

«UNA ROSA ES UNA ROSA» / «UNO ROSA Y OTRO COMO ROSA»

Miren Jaio

Universidad del País Vasco - UPV/EHU / mirenjaio@yahoo.com

Resumen

Un relato a partir de dos mujeres, un mueble que sirve para sentarse y una herramienta que sirve para limpiar el suelo. Sobre gestos corporales cotidianos e involuntarios y socialmente determinados. Sobre las desigualdades y las disimetrías sociales y de género. Sobre trabajo intelectual y trabajo físico. Sobre tiempo regulado y tiempo libre. Sobre lenguaje escrito y lenguaje oral. Sobre cuerpos inmóviles y cuerpos en movimiento. Sobre gestos hechos con las manos y su evolución a lo largo del tiempo. Sobre una mujer y sobre otra mujer. Sobre varias mujeres. Sobre cosas que no llegan a verse y se pierden en la niebla.

Palabras clave

mujeres y escritura; crítica de arte; ensayo y ficción; trabajo cognitivo; trabajo reproductivo; trabajo precario; género; cuerpo; autoetnografía; arte y vida.

No he escrito mucho. Cuando lo he hecho, siempre ha sido por encargo. Durante un tiempo —que entonces me pareció que nunca tendría fin—, era fácil encontrar sitios en los que escribir crítica. Ese tiempo pasó y, como ya no me pedían escribir, dejé de hacerlo.

En aquel tiempo en el que publicaba con regularidad, ocupé la columna de un periódico durante dos años. Podía escribir de todo y de nada, de lo que quisiera y como quisiera. Solo tenía dos limitaciones, una extensión y un plazo, expresados numéricamente: 2.400 caracteres con espacios, 15 días entre una entrega y la siguiente.

Preludio a una escena

Hace poco leo una compilación de artículos de Santiago Alba Rico en un libro. Son textos de entre 4.000 y 7.000 caracteres, publicados originalmente en medios periódicos entre 2008 y 2010. Me imagino la situación de doble urgencia bajo la que fueron escritos: urgencia por ser enviados en fecha; urgencia por responder a su momento. Mientras leo, se

me hace claro que los artículos tienen una voluntad formal, por ocupar y producir un espacio. Disfruto de su lectura.

Pero uno de los ensayos de Alba Rico me disgusta. Cuando leo por primera vez "Elogio del aburrimiento", los mimbres que sostienen el argumento y su tesis me atraen de inmediato. Los mimbres los conforman dos anécdotas de Sor Juana Inés de la Cruz y Rosa Chacel. La tesis propone que el trabajo de la escritura está acompañado de momentos de concentración que han sido tradicionalmente percibidos como tiempos estériles y de holganza. Esa percepción se hace más notoria cuando quien realiza el trabajo de escritura es una mujer.

Sor Juana Inés de la Cruz me interesa. Las condiciones en que han escrito las mujeres, también. De Rosa Chacel, apenas sé nada. A la cabeza me viene la imagen de una anciana plácida con gafas y pelo blanco. Podría ser una abuela cualquiera. Una de mis abuelas. No me recuerda a otras mujeres del exilio de físicos más singulares. María Zambrano, por ejemplo, siempre acompañada de un cigarrillo con boquilla. He ahí una mujer que demuestra independencia de pensamiento y que piensa, parece indicar el elegante y superfluo giro de muñeca.

Súbita entrada en escena

¿Por qué vuelvo, si es que tanto me disgusta, sobre "El elogio del aburrimiento"? Más allá de lo apresurada y precipitada que me resulte su conclusión, lo que me devuelve a él es este párrafo:

Contaba Rosa Chacel, una de las más grandes novelistas españolas del siglo xx, que en los años cincuenta, mientras redactaba su novela *La Sinrazón*, tenía la costumbre de pasar horas recostada en un sofá de su salón. La mujer de la limpieza, mientras barría, le dirigía siempre miradas entre compasivas y reprobatorias: "Si hiciera usted algo, no se aburriría tanto". Pero es que Rosa Chacel hacía algo: estaba pensando; y hasta cambiar de postura podía distraerla de su introspección o devolverla dolorosamente a la superficie.¹

Retrato de mujer recostada (i)

En esta escena referida por esa anciana con gafas y pelo blanco que podría ser mi abuela aparecen dos mujeres, aunque podría decirse que en la habitación hay más de dos: (1) la mujer que la escritora siente que es, una mujer que, recostada en un sofá, piensa en una novela; (2) la mujer que la escritora ve mientras piensa en el sofá, una mujer que barre; (3) la mujer

que la escritora piensa que la mujer que barre ve, una mujer recostada en un sofá.

En la escena hay otras mujeres: (4) la mujer que la mujer que barre siente que es; (5) la mujer que esta ve recostada en un sofá; (6) la mujer que ve la escena a través del texto de Alba Rico... Podríamos seguir con el juego de espejos. Pero el juego no nos sirve. Porque quien cuenta la historia es Chacel, una mujer que piensa mientras otra mujer barre.

Retrato de mujer recostada (ii)

Los elementos de la escena —dos mujeres, un sofá y una escoba— retratan una realidad social que, como toda realidad social, es disimétrica. Su contenido podría resumirse así: hay una mujer que está recostada en un sofá *porque* hay otra mujer que barre.

Busco información sobre Chacel en la red. La escritora nacida en 1898 partió al exilio al estallar la guerra civil española. En los años cincuenta, vivió en Brasil y Argentina y pasó estrecheces económicas. Esos años coinciden con los dedicados a la redacción de *La sinrazón*, que terminó de escribir en 1958 y publicó en 1960. La escena del sofá sucedió en esos años.

La información matiza algo el enunciado “Hay una mujer que está recostada en un sofá *porque* hay otra mujer que barre”. Chacel se presenta en la escena como lo que por origen era: una mujer burguesa. Sin embargo, en lugar de tomar el té con las amigas, esta mujer burguesa dedicaba el tiempo a pensar y escribir libros. La matización no termina de eliminar algo que se presenta como el reconocimiento crudo de una alteridad: alguien piensa mientras alguien barre.

Retrato de mujer recostada (iii)

Me pregunto qué cambiaría si lo hicieran los géneros de los personajes. Si quien apareciera recostado fuera un hombre. Ahora, la desigualdad no sería de clase, sino de género. Una desigualdad estructural. Por su parte, si fuera el hombre quien barre y la mujer quien descansa en el sofá, nos encontraríamos ante una inversión de una realidad tan incuestionable como que el sol sale por el este y se pone por el oeste.

Pero ¿qué sucedería si la escena la protagonizaran dos hombres? Un hombre se recuesta en un sofá mientras otro barre. Ya no estamos ante una escena de sometimiento de la mujer al hombre o de señora y mucama

en un hogar burgués del siglo pasado. Como en las variantes anteriores, la escena arrastra una carga de violencia, aunque esta vez resulte más cruda. ¿Por qué ahora nos parece que estamos ante una realidad que escapa a un contexto cultural dado? Lo cierto es que, en cuanto irrumpen las dos figuras masculinas, la escena alcanza proporciones míticas. La figura del sofá y la de la escoba aparecen como arquetipos, símbolos del principio que gobierna las relaciones humanas: dominar o ser dominado.

O, al menos, así me lo parece. El pasaje del Amo y el Esclavo de *Fenomenología del espíritu* (1807) es el responsable de que reconozca las dos figuras masculinas en una relación universal de dominación. Según Hegel, la relación dialéctica entre amo y esclavo marca el comienzo de la historia. El deseo —desatado en el caso del amo, reprimido en el del esclavo— es el motor de la relación. Y es el trabajo del último el que permite al primero acceder al objeto de deseo.

Una mujer burguesa se recuesta en un sofá mientras su criada barre. En la escena, hay trabajo. Lo hay en el barrer de una mujer que limpia para otra que piensa —queda por determinar, como se verá, si el pensar de esta última es trabajo—. Pero no hay deseo. Lo que media entre las dos figuras es una indiferencia mutua.

Retrato de mujer recostada (iv)

Quizás, imaginar las mujeres de la escena en forma de arquetipos hegelianos me ayude a superar ese bloqueo del que no consigo salir cada vez que leo el párrafo de "Elogio del aburrimiento". Me ofusca la crudeza con que se refiere lo que allí acontece. Aunque, a decir verdad, lo que acontece sea bien poco. Lo que me desconcierta es la indiferencia con que las dos figuras explicitan un reconocimiento mutuo de sus diferencias.

Trato de verlas en forma de arquetipos. Despojo a la mujer que se recuesta y a la mujer que barre de sus atributos (nombre, edad, estado civil, idioma, historia personal...), y mantengo dos. Uno para cada una, el sofá y la escoba son sus atributos en esta historia.

Pensar y barrer son haceres silenciosos, actividades que Hannah Arendt analiza en *La condición humana*. Otra mujer de mitad de siglo XX que, como Zambrano, se presenta en las fotografías sujetando un cigarrillo con un gracioso y coqueto giro de muñeca. Un giro que dice: "Soy una mujer que muestra independencia de pensamiento. Soy una mujer que piensa".

Antes he dicho que no he encontrado fotografías que muestren a Chacel con un cigarrillo en la mano. Solo la abuelita plácida y jovial. Una abuelita sin

manos. Por una razón que desconozco, estas no aparecen en plano. Puede que las tenga colocadas sobre el regazo. Sin embargo, Chacel y Arendt coinciden en algo: la novelista terminó *La sinrazón* en 1958, año en que la filósofa publicaba *La condición humana*. En 1958, las dos eran mujeres maduras que vivían lejos de sus países de origen. Chacel tenía sesenta años, Arendt, cincuenta y uno.

(De pronto, un capricho, una ocurrencia. Un libro imposible. De doble título, fue escrito a cuatro manos, en sitios diferentes y al mismo tiempo, en medio del siglo moderno: *La condición humana*. *La sinrazón*.)

No sé nada de *La sinrazón*, si bien leo que Chacel lo consideraba su "obra magna"². Me la imagino como una novela difícil. Chacel siguió en sus inicios el concepto de "la deshumanización del arte" acuñado por José Ortega y Gasset, de quien fue discípula. En su ensayo de igual título de 1925, el filósofo hablaba del nuevo arte deshumanizado, que pretendía "eliminar los ingredientes 'humanos, demasiado humanos', y retener solo la materia puramente artística"³. Todo esto lo leo con una imagen de fondo, la de una abuelita plácida y jovial que reposa las manos sobre el regazo y podría haber sido mi abuela.

Tres décadas después de que Ortega y Gasset publicara su ensayo, Arendt ofrecía herramientas para interpretar la historia de la primera mitad del XX y entender cómo actuar colectivamente en su segunda mitad. *La condición humana* distingue tres tipos de actividad, la *vita activa*: 1. la labor, las actividades necesarias para el sostenimiento de la vida cotidiana; 2. el trabajo, la producción de objetos; 3. la acción, aquello que nos hace humanos, lo que nos permite desarrollar nuestra capacidad de ser libres.

Labor, trabajo y acción. El orden elegido implica ya una jerarquía de valor. La labor, el conjunto de actividades necesarias para el mantenimiento de la vida, estaría en la base de la pirámide que representa las actividades que hacen humanas a las personas:

Los hombres pueden vivir sin laborar, pueden obligar a otros a que laboren por ellos (...); la vida de un explotador de la esclavitud y la de un parásito pueden ser injustas, pero son humanas.⁴

Cuando barría la casa de Chacel, la mujer de la escoba laboraba. Era un *homo laborans* al servicio de alguien que podía permitirse no laborar. Además de librarse de laborar, ¿qué es lo que hacía Chacel cuando permanecía recostada? ¿En qué categoría entraría su actividad pensante? Y, ¿qué valor tiene una actividad invisible y silenciosa que no es nada ya que aún no ha cobrado forma?

Pensadora ella misma, Arendt trata el pensar en el capítulo dedicado al trabajo de *La condición humana*. Ni trabajo ni acción, pensar “por sí mismo no produce ni fabrica cosas tangibles, tales como libros, pinturas, esculturas o composiciones”. Sin embargo, pensar una obra de arte es un tipo de “pensamiento que precede a la acción”⁵. En cualquier caso, el pensamiento que produce obras de arte “únicamente empieza a afirmarse como fuente de inspiración donde se alcanza a sí mismo, por así decirlo, y comienza a producir cosas inútiles”⁶.

Mientras permanecía recostada en un sofá, Chacel pensaba. Su acción invisible y silenciosa cobraría forma tiempo más tarde. Una forma inútil, perteneciente al grupo de “objetos que no guardan relación con las exigencias materiales o intelectuales, con las necesidades físicas del hombre ni con su sed de conocimiento”⁷.

Retrato de mujer recostada (v)

El recurso a los arquetipos me ha servido para exponer las diferencias entre la mujer que piensa y la mujer que barre. Pero no me ha permitido arrojar luz sobre el enigma que rodea la figura de Rosa Chacel, mujer-esfinge recostada en un sofá. Una vez más, recorro a la red. Allí encuentro que en 1915, cuando contaba diecisiete años, ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Antes de ser escritora, Chacel quiso ser artista, quiso tocar la materia con los dedos. Los dedos de esas manos que las fotografías de la escritora me escamotean. No sigo por la senda por la que me llevan los dedos de Chacel y su deseo de tocar. No he logrado ver esas manos.

Pienso en todas las obras que una estudiante de Bellas Artes contempla durante su formación, y que le permiten aprender a través de las formas. Formas que se concretan en imágenes, como la de la escena de la mujer recostada y la mujer que barre. Chacel sabía perfectamente que su relato produciría en el lector toda una serie de asociaciones con otras imágenes.

Por ejemplo, *Odalisca con esclava* (1842), un lienzo de Jean-Auguste-Dominique Ingres. En primer término, una mujer desnuda acompañada de una esclava vestida que toca un instrumento. La composición podría recordar al pasaje hegeliano del amo y el esclavo. Al fondo, una figura de pie sumida en la oscuridad deshace la ilusión. Es un guardián del serrallo.

Mientras contemplo el cuadro, una frase de Chacel me sale al paso en otro artículo de Alba Rico. La frase se relaciona con las dos figuras en primer plano que, colocadas en una relación de desigualdad, comparten una misma

realidad doméstica, un mismo encierro: "El lugar natural de la mujer es el harén."⁸

De nuevo, la brutalidad de las palabras de la anciana de gafas y pelo blanco me golpea como un puñetazo. "Lugar natural" rima con "techo de cristal", aunque no creo que las palabras escondan una queja resignada, sino un reconocimiento descarnado y una aceptación desapasionada.

Retrato de mujer recostada (vi)

Chacel abandonó en 1918 los estudios de Bellas Artes para dedicarse a escribir, pero siempre tuvo cerca el arte. Su marido, Timoteo Pérez Rubio, era pintor. En Internet topo con un retrato suyo de la escritora firmado en 1925. Chacel ya no es una plácida abuelita de gafas y pelo blanco. Es una joven de pelo oscuro. Está recostada, aunque no tal como me la había imaginado. No se derrumba como una odalisca indolente en un diván. Sentada en un sillón y enfundada en un vestido negro y una rebeca azul, su figura incorporada compone una grácil línea curva vertical. Con las piernas retrepadas sobre el asiento, aparece absorta en sus propios pensamientos, indiferente a lo que sucede fuera.

Encuentro unas palabras en uno de los obituarios dedicados a Chacel a su muerte en 1994. Se diría que la frase hubiera sido escrita mientras se contemplaba el retrato de 1925:

"Rosa Chacel estaba siempre demasiado atareada con su mundo como para ocuparse del de los demás."⁹

Retrato de mujer recostada (vii)

He omitido un detalle singular del retrato de Pérez Rubio. En el cuadro hace aparición —ipor fin!— una mano de la escritora. Como el lector no tiene delante el cuadro, se impone explicar cómo se produce ese extraño fenómeno por el cual una de las manos de Chacel, tan ocultas en otros retratos, entra finalmente en plano. Sentada en el sillón, vestida de negro y azul, la escritora cruza los brazos. La mano derecha está oculta en el hueco que deja el antebrazo izquierdo al doblarse. Este último se alza en vertical sobre el pecho. Coronando la vertical azul, hace aparición la mano izquierda. En un giro de muñeca hacia dentro, inverso al de las fumadoras pensadoras, pero igualmente coqueto y caprichoso, la mano se precipita sobre el pecho negro, como un pájaro blanco que aletea.

Más tarde, me encuentro con una fotografía de Chacel, con sus gafas y su pelo blanco, en el que se ve la misma mano, de uñas cuidadosamente pintadas, y el mismo gesto. En esta ocasión, la mano sobre el pecho juguetea con un collar de perlas. Es inevitable preguntarse qué es lo que nos dice ese giro de muñeca, inverso pero tan parecido al de las fumadoras pensadoras: es un signo de género, un signo de clase, de época, etc. Más allá del contexto cultural concreto, ese gesto dice también otra cosa. Quien gira la muñeca, detiene el tiempo, y sigue pensando.

Retrato de mujer recostada (viii)

Me centro en otra escritora del siglo XX, Virginia Woolf. Es mucho lo que comparte con la autora de *La sinrazón*, aunque esto sea mera intuición, ya que apenas sé de Chacel.

Cuando se leen sus textos, de inmediato se hace patente que Woolf escribe desde la conciencia de ser un cuerpo que mantiene consigo mismo una relación conflictiva. Así, "decir la verdad sobre mis propias experiencias como cuerpo" será una de las tareas que se impondrá, una tarea "que ninguna mujer ha logrado resolver"¹⁰.

Ese cuerpo conflictivo de Woolf se encuentra situado en un lugar concreto. Y hablar desde un lugar implica una imposibilidad para ocupar y habitar otros lugares, tal como hará notar en "Memories of a Working Women's Guild", la introducción a *Life as We Have Known It by Co-Operative Working women*. Publicado en 1931, el libro recoge relatos autobiográficos de mujeres asociadas a la cooperativa. En su ensayo, Woolf habla de las vidas de esas mujeres. O, mejor, de la imposibilidad de hacerlo, porque sus vivencias son otras: "No puedes ser la señora Giles de Durham porque tu cuerpo nunca ha estado frente a un cubo; porque tus manos nunca han retorcido ni restregado."¹¹

El cuerpo de Woolf ha vivido otras experiencias, relacionadas con objetos distintos del cubo de la señora Giles de Durham: "Te sientas en un sillón o lees un libro. Ves paisajes y marinas, tal vez en Grecia o en Italia". Ya apareció el sillón, uno de los protagonistas de este texto, señal de clase, evidencia del lugar que se ocupa y desde el que se habla. Y, hablar de otras vidas donde "no hay sillones, ni luz eléctrica ni agua caliente"¹² mientras una está cómodamente sentada en un sillón, resulta "físicamente incómodo", porque, "por mucho que simpatizamos, nuestra simpatía es sobre todo ficticia; es la simpatía del ojo y la imaginación, no la del corazón y los nervios"¹³.

Busco retratos de Woolf. Me encuentro con la escritora en un gesto que en ella parece habitual: con un cigarrillo entre los dedos, con la mano apoyada en la mejilla y los dedos rozándole las sienes. También me topo con su sillón. Este puede ser orejero y de color ocre, como el de los retratos sin rostro que su hermana Vanessa Bell pintó en 1912, o bajo y estampado, como el de las fotografías que la muestran sosteniendo un libro. El sillón forma parte de esa "habitación propia" de la que habló la escritora. Es una evidencia de que se tiene tiempo para hacer un gesto de muñeca superfluo e inútil, tiempo para pensar y escribir.

Retrato de mujer recostada (ix)

En "Memories of a Working Women's Guild", Woolf continúa hablando de esas mujeres cuyas vidas y cuerpos desconoce. Sus rostros carecen de la variedad de expresión que asumen los de las mujeres de su clase. Sus manos grandes "no tocan nada con suavidad"¹⁴. Es imposible imaginarlas haciendo ese caprichoso giro de muñeca con el que posan las "damas". Cuando se ponen a escribir, como lo hacen en el libro que Woolf prologa, estas mujeres "agarran el papel y los lápices como si fueran escobas"¹⁵.

Ha hecho su aparición el segundo protagonista de esta historia, la escoba. Sillón y escoba nos devuelven a la escena de la mujer recostada y la mujer que barre. Nos devuelven a Chacel, otra mujer que, como Woolf, mantenía una relación de extrañamiento con los cuerpos ajenos. Un extrañamiento que también era un des-reconocimiento del cuerpo propio. Como prueba, otra frase de la escritora recogida por Alba Rico: "Escribo como un caballo."¹⁶

Dos mujeres en la niebla (i)

Dos mujeres en la niebla es el título de una película de 1947 a cuyo rodaje mi madre asistió en Bermeo, de donde procedo. Mi madre tendría entonces ocho años. En plena posguerra, la magia del cine irrumpía en una realidad gris y sombría.

El título siempre me ha traído a la mente imágenes de mujeres perdidas entre las brumas marinas. Dice una sinopsis: "Tres naufragos se refugian en un faro. Ajeno a estas circunstancias, el joven Romo, nieto del farero, conoce en un bar del puerto a Mara, una bella joven de la que se enamora. Decepcionante drama, que apenas logra captar el interés"¹⁷. Ni rastro de las mujeres en la niebla.

Dos mujeres en la niebla (ii)

No he leído *La sinrazón*, pero sí unos relatos de Chacel de 1961, un año después de que la novela saliera a la luz. El relato que da título a la serie, *Ofrenda a una virgen loca*, permite acercarse algo a esa mujer enigmática que se sienta en un sillón y apoya la mano sobre el pecho y de quien Javier Marías dijo que era tan “perspicaz” como “despiadada consigo misma”¹⁸.

El narrador de *Ofrenda a una virgen loca* se presenta como “un antropófago” que sale “a la calle, como el lobo baja al llano”¹⁹. En una de sus salidas, se encuentra con la virgen loca del título. Esta es una mujer pobre de cincuenta años que viste estrafalariamente y camina entre la multitud. Cada cierto tiempo, se detiene en medio de la calle y ejecuta un extraño ritual: levanta el brazo en un ademán que “podía ser el de detener un vehículo, pero también podía ser el de decir adiós o llamar a alguien desde muy lejos”²⁰. Un gesto que no es “un simple movimiento de la mano”, y por el cual se transfigura, pasa a convertirse en una mujer “perfectamente joven, joven como la primavera misma, como las chicas de las ‘rèclames’”²¹.

Esta historia que relata el proceso de extrañamiento de sí del narrador recuerda a otra deriva urbana alucinatoria, *El hombre de la multitud* (1840) de Edgar Allan Poe. Al final de las dos historias, el “anciano decrepito”²² y la “virgen loca”, alter ego de los escritores —no importa que Chacel eligiera una figura masculina para su narrador; lo importante es que la virgen loca es una mujer— se pierden en la multitud.

Dos mujeres en la niebla (iii)

Este texto ha discurrido por el sendero de las distancias entre dos figuras femeninas de mediados del siglo pasado, la señora intelectual de clase media y la empleada doméstica iletrada. Más que un enfrentamiento real, las dos figuras encarnan dos tareas contrapuestas: la *labor* de Arendt, las labores de mantenimiento de la vida tradicionalmente atribuidas a las mujeres; el pensar, tarea tradicionalmente no atribuida a las mujeres.

He recurrido a ejemplos de mujeres pensadoras de principios del xx como Chacel, Zambrano, Arendt o Woolf. No he mencionado casos anteriores, como el de sor Juana Inés de la Cruz, que recoge “Elogio del aburrimiento”. En su artículo, Alba Rico refiere el castigo que sus superiores impusieron a la escritora. La enviaron a la cocina del convento, obligándola así a abandonar la escritura.

La escritora se mostró siempre como una mujer libre. En 1691, publicaba *Respuesta de la poetisa a la muy Ilustre sor Filotea de la Cruz*. Allí, contestaba a la frase de la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios, *Mulieres in Ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui* ("Las mujeres callen en las iglesias, porque no les es dado hablar"). Su carta era una protesta final en la que exponía su causa. Tras publicarla, abandonaba la escritura y vendía su extensa biblioteca.

El retrato más conocido de sor Juana Inés de la Cruz lo pintó Miguel Cabrera hacia 1750. Aquella aparece sentada frente a su escritorio, vestida con el hábito de la orden de San Jerónimo y portando un medallón sobre el pecho. Tras ella, un reloj y los libros de su biblioteca. Sobre el escritorio, una mano blanca descansa sobre un libro abierto. De nuevo, la mano expresiva y en reposo de la mujer que escribe.

Dos mujeres en la niebla (iv)

Del siglo XX al XVII y de ahí al XV a través de los libros y las mujeres que los leyeron y escribieron. De comienzos del XV data la producción de Cristina de Pizán, la primera escritora profesional que se conoce —tras enviudar, se dedicó a escribir como medio para mantener a su familia—.

Las miniaturas de la época retratan a la escritora en distintas escenas. En todas ellas, se repite una misma pose, no muy distinta de otros retratos de escritoras: de Pizán en una habitación, rodeada de libros y sentada en un asiento. Este no es ya un sillón, sino una cátedra, atributo profesional y de autoridad intelectual.

La escritora comienza así *La ciudad de las Damas*, el libro publicado en 1405 por el cual se la reconoce como precursora del feminismo moderno:

Sentada un día en mi cuarto de estudio, rodeada toda mi persona de los libros más dispares, según tengo costumbre, ya que el estudio de las artes liberales es un hábito que rige mi vida (...) ²³.

De Pizán comienza a preguntarse por las razones por las cuales tantos hombres, "clérigos y laicos", vituperan y censuran a las mujeres. Después de lamentar haber nacido en un cuerpo equivocado, lanza esta pregunta:

—¡Ay Señor! (...) ¿Acaso no has creado a la mujer deliberadamente, dándole todas las cualidades que se te antojaban?

Más adelante, obtiene respuesta a sus súplicas, en forma de la aparición de tres Damas, la Providencia, la Derechura y la Justicia. Estas la sorprenden

hundida en “tristes pensamientos” y apoyada “sobre el recodo de mi asiento, la mejilla apresada en la mano”. Al leer estas últimas palabras, inmediatamente viene a la cabeza una fotografía de Woolf en un típico gesto suyo: con la cabeza inclinada, apoya la mano en la mejilla, las puntas de los dedos rozándole apenas las sienes.

Dos mujeres en la niebla (v)

Tres siglos atrás, Eloísa trataba de convencer a Abelardo de la conveniencia de abandonar cualquier plan matrimonial:

No podrías ocuparte con igual cuidado de una esposa y de la filosofía. ¿Cómo conciliar los cursos escolares y las sirvientas, las bibliotecas y las cunas, los libros y las ruecas, las plumas y los husos? Quien debe absorberse en meditaciones teológicas o filosóficas, ¿puede soportar los gritos de los bebés, las canciones de cuna de las nodrizas, el ajetreo de una domesticidad masculina y femenina? (...) Pueden hacerlo los ricos que tienen un palacio o una casa suficientemente grande para poder aislarse, cuya opulencia no siente los gastos, que no están diariamente crucificados por las preocupaciones materiales. Pero esa no es la condición de los intelectuales (filósofos), y quienes deben preocuparse por el dinero y las cuestiones materiales no pueden entregarse a su ocupación de teólogos o de filósofos.²⁴

Cuando Eloísa escribió a Abelardo ya era abadesa de Paraclet y gozaba de los privilegios del retiro conventual. Cabe suponer que, cuando se dirigía a su amante, en realidad se estaba interpelando a sí misma²⁵.

La relación epistolar entre Abelardo y Eloísa se ha acompañado en ocasiones de una ilustración del *Roman de la Rose*, poema alegórico de amor profano del siglo XIII. Los amantes aparecen sentados en un banco. Los dos con una mano levantada y la palma abierta, en señal de animada conversación.

Dos mujeres en la niebla (vi)

En esta última escena, ha irrumpido una nueva figura, la oralidad. Pese a su expresividad y sonoridad, se encuentra en desventaja con respecto de la escritura, la figura silenciosa de la que trata este texto. Así, si bien es posible representar el gesto de quien habla, tal como muestra la miniatura de Abelardo y Eloísa, aquello que se dijeron solo es posible representarlo a través de la palabra escrita.

Las palabras dichas del ágrafo se las lleva el viento. Las de la mujer que limpiaba el piso de Chacel seguramente no llegaron muy lejos,

desaparecieron como el polvo que barrió con su escoba. Por el contrario, las palabras de la escritora siguen fijadas al papel.

El título de este texto, “Una rosa es una rosa / Uno rosa y otro como rosa”, mantiene una relación de analogía con la escena de la mujer que piensa y la mujer que barre. “Una rosa es una rosa” representa la cultura letrada y escrita. “Uno rosa y otro como rosa”, la iletrada y oral²⁶.

No es la primera vez que “Una rosa es una rosa” y “Uno rosa y otro como rosa” aparecen juntas. Las dos frases —la primera de ellas, un aforismo; la segunda, una frase que casi no es una frase— lo hicieron en forma de citas al inicio de un texto de encargo que escribí hace veinte años para un catálogo. El texto, titulado “Insistencias”, trataba sobre la noción deleuziana de diferencia en la repetición. O algo así. Las dos frases aparecían de la siguiente manera:

“Una rosa es una rosa.”

Gertrude Stein

“Uno rosa y otro como rosa.”

Inazia Ibarluzea

No hace falta presentar a Stein y su aforismo. La autora estadounidense es junto con Woolf una de las grandes escritoras de la literatura modernista en lengua inglesa. A Ibarluzea y su cuasi-frase sí es necesario presentarlas. Ibarluzea era mi abuela, una de esas dos abuelas mías con las que Chacel guardaba cierto parecido. Algo que no es cierto: aunque nacieron por los mismos años, mis abuelas lo hicieron en un entorno rural de clase trabajadora, no estudiaron, no escribieron y nunca llevaron las uñas pintadas. No barrieron la casa de nadie, pero sus madres sí lo hicieron.

Cuando me encargaron escribir el texto del catálogo, mi *amuma* Inazia, mujer de gran precisión oral, empezó a dejar de hablar aquejada de demencia senil. Decidí que, ya que nadie lo iba a hacer, era pertinente citarla. Citar expresiones suyas —“uno rosa y otro como rosa” era una anécdota suya absurda y humorística—, para que así no se las llevara el viento. Referir las palabras de mis abuelas —ágrafas y pertenecientes al lado de la escena de la mujer que no escribe, portadoras de una riqueza de lenguaje transmitida por vía oral destinada a desaparecer—. Hacerlo siempre que se me presentara la ocasión.

Reconozco la mala conciencia tras mi afán vindicativo. Como le sucedía a Woolf, ocupo un cuerpo sentado a quien le resulta difícil ponerse en el lugar que ocupan otros cuerpos distintos del mío.

Dos mujeres en la niebla (vii)

Releo *Ofrenda a una virgen loca*. Me detengo en uno de esos momentos en los que la virgen loca se para en medio de la calle y levanta el brazo como si quisiera llamar a un taxi o saludar a alguien. A pesar de todo, Chacel no era en modo alguno indiferente a los gestos llamados a perderse de los otros. Justo lo contrario. Dice el narrador hacia el final mientras admira a la mujer que ejecuta su gesto insignificante en medio de la calle:

Incansablemente, con la misma frescura y el mismo impulso, brotaba el gesto, la línea, la belleza que no había sido vista. Porque el que ella esperaba, yo u otro cualquiera que, como yo —un periodista, dueño del éxito, de la palabra pública que se difunde y va de un extremo al otro mundo—, pudiese darle realidad, no había acudido a su llamada.²⁷

Bibliografía

S. Alba Rico, "Las ventajas de estar hueco (en un mundo demasiado lleno)", *Ladinamo*, 30. 15-07-09. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=88663> (Última consulta: 29-06-18)

S. Alba Rico y C. Fernández Liria, *El naufragio del hombre*, Hondarribia, Hiru, 2010.

H. Arendt, *La condición humana* (1958), Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.

R. Chacel, "Ofrenda a una virgen loca" (1958), en R. Chacel, *Balaam y otros cuentos*, Barcelona, Mondadori, 1989.

J. Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media* (1957), Barcelona, Gedisa, 1986.

J. Marías, "Adiós a una maestra. Todas las edades", en *El País*. 29-07-94.

B. Newman, "Astonishing Heloise", en *London Review of Books*. Vol. 36, no. 2. 23-01-14, pp. 5-7.

J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925). Madrid, Espasa Calpe, 1987.

C. de Pizán, *La ciudad de las Damas*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001.

E. A. Poe, "The Man of the Crowd" (1840), en E. A. Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1993.

E. Rodríguez, "El peso de la culpa o *La sinrazón* paradójica de Rosa Chacel", en *Berceo*, n. 125, Logroño, 1993, pp. 127-136.

- A. Trapiello, "Adiós a una maestra: enteramente libre", en *El País*. 29-07-94.
- V. Woolf, "Memories of a Working Women's Guild" (1931), en V. Woolf, *Selected Essays*. Oxford, Oxford University Press, 2009.
- V. Woolf, "Professions for Women" (1931), en V. Woolf, *Selected Essays*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- "Dos mujeres en la niebla", en *decine21. Diario digital de cine y series*. <http://decine21.com/peliculas/dos-mujeres-en-la-niebla-29744> (Última consulta: 29-06-18)

Notas

- ¹ Santiago Alba Rico y Carlos Fernández Liria, *El naufragio del hombre*, Hondarribia, Hiru, 2010, pp. 70-71.
- ² Esperanza Rodríguez, "El peso de la culpa o *La sinrazón* paradójica de Rosa Chacel". En *Berceo*, n. 125, Logroño, 1993, pp. 127-136.
- ³ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925). Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 79.
- ⁴ Hannah Arendt, *La condición humana* (1958), Barcelona, Paidós Ibérica, 2006, pp. 200-201.
- ⁵ *Ibid.*, p. 186.
- ⁶ *Ibid.*, p. 188.
- ⁷ *Ibid.*
- ⁸ Santiago Alba Rico, "Las ventajas de estar hueco (en un mundo demasiado lleno)", *Ladinamo*, 30. 15-07-09. <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=88663> (Última consulta: 29-06-18)
- ⁹ Andrés Trapiello, "Adiós a una maestra: enteramente libre", *El País*. 29-07-94.
- ¹⁰ En "Professions for Women" (1931). Virginia Woolf, *Selected Essays*, Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 144.
- ¹¹ En "Memories of a Working Women's Guild" (1931). Virginia Woolf, *Selected Essays*. Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 146-159.
- ¹² *Ibid.*, p. 149.
- ¹³ *Ibid.*, p. 152.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 150.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ En *decine21. Diario digital de cine y series*. <http://decine21.com/peliculas/dos-mujeres-en-la-niebla-29744> (Última consulta: 29-06-18)
- ¹⁸ Javier Marías, "Adiós a una maestra. Todas las edades", *El País*. 29-07-94.
- ¹⁹ En "Ofrenda a una virgen loca" (1958). Rosa Chacel, *Balaam y otros cuentos*, Barcelona, Mondadori, 1989, p. 28. Versión digital. <https://es.scribd.com/document/151901081/Rosa-Chacel-Balaam-Cuentos> (Última consulta: 29-06-18)

²⁰ Ibid., p. 30.

²¹ Ibid., p. 32.

²² En "The Man of the Crowd" (1840). Edgar Allan Poe, *Tales of Mystery and Imagination*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1993, p. 392.

²³ Christine de Pizán, *La ciudad de las Damas*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001, p. 25.

²⁴ Jacques Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media* (1957), Barcelona, Gedisa, 1986, p. 51.

²⁵ En relación a ciertas cuestiones de traducción de este pasaje, se recomienda leer "Astonishing Heloise" de Barbara Newman. En *London Review of Books*. Vol. 36, no. 2. 23-01-14, pp. 5-7.

²⁶ Si bien "Una rosa es una rosa" remite igualmente, tal como es sabido, al concepto de oralidad.

²⁷ Barbara Newman, op, cit, p. 32.