco que siento tener con los escritores franceses –con los muy buenos–, sobre todo en la vocación, en el modo de estar la obra en la vida como el agua en la esponja" (Chacel, 2004: 50). Y si esta afirmación parece plausible para muchos trabajos de Chacel, de marcado carácter autobiográfico, en el campo específico de la poesía apunta sobre todo a una convergencia con la obra de Mallarmé. La incidencia de Mallarmé, sobre quien la escritora no escribió ensayos y a quien apenas menciona en sus escritos, va mucho más allá de los *Vers de circonstance* (1920); determinadas estructuras constructivas, la atención a la rima o la predilección por formas tradicionales como el soneto son otros indicios de una herencia mallarmeana. Pero desde esta perspectiva, la huella de Baudelaire también merece ser tenida en cuenta. Referencia frecuente en sus ensayos, objeto de comentarios siempre entusiastas, Baudelaire informa en profundidad ciertos temas de la autora, por más que estos se vehiculen casi sin excepción siguiendo la manera entre anecdótica y extravagante que querríamos poner ahora de relieve.

2. "Avec tes lèvres, sans le dire"

No es dado separar del todo los *Vers de circonstance*, largo tiempo considerados secundarios y menores (Mauron, 1986: 63-67), del resto de la obra de Mallarmé. Según Bertrand Marchal, muchos grandes poemas se acogen a géneros que subrayan su anclaje en una situación y un género discursivo precisos, de los *toasts* y *éventails* a los *feuillets d'album* o los *billets*. Cierto que la extensión más breve, el tono más ligero y un barroquismo de vocación social o mundana parecen separar la veintena de "abanicos" recogidos en los *Vers de circonstance* de los mucho menos numerosos de las *Poésies*; además, prosigue Marchal en el prefacio y notas de su cuidada edición, los poemas circunstanciales de Mallarmé se justifican por su inseparabilidad del objeto al que se asocian, ya lo comenten, ya se inscriban en él materialmente: direcciones postales, recipientes de alcohol o *cruches* y, en especial, dedicatorias, acaso la matriz última de todas estas formas (Mallarmé, 1996: 93-96; 211-215).

Chacel concibe sus poesías en función de los destinatarios, con intención tanto ética o exhortativa como satírica o humorística. El poema se dirige a la segunda persona, y por ello una de sus formas predilectas es la epístola (Paraíso de Leal, 1994: 35-38). Pero la direccionalidad del texto puede expresarse de otras formas, por ejemplo en el titulado "A Celia (soneto escrito sobre un fuelle)":

Primero el viento es viento y luego aliento.
Primero el viento es viento y luego llama.

Según el que lo aspira y lo derrama,
suspiro puede ser, si no elemento.

Rugido puede ser o suave acento,
bufido o trino en florecida rama,
o corola versátil, si se inflama
en cifra o trazo de ilegible intento.

¡Sopla y desata la corriente presa,
el huracán de amor o de locura
que hacia el vórtice ardiente se desliza,

sin pensar si serás en él pavesa!
Sobre el hogar, al alba fría y pura,
el Fénix surgirá de la ceniza (Chacel, 1992: 123).

Más allá de su función de leyenda en un fuelle, con incitación a alimentar la llama "sin pensar", es sobre todo el contraste de oscuridad y fuego nocturno, de la ceniza iluminada por el alba, lo que hace pensar en poemas antitéticos, en "blanco y negro", como el tan celebrado "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx" (Bénichou, 1998: 191-195). De este mismo texto posiblemente provenga también la asimilación del Sol con el ave fénix que renace entre cenizas ("Maint rêve vesperal brûlé par le Phénix / que ne recueille pas de cinéraire amphore", v. 3-4); aunque si en Mallarmé la consunción inicial del astro queda impregnada de inquietud, Chacel pone más de relieve el valor positivo de la renovación del ciclo solar[3].

Menor profundidad parecen tener otras resonancias. Véase el poema titulado "Censura", que comparte la direccionalidad satírica y correctora de otros textos:

¿Por qué arrancaste plumas a las alas de tu frente?...
¡Aquel pájaro negro era todo tu Oriente!
Acompañaba a tus palabras con su volar lento,
tus palabras, rebaño calmoso cruzando el desierto.
–Hoy rebaño perdido en París, la católica,
Hoy, pájaro depilado por un *coiffeur* en la avenida de la Ópera–.
¡No civilices, no europeíces la pura curva de su vuelo,
su arquitectura me era tan cara!
En ella se enmarcaba hace cinco años
tu alma oscura y brillante, Sheherezada (Chacel, 1978: 68).

Deliberadamente irregulares en métrica y rima –aunque siempre en torno al alejandrino pareado, como si las imperfecciones quisieran acentuar lo satírico– los versos resultan oscuros por falta de referencia a su destinataria o a una anécdota originaria. Las imágenes podrían así parecer mero juego asociativo irracional, si no se impusiera al lector el recuerdo de "Don du poème", su modelo:

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor,
L'aurore se jeta sur la lampe angélique.
Palmes ! et quand elle a montré cette relique
A ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frémi (Mallarmé, 2005: 26).

La relación parece innegable por la ambientación orientalizante y por la sostenida imagen del pájaro, cuyas negras "plumas" remiten, en Mallarmé, al tema de la esterilidad poética, el desencanto matinal que sucede al entusiasmo nocturno; mientras que, en Chacel, se limitan a lamentar, por vía de metáfora y con humor, el vuelo perdido de una bella cabellera estilo oriental que ha sido mal cortada. Parte del sentido del poema seguirá siendo inaccesible hasta que se determine su dedicatoria y la razón de su enlace con el "Don" de Mallarmé, el arabesco que genera y consume el juego intertextual.

---

[3] No es caso único. El soneto "A Luisa Elena" también comparte con el soneto "en yx" la antítesis oscuridad-luz ("Cerrado el bosque, en sombra la enramada", v.1), la organización sintáctica, con la conjunción "Mas" del verso 9 como punto de inflexión de las dos secciones poemáticas ("Mais proche la croisé au nord vacante, un or"; "Mas una espada –o rayo– que relumbra") y el tema del combate mitológico (unicornios y una ninfa en el soneto "en yx", Andrómeda, Perseo y un "dragón ubicuo" en Chacel). Como en "A Celia", el verso último invita a la esperanza: "Antorcha de Himeneo es el Oriente" (Chacel, 1978: 89).

Es tentador por último ver como lejana derivación de los *tombeaux* de Mallarmé el soneto titulado "Pensamiento", poema de homenaje a Antonio Machado leído en la reunión internacional celebrada en Turín en 1989 como conmemoración del 50 aniversario de su muerte:

En su plantío están los pensamientos
como unánimes rostros expectantes,
al susurro del céfiro vibrantes,
a la luz del ardiente estío atentos.

Cráneos con huecas órbitas, exentos
del temor a no ser, perseverantes.
Negando negaciones aberrantes
de eternidad son notas o momentos.

Hoy que su noble nombre tanto brilla
escojo el de más cárdeno y profundo
color, suave matiz terciopelado.

Y desde aquí, terruño de Castilla,
con el viento que pasa vagabundo
lo mando hacia el sepulcro de Machado (Chacel, 1992: 217).

El soneto se abre con las flores llamadas *pensamiento*, presentadas "como unánimes rostros expectantes", en un emplazamiento idílico, un plantío donde disfrutan de la luz del verano y del soplo del viento "céfiro"; pero la prosopopeya se transforma con brusquedad en el segundo cuarteto: las flores-rostros devienen "cráneos con huecas órbitas", actualizando ese otro contexto fúnebre –sepulcros, cementerios, ceremonias de recuerdo– de cuyo sistema descriptivo también forman parte. La yuxtaposición de flores y cráneos promueve enseguida un discurso abstracto y en negativo, tan propio del Mallarmé de *Igitur*, con su "goutte de Néant", o del soneto en yx y sus "vacíos", como del Machado de "Al gran Cero" y tantas otras piezas de *De un cancionero apócrifo*. Pero la metáfora queda desestimada enseguida, pues las flores anulan su negatividad ("Negando negaciones aberrantes", v. 7) y alcanzan, en el último verso, un valor perenne, aunque solo simbólico ("de eternidad son notas o momentos", v. 8)[4].

En los tercetos, la instancia enunciativa, desde su "terruño de Castilla", pasa a evocar al poeta homenajeado ("Hoy que su noble nombre tanto brilla", v. 9) para ofrecer a su memoria una de estas oscuras flores, y enviarla "con el viento que pasa vagabundo" (v. 13) a su tumba en Collioure, y luego a quienes se han reunido en Italia para recordarlo, cincuenta años después. Es evidente que la palabra *pensamiento* se emplea ahora en su acepción de 'idea' o de 'recuerdo', conceptuosamente asociado tanto a las cabezas en que se los supone como a las flores que a partir de ellas terminaron generándose, en una última visión melancólica, pero no amarga. El "Pensamiento" del título se sitúa así entre la dilogía y la silepsis, pues la flor que se brinda de partida es real, lozana en su plantío castellano, pero en último término mental o verbal, porque consiste en las palabras de homenaje enviadas a lo lejos, por el aire, y no tanto al poeta mismo como a aquellos que lo celebran en Turín, y las escuchan. A semejanza de los *tombeaux* de Mallarmé y otros poemas a ellos asociados –"Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos"– el soneto puede entenderse menos como inscripción funeraria o epitafio, que como una *lección* (Riffaterre, 1999: 148), de la que sobresale, otra vez, el vínculo de mensaje y circunstancia en un mismo soporte verbal, en este caso la producción de la voz[5].

3. "Et dans un bâillement avalerait le monde"

Tan considerable como la de Mallarmé, la deuda de Chacel con Baudelaire está mucho más reconocida. Además de diseminar referencias o menciones elogiosas en muchos textos, diarios incluidos, la escritora se ocupa de él en sus dos ensayos más ambiciosos, redactados desde 1960 en Nueva York, Río de Janeiro y Madrid: *Saturnal* (1972) y *La confesión* (1971-1980). Ya le había dedicado dos escritos consecutivos, "Aceptación del viaje" (1946), y "Baudelaire y el *Baudelaire* de Sartre" (1949). En el primero de ellos, describe su trato con el poeta como un "diálogo […] largo, intermitente, olvidado a veces", y subraya la cualidad de "innata" que Baudelaire atribuyó a la capacidad poética (Chacel, 1993b: 207; 211). En el segundo, más completo, le aplica su método de examen crítico a partir de lo erótico inconfesable, para establecer la piedad y el dolor como notas distintivas de su trabajo; insiste luego en el platonismo a que en sus poemas conduce "la actualidad sin reposo de la memoria" (Chacel, 1993b: 226).

---

[4] Hay otras muestras de repudio de esta retórica de vía negativa; Jorge Guillén subrayó, en carta de 1978 a la autora, dos versos del soneto "A Lucerina", sobre la función de la poesía: "Es su sagrado fin NEGAR LA NADA, / poner la fe en lo real, en lo visible" (Rodríguez Fischer, 1992: 307-308).

[5] No encuentro precedente de juego conceptual con esta flor en los repertorios de poesía española clásica (De la Peña Álvarez, 2010), de la que Chacel fue lectora asidua; una posible inspiración en Rubén Darío (Chacel, 1993b: 137).

Según su "Preliminar", *Versos prohibidos* se sitúa bajo la enseña de Baudelaire desde su título mismo, que promete al lector equívocamente algo que luego no se le da, "la consabida paprika que las buenas costumbres, en otros tiempos, proscribieron, cosa que ocurre en textos de la mayor altura, como, por ejemplo, *Las flores del mal*". La autora lamenta defraudar sus expectativas al no ofrecerle "nada estimulante de las vísceras nobles –nada que jamás haya sido necesario cubrir con un velo y, sin embargo…" (Chacel, 1978: 12-13). Sin embargo, la engañosa *captatio* no traiciona del todo, puesto que la prohibición alude a un "secreto lícito", al que apuntan dos versos tomados de "Les phares":

> el secreto es loable, es –si perseguimos su limpieza de sangre– de la mejor índole, dimana o proviene de la misma matriz que toda la creación del hombre; es, como ella, *"le meilleur témoignage / que nous puissions donner de notre dignité"*, es el deseo de alcanzar lo que nos es vedado, de romper las murallas que coartan nuestro impulso, nuestro anhelo. De este secreto, que nadie ignora, abuso porque, al disponerme a hacer público algo que fue prohibido, prometo una liberación, hago esperar el sabor sustancioso que quita el hambre y la sed… (1978: 11-12)[6].

El impulso poético es, sobre todo, interrogación. La escritora hubo de encontrar en la obra de Baudelaire un paradigma vivo de las enseñanzas de su mentor Ortega y Gasset: el empleo de palabra y pensamiento para la iluminación de la vida, en el sentido biológico de la palabra, antes de toda ideología y fuera de implicaciones transcendentes –y ello a pesar de la tradición del *dolorisme* y del lenguaje religioso corriente en *Les Fleurs du mal* (Bénichou, 2003). En *Saturnal*, Baudelaire aparece como prototipo del artista romántico, "actual", capaz de volcarse en esferas de la subjetividad antes ignotas, explorador infatigable de "la *conciencia de los sentidos*" con la ayuda de la imaginación y la memoria, las dos grandes "tejedoras" de Eros (Chacel, 1989: 159). Un impulso "genésico" domina por igual la sexualidad, el pensamiento y la creación poética o artística, según la autora:

> Llamamos canto al reclamo del pájaro en celo. Melodía y ritmo mandan, imperan, rigen la tensión erótica. El pensamiento que va en la letra de la canción se impregna de color, olor y sabor melódicos: el acento de su sentido mece o sacude con delicia mental o con horror –el horror cantado es también delicioso. Todo amar es delicioso y, si cantamos el horror, su nota es arrastrada por la del amor. La canción, en suma, es el elemento orgiástico por excelencia (Chacel, 1989: 55).

Dos hilos temáticos enlazan la poesía de Chacel con Baudelaire. El primero de ellos parte de la imaginación escatológica que el poeta francés tanto había admirado en Delacroix –por ejemplo, en un cuadro de 1822, *La Barque de Dante* (Baudelaire, 1996: 646-656; 826-844)– y cuya pieza más celebrada sea posiblemente "Don Juan aux Enfers". Varios textos de Chacel desenvuelven este tipo de fantasías sobre el más allá. Son poesías que se componen poco después de la Guerra Civil, cuando cabe suponerla embargada de temores y dudas por su experiencia reciente: véanse, por ejemplo, "La ventana que da sobre la muerte" o "Encrucijada". El entronque con "Don Juan aux Enfers" parece poco discutible en la "Epístola a Máximo José Kahn. De Dios", fechada en 1940 e inspirada en el amigo por quien Chacel había consentido refugiarse en Grecia en 1938. Como en Baudelaire, el poema arranca de la fabulación de un viaje al Otro mundo ("Hoy ya puedo decirte cómo será esa noche, / esa noche sin playas, la NOCHE, en fin, iremos…"), que se desarrolla en cuatro estrofas de alejandrinos blancos, insistiendo en aspectos algo desconcertantes, como la indumentaria portada durante el descenso, para rematar con una reminiscencia dantesca, la inscripción en las puertas del Infierno:

> Tú llevarás las alas del macferlán noctívago,
> yo vestiré el satín que resbala en el cuerpo
> con el azul y el rojo de pensamiento y sangre,
> y veremos latir en los tubos flamígeros
> el siseo impaciente que entre la sombra acucia,
> señalando, con trazos de alto estilo, L'ENFER (Chacel, 1978: 33).

Se trata de otro poema de circunstancia; en el "Preliminar" de *Versos prohibidos*, Chacel ha transcrito la anécdota de Khan que se recrea, las conversaciones de tema religioso en uno de los bares, así llamado, que ambos frecuentaban[7].

---

[6] Se cita igualmente "Les phares" en un ensayo de 1960 sobre *La Modification*, de Michel Butor ("Un libro, por suerte, nuevo"), que entiende la creación como búsqueda dolorosa: "toda obra humana perdurable no es más que *Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!*" (Chacel, 1993b: 268).

[7] "[R]ecordando esa noche, le escribí a Máximo la epístola 'De Dios', que tomaba de aquella noche de cabaret la *mise en scène*, pero que encerraba el conflicto religioso más antiguo en mí. Ya he hablado en mi autobiografía de mis insomnios infantiles, en los que la angustia de la duda me hacía desear la aparición del demonio como comprobación de la existencia de Dios. Esto es lo que quise plasmar en la epístola –a fuerza de imágenes visuales–, pero no pasé de la primera escena. Mi propósito era describir nuestra llegada a 'L'Enfer', donde teníamos mesa reservada por nuestros pecados […] nos sentábamos en nuestro lugar y nos servían las bebidas encargadas, vasos llenos de un licor flamígero que dejaban escapar altas llamas, como lirios de fuego. Todo era tan exacto a lo previsto que nos hacíamos la reflexión: 'Si esto es tal como se dice, también lo otro será. Si esto existe, también existe ÉL' " (Chacel, 1978: 19).

De entre las poesías de ultramundo, destaca por su claridad y energía la "Epístola (A los perros de Atenas)", publicada en el número inicial de la revista *Caballo griego para la poesía*, en 1976:

Un dios extraño acecha, con horrible garganta:
Ladrad, ladrad conmigo porque está oscuro en torno.
Las manos que lamíais serán menos que humo,
los pies se perderán por la cañada negra
donde ¡inútil llevar vuestra nariz por guía!...

Un dios vendrá, increíble como un feto del miedo,
que no tendrá los muslos luminosos de Apolo
ni el costado aterido que transió la lanzada,
que no nos mandará su mensaje en centellas
ni contará en los diez dedos su ley escrita.

Yo os llamo porque solo vuestra voz extrahumana
debe aullar. ¡Escarbad la tierra sobre el VERBO!
Solamente a vosotros es dada la elegía
que merece el insomnio cuando es la noche oscura,
cuando María pasa, llorando, en las tinieblas… (Chacel, 1978: 32).

Las referencias griegas son constantes en la poesía de Chacel como tema, con frecuencia referido a la estatuaria –"Apolo", "Artemisa", "Antínoo"– o bien proyectado en los dedicatarios de los textos –"Leónides", "Elisabeth Calipigia" (Paraíso de Leal, 1994: 39-40). El aura clásica está aquí confirmada por una métrica regular: alejandrinos blancos agrupados en tres bloques de cinco versos. Se trata de una meditación nocturna de carácter transcendente, que enumera diversas creencias ya inútiles (v. 6-10), entre ellas la griega, adelantada por la referencia a la ciudad de Atenas, con su Acrópolis, y a una inquietante deidad desconocida: "Un dios extraño acecha, con horrible garganta" (v. 1). Sorprende la superposición de mundo antiguo y figuras caninas, traídas acaso por recuerdo de Cerbero, uno de los muchos guardianes del reino subterráneo (Propp, 2008: 340-341); pero también puede enlazarse el arranque del poema con la semblanza de dios-perro que abre "Le tombeau de Charles Baudelaire":

Le temple enseveli divulgue par la bouche
sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
abominablement quelque idole Anubis
tout le museau flambé comme un aboi farouche (Mallarmé, 2005: 61).

Si en el *tombeau* de Mallarmé los ladridos son emblema de una poesía superior y despreciada por los más ("bavant boue et rubis"), aquí se han convertido en confesión de la impotencia de la palabra, de la pérdida del "Verbo" en un mundo infernal, envuelto en tinieblas, donde no puede hablarse, donde solo se aúlla, como esos perros atenienses a quienes se dirige la "epístola", disolviendo la frontera lingüística entre humanos y animales, según se acostumbra en los relatos de descenso al inframundo (Frye, 1998: 103-134). El "Preliminar" de *Versos prohibidos* nos informa del origen del poema, que el lector difícilmente puede conocer: impresionada por "la inmensidad" y junto con su amigo el novelista Nikos Kasantsakis, "Subíamos por las noches a la Acrópolis y escuchábamos el silencio; nada debía romperlo, pero algo había que decir, y se nos ocurrió ladrar… Ladramos con gran perfección y nos contestaron todos los perros de Atenas" (1978: 18).

Un último eco del Baudelaire mistérico en el soneto a "Urganda la Desconocida, por Delacroix (Sirvió de modelo Nena Gándara)". La referencia a la maga de la literatura caballeresca desempeña una función erudita –que Baudelaire destacó a su vez en Delacroix, pintor embebido de cultura literaria– complicada aquí por la imaginariedad de la écfrasis, pues se atribuye al artista una pintura que no consta[8]. Chacel hubo de conocer a la escritora argentina Carmen "Nena" Gándara durante su período bonaerense:

Entre las breñas, la Desconocida
azul como la flor del cardo, asoma.
Lleva, arcana, en las manos, la redoma
del bálsamo, melena gris ceñida

[8] Chacel hubiera podido recordar el óleo que Delacroix dedicó a Amadís de Gaula, de cuyo ciclo novelesco proviene el personaje de Urganda, luego universalizado por Cervantes; o cuadros como *La Sibylle au Rameau d'or* (Rossi Bortolatto, 1984); pero nada en ellos se relaciona abiertamente con el soneto. Agradezco a la profesora Esther García Rivas sus indicaciones.

de hojas secas. Un águila, cernida
en el espacio, apresa a una paloma
y su clara, imperial mirada toma
de la maga que emula el genio y vida.

Al fondo se abre el cielo en espantosa,
ruda borrasca pródiga en centellas,
repta en el suelo la culebra infanda

que amenaza y no muerde, temerosa,
que avasallada ondula por las huellas
del traslúcido pie que posa Urganda (Chacel, 1978: 81).

La riqueza del cromatismo, explícito o implícito, las rotundas conjunciones operadas por la rima, parecen remitir a las ideas de Baudelaire sobre la pintura de Delacroix (1996: 734-735), o a la estrofa de "Les phares" que se le dedica. Las figuras sacrales del águila, la paloma y la serpiente, enigmáticas como las tres fieras iniciales del poema de Dante, sugieren una ambigua celebración, especialmente en el desenlace del soneto. Pero resulta difícil valorar el sentido último del texto sin un apoyo extrapoemático que no hemos llegado a localizar.

Pasemos a una segunda confluencia con la poesía de Baudelaire. Jerôme Thélot ha defendido la presencia, nuclear en su obra, del tema del hambre, cotidiana y universal (Thélot, 2003: 281-285). Ya en "Au lecteur" se representa el tedio, *l'Ennui*, como una fiera hambrienta, bien conocida del autor y de sus lectores, que amenaza con devorarlo todo:

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la menagerie infâme de nos vices

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde (Baudelaire, 1996: 4).

Según Thélot, el hambre es clave para la constitución de la subjetividad en Baudelaire. Se hace presente en varios subtemas asociados: las dificultades de relación con la madre ("Bénédiction"), la imposibilidad última de la eucaristía ("Le Gâteau"), la constatación de una vergonzante desigualdad social ("L'examen de minuit") y, sobre todo, su cristalización en deseo insatisfecho, en una *"Sed non satiata"*. El poeta reconoce también su propia historia sentimental en un cadáver mordido por animales carroñeros que divisa a lo lejos ("Un voyage à Cythère") y, puesto que la subjetividad se mide en función de su acuciante apetito, se concibe, nuevo Ugolino, como devorador de sí mismo ("Un fantôme"). El emblema último de esta poesía autodevoradora sería el verso-gusano de "Spleen": "Je suis un cimetière abhorré de la lune / où comme des remords se trainent de longs vers"[9].

Resulta sugestivo el enlace de tales perspectivas con la poética de Chacel, cuyo designio es lograr la "consciencia" de lo primario de la vida, las diferentes manifestaciones de un Eros que se despliega por igual en la palabra, en el pensamiento y en funciones corporales varias, como apuntaban ya la "paprika" y el "sabor sustancioso" del "Preliminar" de 1978, citados arriba. Curioso también que en las páginas de *Saturnal* dedicadas al análisis del deseo específicamente femenino, la autora recuerde un conocido pasaje de *Mon cœur mis à nu* sobre la "abominable" naturalidad con que la mujer se satisface corporalmente:

> aquí Baudelaire la delata vulgar en sus necesidades; no alude a sus *deseos* […]: con vulgar inconformidad suele reclamar lo que *necesita*, pero lo que ella *quiere*, lo que ella *desea* es la *golosina*: lo que da en el ojo o en la nariz, lo que hace brotar en sus sentidos una chispa luminosa que subyuga su voluntad y deja el resto del mundo a oscuras. Ese accidente o meteoro fulmina igualmente al hombre, por supuesto; una forma o un color de ojos, una determinada nariz, cuello o cintura son signos mágicos que, como un sello salomónico, encierran en un vaso a cualquier genio –macho o hembra– y lo lanzan al fondo del mar. […] Hay quien ve en la gula un rasgo bestial. ¡Qué error! En el animal no hay gula: cuando el animal come ferozmente es porque su hambre llevaba mucho tiempo insatisfecha. La mujer, el animal humano hembra, come místicamente –sin saberlo, por supuesto–; se siente invadir por aquel dulzor que posee: ella es la invadida, pero ella es la que posee por su propia voluntad (Chacel, 1989: 106-107).

---

[9] LXXVI; o su variante, el *gosier*,"organe synthétique de la verbalité et de la faim, de la subjectivité poétique comme telle conjointement affamée et parlante […] – la faim entendue comme verbe" ("La cloche fêlée" ; Thélot, 2003: 292-293).

A diferencia del tratamiento algo tormentoso de la cuestión en Baudelaire, en la escritora española prevalece una visión del apetito más amable. Así en la "Oda al hambre":

A nadie duela o pese esta cadena…

La mente, con temor iba abriendo los ojos
y ya sorbías tú las chispas sustanciales
que se unían, por ti, en un beso recóndito.
¡O virtud vigilante! ¡O nupcial luminaria!

Te obedece el rebaño de toda carne dócil…
Pero aquel que la perla de tu verdad alcanza
te eleva y te contempla, porque olvidarte es muerte,
porque en el paraíso que los párpados guardan,
en el edén secreto que los labios custodian
eres la primavera, el iris de la sangre (Chacel, 1978: 99).

Prolifera en esta "oda" paradójica un lenguaje incipientemente místico: "besos", "nupcias", "paraíso", "edén", seguramente también "rebaño", si recordamos el *Cantar de los cantares*; palabras todas ellas activas en la "Epístola moral a Sérpula" (1937), en torno a la maternidad, dirigida a su gran amiga Concha de Albornoz (López García, 2013). Hay matices sacrificiales en los tres sonetos "de circunstancia" honoríficamente dedicados a sendos alimentos: la sardina, la habichuela y la cebolla. Queda celebrada esta última, "de sutiles camisas prisionera", por "la hoguera del hambre en que te arrojas" (Chacel, 1978: 96); se incita a la sardina, yacente "sobre la nave en áspero madero", en los siguientes términos: "da el estertor de tu argentado pecho / por la gloria de ser sabrosa prenda" (Chacel, 1978: 94). Más misticismo se percibe en el soneto dirigido a "La habichuela":

De verdes corazones vas orlando
la caña que te rige, lentamente.
Tierna labor que bordas, si ascendente
e insensible tu tallo va avanzando.

¿Qué dulce sueño abrigas en el blando,
terso cobijo en que fraternamente
resguardada del aire y sol ardiente,
con tus iguales vives, dormitando?

Blanca operaria de plural empresa
que no matas un hambre por ti misma
si en nutrido escuadrón no le haces guerra.

Solo el secreto germinal apresa
tu cuerpo cuando el surco que le abisma
dulce muerte de amor te da en la tierra (Chacel, 1978: 95).

Los desajustes entre forma, tema, léxico y registro no consiguen disimular del todo la honda visión de la escritora, desde el símbolo de la sangre, síntesis de erotismo "genésico" en otras poesías aquí implícito en la metáfora cordial del v. 1 ("De *verdes corazones* vas orlando"), hasta el "secreto germinal" del desenlace.

4. Eróticas

Otras aproximaciones al tema amoroso en *Versos prohibidos* prescinden del lenguaje de la mística y de esa óptica individual o subjetiva crucial en Baudelaire. En el ciclo formado por "Mariposa nocturna", "La ausente", "La culpa" y el soneto sin título "La que viene, anunciada por sus senos", se da del amor una visión totalizadora, que se extiende al reino animal y cuya fuente común se encuentra en el preámbulo de *La confesión* (Chacel, 1989: 281-282). La escritora recurre otras veces a la mitología: "Reina Artemisa", el tardío "Aves de Venus" y, sobre todo, "Narciso", texto publicado en 1932 junto con un autorretrato, reproducidos en facsímil en el libro de 1978. "Narciso" se acerca más a los modos de Baudelaire, no por su forma métrica, sino por un principio de explicitación de la persona que enuncia el poema. El impulso de Eros surte del "abismo" ("¿Dónde habitas, amor, en qué profundo / seno existes del agua o de mi alma?"); lo decisivo, sin embargo, es que el sujeto amoroso, aludido y elidido, no consigue *decirse*; de hecho, ni siquiera lo pretende (Parker, 2019):

Sobre el mío y tu cuello mantenido
un templo de distancia en dos columnas
silencio eterno guarda entre sus muros;
nuestro mutuo secreto, nuestro diálogo.

Silencio en que te adoro, en que te encierras,
recinto de silencio inaccesible
y lugar a la vez de nuestras citas (Chacel, 1978: 71).

En la obra de Chacel es clave la angustia que generan los límites que se oponen a la voluntad individual, al deseo de ser, de poder y de querer (Janés, 2000: 154-156). El poema se cierra así con exclamaciones que lamentan el fracaso final no tanto del amor, sino del individuo que quisiera alcanzarlo para sí:

¿Para qué vida en fin, si vida acaba
en el umbral de la mansión oscura
donde moras sin hálito, en el vidrio
que con mi aliento ni a empañar alcanzo?

¡Oh, sueño sin ensueño, muerte quieta
lecho para mi anhelo, eterno insomne!

¡Único al fin reposo de mis ojos
tu infinito vacío negro espejo! (Chacel, 1978: 72).

El motivo del espejo como incitación a la consciencia es constante en el tratamiento del amor por Baudelaire, por ejemplo en "L'héautontimorouménos" o en "L'irrémediable". Pero sería más estimulante vincular el planteamiento de "Narciso" con la *Hérodiade* de Mallarmé, extenso y delicado poema del que Chacel publicó en Cuba una esmerada traducción, reeditada luego varias veces en España (Olmos, 2013-2014)[10]. Varios pasajes de *Hérodiade* parecen resurgir en "Narciso": véase la definición que de la protagonista da su Nodriza, en el curso del diálogo dramático de la *Escena* (vv. 76-77): "Triste flor solitaria, sin otras emociones / Que contemplar su sombra en el agua, con pasmo" (Cano Gaviria, 1998: 29); o la celebrada confrontación de Herodías con su espejo, en los vv. 44-53:

¡Basta! Ten ante mí ese espejo.
¡Oh espejo!
Agua fría, de tedio congelada en tu marco,
Cuántas veces, y cuántas horas, desconsolada
Por los sueños, buscando mis recuerdos que son
Como hojas bajo el hielo de tu hueco profundo,
En ti me he aparecido como lejana sombra.
Pero, ¡horror!, ciertas noches, en tu severa fuente,
¡Conocí de mi extenso sueño la desnudez!
¿Nodriza, soy hermosa? (Cano Gaviria, 1998: 27).

5. Conclusión

Aunque las traducciones de Chacel obedecieran sobre todo a urgencias económicas, suponen con frecuencia un reconocimiento de sus escritores preferidos. Extraña pues no encontrar entre ellas versiones de la poesía de Baudelaire –o de sus prosas, que la autora declara, en carta de 1965 a Ana María Moix, "de una perfección rayana en lo sublime" (Rodríguez Fischer, 1998: 35). También intriga la ausencia de referencias, en ensayos y artículos, a la obra de Mallarmé, que Chacel conocía a fondo. Sin embargo, la repercusión de ambos en su obra destaca de la de otros escritores contemporáneos de lengua francesa muy admirados por ella –Michel Butor o Marguerite Yourcenar, en particular– tal vez por haberse concentrado en un breve corpus lírico.

Tanto Mallarmé como Baudelaire confirman la atracción de Chacel hacia las formas clásicas, especialmente el soneto, su molde de composición predilecto –el Mallarmé experimental del *Coup de dés*, tan dependiente de la escritura, resulta poco compatible con las maneras oralistas y la rítmica heredada predominantes en la autora. La obra de Baudelaire funciona ante todo como estímulo o modelo de inquisición sobre cualquier tema, con frecuencia

[10] La alta estimación de Chacel por parte de los jóvenes que empiezan a publicar hacia 1970 –Ana María Moix, Esther Tusquets, Guillermo Carnero, Félix de Azúa– se debe en parte a su labor como traductora; Pere Gimferrer colaboró de manera decisiva a la aparición en 1983 del volumen bilingüe *Seis tragedias*, de Jean Racine (Rodríguez Fischer, 1992: 239-240; 274-284).

meditaciones trascendentes pero apegadas a lo cotidiano y común de la vida. Más allá de alguna paráfrasis puntual o de la utilización de ciertos temas o imágenes, la presencia de Mallarmé en Chacel, igualmente determinante aunque más discreta, se manifiesta en una práctica circunstancial de la poesía a partir de episodios biográficos. En estos textos, el hermetismo del maestro de los simbolistas se traspone a una clave lúdica. Chacel parece haber desplazado la opacidad sistemática, personalmente estructurada, de la obra de Mallarmé, al capricho de unas poesías ocasionales que, por dependencia de un marco extratextual no revelado, secreto, "prohibido", solo pueden leerse parcialmente, al aire de su poder de sugerencia; aunque una interpretación completa acaso descubriese una red de constantes. Es posible que en el cruce del simbolismo mallarmeano con el léxico y las formas de la poesía española clásica o dieciochesca –en que la anécdota, incluso nimia, tiende a convertirse en ejemplo, en dicho esencial– radique el aprecio con que los jóvenes autores de las últimas décadas del siglo XX, atentos por igual a las literaturas extranjeras y a la tradición local, distinguieron a la escritora tras su regreso a España.

Referencias bibliográficas

Baudelaire, Ch., (1996) *Œuvres complètes*. Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.

Bénichou, P., (1998) *Selon Mallarmé*. Paris, Gallimard.

Bénichou, P., (2003) "Le Satan de Baudelaire" [1996] in Guyaux, A. & B. Marchal (dir.), *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*. Paris, PUPS, pp. 9-23. DOI: 10.14375/NP.9782840502654

Chacel, R., (1978) *Versos prohibidos*. Madrid, Caballo griego para la poesía.

Chacel, R., (1989) *Obra completa. Volumen II. Ensayo y poesía*. Estudio preliminar de Félix Pardo. Valladolid, CCE Jorge Guillén / Diputación provincial.

Chacel, R., (1992) *Poesía 1931-1991*. Ed. Antoni Mari. Barcelona, Tusquets.

Chacel, R., (1993a) *Obra completa. Volumen III. Artículos I.* Ed. Ana Rodríguez Fischer. Valladolid, Diputación provincial / Fundación Jorge Guillén.

Chacel, R., (1993b) *Obra completa. Volumen IV. Artículos II*. Ed. Ana Rodríguez Fischer. Valladolid, Diputación provincial / Fundación Jorge Guillén.

Chacel, R., (2004) *Obra completa, XI. Diarios*. Ed. Carlos Pérez Chacel y Antonio Piedra. Valladolid, Fundación Jorge Guillén.

De la Peña Álvarez, J., (2010) *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco* [En línea]. Tesis dirigida por Alonso, A. Disponible en https://eprints.ucm.es/10139/1/T31436.pdf [Último acceso el 10 de octubre de 2019].

Frye, N., (1998) *L'Écriture profane. Essai sur la structure du romanesque* [1976]. Trad. Cornelius Crowley. Courtry, Circé.

Janés, C., (2000) "Rosa Chacel y la libertad" in *Salina*. Nº 14, pp. 151-158.

López García, J.R., (2013) "Magda o de la amistad: Homenaje a Concha de Albornoz de Juan Gil-Albert" in González de Garay Fernández, M.T. & J. Díaz-Cuesta Galán (coords.), *El exilio literario de 1939, 70 años después*. Logroño, Univ. de La Rioja, pp. 482-511.

Mallarmé, S., (1996) *Vers de circonstance avec des inédits*. Éd. Bertrand Marchal. Paris, Gallimard.

Mallarmé, S., (1998) *Cien años de Mallarmé. "Igitur" y otros poemas.* Ed. Ricardo Gaviria, Montblanc, Igitur / Poesía, nº 8.

Mallarmé, S., (2005) *Poésies* [1992]. Éd. Bertrand Marchal. Paris, Gallimard.

Morán Rodríguez, C., (2017) "Algunas calas en los materiales poéticos del archivo Rosa Chacel" in *AIEMH* [En línea]. Nº 3, disponible en https://revistas.uva.es/index.php/AIEMH/article/view/1888/1590 [último acceso el 10 de octubre de 2019].

Mauron, Ch., (1986) *Mallarmé l'obscur* [1941]. Paris-Genève, Champion-Slatkine.

Miglos, D., (2001) "La poétique de Rosa Chacel ou 'Hablar es poesía'" in *Les Langues néo-latines*. Nº 318, pp. 59-82.

Olmos, M., (2013-2014) "Traducciones de *Hérodiade*: la versión de Rosa Chacel en *Ciclón* (1957)" in *TDH / Travaux et Documents Hispaniques* [En línea]. Nº 5, disponible en http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=346 [último acceso el 10 de octubre de 2019].

Paraíso de Leal, I., (1994) "Lo apolíneo y lo dionisíaco en la poesía de Rosa Chacel" in Martínez Latre, M.P., *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*: *ponencias y comunicaciones*. Logroño, Univ. de la Rioja, pp. 31-50.

Parker, F., (2019) *On Declaring Love. Eighteenth-Century Literature and Jane Austen*. London, Routledge.

Propp, V., (2008) *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos.

Ramón Torrijos, M.M., (2016) "Autoafirmación, escritura y exilio en la creación literaria de Rosa Chacel" in Alonso Valero, E. & L. García Montero (eds.), *Poesía y posguerra en España. (Relaciones literarias, culturales y sociales)*. Madrid, Visor, pp. 63-82.

Riffaterre, M., (1999) "Mallarmé est-il obscur ?" in Marchal, B. & J.-L. Steinmetz (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*. Paris, Hermann, pp. 143-154.

Rodríguez Fischer, A. (ed.), (1992) *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid, Versal.

Rodríguez Fischer, A. (ed.), (1998) *De mar a mar. Epistolario Rosa Chacel / Ana María Moix*. Barcelona, Península.

Rosso Bortolatto, L. (éd.), (1984) *Tout l'œuvre peint de Delacroix*. Paris, Flammarion.

Thélot, J., (2003) "Pour une poétique de la faim" in Guyaux, A. & B. Marchal (dir.), *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*. Paris, PUPS, pp. 281-293. DOI: 10.14375/NP.9782840502654