

LA INFLUENCIA DE LA ESTÉTICA ORTEGUIANA EN ROSA CHACEL

M.^a Carmen López Sáenz

Esta comunicación pretende explicitar algunos aspectos de la aplicación novelística que Rosa Chacel hace del pensamiento orteguiano para ejemplificar, de este modo, la fecunda relación que puede tejerse entre la filosofía y la literatura. Ambas intentan comprender fenómenos tan humanos como la vida, el lenguaje o el arte y es lógico que se alíen para lograrlo.

Ortega hallaba una diferencia fundamental entre el lenguaje y el arte: aquél nos habla de cosas mientras que éste las efectúa. Es decir, si el idioma expresa con unas imágenes (sonoras o visuales) otras (cosas, personas, situaciones, sentimientos, etc), el arte, en cambio, usa los sentimientos ejecutivos como medios de expresión y por eso da a lo expresado el carácter de estarse ejecutando ¹. Por tanto, el arte tiene una función expresiva dotada de dos potencias distintas: la alusiva y la ejecutiva. Su esencia es la irrealización, o sea, es doblemente irreal, porque el objeto estético no es algo meramente real y porque desrealiza la realidad:

El territorio de la belleza comienza sólo en los confines del mundo real ²

Cada artista tiene una manera peculiar de desrealizar y a eso le llamamos estilo. Esto significa que la obra artística tiene un importante componente subjetivo, pero, para Ortega, la subjetividad sólo existe en tanto que se ocupa del mundo; es decir, el estilo procede de la individualidad del yo pero se plasma en las cosas. Así podemos hablar de la estética orteguiana como de una relación dialéctica entre forma (subjetiva) y contenido (objetivo).

Ortega aconseja al novelista que imite al pintor impresionista, es decir, que sitúe en su obra los ingredientes necesarios para que el lector vea los objetos, dejándole a éste dar a ese material su última perfección. Si en el cuadro impresionista vemos los objetos en *status nascens*, también la novela debe conseguir eso y evitar ofrecer los objetos concluidos, muertos, pretéritos. El filósofo cree que el buen novelista debe captar y reproducir el movimiento de la realidad, la dialéctica presencia-ausencia, la apertura. Así pues, el arte no es la *mimesis* absoluta de lo dado, sino la capacidad de recrear siempre de nuevo y de manera

distinta aquello que se origina en el mundo real.

Rosa Chacel emplea con frecuencia el mismo estilo dialéctico para expresar la complejidad de lo elemental cuando penetramos en su esencia, para demostrar que los problemas humanos se esclarecen en su propia capacidad genésica o para describir el movimiento de la Voluntad dirigida hacia un objeto y, al mismo tiempo, abocada hacia su contrario. Sin embargo, entiende que la razón filosófica se queda a medio camino entre la razón dialéctica y la razón vivificadora. La meta de la escritora no es la filosofía, sino la narración de lo vivido. Por ello prefiere el género novelístico al ensayo. Sólo acepta la filosofía como vida y, por eso, no filosofa; ni siquiera pretende escribir novelas filosóficas, pero en sus producciones la filosofía de Ortega se convierte en personaje novelable, en algo viviente; de ahí que sus protagonistas se definan simplemente por sus vidas y que éstas se entiendan, ante todo, como voluntad, como querer lo otro, como anhelo de superación de lo fáctico. La filosofía le ha imbuído la interrogación, el distanciamiento y la sorpresa ante las cosas, pero no la capacidad creativa o la potencia poética.

Sin embargo, ambas facultades no son ajenas; es la tendencia creciente a la especialización la que las ha separado. Quizá sea más acertada aquella distinción orteguiana entre dos tipos de hombres: los meditadores, que viven en la dimensión de la profundidad y los sensuales, para los cuales el mundo es una reverberante superficie. Si el órgano de éstos es la retina, el de aquéllos es el concepto, el órgano de la profundidad, la cual -en opinión de Ortega- no es sino la coexistencia de una cosa con todas las demás, el sentido que el universo vierte sobre algo ³. Es evidente que Rosa Chacel pertenece al género de los meditadores y va incluso más lejos, ya que intenta conceptualizar lo sensual. Gracias a esa inmersión en el mundo de relaciones que constituye al hombre, logra magistralmente ahondar en el ser.

Ortega, siguiendo a Platón, consideraba que la filosofía tenía como objeto la totalidad de esas relaciones, una omnímoda conexión que hacía de ella *la ciencia general del amor* ⁴. Del mismo modo, Rosa Chacel comprende que amar un objeto es convertirlo en centro del universo, en lugar donde se anudan todos los hilos de la trama vital, todo nuestro mundo; ve en Eros un ímpetu que lleva a la unidad, una fuerza sintética, un ejercicio filosófico-erótico.

La autora quiere hacernos ver cómo el tiempo y la palabra escrita, en diferentes tonos y momentos, manifiestan la aventura que este movimiento humano unitario. En *Saturnal*, nos habla de los ciclos de duración, la brevedad intensa de la vida, el deseo de salir del tiempo eternizando momentos o instantes de plenitud. Chacel medita, entonces, en la función esencial de Eros y lo hace empezando por la propia vida, porque con ella homenajeamos al ser amado y así evitamos reducirlo a mero objeto de conocimiento.

La vida propia se enraiza en la infancia, la patria de referencia y el tesoro de la memoria individual que será la fuente de la vida y la obra de Chacel, el germen de lo verdadero. La influencia del psicoanálisis freudiano es patente. Si la memoria es el sistema, los recuerdos son lo verdadero que nos permite apresar la esencia de lo vivido. El objetivo chaceliano es captar el todo como una sola cosa, gracias a la memoria, a la fuerza de Eros. Del punto de vista interior y del mundo externo, tomados conjuntamente, surge la imagen integral de la realidad, la hidra de cien cabezas. Esto es lo que la escritora nos ofrece mediante

un conocimiento que sólo puede definirse zubirianamente como inteligencia sentiente:

No es la vida la que nos fuerza a pensar, sino que es la intelección lo que nos fuerza a vivir pensando ⁵

Vida y pensamiento se mezclan. Este se identifica con la memoria ⁶ que determina la creación y también el presente. No se trata de una simple nostalgia, sino de una actualización de todo tiempo, de una conversión de las experiencias personales en memoria pública.

Es el deseo de comprender, y no el de recordar por recordar, lo que mueve a la escritora. Para ello utiliza el diálogo interior como planteamiento narrativo. La realidad objetiva aparece interiorizada y entremezclada con la reflexión. Las descripciones puras son muy escasas.

Esta introspección implacable se mezcla con elementos autobiográficos novelados, porque no se puede presentar una vida humana sin partir de la propia, sin demostrar cierta capacidad de imaginar la vida. Los personajes son seres interiores, héroes que no se mueven por gestos universales, pero que suscitan en la escritora la interiorización de la experiencia relatada.

Yo diría que la suya es una escritura filosófica si entendemos la filosofía como una propiedad personal, una especie de carácter que se imprime en los pensamientos, la conducta o las obras pero que poco o nada tiene que ver con la profesión de un filósofo especializado. Pues, en efecto, todo cuanto cae en manos de la escritora vallisoletana se transforma en reflexión, en conocimiento de lo aparentemente nimio, disección de la menor sensación capaz de convertirse, en lo profundo, en desencadenante de experiencias, de recuerdos o de nuevas actitudes del espíritu. Y ante tal forma de escritura no caben los términos medios, ni las posturas indiferentes ⁷

La filosofía también cuestiona lo aparentemente obvio, pero lo hace de forma sistemática.

En cambio, Rosa Chacel sólo se rige por el sistema de la memoria; ésta no busca paraísos perdidos, sino algo semejante a las Ideas platónicas, entendidas como ideales regulativos, como lo incondicionado que se pretende apresar desde lo condicionado. De ahí el anhelo chaceliano de Perfección, Libertad, Amor, Belleza. Todas sus obras son una meditación sobre esos arquetipos y sobre su incidencia en el individuo.

El tema de la memoria es tan recurrente en la obra chaceliana, porque el olvido es, para ella, morir, porque pensar, sentir y gozar son una forma de amor, ya que Eros es -como decía Platón- una forma de engendrar en la belleza que subyace en el pensamiento, en la vida y en todo proceso creativo.

También Ortega detecta la gran influencia que el pasado ejerce sobre la mentalidad española y nos propone que lo tratemos como una de las múltiples formas de vida y no como algo muerto. Justamente esto es lo que se propone Rosa Chacel en sus novelas: acercarnos a las cosas, no a sus apariencias. Para ello penetra una y otra vez en las mismas descubriendo todas sus dimensiones, incluso las que se le ocultan al propio actor. Se sirve de la reflexión interior y del minucioso análisis de las relaciones que ésta entabla con sus objetos. En este sentido sigue al pie de la letra aquellas palabras de Ortega:

Para un mediterráneo no es lo más importante la esencia de una cosa, sino su presencia, su actualidad: a las cosas preferimos la sensación viva de las cosas.

Los latinos han llamado a esto realismo. Como realismo es ya un concepto latino y no una visión latina, es un término exento de claridad. ¿De qué cosas -res- habla ese realismo? Mientras no distingamos entre las cosas y la apariencia de las cosas, lo más genuino del arte meridional se escapará a nuestra comprensión . ⁸

Ortega propone que no se llame a esta acentuación de la apariencia de las cosas realismo, sino impresionismo, porque no se reduce a un simple calco de la realidad, sino que requiere la intervención activa del sujeto creador y del receptor:

El predominio de los sentidos arguye de ordinario falta de potencias interiores ¿Qué es meditar comparado a ver? Apenas herida la retina por la saeta forastera, acude allí nuestra íntima, personal energía, y detiene la irrupción. La impresión es filiada, sometida a civilidad, pensada -y de este modo entra a cooperar en el edificio de nuestra personalidad ⁹

Lo real no es aquello que ocurre en el exterior, sino una determinada manera de acontecer las cosas que nos es familiar. De ahí que lo interesante no sea tanto el objeto, sino la manera en que éste se nos presenta. La novela realista, por tanto, no tiene como meta narrar el pasado, sino describir la vida presente ¹⁰ recurriendo a la imaginación o a la aventura. No existe una oposición tajante entre lo real y lo imaginario o posible, sino que aquél, si efectivamente quiere ser real, ha de incluir también las potencialidades incumplidas de lo fáctico. Como bien saben Ortega y Chacel, no son las realidades las que nos conmueven, sino su representación, la dimensión poética de la realidad. Platón nos enseñó que lo más real es justamente lo ideal.

Cuando se ha insitado sobre el realismo de la novela, debiera haberse notado que en dicho realismo algo más que realidad se encerraba, algo que permitía a éste alcanzar un vigor de poetización que le es tan ajeno. Entonces se hubiera patentizado que no está en la realidad yacente lo poético del realismo, sino en la fuerza atractiva que ejerce sobre los aerolitos ideales ¹¹

La novela moderna, entonces, ya no se contenta con narrar o exponer, sino que indaga hasta descubrir las motivaciones interiores de la acción individual o pública. No se propone registrar las experiencias en el orden en que se produjeron (eso sería historia), sino en el orden en que imponen por primera vez al hombre su significado.

Ortega detecta además otro factor que contribuye a esta transformación. El filósofo afirma que *novela* significa novedad y que la decadencia de este género se debe precisamente a la dificultad para hallar temas nuevos. El anhelo de lo novedoso hace que se agote lo insólito debido fundamentalmente al embotamiento de la facultad de impresionarse del lector ¹². Por eso el género novelesco se ha ido desplazando desde la pura narración alusiva a la rigurosa presentación. Si antes la novedad del tema hacía que el lector gozase con la mera narración, hoy que ya no le atraen los temas por sí mismos, se complace con la presencia de los personajes, con la penetración en su interior, con sentirlos inmersos en su atmósfera, etc. Así pues, de narrativo e indirecto el género ha ido pasando a descriptivo o directo. En este cambio, Ortega percibe una plasmación del método fenomenológico que tanta influencia tuvo en él: frente a la ciencia, que sólo elabora definiciones, conceptos,

alusiones puramente mentales al objeto, sistemas de signos para sustituirlo, la novela nos muestra vidas; va de los signos habituales a las cosas mismas, a la patencia del ser que se desvela y abre ante nosotros:

Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas, y que se evite referírmola. Toda referencia, relación, narración, no hace sino subrayar la ausencia de lo que se refiere, relata y narra. Donde las cosas están, huelga contarlas. De aquí que el mayor error estribe en definir el novelista sus personajes. ¹³

El propósito de la obra de arte no es, pues, ofrecernos una copia de lo que hay, sino darnos una visión más plena de los objetos que la lograda en nuestro trato cotidiano con ellos. De ahí la conclusión orteguiana de que el arte ha evolucionado desde una atención exagerada a los hechos hasta un distanciamiento de ellos para encontrar lo estético ¹⁴; es decir, el artista ya no persigue una *mímesis* refleja de los acontecimientos habituales, sino una *mímesis* indirecta que filtra la realidad a la luz de la idea de belleza. Por tanto, el arte ya no se entiende como imitación, sino como ruptura con la realidad y expresión de la intimidad creadora¹⁵; ya no busca la verosimilitud, sino la exaltación de lo poético, de la dimensión ideal de la realidad. Invirtiendo los términos tradicionales, Ortega caracteriza la realidad justamente por su verosimilitud con respecto a lo artístico. .

Es frecuente sintetizar las ideas estéticas de este filósofo aludiendo al título de una de sus obras, *La deshumanización del arte*. En ella, Ortega afirma que el arte de su época ha abandonado las preocupaciones y los intereses humanos. Esta descripción va acompañada de una visión positiva, ya que Ortega piensa que cuando el arte no es posible dentro de la tradición, el artista se ve obligado a trazar otros caminos deshumanizadores o no. Sin embargo, el filósofo sabe que la pureza absoluta en el arte, la total deshumanización es imposible. El problema es que este arte deshumanizado puede llegar a negar una última referencia a la realidad que a Ortega le parece imprescindible. Así pues, el filósofo se encara con el fenómeno de la deshumanización del arte, lo comprende, pero no asiente a él porque está convencido de que el hombre es siempre el tema esencial del hombre y de que el arte, cualquiera que sea su forma, se origina en las diferentes interpretaciones que el hombre hace de sí mismo y de los otros.

La poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano ¹⁶

Prescindiendo de que la deshumanización sea o no un fenómeno negativo, la verdad es que Ortega nunca la preconizó o ensalzó. No hay más que recordar que él creó la colección “Vidas extraordinarias del siglo XIX” con el fin de que ciertos novelistas (entre ellos, Rosa Chacel) biografaran a unos personajes nada deshumanizados.

Ortega no ignora que la obra de arte, aunque fruto de un talento individual, nace en una determinada circunstancia histórica y expresa la visión del mundo de una sociedad. No cabe duda de que lo artístico es fruto de una creación, pero también se hace para ser comunicado. La deshumanización del arte, en cambio, supone un divorcio entre el artista y su público, una creciente dificultad de la comunicabilidad de la obra.

A pesar de sus reproches, Ortega duda entre atribuir al arte la intrascendencia que exige el kantismo en su tesis del desinterés estético, o bien concederle cierta trascendencia. En este último sentido, la *epojé* estética no sería una huida de la realidad, sino un distanciamiento puntual que tiene como fin comprenderla como tal. .

Al dotarnos el arte de esa superior sensibilidad no hace sino ponernos en intimidad perfecta e inmediata con los misterios elementales de la condición humana, con los problemas cardinales del cosmos ¹⁷

Por eso y, a pesar de la herencia kantiana, la estética de Ortega abre dos caminos; el que se basa en la fenomenología y el de una teoría sobre la radical novedad del arte de vanguardia ¹⁸

Esta última dejó su huella en la obra de la generación de Rosa Chacel. Así, en lo referente a la novela, si tradicionalmente se creía que lo que la definía era la trama, después de Ortega se ha advertido que lo importante no es lo que se ve, sino que se vea bien algo humano ¹⁹. En este sentido, parece que la novela sea uno de los escasos géneros que no ha sucumbido a la deshumanización del arte.

En efecto, Ortega piensa que la acción no es la sustancia de la novela, sino únicamente su armazón exterior. La esencia de la novela moderna está en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, en su rico presente inacabado.

En términos fenomenológicos, esto significa que lo que interesa no es lo objetivo, sino lo vivencial, es decir, el sentido que el sujeto imprime a los acontecimientos. El tema se desplaza en favor de la minuciosa descripción de esas sensaciones íntimas de los personajes y de ese aura que los envuelve.

Rosa Chacel se hace eco de esta transformación de intereses y afirma:

“Hoy no puede uno interesarse más que por un relato donde haya acción”. Los que dicen esto no tienen, por lo general, la menor idea de lo que es acción. Sobre todo, ignoran radicalmente qué es lo que tiene acción sobre ellos mismos y qué es lo que tiene acción sobre la acción ²⁰

Siguiendo a Ortega, Chacel piensa que la acción no es el centro de la vida literaria ya que no se explica a sí misma, sino que remite a unas causas y a las motivaciones íntimas del hombre que la ejecuta. Esta vida propia irreplicable se convierte en el verdadero centro de la novela chaceliana, una novela de investigación existencial.

Estación de ida y vuelta es la primera novela de Chacel y en ella se hace eco de estas ideas. Poco antes de que la autora comenzara a escribirla, Ortega había publicado *La deshumanización del arte*. El interés de *Estación de ida y vuelta* radica, sobre todo, en su originalidad, en el esfuerzo de renovación novelística que supone y en su afán precursor de ciertas técnicas que posteriormente ha empleado el nuevo realismo.

Por un lado, es una novela del novelar; por otro, un relato completamente fiel a la realidad del personaje-narrador, el cual carece de una idea clara de sí y, por tanto, no puede presentárnosla coherentemente. Los detalles del recuerdo se superponen; se seleccionan los más significativos, aquéllos cuyo sentido se escapa, pero que han determinado la vida del protagonista. Este evoca con la intención de explicarse a sí mismo -no al lector- lo que ha pasado; es tan humano que vive y reconstruye su vida mediante tanteos. Por eso predomina el monólogo interior y pierde importancia la acción.

Siguiendo la consigna orteguiana, esta novela no narra hechos, sino que alude a ellos e intenta descubrir en la vida individual y social nuestros propios contenidos:

Pero yo no me veo, no puedo verme más que penetrado de mis circunstancias; me busco entre ellas y no me encuentro ²¹

El yo y la circunstancia de Ortega entran en simbiosis en Rosa Chacel de manera que sus personajes criban con su individualidad, la infancia y los acontecimientos epocales.

Este fue *el tono* que Ortega imprimió en sus discípulos, sin erigirse nunca en modelo, ya que

Ser discípulo de Ortega significa ser uno mismo (...) es el que sepa ser el mismo y su circunstancia ²²

Siguiendo estas pautas, *Estación de ida y vuelta* concibe un conflicto de múltiples perspectivas en el interior de una conciencia. Sus personajes no tienen nombre porque sólo transmiten lo que tiene lugar en la mente del protagonista; la acción o la psicología de cada uno no interesa. La búsqueda de la esencia de las cosas, lleva a Chacel a utilizar sólo pronombres, excluyendo así un representacionalismo banal. La trama es casi imperceptible, los elementos espacio-temporales se diluyen en la conciencia del protagonista. El tema es el amor y la acción tiene una estructura conflictiva, triangular con objeto de reflejar el drama que vive la conciencia en su ida y en su vuelta. En esta época, Chacel apenas conocía la filosofía de Ortega, pero se sentía atraída por su perspectivismo, por la relación del hombre con su circunstancia.

Había intentado inculcar en las juventudes la disposición de ánimo: valor y claridad mental. Ortega sólo propugnó un heroísmo, el de la búsqueda de la verdad, calibrando bien el valor que hace falta para mirarla cara a cara ²³

Chacel acepta la invitación orteguiana a bucear en el abismo de la vida hasta capas profundas, a sumergirse en los personajes e introducirse en lo verdadero.

La escritura es, para ella, una liberación del tedio, del fracaso y de la mediocridad cotidiana; y, puesto que la rutina es opacidad ²⁴, pretende escapar de aquélla clarificando la vida. Por eso, la razón vital impregna toda su obra y en sus personajes resulta indeslindable la razón de la vida. La contemplación del momento vivido, la circunstancia que acompaña al yo y construye su ser están presentes en los largos monólogos interiores de sus novelas.

Así podemos decir que *Estación de ida y vuelta* es una historia al estilo orteguiano, pero también una indagación de la autora en su propia estética. Resulta difícil teorizar sobre esta última porque Chacel no la describe sino que la muestra, pero podríamos afirmar que su eje es el infinito repetirse de las cosas, la mismidad del tiempo. De ahí que la memoria se convierta en un sistema racional para narrar las posibilidades de un personaje que busca cierto secreto ontológico, cierto orden en medio del caos.

La incesante búsqueda estética de Chacel se confunde con su afán de conocimiento, con el progresivo autodescubrimiento del yo. Por eso, *Estación de ida y vuelta* es una novela impregnada de una gnoseología *sui generis*.

Esta primera novela contiene, en germen, todas las producciones posteriores, del mismo modo que -como Chacel observa- toda la filosofía de Ortega es el desarrollo de una primera visión.

Por consiguiente, *La Sinrazón* es una versión más elaborada de *Estación de ida y vuelta*. En ella, la ficción no se conforma con reproducir la realidad, sino que quiere interpretar el mundo y el yo. Nada es impune a lo que sucede en la realidad y por eso los personajes de Chacel obedecen a un impulso que les obliga a ser responsables de sus actos y decisiones, en definitiva, del lugar que ocupan en el mundo. Sus vidas son paradójicas y se

viven como tales, porque la vida auténtica es la circunstancial, la existencia finita que busca una transcendencia y, para ello, se exterioriza en la palabra y en la reflexión. Ambas ponen al descubierto que la condición del hombre es su propia finitud que aspira a lo infinito, la aceptación de sus limitaciones como demasiado humanas y el deseo paralelo de rebasarlas. Esta es la compleja situación siempre inacabada que Rosa Chacel quiere novelar.

Su estilo caleidoscópico responde perfectamente a ese interés: el mundo de los protagonistas se ensancha en múltiples sensaciones: el plano ontológico es invadido por el onírico y por los postulados teóricos de la autora. Estas interrupciones nos muestran la riqueza y las posibilidades de lo narrado, el lento germinar de la nada y del silencio que constituyen la intimidad... Quizá esa nada sea la clave de nuestra existencia muda, porque el silencio también habla y la ausencia es susceptible de presencia. Chacel se hace, así, eco de la idea orteguiana de que la pintura habla en silencio a todo el mundo y hace extensible esta tesis a la novela, la cual tiene el poder de la presencia silenciosa que define el estilo de una época. Por eso la conducción de las generaciones por el camino de lo vital humano incumbe, no tanto a los filósofos (preocupados excesivamente por lo universal) como a los novelistas. Estos están capacitados para ahondar en el misterio de la individualidad, en el secreto de la persona, algo aparentemente obvio, pero con una profundidad insospechada. Rosa Chacel lo explicita mediante una visión concéntrica que no refleja narcisismo, sino anhelo de esencialidad.

Esta es la fórmula que aplica a *La Sinrazón*: huir de lo inaudito y localizar en el secreto personal, en el milagro de la individualidad, la fuente del misterio.

Desde que empecé a ejecutar la facultad de pensar, me interesé exclusivamente por los seres humanos uno a uno: el Hombre, lo general, no existían para mí porque cada uno crecía tanto en mi interés, análisis, especulación, que me ocultaba el universo ²⁵

Novelar no es otra cosa que dar la impresión de proceso temporal a ciertos momentos puntuales de determinados seres. No obstante, Chacel quiere evitar el psicologismo²⁶ y, para ello, va dando vueltas ininterrumpidamente en torno a ese núcleo latente de la singularidad. Ciertamente, en sus novelas hay múltiples datos y acontecimientos llenos de psicologismo, pero sólo sirven para informar de los avatares que rodean la dimensión latente del individuo.

También Ortega negaba la estética psicologista de la proyección sentimental, ya que estaba convencido de que la obra de arte no era el reflejo de nuestros propios sentimientos, sino una intimidad expresada, una interpretación que sacaba a los objetos del mundo real para impregnarlos de la intimidad subjetiva de un hombre y de una cultura. Ortega apostaba por la vivencia, por la fusión de lo cósmico con lo humano, del yo y la circunstancia, por la dialéctica de lo objetivo y lo subjetivo y, de esta manera, se oponía tanto a la estética racionalista o normativa como a la subjetivista.

Esta tesis es perfectamente coherente con la teoría del conocimiento del filósofo que arranca del perspectivismo: la realidad se le muestra al sujeto desde su situación espacio-temporal y ésta es la única forma que tiene de acceder a ella.

Rosa Chacel se adhiere a este perspectivismo y, especialmente, al descubrimiento de la circunstancia.

Ya en las *Meditaciones del Quijote*, Ortega declaraba que la substancia última del mundo no es una cosa determinada, sino una perspectiva. En su voluntad de afirmar lo concreto, el filósofo aceptaba como un hecho que la perspectiva individual es el único modo de hallar verdades universales. Una perspectiva no es, para Ortega, algo meramente subjetivo, sino un ingrediente de la realidad percibido por seres situados espacio-temporalmente. Perspectiva y punto de vista se corresponden como las dos caras de una moneda: la perspectiva representa la cara de la realidad, mientras que el punto de vista es la la posición del espectador. Así queda superada la dicotomía clásica entre el yo y el mundo y afirmado el ser como relación: para que algo exista ha de relacionarse con otras cosas y principalmente con mi vida.

De ahí que la verdad perspectivista sea absoluta al mismo tiempo que parcial, ya que la realidad es la vida humana concreta.

La visión completa de algo requiere una movilización continua del punto de vista en torno a él, una descomposición en visiones sucesivas teniendo en cuenta que, a cada distancia, las vistas ofrecidas por la cosa serán diferentes y nunca podremos agotar nuestras posiciones. De ahí que Rosa Chacel gire concéntrica y continuamente en torno al objeto para llegar a conocer todas sus posibles perspectivas, aun sabiendo que éstas son inagotables. Como el espectador -del que hablaba Ortega- Chacel desea ver ante sí la vida fluyente y subordina a ella la especulación; ambos construyen teorías para la vida partiendo del punto de vista individual (el único verdadero y fiel a sí mismo). La idea de perspectiva les sirve, entre otras cosas, para salvar la objetividad y la transcendencia de la verdad sin renunciar a su función vital. Los dos están convencidos de que el punto de vista decisivo es el del enamorado, porque el amor condiciona toda comprensión plena; su función no es mirar, sino revelar: *El amor es por lo pronto, un grado superior de atención* ²⁷

Todas las formas culturales son producto de Eros y por eso el arte puede aspirar a ser símbolo total de la vida, puede tomar un breve trozo de la realidad, unas palabras, y hacer que nos sirvan para expresar el resto del mundo. El arte es, pues, la expresión simbólica de la unidad. Como dice Rosa Chacel, el arte se extiende más allá de los límites de la razón y de la filosofía y quizá sólo él puede descubrir el origen de la sinrazón:

...lo que pretendía era llegar al límite de la razón, a la razón de la sinrazón. Porque la mayor sinrazón que a mi razón se hace es que exista ese límite y que queden más allá de él las fuentes de todas las cosas por las cuales la razón se desvive ²⁸

En este párrafo se recoge la preocupación que salpica toda la historia de la filosofía: el deseo de trascender los límites entre lo finito y lo infinito por la vía de la razón, de esa facultad finita que nos caracteriza y que contiene el germen de lo ilimitado, de lo que está más allá del hombre. Para comprender este misterio del que brota la vida y su sentido, Rosa Chacel recurre a la literatura y descubre que los conceptos de los que se sirve la filosofía pretenden explicar racionalmente lo que en sí mismo es inaprehensible:

Porque lo que pasa es que todo es simultáneo; todo está hecho de una vez y no sabemos verlo más que poco a poco. Pero la pregunta y la respuesta se contestan en su origen, luego siguen su curso, ignorándose, y cuando se encuentran se espantan. Este es el lazo que se nos tiende para que no podamos comprender. ²⁹

He aquí la descripción de nuestra paradójica esencia: aprehendemos reflexivamente

nuestra vida cuando ya ha pasado y además perspectivísticamente, es decir, imponiéndole artificiosamente una temporalidad lineal. Nuestra reflexión convierte en pasado el presente inmediato que quería explicar, detiene los sentimientos cuando los conceptualiza y así se nos escapa lo originario, la indiferenciación primigenia, la unidad primordial, el magma del que surge todo nuestro mundo.

La comprensión se transforma, entonces, en un deseo incumplido y se vive como rebeldía, como ansía de razón, de absoluto. Pero desgraciadamente sólo podemos contar con fragmentos de esa totalidad, de esa claridad divina que se nos revela en la participación:

Los puntos más elevados que he llegado a alcanzar en mis explicaciones, han sido la pretensión de poder, la petición, que haría mover las alas de la mariposa. Esto, quiere decir, estrictamente, la respuesta. Esto significa ver a Dios; y es sabido que no es posible verle sin morir. El golpe de audacia del luchador es, a pesar de eso, querer verle ³⁰

Este es el singular objetivo que se propone Rosa Chacel en *La Sinrazón*: averiguar el nexo que enlaza el deseo con la realidad, novelar la vida íntima de las ideas porque, siguiendo a Ortega, Chacel aspira a crear un género que haga biografía de las ideas, es decir, que explique su génesis, cosa muy diferente de la novela de ideas ³¹. La escritora inaugura este género preguntándose por el sentido del sentido; con el más puro estilo fenomenológico, parece afirmar que *ir a las cosas mismas* es buscar el origen y el fundamento de los fenómenos.

La ficción de la escritura en primera persona por un protagonista masculino va desvelando una fábula cuyo argumento es escaso, pero cuyo razonamiento interior alcanza una altura inimaginable y nos permite descubrir que la verdad del hombre es su hilo de Ariadna, la búsqueda del sí mismo que se pierde en el laberinto de la duda y de la libertad. A esta lenta reflexión y construcción de la individualidad se une la nostalgia de las elecciones no realizadas, de los avatares de la vida que no pudieron ser, de las posibilidades incumplidas, de los caminos abandonados en favor de la opción en la que estamos inmersos. En términos fenomenológicos, ese hilo de Ariadna analiza la experiencia completa que se da ante nosotros para descubrir aquello que nos la da; es decir, busca bajo lo dado lo donante, el yo. Lo dado se transforma en realización del donante, el cual sólo puede ser aprehendido mirando al interior.

Así se teje, en efecto, el entramado vital de todo ser y Rosa Chacel lo novela sin eliminar sus componentes conflictivos, dinámicos, múltiples, porque la vida consciente coexiste con el conjunto de motivaciones desconocidas. La existencia es ese flujo heracliteano en el que se suceden ininterrumpidamente los contrarios. Así lo ha visto certeramente Julián Marias al resumir el tema de *La Sinrazón*:

el problema sobrecogedor de la vida que se hace con eso que, a lo largo de los días, entre libertad y presiones, amores y dolores, indigencias y plenitudes, recuerdos e imágenes, empresas y fracasos, hemos ido haciendo al vivir ³²

El final de la obra reitera, con una exclamación demasiado humana, esa pasión inútil que es nuestra vida: *¡Quién sabe!*

Este conjunto de preocupaciones formales y materiales marca la impronta de la filosofía orteguiana en la generación de Rosa Chacel. Ella considera que el aspecto más rele-

vante del magisterio de Ortega fue la facilitación de lo difícil, la seguridad de poder pensar,³³ de tener relaciones íntimas con las ideas. La influencia de Ortega no fue una moda pasajera, una novedad, sino una innovación, es decir, una *incorporación ilimitada de sustancias externas a la sustancia*³⁴.

Chacel no filosofa, pero novela la filosofía orteguiana; sus personajes no propugnan las ideas de Ortega, sino que demuestran patéticamente esa filosofía, esa cosmovisión de la realidad que es el raciovitalismo. La filosofía es, para Rosa Chacel, vivir, aunque, como en Ortega, la vida no es ajena a la razón. Pero, además de comulgar con ese pensamiento, Chacel reconoce la influencia de Ortega en la literatura de la época. La autora asegura que en *Meditaciones del Quijote* se halla todo lo necesario para una modificación radical de la novela. Además de un sistema y unas ideas estéticas, Chacel admiró la brillantez del estilo orteguiano³⁵, la corrección y precisión de sus palabras. Se cuenta entre los discípulos del filósofo, pero no habla de su filosofía, sino de su prosa o, *más bien, de su lenguaje, en el que creo haber aprendido todo*.³⁶ Reconoce que Ortega depuró como nadie la prosa castellana y así nos obligó a tomar conciencia de lo que poseíamos. Se hace eco de la creencia orteguiana en la interrelación entre los distintos elementos de la cultura y, por eso es capaz de acortar las distancias entre la filosofía y la novela. Después de todo, ¿por qué el misterio de la razón vital no va a poder alojarse también la dimensión literaria?

No hay duda, pues, de que los ensayos orteguianos influyeron en la obra de Chacel y, en general, en la novela de la época.

El malentendido estriba en haber descrito a Ortega como un esteticista y un defensor de la deshumanización artística, cuando él mismo afirmó reiteradamente que lo importante de la cultura y del arte era su interpretación de la vida.

Tal vez la causa de esta falsa interpretación haya sido la extrapolación a la literatura de la idea que Ortega tenía de la pintura, pero no hay que olvidar que la estética orteguiana no se limita a *La deshumanización del arte*, sino que es preciso rastrearla a través de otros textos que, por otro lado, son plenamente coherentes con su verdadero pensamiento filosófico: el arte debe servir a la vida, es decir, expresarla con plenitud y para ello puede hacer uso de irrealidades, pero éstas siempre serán un medio y no un fin en sí.

Rosa Chacel comprendió perfectamente el sentido de este pensamiento estético y tomó conciencia de que es la demasía en lo humano la que desemboca en la deshumanización³⁷.

NOTAS

(1) Cfr. ORTEGA, J., "Ensayo de estética a manera de prólogo", en *Obras completas* VI, p. 262

(2) *Ib.* p. 262

(3) Cfr. ORTEGA, J., "Meditaciones del Quijote". *Obras Completas* I. p. 351

(4) *Ib.* p. 316

(5) ZUBIRI, X., *Inteligencia sentiente*. p. 285

- (6) "Todo pensar es recordar". CHACEL, R., *Acrópolis* p. 76
- (7) CABALLE, A., "Desde entonces", *Anthropos* 85 p. 59
- (8) ORTEGA, J., "Meditaciones del Quijote". *Obras Completas I*. p. 348
- (9) *Ib.* p.349
- (10) Cfr. *Ib.* p. 378
- (11) *Ib.* p. 397
- (12) Cfr. ORTEGA, J., "Ideas sobre la novela". *Obras Completas III*. p. 389
- (13) *Ib.* p. 391
- (14) Cfr. ORTEGA, J., "El arte en presente y en pretérito". *Obras Completas III*. p. 428
- (15) ORTEGA, J., *Obras Completas I*. p. 561
- (16) ORTEGA, J., "Ideas sobre la novela". *Obras Completas III*. p.391
- (17) ORTEGA, J., "Una visita a Zuluaga", *La prensa* 4-2-1912
- (18) Cfr. RAMPEREZ, JF., "La reflexión estética en Ortega y Gasset", SAN MARTIN, J., (ed) *Ortega y la fenomenología*. p. 144
- (19) Cfr. ORTEGA, J., "Ideas sobre la novela". *Obras Completas III*. p. 392
- (20) CHACEL, R., *La Sinrazón*. p. 244
- (21) CHACEL, R., *Estación de ida y vuelta*. p. 116
- (22) *Ib.* p. 149
- (23) *Ib.* p. 169
- (24) *Ib.* p. 117
- (25) CHACEL, R., *La Sinrazón*. p. 41
- (26) "No quiero tomar el estudio psicológico como fin superior". CHACEL, R., *Estación de ida y vuelta*. p. 114
- (27) ORTEGA, J., *Obras Completas III*. p. 293
- (28) CHACEL, R., *La sinrazón*. p. 562
- (29) *Ib.* p. 569
- (30) *Ib.* p. 576

(31) Cfr. Ib. p. 244

(32) MARIAS, J., "Las razones de la sinrazón". p. 3

(33) Ortega estableció esa especie de casta intelectual que consiste, estrictamente en vivir poniendo el honor en la misión de pensar. Pertenecer a la casta intelectual es estar comprometido en la causa de la verdad. CHACEL, R., "Respuesta a Ortega". p. 99

(34) Ib. p. 117

(35) Llevaba ya asimilado -percibido en el aire- el proceso de Ortega: escribir bien, esto es, pureza y rigor de la lengua, agilidad libre de superflua retórica. "Chacel, R. "Autopercepción intelectual de un proceso histórico", *Anthropos* 85, p. 27

(36) CHACEL, R., *La lectura es secreto*. p. 148

(37) Cfr. CHACEL, R., "Sendas perdidas de la generación del 27", p. 11

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLAN, J.L., *Ortega y Gasset en la filosofía española*. Madrid: Tecnos, 1966
- ANTHROPOS. n.º 85 (1988). Número de la revista dedicado a Rosa Chacel.
- ANTHROPOS. Suplemento nº 8. *Antología de Rosa Chacel*. (1988)
- ARANGUREN, J.L., *La ética de Ortega*. Madrid: Taurus, 1959
- ARAYA, G., *Claves filosóficas para la comprensión de Ortega*. Madrid: Gredos, 1971
- BAYON, J., *Razón vital y razón dialéctica en Ortega*., 1972
- BERGES, C., "Rosa Chacel y la literatura responsable", *Insula* nº 183 (1962) p. 5
- BOREL, J.P., *Introducción a Ortega y Gasset*. Madrid: Guadarrama, 1969
- BOUSOÑO, C., "La estética de Ortega: notas de controversia", *Cuadernos hispanoamericanos* 322-3 (1977) pp. 53-78
- CAMERON, S., *El problema del ser en Ortega y Gasset*. B. Aires: Troquel, 1960
- CEPEDA CALZADA, P., *La doctrina de la sociedad en Ortega y Gasset*. Ed. de la Univ. de Valladolid, 1968
- CEREZO GALAN, P., *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Barcelona: Ariel, 1984
- CHACEL, R., *Novelas antes de tiempo*. Barcelona: Bruquera, 1981
- Saturnal* Barcelona: Seix Barral, 1972
- Acrópolis*. Barcelona: Seix Barral, 1984
- "Sendas perdidas de la generación del 27", *Cuadernos hispanoamericanos*. 322-3 (1977) pp. 5-35
- La Sinrazón*. Madrid: Grupo Libro, 1989
- Estación de ida y vuelta*. Madrid: Cátedra, 1989
- La confesión*. Barcelona: Edhasa, 1971
- Rebañaduras*. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. 1986
- La lectura es secreto*. Madrid: Júcar, 1989
- "Respuesta a Ortega", *Sur*. (1956) pp. m97-119
- CHAMIZO DOMINGUEZ, P.J., *Ortega y la cultura española*. Madrid: Cincel, 1985
- DIAZ DE CERIO, F., *Ortega y Gasset y la conciencia histórica*. Barcelona: Juan Flors, 1961
- DIAZ, J., *The Major Themes of Existentialism in the World of J. Ortega y Gasset*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 197
- FERNANDEZ, P.H., *La paradoja en Ortega y Gasset*. Madrid: Porrúa, 1985
- DIAZ DE CERIO, S.I., *Ortega y Gasset y la conquista de la razón histórica*. 1961
- FERRATER MORA, J., *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*. Barcelona: Seix Barral, 1958

Ideario etimológico de J. Ortega y Gasset. Gijón: Flores, 1981

- GAOS, J., *Sobre Ortega y Gasset y otros trabajos de Historia de las ideas.* México: Imprenta Univ. 1957
- GARAGORRI, P., *Unamuno, Ortega, Zubiri.* Madrid: Plenitud, 1968
Introducción a Ortega. Madrid: Alianza editorial, 1970
Ortega. Una reforma de la filosofía, 1958
- GARCIA ASTRADA, A., *El pensamiento de Ortega y Gasset* B. Aires: Troquel, 1961
- GARCIA BACCA, J., *Nueve grandes pensadores contemporáneos y sus temas.* Barcelona: Anthropos, 1990
- GRANELL, M., *Ortega y su filosofía.* Madrid: Rev. de Occidente, 1960
- HERRERO, J., "Lo social y su contenido en la sociología de Ortega y Gasset", *Arbor* LXXXII, nº 321-2, septiembre de 1972, pp. 5-30
"La estructura social en Ortega", *Arbor*, LXXXVIII, nº 341, mayo de 1974, pp., 47-84
"Ortega y su crítica de la sociedad de masas", *Arbor*, XCII, nº 359, noviembre de 1975, pp., 13 (149), 39 (175)
- JIMENEZ MORENO, L., *Práctica del saber en filósofos españoles.* Barcelona: Anthropos, 1991
- LAFUENTE FERRARI, E., *Ortega y las artes visuales* Madrid: Revista de Occidente, 1970
- LOPEZ QUINTAS, A., *El pensamiento filosófico de Ortega y D'Ors* Madrid: Guadarrama, 1972
- MARIAS, J., *Ortega y la idea de la razón,* 1948
Ortega y tres antípodas. 1950
Ortega I y II: circunstancias y vocación. Madrid: Revista de Occidente, 1973
"Las razones de la sinrazón". *Insula* 178 (1961) p. 3
- MOIX, A.Mª "La agonía de la razón", *Camp de l'arpa* (Barcelona) (1980) nº 74 pp. 74-6
- MORON, C., *El sistema de Ortega y Gasset.* Madrid: Alcalá, 1968
- OLMO GARCIA, f., "Husserl en los textos de Ortega", *Anales del seminario de metafísica*, XVIII, 1983, pp., 97-III
- ORRINGER, N., *Ortega y sus fuentes germánicas.* Madrid: Gredos, 1979
"La rebelión de las masas como antropología", *Aporía* 12 (1981), pp.5-22
"Ortega psicólogo y la superación de sus maestros", *Zafea*, I, 1985, pp. 185-236
- ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas.* Madrid: Revista de Occidente, 1966 y ss.
El hombre y la gente. Madrid, 1957
- OSÉS GORRAIZ, J.M., *La sociología en Ortega y Gasset.* Barcelona: Anthropos, 1989
- PINILLOS, J.L., "Las investigaciones psicológicas de Ortega" *Teorema*, XVIII/3 y 4, pp. 495-503
- PORLAN, A., "La Sinrazón de Rosa Chacel", *Madrid: Anjana*, 1984
- RABADE, S., *Ortega y Gasset, filósofo.* Madrid: Humánitas, 1983
- REVISTA DE OCCIDENTE. *En torno a Ortega.* nº 140. nov., 1974
Ortega vivo nº 24-25. Mayo 1983
- RODRIGUEZ, A., "Un sistema que el amor presidía", *Quimera*, nº 84
- RODRIGUEZ HUESCAR, A., *Con Ortega y otros escritos.* Madrid: Taurus, 1964
Unamuno y Ortega: Intelectuales frente al drama. Barcelona: Dirosa, 1977
Perspectiva y verdad. El problema de la verdad en Ortega. Madrid: Alianza 1985
La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo. Madrid: Ed. del servicio de pUb. del MEC, 1982
- RUKSER, U., *Bibliografía de Ortega* Madrid: Rev. de Occidente, 1971
- SAN MARTIN, J., (ed.) *Ortega y la fenomenología Actas de la primera semana Española de Fenomenología.* Madrid: UNED, 1992
- SILVER, P.W., *Fenomenología y razón vital.* Madrid: Alianza Universidad, 1978
"Ortega, Husserl y Aristóteles. Un comentario sobre el *Ensayo de estética a manera de prólogo*", *Diálogos*, 12, nº 4 (70) (1976), pp., 23-5
- SUÑEN, L., "Rosa Chacel: memoria y estilo", *Quimera* nº 84 pp. 22-30
- VELA, F., *Ortega y los existencialismos* Madrid: Rev. de Occidente, 1961
- WALGRAVE, J.H., *La filosofía de Ortega y Gasset.* 1965
- ZUBIRI, X., *Inteligencia sentiente.* Madrid: Alianza editorial, 1980