

En este rigor y claridad que Rosa Chacel reconoció como vía, se cifra también la autoridad («dimensión del alma»)³³ y por ello la escritora la acató, por «adhesión, por claridad o firmeza en la carta de navegar, por confianza en él sobre el piélago»³⁴. Al confesar este acatamiento excepcional y su trato con Ortega, que dice fue «extravagante», deja surgir una pincelada delimitadora de su autorretrato: «Ortega gobernaba mi conducta sin palabras, sin consejos. [...] yo veía sus conclusiones terminantes perfectamente formuladas. "Usted es una persona intratable, sufra las consecuencias"»³⁵.

Pero la primera consecuencia del pensamiento de Ortega —esa razón que se había hecho vital— en el pensamiento de Rosa Chacel es anterior a su conocimiento personal y se concretó en su primera novela, *Estación. Ida y vuelta*, que ella define como «ejecutiva» de su doctrina, mientras procuraba ceñir el lado técnico a las normas dadas por él en *Ideas sobre la novela*. Partiendo, tras la lectura del primer Joyce, de la convicción de que en la novela cabía todo, concluyó que ese todo alcanzaba a la filosofía, «la filosofía —la entrevista, la respiraba— se mostraba como novelable»³⁶ e imaginó un personaje que viviese esa filosofía o «en el que la filosofía viviese su vida —la de la filosofía— por tener una idea clara de que la filosofía era algo viviente»³⁷.

Tal fue la importancia de Ortega y Gasset para Rosa Chacel que se da una velada melancolía en el paisaje abarcado por el autorretrato: «Esos movimientos asincrónicos de España y el Continente, que Ortega registra, dieron como resultado el aniquilamiento de nuestro mundo, que empezaba a ser vivificado por el hermoso cuerpo del pensamiento. Sí, al hacerse vital la razón, la sangre se convertía en espejo de Narciso. Una misma belleza mirándose en sí misma. Pero los otros, los de fuera, los circunstantes, encontraron inoportuno nuestro idilio. Y sin embargo, aquel tiempo nos pertenecía; aquél era nuestro tiempo y sazón. Es fuerza que un tiempo ceda a otro, pero no es fuerza que se extinga al ceder. Que pase, no quiere decir que sea pasajero»³⁸.

Aquel tiempo... nuestra época. Si la base sobre la que construye Rosa Chacel es el «poder», la realidad inmediata de «nuestra época», como el tema de la mujer, permite las grandes dimensiones de su edificio, la elevación y la profundización progresiva en una línea que en apariencia se borra. Nuestra época «ha abolido lo esencial,

apenas puede concebir que ciertas leyes y ciertas formas tengan vida íntima», afirma en «Lo racional en el arte» (1949)³⁹, pero ya en 1931, dijo: «La crisis que conmueve el fondo íntimo de la vida actual es, en su mayor parte, inadaptación e incompatibilidad de los contenidos mentales puros con las formas tradicionales de las relaciones vitales y psíquicas»⁴⁰. Por ello el hombre de hoy, que aspira a la plenitud, rechaza todo lo parcial, lo cual «le induce a inclinarse hacia lo único que no es fragmentario, a la negación, a la connivencia con la nada»⁴¹, le conduce, por lo tanto, a buscar «la alegría por medio del atolondramiento sonoro o de la kinestesia desenfrenada»⁴², y al no hallarla, busca paraísos artificiales. Lo que sucede es que, de hecho, en cierto modo, ha perdido el hilo conductor que le unía al pasado, a la «historia del espíritu humano»⁴³ —y asoma ahora nitidamente Baudelaire, tan admirado por Rosa Chacel, que fue fiel a ese espíritu, «y si se negaba a avanzar con el progreso era porque la infalible profecía que continúa el eje de la memoria le anunciaba que la próxima estación era la náusea»⁴⁴—, porque hoy el hombre está saturado de realidad, y, vencido por ella, se aferra a la negación, de ahí que se aparte de la belleza antigua y acate sólo a los ángeles «terribles», rinda homenaje a los héroes fulminados: Prometeo, Caín, Lucifer, Satanás.

En este laberinto actual, sigue observando el ojo implacable de Rosa Chacel —y vemos también su firme mano subrayándolo— el gran error «es haber pretendido buscar la libertad por el camino de la irracionalidad»⁴⁵. Y lo que hay que aclarar es la confusión, conflicto interno, «a que hemos llegado, en el que es ya imposible reconocer lo que la razón tiene de necesidad vital para el hom-

³³ «Ortega», vol. I, pág. 422.

³⁴ *Ibid.*, pág. 422.

³⁵ *Ibid.*, pág. 424.

³⁶ «Revisión de un largo camino», 1983, vol. I, pág. 409.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ «Respuesta...», vol. I, pág. 390.

³⁹ Vol. II, pág. 286.

⁴⁰ «Esquemas...», vol. II, pág. 447.

⁴¹ «Lo primero y principal...», vol. II, pág. 334.

⁴² *Ibid.*, pág. 333.

⁴³ «Baudelaire y...», vol. II, pág. 226.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ «Sobre Babel», 1950, vol. II, pág. 249.

bre y lo que la irracionalidad puede tener de elaboración y artificio de la razón»⁴⁶. Este reto (con Kierkegaard al fondo) comportaría asumir la culpa, puesto que activa o pasivamente todos somos partícipes del acontecer: «los hechos sangrientos bien quisiéramos verlos reprimidos, pero todos los que detectamos las represiones, hemos fabricado desde hace tiempo, aquí y allá, los más eficaces explosivos»⁴⁷. Por este camino nos conduce Rosa Chacel ante una cuestión fundamental: «la crisis de lo sagrado»⁴⁸ (apuntada por Ortega), que ya en el año 1937 le hiciera decir en «Carta a Bergamín sobre anarquía y cristianismo»: «Y en cuanto a pensar que el movimiento político se ve amenazado por una fuerza religiosa —me refiero a algo auténtico, puro— arrolladora, no hay que alarmarse; todavía no estamos tan cerca de la felicidad»⁴⁹.

Rosa Chacel se sirve de tres obras literarias para ilustrar magistralmente todas estas afirmaciones: *La Náusea*, *Hiroshima mon amour* y *Esperando a Godot*. De la primera dice que indica el momento «en que se empieza a no aguantar más»⁵⁰; la segunda, afirma, causó intensos efectos: «un eros avasallado por el Thánatos, más que avasallado, activado»⁵¹. De la última, dice: «lo que percibimos es la detención. Ahí seguimos con él, o con ellos: ahí estamos esperando... y no viene»⁵². Lo cual es ciertamente dramático pues se presenta como una suerte de castración, y no hay que olvidar que lo peor es la impotencia y su peligro inmediato: «la escasez». Es imprescindible responder al impulso genésico para avanzar, pues —y no me detengo en ese tema, aunque fundamental, que aparece a la sombra de Rilke— «sin tensión pasional no hay producción intelectual»⁵³.

Pero hay otros aspectos del mundo de nuestros días, entre ellos los que representa otro de los maestros aceptados por Rosa Chacel, Ramón Gómez de la Serna (a quien dedica dos espléndidos artículos), «genuino progenitor de *nuestro hoy*, de nuestro mundo unisex, que intenta suicidar toda “vida civil” conservando el destello finisecular desde el cual fuimos proyectados, en el que se hermanaban conatos de ciencia y arte»⁵⁴. Ramón, que sufrió el «deslumbramiento fatal de Nietzsche —fatal porque todos, todos sin excepción, lo sufrimos—»⁵⁵, es la universalidad, y su «figura logra una presencia rápida, fácil, activa y triunfal»⁵⁶. Aceptar a Ramón «significaba empezar la nueva novela española»⁵⁷. Ramón, en *El*

libro mudo, dijo: «es mi muerte civil», una muerte, explica la escritora, que «queda inserta en el censo de la villa, no toca al cuerpo, y Ramón al seguir brujuleando entre los vivos, recalca la abyección de los términos con que la condimenta; es una *deserción*, una vida *fraudulenta*, una *evasión*...»⁵⁸.

Gómez de la Serna se alza en estos textos como una de las personalidades más fuertes después de la de Ortega —personajes estos que no quedan tan al fondo en el autorretrato. Junto a él, otro maestro, Juan Ramón Jiménez, al que dedica la interesante conferencia *La segunda primera novela* y cuyo *Platero y yo* sitúa junto al *Quijote* pues «ésta no fue más que un momento de Cervantes. /.../ la eternidad de un momento»⁵⁹. La escritora otorga a Juan Ramón idéntico valor que a Cervantes, pues dijo, «con la soberbia de una absoluta pureza, yo»⁶⁰, lo cual, afirma, generó las consecuencias positivas de su obra en las que ve el origen de la prosa de los veinte.

De entre los restantes personajes que surgen en carne y hueso en este retrato, como Cernuda, Rafael Alberti, María Teresa León, Kazantzakis u Octavio Paz, interesa particularmente María Zambrano, que hace exclamar a Rosa Chacel, molesta porque les aplicaban ese adverbio de cantidad: «En cuanto a la pareja que formamos mi queridísima María Zambrano y yo, ¿por qué resulta que somos muy intelectuales?... /.../ tanto María Zambrano como yo, siempre fuimos intelectuales, lo bastante para satis-

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ «*Lo primero y...*», vol. II, pág. 331.

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 338.

⁴⁹ Vol. II, pág. 383.

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 336.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² *Ibíd.*

⁵³ «*Lo nacional en el arte*», vol. II, pág. 446.

⁵⁴ «*Ramón, hoy*», vol. I, pág. 446.

⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 443.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 445.

⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 44.

⁵⁹ Vol. I, pág. 357.

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 358.

facer nuestra vocación»⁶¹. Por la forma de expresarse respecto a esta compañera y amiga, se deduce claramente que ellas dos destacaban entre los afectos a Ortega. En 1984, Rosa Chacel le escribe una bella carta (la que le debe, dice, hace más de treinta años), donde le explica un soneto suyo en el que la identificaba con la «ebúrnea rosa», y dice: «Repito que el retrato en que te pinté no era estático, sino extático —éxtasis, culmen del movimiento— y en él aludía a tu sino —sino de rosa blanca— que en aquellos tiempos no habías decidido, aunque la hubieses adoptado»⁶².

Y en su acercamiento a María Zambrano, Rosa Chacel vuelve una vez más a lo suyo, es decir, realiza esta aproximación a través de lo suyo, y así lo confiesa: «Te llevo por mi camino habitual, los Cerros de Úbeda, para ir hacia tu guarida —tu cubil de bestia humana, a la que hay que mimar— donde está tu verdad agazapada meditando tu belleza ante el espejo, para darla a los que te aman, a todos los que te amen... Y encuentro entre tus dádivas —por entre el bosque— tu canto a la belleza ante la muerte... Yo intenté seguirte, creí hallarte en los claros engarzados en la umbría, pero mi brújula está fatalmente imantada por la *clareté*»⁶³.

Este deseo de «clareté» es indudablemente el rasgo que define el autorretrato de Rosa Chacel, y, en su escritura, lo que «informa» la forma, algo que se refleja tanto en sus obsesiones por aclarar las palabras como en su empleo, o en la estructura y distribución del texto. Es característico de su estilo el engarce de conceptos y de frases que, como si se tratara de un amplio silogismo, nos llevan a la conclusión deseada, como el explicar, en un inciso, en su afán de definir, una palabra, así «alma», al hablar del Arco de ladrillo de Valladolid; «demasia», al hacerlo de Gómez de la Serna; «autoridad», al referirse a Ortega; «marginación», cuando trata de las nuevas generaciones, o «moda», cuando lo hace de fútbol. Esta importancia dada a las palabras hace que con frecuencia aparezcan calificadas: una puede ser mirífica y grave (pasión), otras peligrosa (poder), altamente vilipendiada (juego), sumamente actual (participación) o simplemente una palabreja (marginación). Pesa también esa importancia en el cuidado al seleccionarlas, muchas veces con el fin de llamar, además, la atención: traslaticio, breñas, homoespiritualidad, arborescente, simulación, concitar, suscitar, calistenia, kinestesia, patidifuso... Por to-

do ello la fórmula «liberar el lenguaje» le parece «¡perversa, sólo es un carril acomodaticio para elevar a lugar prestigioso el producto de la ineptitud, de la confusión mental, de la impotencia!»⁶⁴.

Si la palabra es la unidad mínima de esta ecuación estilística, los miembros pueden ser imágenes o metáforas lanzadas desde la imaginación a la diana de la realidad. En el artículo «Luis Cernuda, un poeta» dice, por ejemplo, que el filósofo trabaja con el poeta empleándolo como el relojero un rubí, y hace el parangón del poeta con las cualidades de dicha piedra: «con la luz que le llega hasta el fondo, nos habla de su fondo /.../. Esa fijeza de su integridad es lo que le da categoría de punto de apoyo. Fijada en su estabilidad rueda la mente, tiempo y tiempo, contemplando y comprendiendo»⁶⁵. En «Aceptación de un viaje» (1946), habla de dos formas de universalidad, una de «estructura arborescente» y otra «que consiste en una adición de cuerpos poliédricos, idénticos, adaptables, ilimitables, independientes e indiferentes»⁶⁶; y de las fuerzas negativas, que «arrojan su sombra sobre los mejores actos, esas sombras, como las manchas de tinta que al caer toman forma de lirio o de pájaro, tiene en el trazo de su vacío una belleza que las redime»⁶⁷.

Una de estas metáforas o el juego con los distintos significados de una palabra, puede ser espina dorsal de todo un texto: el «oriente», ya geográfico o de la perla, de «Jaiquillas» (1990), o el «arrayán», del titulado «Recuerdo un olor...» (1992). En todos estos detalles vemos claramente a Rosa Chacel, vemos su expresión justa, embibida de arte, y sobre todo cuando —como sucede en muchos casos— deja surgir en la página la belleza literaria. El último artículo mencionado —que trata del Casón del Buen Retiro, espacio consagrado a las Bellas Artes, que tanto lugar ocupan en la obra de Rosa Chacel (baste recordar su trilogía *Escuela de Platón*)—, por ejemplo, se inicia así: «Recuerdo un olor... simplemente el olor

⁶¹ «Volviendo al punto de partida», 1964, vol. I, pág. 279.

⁶² «Rosa mística», vol. I, pág. 529.

⁶³ *Ibid.*, pág. 350.

⁶⁴ «Sobre Babei», vol. II, pág. 250.

⁶⁵ Vol. I, pág. 469.

⁶⁶ Vol. II, pág. 208.

⁶⁷ *Ibid.*