

# Rosa Chacel: autofiguración, política e intimidad

---

## *Rosa Chacel: Autofiguration, Politics and Intimacy*

Silvia Cárcamo\*  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

294

---

**RESUMEN:** A partir de la noción de “interarchivo” de Daniel Link, ubicamos la literatura autobiográfica de Rosa Chacel en el contexto de los archivos de la intimidad de los escritores españoles exiliados en América por causa de la Guerra Civil (1936-1939). Considerando los estudios de Julio Premat sobre la autoficcionalización del autor en la literatura moderna, notamos que Rosa Chacel construye la figura singular de la escritora que se concibe a sí misma en los márgenes, viviendo un “exilio menor” en América, en contraste con la autofiguración épica o heroica de otros exiliados. Consideramos en los *Diarios* los modos en que la autora aborda lo político en sus escritos de la intimidad.

**PALABRAS CLAVE:** Rosa Chacel. Literatura española del exilio. Escrituras de la intimidad.

**ABSTRACT:** From the notion of “interarchive” by Daniel Link, we locate the autobiographical literature of Rosa Chacel in the context of the archives of the intimacy of Spanish writers exiled in America because of the Spanish Civil War (1936-1939). Considering Julio Premat’s studies on the author’s autoficcionalization in modern literature, we note that Rosa Chacel constructs the singular figure of the writer who conceives herself on the margins, living a “minor exile” in America, in contrast to the Epic or heroic self-configuration of other exiles. We consider that in *Intimate Journals* she reveals the ways in which Chacel approaches the political in her writings of intimacy.

**KEYWORDS:** Rosa Chacel. Spanish Literature of Exile. Writings of Intimacy.

---

\* Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

## Construcciones autoficcionales y archivo del exilio español en América

En el contexto de los estudios actuales sobre las construcciones autorales y la autoficción resulta particularmente atractiva la posición defendida por Julio Premat en *Héroes sin atributos* (2009). En el estudio sobre las diferentes figuras de autor delineadas por escritores centrales de la literatura argentina contemporánea, Premat sostiene que toda literatura podría leerse como autoficción en el sentido de que todo autor necesita inventarse a sí mismo para poder crear una obra.

Nos situaríamos en una perspectiva diferente a la visión de la autoficción como género. Si la autoficción fuese solo un género, nos orientaríamos hacia las averiguaciones de la emergencia del mismo coincidiendo con lo que Gilles Lipovetsky denominó hipermodernidad. Podríamos buscar vínculos con la sociedad del espectáculo, con la era de la imagen, en consonancia con los narcisismos extremos y cuestionamientos de las identidades ontológicas. Rastrearíamos sus orígenes en la modernidad y aun antes, pero nos detendríamos en las últimas décadas. Prestaríamos atención, como lo hace Manuel Alberca (2007), para citar solo un nombre de la crítica del ámbito hispánico, “al pacto ambiguo” y al proceso histórico que va desde la novela autobiográfica a la autoficción. Sería razonable considerar la impostura del género como gesto dominante de la época que siguió a la cultura de la modernidad, y como propuesta diferenciada respecto a la autobiografía, en la que se expresaba la consolidación de las individualidades modernas.

¿Y si toda la literatura fuese leída como autoficción? En esa operación de lectura consideramos que el que escribe debe inventar no sólo una historia sino la figura de escritor que sustenta la obra.

Julio Premat retoma algunos planteos del libro *Être écrivain* (Ser escritor), de Nathalie Heinich, y del Michel Foucault de “¿Qué es un autor?”. Para Heinich la identidad del escritor se construye en “una operación vertiginosa: el paso de una actividad (“escribo”) a un ser (“soy escritor”)” (PREMAT, 2009, p. 12). Para Foucault el autor es, por otro lado, una función histórica y cambiante. Recordemos que Leonor Arfuch, basada en las reflexiones de Paul Ricoeur sobre la identidad, aborda las subjetividades modernas o postmodernas teniendo en cuenta, en lugar de la identidad ontológica, “la identidad narrativa, sujeta al juego reflexivo, al devenir de la peripecia, abierta al cambio, la mutabilidad, pero sin perder de vista la cohesión de una vida” (ARFUCH, 2007, p. 90). Por ello el escritor también estaría sometido a indeterminaciones e inestabilidades inevitables. El “ser escritor” depende, como sostiene Premat, de un programa de fuerzas contradictorias que afirman la singularidad y la pertenencia a una colectividad, el autoengendramiento y la tradición, la marginalidad y la integración. El escritor se forja una identidad sometida a reformulaciones y los efectos de la actuación de esa figura impactan en los modos de escribir y leer una literatura.

La perspectiva que propone prestar atención a la figura de autor y a la autofiguración en la literatura, para usar el término por el que opta José Amícola en *Autobiografía como autofiguración* (2007), nos parece apropiada para abordar lo que llamamos el archivo de la intimidad del exilio español en América, en el que situamos el objeto de nuestro interés en el presente artículo: los *Diarios* de Rosa Chacel (1898-1994). En los mismos, la escritora española que vivió el destierro americano entre Rio de Janeiro y Buenos Aires a lo largo de más de tres décadas, construye una figura autobiográfica que no escapa a la autoficción.

En el contexto del mencionado archivo decido concentrarme en esos *Diarios* escritos en un lapso de cincuenta y cuatro años. El yo que se postula naturalmente como no ficticio hace uso de recursos propios de la ficción. ¿Cómo

digerir la escena grotesca de la escritora, ya regresada a Madrid, escupiendo un diente ensangrentado en una alcantarilla de la Gran Vía de Madrid y tomándose después cognac en un bar a las cinco de la tarde? ¿Cómo creer en el relato cruel de la escritora meciendo en Rio de Janeiro a un bebé mientras le grita sin piedad sin ver allí escenas literarias de autodenigración? Ellas fueron contadas en los *Diarios* con la conciencia de los efectos que provocaban esas confesiones en la formación de la figura de la escritora que las narra, y sabiendo, además, que el lugar de la enunciación se hace en esos momentos impreciso e inestable. Rosa Chacel practica en esos pasajes la estética de la crueldad que marca tan profundamente su obra de ficción y más allá de ella, las vertientes más interesantes de la tradición literaria española, como pone en evidencia el estudio de José Ovejero en *La ética de la crueldad* (2012).

Como afirmó Jacques Derrida en *Mal de archivo*, en el acto de archivar se busca reunir. El archivo de la intimidad del exilio español reúne y plantea, además, los límites difusos entre lo público, lo secreto y lo privado. Cartas, biografías, autobiografías, memorias, ensayos y diarios íntimos de los escritores que se establecieron en América, por un tiempo o para siempre, durante la Guerra o después de la derrota republicana de 1939, componen un conjunto que se nos representa como un inmenso y heterogéneo archivo, sometido tanto a la dispersión como a cruces múltiples. Creo que no está de más aclarar que no me refiero a los muchos archivos reales de escritores sino al conjunto de discursos que la situación del destierro generó, de los cuales emergen figuras diferenciadas de escritor.

La atención al estudio de la figura de escritor construida en los textos resulta fundamental para iluminar esos discursos del exilio y las redes que integraron en España y en América.

Me parece oportuno mencionar algunas de las obras de ese archivo que más interesan por sus vínculos con los *Diarios* de Rosa Chacel. Son ellas: *Delirio* y

*destino* y *La confesión: género literario*, de María Zambrano, *Memorias de la melancolía*, de María Teresa León, *Diario*, de Zenobia Camprubí, *Recuerdos y olvidos*, de Francisco Ayala, *Los pasos contados*, de Corpus Barga, *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti, *Los días están contados*, de Juan Gil-Albert, *Diarios*, de Max Aub, *Automoribundia*, de Ramón Gómez de la Serna y, por supuesto, toda la obra autobiográfica de Chacel.

Esta escritora se representó a sí misma como situada en los márgenes, tanto de la comunidad de españoles en América, como de los medios intelectuales argentinos y brasileños. Construyó, sin embargo, uno de los discursos autobiográficos más dramáticos y obsesivos sobre lo que significó la escisión respecto a la comunidad intelectual sólida a la que pertenecieron los que se descubrirían en América como parte de una comunidad débil. La condición de extranjera, tanto en Brasil como en Argentina, fue una realidad, pero también la metáfora que le sirvió a la autora para narrar hechos a partir de una perspectiva en la que siempre está la mirada del otro observándola como a una extraña, cuando no como a una mujer malhumorada, no muy agraciada y de pocos recursos económicos.

### **Una comunidad intelectual en el exilio**

En esta sección, abro un amplio paréntesis para señalar la relevancia del contraste entre la comunidad intelectual débil y la comunidad sólida anterior al exilio. Durante la República y la guerra, a pesar de todas las diferencias de posiciones políticas y estéticas existentes, los que conformarían en América a partir de 1939 esa comunidad que caracterizo como débil, de peso y proyecciones limitadas, constituyeron una comunidad intelectual cuya consistencia estaba dada por la política. Si el sentido de una comunidad es conferir identidad personal y colectiva, la de los intelectuales republicanos de la Guerra Civil se fundó en lo político. El compromiso con la causa de la

República y la confianza en el futuro otorgaban solidez a una comunidad que se identificaba con el pueblo y con una posición sobre el destino colectivo de España.

La revisión de la emblemática revista *Hora de España*, dirigida por Antonio Machado y publicada en Valencia desde el número I, de enero de 1937, hasta el número XXIII, de noviembre de 1938, que no salió de la imprenta, expone la cohesión de una comunidad intelectual. El variado material de la revista - poemas, ensayos, teatro, crónicas- se refiere permanentemente a la guerra, a la revolución, a la cultura, al pueblo y al futuro. Nos interesa detenernos por un momento en el número I, el que se inicia con la declaración del “Propósito” por el cual se afirma el objetivo de “reflejar esta hora precisa de revolución y guerra civil” (1937, p. 4), resistiendo con la literatura y prescindiendo de la inmediatez manifestada en “proclamas, diarios, carteles y hojas voladeras” (1937, p.5). El propósito define con nitidez la propuesta de una revista culta comprometida con un lado de la guerra, lo cual explica que la figura del intelectual comprometido se delinee con firmeza en las páginas de *Hora de España*. En ese primer número, inmediatamente después de los “Consejos, sentencias y donaires” de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín”, de Antonio Machado, que se publicarían en la mayoría de los números siguientes, la revista introduce la voz discordante de Rosa Chacel, la escritora adepta al arte deshumanizado de Ortega y Gasset. En el ensayo “Cultura y pueblo” Chacel comienza por reconocer que “Estos dos términos, cultura y pueblo, sobresalen de todas las voces que llenan el momento actual, destacándose con unánime impulso, con franca voluntad, o más bien forzosidad de fusionarse” (CHACEL, 1937, p. 13). Rosa distingue entre pueblo e intelectuales y, aunque cree necesario que estos últimos se nutran de lo popular, no acepta la repetición de la cultura del pueblo porque ello significaría volver al pasado en lugar de crear lo nuevo con vistas al futuro: “El pueblo es [...] ese yacimiento que hoy busca la cultura para vivificar sus raíces” (p. 18). Como ya observó Raquel Arias Careaga, el artículo de Rosa resulta “un ataque frontal contra la producción de

romances que la guerra estaba generando” (ARIAS CAREAGA, 2009, p. 448). Rosa misma publica en el Número VI, de junio de 1937, un complejo poema situado en las antípodas de la poesía de tradición popular que seducía a muchos colaboradores de la revista, como fue el caso de Rafael Alberti. Tampoco se le ocurre a Rosa que el pueblo pueda producir su propia cultura al margen de los intelectuales burgueses. Antes que en el espacio -esa imposición de la realidad para la comunidad exiliada a partir del 39- Chacel piensa en el tiempo venidero. Había un futuro después de la guerra, de modo que a los intelectuales les estaba destinado crear, con exigencias formales y refinamiento, una cultura para la sociedad mejor que vendría después.

El anacronismo del poema publicado por Chacel la sitúa en una cierta marginalidad respecto a las posiciones centrales de la revista. Pero, si bien la vuelta a lo popular y al pueblo atraviesa la revista, también tienen cabida en ella la propuesta de Chacel del arte deshumanizado y las interpretaciones idealizantes de la historia española de los ensayos de María Zambrano, publicados en un segundo momento de la revista. *Hora de España* podía albergar diferencias y ser una comunidad literaria que encontraba su solidez en la causa común de la defensa de la República. Años más tarde, en *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, Rosa Chacel evaluará que con todas las contradicciones “hubo la gran cohesión que formó la revista *Hora de España*” (CHACEL, 2004, p. 336).

En América, con el transcurrir del tiempo, la comunidad intelectual republicana pierde en parte esa base real de sustentación que alimentaba la utopía y la política: el pueblo había quedado muy lejos, al otro lado del océano. Es en ese sentido que interpretamos la afirmación de Francisco Ayala en “Para quién escribimos nosotros”. En el sintomático ensayo de 1948, Ayala subraya que “en nuestra calidad de “especie a extinguir”, sin posible prole independiente, somos horriblemente débiles” (AYALA, 2001, p. 202).

La posición de Ayala revelaba el malestar de pertenecer a la comunidad que, aunque prestigiosa, venía percibiendo su debilidad. Para la comprensión cabal de su angustia, sería preciso recordar expresiones de otros exiliados. Con la aspiración de sintetizar el modo de situarse en América se consolidaron dos expresiones de gran efecto: “la España peregrina” y la condición de “españoles transterrados”, creadores de un “arte transterrado”. La metáfora “España peregrina” fue una ocurrencia de José Bergamín (1895-1983), que funda en octubre de 1940 la revista titulada, precisamente, “España Peregrina”. También en México el filósofo José Gaos (1900-1969) consagró la expresión “transterrado”, por la cual se decía que el exiliado en América se beneficiaba con la continuidad lingüística y cultural. La lengua era la misma, y complementariamente, América era asumida como derivación histórico-cultural de España, una idea que no resultaba ajena a una tradición del ensayo español, mejor representada por Miguel de Unamuno.

Para algunos, el tiempo demostraría que la lengua no era exactamente la misma y que no resultaría tan fácil ocupar espacios protagónicos, interesar a los lectores en los nuevos países y legitimarse en campos culturales ya consolidados. Las metáforas de la “España peregrina” y del “Escritor transterrado” positivizaron la situación de exilio, formando un imaginario de atenuación de conflictos, o tal vez funcionara como una fórmula de sobrevivencia que sería simultánea a la queja que emerge en los relatos de los exiliados, especialmente en esa zona de fronteras de lo literario ocupada por las escrituras de la intimidad o en los dispersos momentos autobiográficos de las entrevistas. Rosa Chacel, que tanto se quejó por la soledad de su destino americano, dejó escrito de puño y letra en 1969 en el ejemplar de su novela *La sinrazón*, dedicado al profesor Celso Cunha, que “un libro de la España errante pide posada en su admirable biblioteca”.<sup>1</sup> Francisco Giner de los Ríos, ya en el

---

<sup>1</sup> La contraposición entre la comunidad fuerte constituida en el contexto de la Guerra Civil y la comunidad débil en América, no significa ignorar que otras comunidades fueron posibles. En el caso de Rosa Chacel se hace necesario investigar la comunidad basada en la amistad y en diálogos sobre arte o temas existenciales y metafísicos que la unió a Vito Pestagna y Walimir



exilio, apela a la metáfora de la revista de Machado, confesando que “a pesar de los golpes y desilusiones recibidos, sigo esperando en México la hora de España”. (GINER DE LOS RÍOS, 1987, p. 16).

### Los *diarios* de Rosa Chacel: autoficción, intimidad y política

En sus *diarios*, Rosa Chacel expone en la construcción de la propia figura del sujeto que escribe el malestar y la desorientación. Antes de centrarnos en esos diarios debemos decir que lo autobiográfico no ocupa un lugar insignificante en su obra. El proyecto literario más persistente de la escritora se sitúa en lo que Philippe Lejeune, Nora Catelli y otros críticos denominaron “el espacio autobiográfico”. Y hay que reconocer que el mejor y más logrado de los personajes de su obra fue Rosa Chacel. Las figuras inconsistentes y poco individualizadas de la ficción, que merecieron la sorna admirativa del uruguayo Mario Levrero en *La novela luminosa*,<sup>2</sup> contrastan con la figura de Rosa Chacel de sus “escritos de sí”. De los diarios íntimos, nos atrae la semblanza única,

---

Ayala, la fascinación que le provocaron los *Diários* de Lúcio Cardoso, su participación en ámbitos culturales de Brasil durante más de tres décadas. Conozco apenas dos trabajos cortos sobre Rosa Chacel en Brasil: “Rosa Chacel: el lenguaje del exilio desde Rio de Janeiro”, de Sérgio Massucci Calderaro (2011), y “Rosa Chacel y Francisco Ayala en Rio de Janeiro”, de Antonio Maura (2013). En Argentina, a pesar de todas sus desentendimientos con el grupo *Sur* y con editores españoles instalados en Buenos Aires, Rosa no dejó de circular en ámbitos intelectuales sosteniendo siempre la mirada crítica, pero también de reconocimientos generosos y lúcidos. El debate sobre comunidades literarias que incluye reflexiones como las de Maurice Blanchot y de Jean-Luc Nancy iluminarían el estudio de esas comunidades. En la bibliografía editada en Brasil, adquiere relevancia la reciente publicación *Comunidades sem fim*, de João Camillo Penna y Angela Maria Dias (2014).

<sup>2</sup> “Un poco decepcionante este libro [*Barrio de maravillas*] de Rosa Chacel. No exactamente decepcionante, porque es fabuloso; tiene muchísima sustancia y da mucho placer leerlo. Pero hay algo fallido, algo forzado, algo que no es propiamente de ella. Tiene pasajes que recuerdan las *Memorias de Leticia Valle* y *Desde el amanecer*, es decir, pasajes claramente autobiográficos. Pero enreda el argumento con disquisiciones filosóficas, o con un modo de relato un tanto simbólico o poético o qué se yo. También escribe en primera persona desde el punto de vista de distintos personajes, pero todos parecen el mismo, todos son doña Rosa” (LEVRERO, 2005, p. 109-110). “No podría decir exactamente cuál es la historia que narra, si es que narra alguna historia; ni quién es el protagonista, si lo hay, y todos los personajes, masculinos o femeninos, se me confunden en uno solo” (LEVRERO, 2005, p. 209).

original de quien escribe y se muestra escribiendo, esa narradora solitaria que enfrenta los desafíos del mundo concreto y de su indomable mundo interior.

Al espacio escritural de lo íntimo pertenecen la autobiografía de infancia *Desde el amanecer* (1972), la biografía/memoria de Timoteo Pérez Rubio, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980), y de un modo singular, los diarios íntimos. A esas narrativas de la vida vivida se acercan, naturalmente, las cartas, una parte importante del archivo autobiográfico de Rosa, el fruto disperso de incontables horas dedicadas a cultivar la correspondencia con amigos - la mayoría escritores o editores - y familiares. Intercambió cartas por años con los amigos de generación, como María Zambrano y Luis Cernuda, y con autores mucho más jóvenes, como Jaime Gil de Biedma, Ana María Moix<sup>3</sup>, Guillermo Carnero y Javier Marías.

Se señaló, en obras ensayísticas o de ficción, la emergencia, en diversos grados, de la subjetividad de la autora, con lo cual el espacio autobiográfico en sentido lato se amplía de manera considerable. Hay que pensar especialmente en la biografía novelada *Teresa* (1941), si tenemos en cuenta que Rosa cuenta una historia de mujer desde la posición de quien no evita la simpatía ante la mujer biografiada en la narrativa, la amante de José de Espronceda.

En los ensayos de *La confesión* (1970), reflexiona sobre la autobiografía y la confesión. Como bien advirtió Georges Gusdorf (1991), la obligación cristiana de confesarse llevó a explorar en zonas de la intimidad hasta hacer posible lo que Foucault identificó como “una sociedad que se confiesa”. En *La confesión* es el alma española ahora la sometida a revisión, es el país de pícaros e hidalgos literarios el que se niega a confesarse. Rosa, como María Zambrano, se refiere a la autobiografía como confesión, pero se esmera en buscarla en la ficción,

---

<sup>3</sup> Las cartas de Rosa y Ana María fueron publicadas en *De mar a mar. Epistolario* (2003).

como lo demuestra su estudio sobre Cervantes, Galdós y Unamuno en los ensayos que componen el libro.

Por otro lado, se han señalado trazos personales de la autora en las novelas *La sinrazón* (1960) y *Ciencias naturales* (1988). Al respecto de la primera, nos dice la misma Rosa en los diarios que “difícilmente se encontrará un libro más autobiográfico -si no es *Estación ida y vuelta*-, una confesión más exhaustiva del autor” (CHACEL, 1982, p. 397). *Ciencias naturales* es la ficción del exilio que expresa lo que permanece como ausencia en los diarios.

En los años finales de una larga vida, que había ganado irónicamente dimensiones ejemplares gracias a la gran operación política que representó la acogida por parte de España de los exiliados de la Guerra Civil, entre resignada y feliz, no cesó de hablar de sí misma en cansadoras conferencias y entrevistas para periódicos, revistas, universidades, programas de radio y televisión. Transformada en una pieza útil de la normalización institucional de España en el ámbito de la cultura, era solicitada para la exhibición de su trayectoria vital, que incluía desde la actuación como intelectual de la República, al lado de la engrandecida imagen de su marido, hasta el silencioso exilio y el regreso a España a partir de la década del 70. Con Leonor Arfuch (2007) podríamos pensar en la circulación de las vidas de escritores en la cultura de masas desarrollando momentos de autobiografías orales e indiscretas que importan más que la propia obra escrita. En una entrada de 1974 de sus diarios delega a la amiga y confidente Maruja Mallo la síntesis de la situación: “En este *jodido país* [España] como dice Maruja [Mallo] que por lo demás está en la misma situación que yo: nos están recuperando” (CHACEL, 1994, p. 337).

En los diarios íntimos se delinea en la expresión de la intimidad la figura de una autora que vive un “exilio menor”. Desde 1940 a 1994, Rosa Chacel fue registrando los encuentros y desencuentros en los medios literarios de los que participó en Argentina, Brasil o España, los percances o éxitos de sus proyectos

de escritora y los acontecimientos familiares que la afectaban. Las anotaciones realizadas entre 1940 y 1981 se publicaron en dos volúmenes bajo los títulos *Alcancía. Ida* (1982) y *Alcancía. Vuelta* (1982), separando lo anotado entre 1940 y 1966 de lo escrito entre 1967 y 1981. Luego aparecerían en un único volumen. Con el término “alcancía” se metaforiza la característica principal del género que es la escritura constante, como si se colocase una moneda día tras día.

En 1998, después de la muerte de la escritora a los noventa y seis años, se publica *Alcancía. Estación termini* (1998)<sup>4</sup>. El libro, una verdadera “narrativa del regreso”, para usar un título de Sylvia Molloy, comprende registros desde 1982 a 1994, suspendidos el 28 de marzo de este último año, cuatro meses antes del fallecimiento.

Leer esos diarios íntimos de escritora es identificar la repetición de manías, las quejas por la falta de éxito y, más tarde, por el exceso del mismo y por la decepción ante los anhelados premios que no le son concedidos. Si, como observó Beatrice Didier, es inherente a la escritura del diario como género el riesgo a “volverse terriblemente monódico, asfixiante” (DIDIER, 1996, p. 39), en los diarios de Chacel, esa asfixia resulta, además, un tópico recurrente. Ricardo Tejada acierta en definirlos como “claustrofóbicos” (TEJADA, 2010). Los diarios revelan que en ciertos períodos la escritura de los mismos constituye la única posibilidad de expresarse, aunque la expresión consista en explicitar el fracaso de otros proyectos literarios que naufragan antes de llegar a término. Nos parece conveniente concentrarnos en unas pocas entradas que se refieren al exilio, del que poco habla expresamente en esos diarios que ocupan más de mil doscientas páginas y fueron escritos en un lapso de cincuenta y cuatro años. Entre las tantas síntesis expresivas de la angustia, y jugando con el *ser* y el *estar*, la escritora se pregunta “¿Puedo decir que no estoy donde soy tan

---

<sup>4</sup> En edición de Carlos Pérez Chacel, el único hijo tan nombrado en los diarios, y de Antonio Piedra, el amigo y director de la Fundación Jorge Guillén.

infinitamente desgraciada?” (CHACEL, 1994, p. 139). Ya notó Anna Caballé que “Quizá la matriz retórica más característica de los diarios de Rosa Chacel sea la elipsis, y, en cierto modo, la dubitación” (CABALLÉ, 1996, p. 116). Otra característica es la autofiguración por la cual la escritora se representa siempre como estando fuera de lugar, en los márgenes de un centro constantemente negado para ella, en España, en Brasil, en Argentina o donde fuere.

Me detendré en los primeros registros de los diarios, del 18 y del 19 de abril de 1940, en los últimos, del 3 de enero y del 28 de marzo de 1994, y en una narrativa de finales del año 1983, cuando se produce un importante deslizamiento hacia el género de las memorias.

Manifestación auténtica de una subjetividad compleja, *Alcancía. Ida y vuelta y Alcancía. Estación termini* nos permiten apreciar lo que identificamos como el “exilio menor” en el que advertimos la grandeza y la miseria del modo en que pudo vivirse y representarse un tipo de destierro, menos trascendente, sin la heroicidad que caracterizó a otras representaciones de los españoles de la Guerra Civil. Se impone, como contraste, el caso de Rafael Alberti, el poeta del cual podríamos decir lo mismo que Julio Premat pensó sobre la autofiguración de Pablo Neruda. Según el crítico, el chileno alimentó “la idea a la vez romántica y marxista del poeta como voz privilegiada, capaz de plasmar sentidos colectivos” (PREMAT, 2009, p. 16), escenificando “una repetida imagen heroica de sí mismo” (PREMAT, 2009, p. 16).

El relato que ella propone del exilio vivido en Buenos Aires y en Rio de Janeiro junto a Pérez Rubio no cultiva lo heroico ni idealiza el período de la República española (1931-1939). En los diarios no se registra la comprometida y eficiente gestión en el ámbito de la cultura<sup>5</sup> que cumplió Pérez Rubio, pero a la biografía

---

<sup>5</sup> A Timoteo Pérez Rubio le cupo la tarea de organizar el traslado a Suiza de las obras del Museo del Prado, realizado a pedido de la República. Fue la única operación de salvamento del patrimonio artístico de un país. Véase *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, de Arturo Colorado Castellary (2008). Ya al final de la guerra, otro

*Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*, la escritora anexa una segunda parte compuesta de documentos que comprueban la actuación del Presidente de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico, omitiendo la voz de la biógrafa.

La noción de interarchivo de Daniel Link viene a nuestro auxilio al apuntar a relaciones inesperadas entre obras.<sup>6</sup> Prestando atención a esos vínculos resulta imposible no acordarse de las menciones inequívocamente irónicas a Rosa Chacel y la significativa omisión del nombre de Pérez Rubio en *La arboleda perdida*, el libro de memorias de Rafael Alberti. El poeta le confiere el carácter de aventura heroica al traslado de las obras artísticas del Museo del Prado, hecho protagonizado por él mismo y por su mujer, la escritora María Teresa León. El memorioso Alberti nombra en pocas páginas más de cincuenta pintores a los que conoció personalmente, olvidándose de Pérez Rubio.

Congregados, en el amor o en el odio por la compartida situación del exilio americano, esos españoles formaron en América una extensa red de relaciones de la que Rosa Chacel participó activamente como lo demuestran las cartas y los diarios. La autofiguración que acompaña la representación de lo que llamaremos el “exilio menor” evoca por correspondencia y contraste otros discursos del gran archivo mencionado.

La expresión que entrecomillamos (“exilio menor”) fue usada por el latinista Carlos García Gual en su comentario de la noción del destierro que Plutarco sostiene en la epístola *De exilio*. A modo de síntesis del pensamiento de esa epístola del siglo I, según la cual todo hombre era un desterrado puesto que su

---

diarista extraordinario, Manuel Azaña, el último presidente de la República, anota: “el pintor Pérez Rubio y José Giner, que han sido los héroes de esta empresa, me visitaron [...]” (AZAÑA, 2000, p. 1271).

<sup>6</sup> Link abre la posibilidad de conectar, por ejemplo, la ficción delirante del escritor argentino Copi con relatos de Foucault realizando una lectura que excede el texto de Copi a partir del pensador francés, descubriendo coincidencias de ambos en el medio parisiense diezmado por el Sida de los años ochenta.

origen y destino no están en la tierra, García Gual concluye que, para Plutarco, “Todo humano vive desterrado sobre esta tierra, por su origen y destino celeste ¿Qué importa, pues, un exilio menor?” (GARCÍA GUAL, 2006, p. 39) La expresión parece adecuarse a la figuración de subjetividades en situación de desarraigo como la de Rosa Chacel. Pero “menor” no deja de evocar también “la condición descentrada de obras y autores que operan en los márgenes de las instituciones culturales”, como Giordano identificó en la escritura diarística del peruano Julio Ramón Ribeyro (GIORDANO, 2015, p. 341).

Desde hace varias décadas las perspectivas teóricas sobre la autobiografía han coincidido en sospechar de la visión ingenua que confiaba en el relato de un sujeto sobre su propia vida. Uno de los fundamentos de tal sospecha lo ofreció Paul Ricoeur, quien, amparado en el influyente estudio de los tiempos en el lenguaje de Harald Weinrich (1968), permitió reparar en el hecho de que el tiempo de la narración del autobiógrafo era el presente. A partir del anclaje en ese tiempo se organiza lo evocado por la memoria, determinando la perspectiva, el recorte y selección y lo que prefiere silenciarse. Se decide también un principio y un final para narrar la vida, elección en el que pesa también la imagen que éste está proponiendo de sí mismo. Las pioneras y ultracitadas reflexiones de Maurice Halbwachs sobre la memoria individual, colectiva e histórica también insistieron en que “el recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado” (HALBWACHS, 2004, p. 71).

El diario se distinguiría de la autobiografía y de la memoria testimonial en que carece de la distancia con respecto al tiempo pasado. Ello anularía la posibilidad de la reconstrucción de la memoria. Sin embargo, también sabemos que en la modernidad los diarios de escritor se escriben para ser publicados y, además, son concebidos como literatura por autores y lectores. Rosa organizó los diarios de *Alcancía. Ida y vuelta* y escribió con la intención de publicación *Estación termini*. Si bien en los primeros cuadernos no se declara la voluntad de divulgación, me inclino a pensar que el principio y el final de los diarios

formaron parte del proyecto de la escritora, sin que interviniese mayormente la “sobreescritura”<sup>7</sup> de editores, aun en el libro que ella no llegó a ver publicado.

“En este cuaderno estudiaré los progresos que hace en mí la idea de fracaso: cada día estoy más familiarizada con ella. ¿Por qué escribo esto? No lo sé; si a mí misma no me importa, ¿a quién le puede importar?” (CHACEL, 1982, p. 13). Los críticos Anna Caballé (1996) y Alberto Giordano (2012) coinciden en detenerse en ese enunciado central del 18 de abril de 1940, por el cual se manifiesta la autorreflexividad del diario. Giordano nota en las primeras páginas de *Alcancía*, ya escritas en Buenos Aires, “una poderosa sensación de vida, de curso firme y al mismo tiempo impremeditado” (GIORDANO, 2012, p. 150), señalando también que las únicas entradas de 1940 -escribe apenas el 18 y el 19 de abril-serían “un falso comienzo” ya que el diario sólo es retomado en la capital argentina doce años más tarde. Podemos agregar que ese “comienzo interrumpido” es particularmente significativo si decidimos leerlo en relación al archivo de los relatos autobiográficos del exilio español.

En ese principio, escrito en Burdeos, donde Rosa está esperando para iniciar su viaje a Rio de Janeiro, un año después de la derrota del gobierno republicano, la escritora no se lamenta por la pérdida de España sino de París: “El caso es que ya no estoy en París. Son las ocho, me voy al cine, a ver a Jean Gabin. ¡Él es París! Un París que me fue siempre igualmente inaccesible...” (CHACEL, 1982, p. 14). Rosa rechaza Burdeos por fea, admira a Jean Gabin por bello y siente nostalgias de la París deslumbrante.

En la entrada del día siguiente, la del viernes 19, comenta la impresión que le causó el Jean Gabin de *Le récif de corail*. Descarta del film el guión y los clisés,

---

<sup>7</sup> Tomamos el sentido que le confiere Patricia Venti a la noción de “sobreescritura” en su estudio sobre lo autobiográfico en Alejandra Pizarnik (VENTI, 2007-).



para rescatar únicamente el trabajo del actor, sin dejar de confesar la puerilidad de su enamoramiento, afirmando su adhesión a “la vida misma”. A lo largo de los diarios de Rosa, el lector se deparará a cada momento con juicios sobre películas, tan constantes como los relatos de sueños.

Este principio del diario puede ser contrapuesto a otros relatos, entre ellos a la memorable crónica de la salida de España de Antonio Machado y de otros intelectuales que inmortalizó el testigo y también exiliado Corpus Barga en su libro de memorias *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*. Esperando para cruzar la frontera, Machado no hablaba de la guerra, “si no era provocado por alguna pregunta, y contestaba brevemente y como de pasada, volviendo a la conversación que llevaba sobre temas de la vida y de las letras” (CORPUS BARGA, 2002, p. 556). En el momento crucial

Por caminos se arrastraban millares de hombres, mujeres y niños de todas partes, algunos de lejos, en toda clase de automóviles o carros, hasta en cañones, tirados por tractores (entonces se notaba un fenómeno moderno: la inexistencia de la tracción animal), el río humano y, aunque motorizado, remoto de las migraciones, el éxodo bíblico (CORPUS BARGA, 2002, p. 557).

Intensifican el dramatismo de la crónica la enfermedad del poeta, la vejez de su madre, que lo acompaña, el frío, la lluvia, la falta de cualquier tipo de información y el miedo provocado por los rumores generados en el clima de incertidumbre y desconcierto.

La alusión al exilio colectivo en esa entrada inaugural del diario de Rosa Chacel se repliega a la instancia paratextual. En la nota agregada para la edición leemos “Máximo José Kahn, incomparable compañero de exilio para todos nosotros” (CHACEL, 1982, p. 13). La escritora usaba para sus anotaciones diarias cuadernos regalados por sus amigos, procedencia siempre identificada con reconocimientos amorosos como el dedicado a Kahn. El recuerdo del amigo en la abertura de *Alcancía. Ida* queda inscripto en el pie de página: antes del lugar y de la fecha leemos “Cuaderno negro (regalado por Máximo. En la primera hoja

puso Posada de la Sangre)” (CHACEL, 1982, p. 13). Máximo Kahn había fallecido en 1953, es decir, bastante antes de la nota escrita por Chacel. A Manuel Aznar Soler<sup>8</sup>, referencia crítica en temas del exilio español, le sorprende que la singular figura de Kahn haya pasado tan desapercibida. En el comienzo de los diarios de Rosa, en apenas una página se suceden el recuerdo indirecto de Kahn, compañero de aventuras intelectuales y de exilio, el propósito que la impulsa a la escritura y el lamento por la pérdida de París tan inalcanzable e inmerecida como Jean Gabin.

En contraste, Alberti, al describir en sus memorias la salida desde Francia hacia Argentina, denuncia el horror de la Europa que está abandonando a través de versos que revelan la figura del poeta que sufre y que lucha: “Mañana/triste, en el océano, /Europa para mí será un fuego lejano/a través de las zonas de las lluvias.” (ALBERTI, 1999, p. 141). Si atendemos a relaciones de interarchivo existentes en la propia obra de Chacel, llama la atención en el comienzo de su novela *Ciencias naturales* la metáfora del abandono penoso de España en la imagen aterradora del barco que se queda sin luz mientras atraviesa el Atlántico. En contraste, vimos que en el inicio del diario el dolor de la pérdida se evoca por el recuerdo de su amigo Kahn.

Si en el comienzo de los diarios de Rosa Chacel hay una película, en el final hay un sueño. Como cumpliendo con una simetría entre principio y final, existen en 1994 solo dos entradas muy breves: las del 3 de enero y la del 28 de marzo. En la primera de ellas también se vuelve a mostrar la autorreflexividad del diario como género que, en su caso, la lleva a comunicar la decisión de interrumpirlo puesto que “no me parece posible nada semejante a un diario: es cosa que

---

<sup>8</sup> Nacido en Frankfurt en 1897, Kahn se estableció en Toledo por su interés en el pasado sefardí. Escribió en *Revista de Occidente* bajo el pseudónimo de Medina Azara. Adhirió a la República y como diplomático en Grecia, invitó a Rosa Chacel durante la guerra. Comenzó su exilio en México. En 1943 Rosa, desde Brasil, obtuvo los visados para que pudiera trasladarse de México a Rio de Janeiro. Finalmente se instaló en Buenos Aires, donde murió en 1953 (AZNAR SOLER, 2006).

exige la soledad absoluta que ya me está prohibida.” (CHACEL, 1998, p. 407). Con la salud fragilizada, la escritora abandona el diario. En un último esfuerzo, el 28 de marzo narra un sueño. Lectora constante de Freud, en un punto Rosa parece obedecer a C. G. Jung, quien recomendaba a sus pacientes el diario “para que pudieran recordar los sueños e interpretar los símbolos personales” (BOU, 1996, p. 129). Ese último sueño representa una condensación de algunas obsesiones que el lector de *Alcancía* conoce muy bien: sale a comprar flores, pero como no tiene dinero -su problema desde siempre- se vuelve sin nada. Como ella comenta, lo irreal es que camina por sí misma. En otro momento del sueño se ve sin hacer nada, solo mirando “nuestro cuadro, el de Valverde, Timo y yo” (CHACEL, 1998, p. 408). El cuadro (real) pintado por Joaquín Valverde Lasarte (1896-1982) cobra movimiento y esa visión la coloca “ante el horror de lo imposible que sin embargo no era horroroso” (p. 408). Finalmente confiesa “Y nada más, no puedo seguir; creo que esto será completamente ilegible: no vale la pena intentarlo...” (p. 408). Quien tanto se quejó a través de tantas páginas, encuentra un final feliz que no se exime del horror: en el corte produce un sentido. El cuadro la retrotrae a la época feliz, en España y en Roma, antes de la Guerra, junto a su marido Timo y al amigo de ambos, el pintor Joaquín Valverde, a quien la poeta le dedicara el soneto “A la orilla del río”. Ya postrada por la edad, sueña con la imagen del cuadro en movimiento, es decir, del cuadro que podría ser cine, para finalmente declarar la imposibilidad de seguir, aunque los puntos suspensivos indiquen el signo de lo inconcluso, de lo que se abandona con resistencia porque no hay más remedio.

Retrocedamos a los registros de 1982. A los ochenta y cuatro años, ya instalada en Madrid, y gozando de reconocimiento por razones ya señaladas, Rosa continúa escribiendo el diario, ahora en el cuaderno regalado por Alberto Porlan. El 6 de diciembre, en una reflexión que acerca y diferencia la memoria del diario, la escritora anuncia la decisión de incorporar a este último algo que es de hecho del orden de la memoria: “En realidad, es que he pensado hace días poner en esto algo más de carácter: memorias” (CHACEL, 1998, p. 53). El

tiempo, o mejor dicho la falta del mismo, se menciona como justificativa ya que “no creo que me quede tiempo para hacer memorias *tout court*, así que las iré infiltrando en esto, que dejaré con el mismo título, pero ya no sé qué le puede añadir” (p. 53) Más adelante, el 1 de enero de 1983, volverá sobre las leyes impuestas por el diario como género. La escritora está planteando algo semejante a lo que, en la ficción, pone en juego Julio Cortázar en “Diario para un cuento” (CALLEGARO, 2007)<sup>9</sup> de *Deshoras*, libro publicado, por coincidencia, en 1982. Chacel y Cortázar eligen el diario como género para transgredirlo provocando un desplazamiento hacia la memoria y la autobiografía, con lo que se introduce la distancia temporal operando como disparadora de una tensión. Después de *La ley del género* de Jacques Derrida es inevitable pensar que el mismo supone un límite y una ley que determina lo que se puede o no se puede hacer, y lleva a la clasificación, que engendra vértigos clasificatorios. En el campo de las escrituras del yo, las distinciones entre los géneros constituyen sin duda una de las zonas privilegiadas para establecer tales distinciones.

Rosa Chacel está meditando sobre ese desplazamiento que lleva del diario a la memoria de un tiempo bastante remoto justo después de narrar algo del pasado, que, como veremos, tocará el centro neurálgico del conflicto del exilio español. En la entrada del 29 de diciembre de 1982 se decide a contarlo. Por solicitud de Soledad Ortega, la hija de José Ortega y Gasset, se compromete a escribir un texto referido, más que a las ideas del filósofo, a las experiencias personales con su maestro, todo un género entre los muchos discípulos de Ortega<sup>10</sup>. Le preocupa encontrar el tono exacto, y una vez escrito se dice a sí misma “que debería haber recalcado con algún párrafo la estricta relación discipular, ajena a todo trato amoroso” (CHACEL, 1998, p. 80), ya que nada

---

<sup>9</sup> Callegaro nota que en el cuento de Cortázar el tiempo de la enunciación es el presente pero que los sucesos se remontan a un pasado distante y se detiene en lo que eso representa como transgresión.

<sup>10</sup> En 1983, María Zambrano, otra discípula de Ortega escribe el texto “José Ortega y Gasset en la memoria. Conversión-Revelación” en el que recuerda un paseo de Ortega y de sus discípulos dilectos desde Madrid hacia las afueras de la ciudad (ZAMBRANO, 1983, p. 1; p. 5).

debería insinuar la existencia de un vínculo amoroso entre ambos en la juventud. Nota que necesita corregir la página en que ella cuenta la última entrevista con Ortega, cuando el maestro la toma del brazo con furia y le impide levantarse de la silla. Al alterar el texto, comete el acto fallido, una de las habituales “metidas de pata” de la escritora. Mientras que en la página original constaba “Me acometió un furor-bélico *heroico*” (p. 81), en “la página copiada por mí puse *herótico*...” (p. 81), y con esa errata envió el texto para publicación. Al reparar en el error, confía en que la “h” de “herótico” permita entender que se debe leer “heroico”. Pero, ¿qué discusión motiva el “furor bélico” de Rosa y la furia de Ortega, más allá de que el impulso fuera “heroico” o “erótico”? La escritora revela que le reprochó al maestro, en un momento en que “las cosas de España se imponían ante cualquier otra cosa” (p. 81), su distanciamiento de los jóvenes. Como defensora de la República, Rosa no aceptaba las renunciaciones de Ortega, sus posiciones ambiguas, que lo llevarían más tarde a tolerar el franquismo. En esa escena nimia y a la vez esencial, la escritora trae al centro no sólo los conflictos del pasado ya lejano, sino que incursiona en aquello que constituyó el verdadero problema de los exiliados: la pérdida de contacto con las nuevas generaciones, la interrupción del diálogo, el abismo infranqueable con el público español, la distancia respecto a la comunidad de origen y el aislamiento de los escritores en la soledad de sus propias obras. A pesar de sostener juicios críticos, directos y desagradables sobre la obra de muchos escritores, no se podría negar que uno de los placeres de Rosa desde que retoma sus vínculos firmes con la comunidad literaria española fue el cultivar la relación con los escritores jóvenes, hablar para ellos, escribir en sus revistas.

### **A modo de conclusión**

Arribando al final de nuestro trabajo, nos gustaría precisar que la lectura de unas pocas escenas particularmente significativas de los diarios de Rosa Chacel y de algunos momentos de su literatura autobiográfica dejó en evidencia el

papel que desempeñó lo que denominamos “exilio menor” en la autofiguración de la escritora. La contrastamos con otras construcciones autoficcionales del archivo del destierro español en América, señalando la singularidad de la escritora en dicho archivo. Pensar en la noción de interarchivo nos permitió leer con método comparativo la literatura autobiográfica de la escritora, atravesando las fronteras que separan la ficción del relato verídico, y también pudimos colocar en relación dicha literatura de Chacel con otros escritos íntimos de escritores españoles exiliados. Como explicitamos en el comienzo del artículo, tuvimos en cuenta el sentido que Premat le concede a la autoficción. Ver desde afuera, desde una marginalidad que acentúa una exterioridad respecto a un centro siempre negado es otro de los rasgos dominantes de Rosa Chacel. No obstante, también en los discursos de la intimidad la autora habla a su modo de la política y de las experiencias que la marcaron: la guerra, el exilio, América y la vuelta a España, desde donde recuerda por momentos su pasado americano. La escritora aislada, que no encontraba su lugar en los medios intelectuales, fue capaz de integrarse en redes cuyas dimensiones se hacen más patentes en las escrituras de la intimidad.

### Referencias:

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALBERCA, Manuel. *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. España: Sendoa, 2000.

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida (II)*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo/UNLP, 2007.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2007.

AYALA, Francisco. *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza, 2001.

- AZAÑA, Manuel. *Diarios completos*. Barcelona: Crítica, 2000.
- AZNAR SOLER, Manuel. *Editores, editoriales y revistas del exilio de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BOU, Enric. El diario: periferia y literatura. *Revista de Occidente*, n. 182-183, p. 121-135, jul.-ago. 1996.
- CABALLÉ, Anna. Ego tristis (El diario íntimo en España). *Revista de Occidente*, n. 182-183, p. 99-120, jul.-ago. 1996.
- CALDERARO, Sergio Massucci. Rosa Chacel: el lenguaje del exilio desde Rio de Janeiro. *Espéculo*, Madrid, n. 47, 2011.
- CALLEGARO, Adriana. El diario y la autobiografía: la doble enunciación en “Diario para un cuento” de Julio Cortázar, una representación del trabajo de escritura. *Cuadernos del Sur. Letras*, Bahía Blanca, n. 37, 2007. Disponible en: <[http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/cielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S16](http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/cielo.php?script=sci_arttext&pid=S16)>.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- CHACEL, Rosa. *Alcancía. Estación termini*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1998.
- CHACEL, Rosa. *Alcancía. Ida*. Barcelona: Seix-Barral, 1982.
- CHACEL, Rosa. *Alcancía. Vuelta*. Barcelona: Plaza & Janes, 1994.
- CHACEL, Rosa. *La confesión*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- CHACEL, Rosa. *Obra completa. Autobiografías*. Dueñas: Fundación Jorge Guillén, 2004.
- CHACEL, Rosa; MOIX, Ana María. *De mar a mar. Epistolario*. Prólogo, edición y notas de Ana Rodríguez Fisher. Barcelona: Península, 2003.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo. *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2008.
- CORPUS BARGA. *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*. Madrid: Visor, 2002.
- DERRIDA, Jacques. La loi du genre. In: \_\_\_\_\_. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarate. Madrid: Trota, 1997.
- DIDIER, Béatrice. El diario ¿forma abierta? *Revista de Occidente*, n. 182-183, p. 39-46, jul.-ago. 1996.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (Ed.). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.



- GARCÍA GUAL, Carlos. Cartas de consuelo al desterrado. Plutarco y Fray Antonio de Guevara. Imitación al contraste. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cartas-de-consuelo-al-desterrado-plutarco-y-antonio-de-guevara-imitacin-al-contraste-0/>>. Acceso en: 20 dez. 2016.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco. *La rama viva y otros poemas*. Málaga: Revista Litoral, 1987.
- GIORDANO, Alberto. La tentación del diario: escritura de la intimidad y experiencia ética en *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro. *Cuadernos de Literatura*, v. XIX, n. 37, ene-jun. 2015.
- GIORDANO, Alberto. Un *rapport* de la interrupción. Sobre los diarios de Rosa Chacel. *Zama*, v. 4, n. 4, p. 147-156, 2012.
- GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- HORA de España. Valencia-Barcelona 1937-1938. Edición facsimilar. Valencia: Faximil, 2004.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita M. Gerheim Noronha e Maria Inês Combra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LEVRERO, Mario. *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara, 2005.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras operações críticas*. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.
- MAURA, Antonio. Rosa Chacel y Francisco Ayala en Rio de Janeiro. *Revista de Cultura Brasileira*, nueva serie, n. 8, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad revocada*. Traducción de Felipe Alarcón. Buenos Aires: Mardulce, 2016.
- OVEJERO, José. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- PENNA, João Camillo; DIAS, Ângela, Maria. *Comunidades sem fim*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras del autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2009.
- TEJADA, Ricardo. Del “intracuerpo” al anhelo genésico en Chacel: ¿la autobiografía de un yo, exiliado de sí mismo? In: ACILLONA LÓPEZ, Mercedes (Org.). *Sujeto exílico: epistolarios y diarios, exilio en primera persona*. San Sebastián: Hamaika Bide Elkartea, 2010.



VENTI, Patricia. Interrogantes teórico-críticos en torno de la obra de Alejandra Pizarnik tras la edición española de su obra. In: \_\_\_\_\_. Patricia Venti blogspot. 2007-. Disponible en: <<http://www.patriciaventi.blogspot.com.br/>>.

WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Traducción de Federico Latorre. Madrid: Gredos, 1968.

ZAMBRANO, María. José Ortega y Gasset en la memoria. *Conversión-Revelación. Ínsula*, año XXXVIII, p. 440-441, jul.-ago. 1983.

ZAMBRANO, María. Pensadora de la aurora. *Anthropos*, n. 70-71, mar.-abr. 1987.

Recebido em: 19 de maio de 2017.  
Aprovado em: 5 de outubro de 2017.