

Alfonso López Quintás

LITERATURA Y FORMACIÓN ÉTICA

Un modo creativo de educar

Biblioteca del Educador
Puerto de Palos
Buenos Aires 2006

ÍNDICE

Prólogo

PRIMERA PARTE: El «método lúdico-ambital» de análisis literario

Capítulo 1: Interpretar es entrar en juego

1. Los actos humanos relevantes y los «ámbitos»
2. Los procesos humanos
3. La lógica de los procesos humanos
 - a) El proceso de vértigo
 - b) El proceso de éxtasis

Capítulo 2: Acceso a lo más valioso de la obra literaria

- El realismo singular de la obra literaria
- La obra literaria, lugar de realización personal
- Ejercicios para acceder al «tema» de las obras literarias

SEGUNDA PARTE: Fecundidad pedagógica de este tipo de análisis literario

Capítulo 3: *La metamorfosis*, de Franz Kafka (1883-1924)

Capítulo 4: *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca (1899-1936)

Capítulo 5: *San Manuel bueno, mártir*, de Miguel de Unamuno (1864-1936)

Capítulo 6: *Niebla*, de Miguel de Unamuno (1864-1936)

Capítulo 7: *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo (1916-2000)

Capítulo 8: *El concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo (1916-2000)

Capítulo 9: *Siddhartha. Un poema indio*, de Hermann Hesse (1877-1962)

Capítulo 10: *El túnel*, de Ernesto Sábato (1911-2011)

Capítulo 11: *Juan Salvador Gaviota*, de Richard Bach (1936)

Bibliografía

Prólogo

Los análisis que realizo en esta obra -con un método basado en la teoría del juego y la belleza expuesta en la obra *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*¹- intentan poner de manifiesto las vertientes profundas de la realidad que los grandes autores plasman en sus creaciones literarias. La interpretación de textos suele atender más bien al aspecto estilístico y se mueve en un radio de acción muy acotado. De ordinario, se analizan *fragmentos* de obras, al menos cuando se trata de formas amplias, como la novela o el drama. Esto presenta una ventaja -disponer de espacio para realizar una labor minuciosa- y una gran desventaja: perder de vista el conjunto de la obra, que es el que da cuerpo al mundo encarnado por el autor y confiere sentido pleno a cada texto fragmentario.

Justamente, este mundo es el que alberga el valor más alto en orden a la formación integral del alumno. Si se comprende *genéticamente* una obra, como si se la estuviera volviendo a gestar, se gana en experiencia humana y se descubre la significación honda de los recursos estilísticos que movilizó el autor. Al centrar la atención en tales recursos de forma exclusiva y directa, se corre peligro de reducir la obra literaria a un artificio formalista carente de vibración existencial.

No es extraño que profesores formados en un clima unilateralmente formalista se encuentren inermes a la hora de analizar ante los alumnos obras literarias que presentan una carga humanística muy densa, como ocurre con la producción de Sábato, Kafka, Hesse, Unamuno, García Lorca... La cooperación entre literatura y filosofía se está haciendo de día en día más necesaria. Esta obra quiere colaborar a este quehacer interdisciplinar.

En la *Estética de la creatividad*, o.c., y en *Cómo formarse en Ética a través de la Literatura*² expuse un método de análisis que juzgo sumamente eficaz y lo apliqué a obras tan significativas como *La Náusea* (J. P. Sartre), *El extranjero* y *Calígula* (A. Camus), *El Burlador de Sevilla* (Tirso de Molina), *La malquerida* (J. Benavente), *Yerma* (F. García Lorca), *La salvaje* y *Eurídice* (J. Anouilh), *El Principito* (A. de Saint-Exupéry)... En este nuevo libro extiendo el análisis a obras de calidad que suelen ser objeto de estudio en centros académicos: *El túnel* (Ernesto Sábato), *La metamorfosis*

¹ Rialp, Madrid ³1998.

² Rialp, Madrid ³2008.

(Franz Kafka), *San Manuel Bueno, mártir* (Miguel de Unamuno), *Siddhartha* (Hermann Hesse), *Juan Salvador Gaviota* (Richard Bach). Algunas de estas obras presentan notables dificultades de interpretación, ya que requieren un conocimiento pormenorizado de las leyes del desarrollo de la personalidad humana.

En esta edición de la Biblioteca Digital de la Universidad Francisco de Vitoria incluyo el análisis de cuatro obras significativas de la literatura española: *Niebla*, de Unamuno, *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*, de Antonio Buero Vallejo.

Mis análisis quieren ayudar a los profesores a descubrir la riqueza de las obras literarias y su fecundidad para la tarea pedagógica de formar a niños y jóvenes en la creatividad y en los valores. A la luz del método que presento, cada obra literaria de calidad se convierte en una espléndida lección de ética. Esta decisiva labor formativa debe comenzar ya en los años de la educación primaria. Para ello, convendría aplicar el método al estudio de obras adecuadas a la edad infantil. Puede servir de ejemplo el análisis del bello y sugestivo relato de Richard Bach.

Esta obra pone de relieve las grandes posibilidades formativas que alberga el análisis literario cuando se lo realiza con la debida hondura, procurando sacar a superficie lo que Unamuno denominaba «intrahistoria» de los personajes, la peripecia íntima que viven, los «ámbitos de realidad» que crean o que destruyen, los procesos de vértigo o de éxtasis que siguen, los mundos que construyen o que aniquilan... Esta visión honda de las obras descubre al alumno un hecho decisivo: que esa historia interna de ciertos seres, a veces muy lejos de nosotros en tiempo y espacio, puede muy bien ser o llegar a ser nuestra propia historia. Por eso, toda obra literaria relevante resulta «catártica», como decía Aristóteles de la tragedia. *Katharsis* significa *purificación*. Cuando asisto a una representación teatral o leo una obra, descubro las posibilidades de destrucción o de construcción que laten en ciertas actitudes ante la existencia. Ese descubrimiento me da luz para toda la vida, constituye para mí una fuente de «claves de orientación» luminosas, que se traducen en «pautas de conducta» certeras. A lo largo de la obra indicaré oportunamente, para facilidad del lector, algunas de las «claves» que se desprenden de las obras analizadas.

Es digno de notarse que el método de análisis literario aquí expuesto resulta sobremanera fecundo para penetrar en el valor

humanístico y formativo de las obras cinematográficas sobresalientes, ya que éstas suelen llevar en su base un guión literario relevante.

Al final del análisis de cada obra presento varias cuestiones sencillas, para invitar al lector a reflexionar sobre los temas tratados.

Madrid, septiembre 2019

PRIMERA PARTE

EL «MÉTODO LÚDICO-AMBITAL» DE ANÁLISIS LITERARIO

Capítulo 1

INTERPRETAR ES ENTRAR EN JUEGO

No se puede interpretar debidamente una obra literaria si no se sabe con precisión lo que ésta es e implica. Una obra de arte es *independiente de su autor*, pero no es un *objeto*; no es *producto* de un proceso fabril, sino *fruto* de un encuentro, el encuentro entre el autor y un aspecto de la realidad, la realidad propia o la de los seres circundantes. Ostenta, en consecuencia, un modo de ser superior, en virtud del cual puede abrirse a los lectores, ofrecerles posibilidades para comprender algún aspecto importante de la vida.

Un objeto puedo *utilizarlo* en algún menester, pero me sigue siendo *distante*. Una obra literaria puedo *asumirla*, *hacer juego con ella*, convertirla en una especie de *voz interior*, en *impulso de mi obrar*. A este tipo de realidades que son más que objetos las denominaremos «ámbitos» o «realidades abiertas». Toda interpretación auténtica de una obra implica *entrar en juego con una «realidad ambital», no meramente «objetiva»*. Comprender esto es el secreto para convertir la lectura de obras literarias en una *escuela de formación integral*.

Una obra literaria de calidad no es sólo producto del esfuerzo de su autor. Si alguien dice: Cervantes tenía talento literario; un buen día tomó la pluma y produjo una obra genial que llamamos «*Don Quijote de la Mancha*», reduce esta obra a mero *producto* de un esfuerzo realizado por una persona bien dotada. Una obra literaria exige más que ese esfuerzo. Se ilumina cuando el autor entra en relación de encuentro con un aspecto de la realidad; en este caso, la realidad del alma hispana en su doble vertiente: quijotesca y sanchopancesca. Un día y otro, en condiciones diversas pero siempre incitantes, Cervantes vivió de cerca esos dos modos de encarar la

existencia, con lo que tienen de noble y plebeyo, heroico y rutinario, entusiasmante y deprimente.

La vida es un gran *campo de juego* o de *encuentro*. Y, como el encuentro es fuente de luz y de sentido, todo campo de juego es un *campo de iluminación*. Cervantes supo entrar en juego, aceptar el reto de la vida diaria, y en su interior se le fue iluminando el sentido de la existencia humana. A esa luz escribió *El Quijote*. No lo hizo para comunicar a los demás algo que ya sabía perfectamente. Al escribir, se le fue iluminando de forma plena lo que constituía su objeto de análisis y de expresión.

Si la obra literaria es –en sí misma– un *campo de juego*, interpretarla debe consistir obviamente en *hacer juego* con ella. Hacer juego con una obra implica *rehacer sus experiencias básicas*. Toda obra se estructura a partir de una o varias experiencias nucleares. En *El principito* (Saint-Exupéry) es la experiencia del encuentro interpersonal; en *El túnel* (E. Sábato), la de la confusión entre amar a una persona y poseerla; en *La metamorfosis*, la de la necesidad de vivir creativamente para sentirse personas y no verse envilecidos... Al revivir tales experiencias, se alumbran en el espíritu del lector las mismas intuiciones que tuvieron, en su día, los autores e impulsaron y guiaron su proceso creador. A la luz de tales intuiciones podemos leer las obras por dentro, reviviendo su *génesis*. La forma más perfecta de leer es ir reviviendo la obra como si fuera uno el autor y anticiparse incluso a lo que va a suceder³.

Para llevar a cabo esta lectura creativa, *genética*, re-creadora del texto, se debe evitar toda precipitación en la lectura, no limitarse a tomar nota de los hechos narrados, de las peripecias argumentales descritas, sino detenerse en las que se apoya el conjunto y adquiere su verdadero sentido. Al ir leyendo, hemos de prestar atención, sobre todo, a los *temas* que el autor quiere exponer a través de los *argumentos*. El «principito» le pide al piloto que le dibuje un cordero. Este es un hecho que pertenece al *argumento* de la conocida obra de Saint-Exupéry. Pero, ¿cuál es el tema que quiere el autor plantearnos? Indudablemente, el de la *primacía de la vida creadora sobre la vida biológica*. El principito representa la vertiente elevada del hombre que no se preocupa tanto de salvar la vida en los momentos de extremo peligro cuanto en darle pleno sentido a través de la creatividad, sobre todo, del encuentro interhumano.

³ En mi *Estética de la creatividad*, o. c., 373-477, muestro cómo se puede comprender una obra (*La Náusea*, de Sartre, *El extranjero* y *Calígula*, de Camus) hasta el último pormenor si se rehacen personalmente sus experiencias nucleares.

Los temas que los autores suelen destacar no son algo sencillo; encierran una gran riqueza de aspectos que el lector debe captar. En una obra literaria se describen múltiples actos humanos a través de los cuales una persona o un grupo social van desarrollando un proyecto vital e intentando dar sentido a su existencia conforme a determinados criterios. He aquí los tres aspectos que debemos poner al descubierto.

1. Los *actos humanos* que no son hechos intrascendentes sino decisivos para la marcha de la vida.

2. El *contexto* en que tales actos se dan, contexto que puede ser de creatividad o de destrucción.

3. La *razón* interna de ser –el móvil secreto– de las actitudes de creatividad y las de destrucción.

1. Los actos humanos relevantes y los «ámbitos»

En *El túnel*, de Ernesto Sábato, parece indicarse al principio que el protagonista, Castel, *ama* a María. Pero, ¿la ama de verdad o simplemente desea poseerla, dominarla, sacar provecho de su existencia y su sensibilidad artística para su propia vida de hombre solitario e incomprendido? En un primer momento, no podemos responder a esta pregunta decisiva, pero debemos estar alerta al hilo de la lectura, a fin de penetrar en el sentido verdadero de cuanto acontece. Pronto observamos la conducta posesiva de Castel, su afán de conocer a María para tenerla fichada, su tendencia a interrogarla, su decisión de mantener con ella relaciones eróticas para hacerse, así, dueño de ella. Estos datos, bien sopesados, nos dan luz para comprender las diferentes reacciones de María, por ejemplo su voluntad de replegarse a la intimidad ante el afán inquisidor de Castel. La clarificación de estas actitudes deja en claro por qué ambos protagonistas sienten tristeza y esta tristeza degenera, por lo que toca a Castel, en desesperación y afán de destrucción.

Al iluminar todo este proceso, va esclareciéndose la razón profunda de cada uno de los sucesos, su articulación interna, su lógica, y comprendemos que Castel se ha dejado llevar de la *fascinación del dominio* y es presa de un proceso de *vértigo*. Al hacernos cargo de esta lógica soterrada, podemos volver a considerar los pormenores de la obra, algunos de los cuales se nos habían presentado un tanto herméticos, y quedamos sorprendidos de la claridad con que se nos revela su sentido más profundo. Al ahondar en cada detalle, se nos muestra su coherencia con los demás. Si, al leer o releer una obra, somos capaces de descubrir un sentido hondo

en los diversos acontecimientos y vemos su interna trabazón, tenemos razones para estimar que nos hallamos en un buen camino «hermenéutico», en una pista segura de interpretación. *El método más adecuado es el que permite descubrir en un texto mayor riqueza de sentido y una más rigurosa coherencia.*

En el momento cumbre del relato, el «principito» de Saint-Exupéry exclama: «Tengo sed también. Busquemos un pozo»⁴. No podemos seguir leyendo sin preguntarnos de qué tipo de sed se trata. Si damos por supuesto, superficialmente, que el pequeño se refiere a la sed *fisiológica*, por encontrarse en el desierto, adoptamos una perspectiva inadecuada para comprender el párrafo clave, sin duda el más bello y hondo, de la obra, en el que afirma el piloto que esa agua no era un alimento, era buena para el corazón como un «regalo»⁵.

En *San Manuel Bueno, mártir*, Unamuno describe al párroco como un hombre vertido a la acción. ¿Se lanza a la actividad para olvidar una cuita interna, o bien para fundar unidad con el pueblo? Esta es la cuestión decisiva, y el lector debe tenerla muy presente para revivir la obra sobre el fondo de inquietud que la misma suscita. La inquietud aviva la atención, y ésta hace percibir mil matices del mayor interés. La fundación de unidad con los feligreses es la clave para entender cabalmente por qué con toda seriedad, sin entregarse a ceremonias de la confusión, puede Ángela –nombre que significa la «portadora de la buena nueva»– indicar, al final de la obra, que tanto el párroco como Lázaro –el prepotente librepensador– pensaban que no creían, pero murieron creyendo.

Los críticos suelen interpretar esta obra a la luz de la conocida tendencia de Unamuno a tensionar su pensamiento y expresarlo de forma paradójica. Pero esta interpretación anula el alto valor formativo de la obra. El método que propongo permite ver los sucesos de tal forma que aparecen como perfectamente *lógicos*, no *paradójicos*. Se trata, obviamente, de la lógica de la vida *creativa*, creadora de ámbitos de vida personal.

Unamuno, en su *Diario íntimo*⁶, revela haber entrevisto que la vida de fe implica una *adhesión personal*, no sólo la *aceptación intelectual de unas verdades*. Esta adivinación abre una ventana a la

⁴ Cf. Antoine de Saint-Exupéry: *El principito*, Alianza Editorial, Madrid ²1972, p. 91. Versión original: *Le petit Prince*, Harbrace Paperbound Library, Nueva York 1943, 91.

⁵ Cf. A. de Saint-Exupéry, *El principito*, Alianza, Madrid ²1972, 86; *Le petit Prince*, Harbrace Paperbound Library, Nueva York 1943, 1971. Una amplia interpretación de esta obra puede verse en mi libro *Cómo formarse en Ética a través de la literatura*, o. c., 197-229.

⁶ Cf. *El principito*, o. c., p. 96. *Le petit prince*, o. c., p. 96.

esperanza de que es posible conciliar el entendimiento y la voluntad, y superar, así, el *agonismo*, la lucha interior que atenazaba su espíritu. El presentimiento que expresa Ángela responde a una sospecha de largo alcance: que el buen párroco y Lázaro pensaban que su entendimiento no podía demostrar la existencia de Dios y de la vida eterna porque su idea de fe y de conocimiento intelectual era demasiado unilateral, excesivamente despegada de la capacidad humana de crear vínculos personales. Lo veremos ampliamente en su lugar.

Tomemos el relato de Richard Bach *Juan Salvador Gaviota*. Inmediatamente, leemos que Juan no era un «pájaro cualquiera», uno de los que vuelan sólo para cobrar piezas y subsistir; quería cultivar el vuelo por afán de volar cada vez con mayor perfección. Nos vemos con ello abocados a la cuestión de qué sea *volar* y qué significa concebirlo como un *fin en sí*, no como un medio para lograr una meta. Es el gran tema del *juego*, que hoy ocupa la atención de diversos especialistas: filósofos, psicólogos, antropólogos, historiadores, incluso teólogos. El juego tiene una finalidad interna y se realiza a la luz que él mismo alumbraba. Hay modos diversos de juego, y todos se caracterizan por su capacidad de crear jugadas deportivas, formas artísticas, ámbitos de convivencia, modos de encuentro y diálogo... Si aprovechamos la experiencia multiforme que tenemos de lo que es y significa en la vida humana el jugar, y ahondamos en la esencia del juego, valiéndonos incluso de las investigaciones contemporáneas sobre este sugestivo fenómeno, estamos en buena disposición para penetrar en el «tema» que quiere proponernos R. Bach en su deliciosa narración, que, como *El principito*, está lejos de ser un mero cuento intrascendente para niños⁷.

La primera tarea del método que propongo es hacerse cargo del *sentido profundo* de los diversos actos y acontecimientos que tienen lugar en la experiencias fundamentales de cada obra. Para ello hay que hacer un descubrimiento muy fecundo: el de los «ámbitos» o realidades abiertas. La realidad que plasman expresivamente las grandes obras literarias no está constituida por un conglomerado de *objetos*, sino por un «tejido de ámbitos». El entorno en el cual debe el hombre realizar su vida presenta dos tipos de realidades distintas y complementarias: los *objetos* –realidades que se pueden delimitar, situar en el tiempo y en el espacio, pesar, medir, tocar...– y los *ámbitos*, –realidades que no pueden ser medidas, pues no presentan

⁷ Un amplio estudio del tema del juego puede verse en mi *Estética de la creatividad*, o. c., 33-183.

límites precisos, ni pueden ser asidas con la mano, ni vistas, ni pesadas...-. Por «ámbito» entiendo:

a. Una realidad dotada de iniciativa, de libertad, del poder de superar el tiempo y el espacio y abarcar mucho campo.

Piénsese, por ejemplo, en la persona humana. Lo que un hombre abarca en el aspecto objetivo, corpóreo, es fácilmente delimitable mediante una cinta métrica. Lo que implica como persona en todos los órdenes –biológico, afectivo, estético, ético, profesional, religioso...– nadie, ni siquiera el interesado, puede precisarlo con rigor. Martin Buber solía decir que «el tú no limita»⁸; es real, pero constituye un *campo de realidad* más que un *objeto*. Al ver a una persona, hemos de pensar siempre que su mundo verdadero, el alcance de su personalidad, se escapa a nuestros sentidos.

b. Un campo de posibilidades de acción.

Una red vial, un tablero de ajedrez, un campo de fútbol, un instrumento musical, un barco, un avión, el mar, el lenguaje, una obra de arte... y tantas otras realidades presentan una vertiente objetiva, pero no se reducen a ella; ofrecen al hombre diversas posibilidades de juego creador en distintos aspectos y deben ser consideradas como «ámbitos». *Tocarle al piano* –como objeto– no es lo mismo que *tocar el piano*, como instrumento. Lo primero es una acción *objetiva*, no creativa; lo segundo es una actividad *lúdica*, significa un tipo de *juego*, un *intercambio de posibilidades* entre realidades que no son objetos sino *ámbitos*.

Cuando se da este tipo de intercambio, acontece el fenómeno del *encuentro*, que implica la fundación de *modos relevantes de unidad*, el alumbramiento de *sentido* y la eclosión de *belleza*. Las diversas formas de juego creador están constituidas por ámbitos que se entreveran, no por objetos que se yuxtaponen. Los diferentes modos de entreveramiento (o entrelazamiento) de ámbitos, los gozosos y los trágicos... es lo que artistas y literatos intentan dejar patente, luminosamente perceptible en imágenes sensibles. *La tarea primaria del arte y la literatura no es reproducir objetos o narrar hechos; es plasmar ámbitos.*

- En el cuadro de *Las lanzas*, Velázquez no quiere dejar constancia de la multitud de realidades cotidianas que integran un cuerpo de ejército; desea plasmar artísticamente un ámbito

⁸ Cf. *Ich und Du*, en *Die Schriften über das dialogische Prinzip*, L. Schneider, Heidelberg 1954, p. 8; *Yo y tú*, Caparrós, Madrid ²1995, p. 8.

de «tolerancia y respeto» que aúne, en cierto modo, a vencedores y a vencidos.

- En su novela *La perla*, John Steinbeck centra todo el argumento en torno al anhelo de un pobre pescador de hallar una perla tan valiosa que le permita elevar su familia a una situación de cierto desahogo. Y nos habla de la música de la «perla». Podríamos pensar que se trata de la belleza de la perla codiciada y de su valor económico. Pero alude a un «ámbito de realidad», constituido por la trama de relaciones que podría tejer si encontrara esa perla: el pequeño Coyotito podría ir a una escuela, aprender un oficio, vestir ropas nuevas, y toda la familia estaría en condiciones de trasladarse a una vivienda digna... Al fin, el pescador encuentra la perla, pero no logra crear el ámbito de realidad soñado, pues entonces surge la «música del mal», una trama de relaciones adversas, el grupo de los compradores que se confabulan para desplomar los precios y destruir los sueños del pobre Kino.

Así concebidos, los ámbitos no se nos presentan como realidades estáticas, sino dinámicas; tienen poder de iniciativa, se relacionan entre sí, dan lugar a procesos de muy diverso carácter. Esta circunstancia nos lleva a la segunda tarea que debemos destacar.

2. Los procesos humanos

No basta comprender los diferentes actos, actitudes y sentimientos del hombre, tales como deseos y decepciones, amor y odio, fidelidad y traición, ambición y desidia, veracidad y perfidia... Hay que captar los *procesos creadores* que arrancan de las diferentes actitudes y son realizados por los diversos actos humanos. Tales procesos no son meras cadenas de hechos; son encabalgamientos de ámbitos. Jugar al fútbol no es sólo golpear un balón, sino crear jugadas que tengan sentido, es decir, que conduzcan a la meta del juego, que es meter gol. La jugadas no se dan aisladas, sino entretejidas, porque se forman merced al entreveramiento de diversas acciones guiadas por una voluntad creadora de juego. Estas diversas acciones van cargadas de posibilidades de juego –en tanto mayor grado cuanto más excelentes sean tales jugadas–; son ámbitos, y su entretejimiento da lugar a nuevos ámbitos, y la red de ámbitos entretejidos constituye un partido.

Todo relato literario auténtico es una sucesión bien trabada de ámbitos de vida. El «principito» ruega al piloto que le dibuje un cordero. Por estar enfrascado en el arreglo del motor del avión, el

piloto le dibuja de forma precipitada varias figuras, que el principito rechaza por defectuosas. Luego, como recurso para desentenderse de él, le dibuja una caja con tres agujeros y le dice: «Esta es la caja. El cordero que quieres está dentro». Teme el piloto que el principito va a enojarse, pero éste, con el rostro iluminado, exclama: «Es exactamente como lo quería»⁹. ¿Qué significa este diálogo? Las palabras y las frases son tomadas de la conversación cotidiana. Parecen, en principio, no plantear mayor problema. Pero, si las leemos en su contexto, es decir, en el campo de juego en que están inscritas, veremos que cambia su sentido. El principito acaba de aparecer de repente en el desierto, solo, bien vestido, sin síntoma alguno de agotamiento; no muestra temor, no pregunta por sus padres, no pide ser llevado a casa; sólo ruega que se le dibuje un cordero y se contenta con un cordero imaginado tras las paredes de una caja pintada. A continuación, comienza a preguntar por el sentido de las espinas de las flores y, ante la negativa del piloto a responderle por estar muy ocupado en «cosas serias», tan serias como resolver el problema mecánico del que pende su vida, el principito entra en estado de desconsuelo y rompe a llorar.

Para descubrir el sentido riguroso de esta serie de actos, debemos profundizar en las experiencias a que se alude en el diálogo: *dibujar, oler una flor, hacer sumas y restas, mirar una estrella, ser un hongo...* Dibujar es un acto creativo, lo mismo que oler una flor o contemplar una estrella¹⁰. Hacer sumas y restas significa aquí una mera operación de cálculo, no un diálogo entre diversas realidades. Por eso viene a representar el mundo interior de quienes sólo intentan controlar, dominar, reducir la realidad a medio para los propios fines, sin crear en verdad nada nuevo –nivel 1–.

Bien hechas tales experiencias, llegamos a un primer esbozo de interpretación que la lectura irá permitiendo clarificar y puntualizar cada vez mejor: el diálogo en cuestión no es sino el comienzo de un

⁹ *El principito*, Alianza Editorial, Madrid 1972, p. 17; *Le petit prince*, Harbrace Paperbound Library, Nueva York 1943, p. 10.«

¹⁰ Oler una flor puede ser una mera experiencia de *vértigo* o fascinación si me dejo llevar del halago que produce su perfume y quedo fusionado con él, sin entrar en juego con la flor y la planta que en ella se expresa. Me he movido en lo que podemos llamar nivel 1, el nivel del manejo de realidades y disfrute de las mismas. En cambio, el mismo acto de oler una flor puede ser una experiencia creativa, propia del nivel 2, el de las realidades que no son meros objetos y no son, por tanto, realidades dominables, manejables, disponibles. Si, al oler un perfume, entro en relación con la planta y con la tierra, el agua y el sol –fuente de toda energía–..., y considero el olor como la forma de expresarse una planta en sazón, inicio una relación de encuentro con dicha flor. No quedo empastado en ella, no la tomo como un mero medio para mis fines hedonistas; le doy todo su valor de expresión viva de la planta, y a ésta la veo engarzada con todo el universo. Esta forma de pensamiento «relacional» –no relativista– me permite crear una relación enriquecedora con mi entorno. Algo semejante podríamos decir del acto de «mirar una estrella». (*El principito*, p. 36; *Le petit prince*, p. 28).

proceso en el cual el principito –que viene a buscar amigos a la tierra, según confiesa más adelante– intenta elevar al piloto de nivel, haciéndole pasar de la *actitud objetivista* –manipuladora de objetos, atendida a lo puramente mecánico– a una *actitud lúdica*, despreocupada de lo material e incluso de la vida biológica, para ocuparse de realidades y acontecimientos que no parecen tener ninguna utilidad, pero deciden el sentido de la vida –nivel 2–.

Al hilo de la lectura iremos descubriendo el profundo sentido de esta estrategia del pequeño, porque sin tal cambio de actitud no es posible el encuentro interhumano que implica la amistad. Un mundo de esperanza se derrumbó en el interior del principito cuando vio que el piloto se mostraba insensible a su propuesta, y esta decepción le provocó el llanto, fenómeno humano que responde a un desmoronamiento interior. El sentido de cuanto acontece en la obra viene determinado por el deseo que los dos protagonistas tenían de fundar ámbitos de amistad; el principito, con toda el alma, de modo exclusivo, y el piloto, por una vieja nostalgia soterrada.

Hay obras en las que el movimiento dramático viene impulsado por la ruptura de ámbitos o por la quiebra de la posibilidad de fundarlos. Este es un dato que no suele venir revelado claramente por el autor, pero debe ser averiguado por el lector si no ha de quedarse preso en la pura trama argumental, que de por sí no encierra el menor valor estético. En *Yerma*, de García Lorca, Juan –el marido– presenta todas las características de una excelente persona y un buen partido: cuida a su mujer, se preocupa de la hacienda familiar, no se entrega a ningún vicio. Yerma es una mujer fiel, delicada, afectuosa con el marido. Pronto observaremos, sin embargo, que Yerma empieza a crisparse, manifiesta un deseo incesante de tener un hijo, rompe con la familia y al final asfixia al marido, a quien momentos antes no había querido ser infiel. Si vemos esta serie de actos y acontecimientos en el plano de lo meramente objetivo, sacamos la conclusión que diversos críticos han hecho prevalecer: Yerma está obsesionada por tener un hijo y, al fracasar, toma venganza de su marido, al que considera culpable de ello. Tal interpretación anula el valor estético de la obra.

Considerado cuanto acontece a la luz de una teoría bien perfilada del juego y de los ámbitos que el hombre puede y debe ir fundando en su vida para llegar a ser plenamente hombre, la obra aparece en toda su complejidad, su riqueza y su grandeza trágica. Juan es un hombre honrado y bueno, incluso obsequioso con su mujer, le concede a ésta todo, excepto la posibilidad de hacer juego: encontrarse con el paisaje, con el pueblo, con las gentes. Yerma se

siente, poco a poco, falta de espacio vital, incapaz de desplegar su afán creador. La casa se le convierte así en una tumba, el pueblo en una niebla que oprime, el marido en un obstáculo al verdadero encuentro. El hijo que no acaba de llegar es la única esperanza de un encuentro que nadie podría impedirle realizar.

Por eso, Yerma, tan fiel a los ámbitos que ha ido creando, por ejemplo el del matrimonio, se rebela contra la ley natural que vincula la fecundidad biológica y la espiritual a la unión de dos personas. «Yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer, ¡Ay, si los pudiera tener yo sola!, pero una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, imaldito sea el cuerpo!, no nos responda»¹¹. Yerma se enfrenta definitivamente con su marido cuando se convence de que éste nunca buscó en el hogar la creatividad, sino la comodidad, de que a su lado es imposible el encuentro personal y, en tales condiciones, prolongar la vida biológica es una farsa que urge acabar cuanto antes. Por eso asfixia *físicamente* a quien antes la había asfixiado a ella *en el aspecto lúdico*.

Esta interpretación viene exigida por el texto de García Lorca si se lo lee desde una perspectiva lúdica y ambital, es decir, desde el punto de vista de los ámbitos que se crean o se anulan o se impide fundar. Hasta los pormenores de la obra más difíciles de interpretar quedan a esta luz plenamente de manifiesto en su más hondo sentido. Yerma no estaba obsesionada por tener un hijo en el aspecto biológico, sino por llevar a cabo los diferentes modos de encuentro que el hombre ha de crear en su vida si quiere desarrollar de modo normal su personalidad. Al ver cerrado por completo el camino del encuentro, Yerma sueña cada vez con más intensidad en el hijo, que viene a ser en la obra la encarnación del encuentro, su símbolo, su imagen expresiva. Todo el proceso dramático de *Yerma* viene impulsado por la imposibilidad gradualmente creciente de instaurar ámbitos de encuentro. Por eso conduce a un final trágico. La tragedia está provocada por la actitud poco o nada creativa de Juan, que, sin saberlo y sin quererlo, provoca la asfixia lúdica de su esposa.

Para adoptar esta perspectiva lúdico-ambital, debe el lector realizar un *cambio de mentalidad*; de la mentalidad objetivista ha de ascender a la creativa. Cuando se adopta ante la vida una actitud verdaderamente creadora, todos los seres del entorno dejan de verse sólo como objetos para pasar a ser considerados como ámbitos, reales o posibles. La actitud ante ellos se trueca de manipuladora en

¹¹ F. García Lorca, *Yerma*, Cátedra, Madrid 1970, 93-98.

reverente, de dominadora y utilitarista en colaboradora, colaboradora en la tarea incesante de entretenerse para fundar ámbitos nuevos de mayor envergadura. Pero, ¿cuál es la razón de que prevalezcan en unos casos las actitudes objetivistas manipuladores y en otros las actitudes creativas, respetuosas, dialógicas? Contestar a esta pregunta con lucidez es decisivo para penetrar en el trasfondo de las obras literarias, el mundo enigmático del espíritu humano que los grandes autores han sabido intuir y expresar con inigualable fuerza expresiva. Ello nos lleva a la tercera tarea indicada.

3. La lógica de los procesos humanos

Los ensamblamientos de ámbitos tienen lugar de forma articulada, siguiendo una lógica que es del mayor interés conocer. Al leer *La tragedia de Macbeth*, de Shakespeare, seguimos paso a paso una serie de acciones y reacciones que culminan en la catástrofe del usurpador del reino. Esta serie concatenada de hechos, ¿sucede del modo expresado en la obra por un azar de la historia, o más bien obedece a una lógica interna, la lógica de la vida espiritual, de la existencia creativa? Si fuera lo primero, la obra literaria no tendría sino un valor testimonial de unos hechos históricos y un cierto valor estilístico, literario; pero no aportaría una lección pedagógica de primer orden, como es, sin embargo, el caso.

El método lúdico-ambiental nos muestra nítidamente que el protagonista, inducido por su mujer, se entrega al *vértigo de la ambición* y, una vez dado al primer paso, se ve sorprendido por todas las fases de dicho proceso: incremento de la violencia, exacerbación del espíritu de temor y suspicacia, tristeza, angustia, desesperación, destrucción. El «bosque» que avanza y cerca el castillo de Macbeth no es sino un símbolo de la fuerza destructiva que encierra el vértigo. Si se conoce la lógica de las diferentes formas de vértigo, puede uno adelantarse al autor, a medida que va leyendo la obra, y prever lo que va a suceder o, al menos, profundizar en cada momento en las causas más hondas de cuanto está acaeciendo.

Don Juan, en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, lleva una vida de *exaltación sensorial* y acaba siendo *condenado*. Don Juan Tenorio es *salvado* por Zorrilla mediante el concurso de Doña Inés. El *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte vuelve a recibir el máximo castigo de manos del Comendador. ¿Qué significan en verdad estas tres versiones del mito donjuanesco? Con frecuencia se indica que Tirso es un autor contrarreformista y actúa con el rigor de la época. Zorrilla, en cambio, redime a Don Juan por amor, al modo romántico. Este

género de explicaciones no desbordan el campo meramente sociohistórico, que se queda al margen de los verdaderos procesos literarios.

Abre más hondas posibilidades de clarificación de dichas obras el método lúdico-ambital cuando ve a Don Juan como *el hombre entregado al vértigo de las impresiones sensibles por afán de mera gratificación egoísta*. Tal actitud es polarmente opuesta a la actitud creativa que hace posible las diversas formas de encuentro. Como el hombre es un «ser de encuentro», que vive como persona, se desarrolla y perfecciona fundando vínculos relevantes con otras personas y con las realidades ambitales que le ofrecen posibilidades de juego, el hombre entregado a tal forma de vértigo *destruye la raíz de su personalidad*, o, dicho en términos religiosos, «se condena». Don Juan Tenorio se pone en vías de configurar su personalidad de forma cabal por el hecho de intentar, al menos una vez en la vida, elevarse al nivel de la creatividad mediante el compromiso matrimonial con Doña Inés. Al captar la *lógica del vértigo* que subtiende la obra dramática de Tirso y la ópera de Mozart, resalta el sentido de todas sus incidencias, hasta el más insignificante pormenor¹².

Para poner en forma la capacidad de adivinar, al hilo de la lectura, los diversos tipos de lógica que orientan los diferentes relatos y obras dramáticas, se requiere conocer de cerca las características de los dos tipos básicos de experiencia humana, que engloban todas las formas de experiencia posible: las experiencias de *vértigo* y las de *éxtasis*. Este conocimiento permite seguir por dentro, en su génesis, las incidencias de los diferentes procesos que el hombre inicia, prosigue y culmina en su vida.

A. El proceso de vértigo¹³

Ante la vida cabe adoptar dos actitudes fundamentales: una egoísta y otra generosa. Esta da lugar a las experiencias de *éxtasis*; aquélla es el origen de las experiencias de *vértigo*. Al tropezarse con una realidad atractiva, la persona que es afanosa de ganancias

¹² Un amplio análisis de las obras de Tirso, Zorrilla y Mozart puede verse en mis obras *Cómo formarse en Ética a través de la Literatura*, o. c., 93-151; *Poder formativo de la música. Estética musical*, Rivera Editores, Valencia 2010, 339-353.

¹³ Una exposición sintética de los procesos de vértigo y los de éxtasis puede verse en mi obra *Descubrir la grandeza de la vida*, o. c., 72-77. Un análisis amplio de los mismos se encuentra en la obra *Vértigo y éxtasis*, Rialp, Madrid 2006. La descripción que hago seguidamente no responde a una perspectiva antropológica, como en dichas obras, sino más bien estética, como corresponde a un escrito sobre la interpretación literaria.

inmediatas, de sacar provecho personal de cuanto la rodea, tiende a dejarse *fascinar* por tal realidad. Fascinar es seducir; seducir es arrastrar. El que se deja arrastrar se empasta con la realidad seductora, se adhiere servilmente a ella y le cede el poder de iniciativa. Dejarse arrastrar por algo fascinante produce exaltación, un sentimiento de euforia vital que parece transportarnos a una región de plenitud. Esta sacudida emocional primera se trueca bien pronto en una devastadora decepción, porque, al empastarse uno con la realidad seductora, queda imposibilitado para hacer toda clase de juego creador. Si se desea entrar en juego con una realidad del entorno, se debe estar *cerca* de ella, pero *a cierta distancia*, a fin de ganar perspectiva. Si pego el rostro a un cuadro no puedo contemplarlo estéticamente, porque la relación de empastamiento o fusión no me permite realizar el juego estético de la contemplación. Si me abrazo a una persona fuertemente, no puedo hablar con ella, verla, oírla, tratarla, hacer juego creador. El logro de un valor determinado exige siempre la renuncia a valores de orden inferior. La inmediatez fusional encierra un valor. El niño en el seno de la madre está vinculado a ella fusionalmente y, merced a tal forma de unión, puede desarrollar su ser, pero, si no se despega de tal forma de unión, queda imposibilitado para alcanzar modos de unión superiores, que abren posibilidades creativas no viables en el recinto acotado del seno materno.

Por quedar empastado con la realidad fascinante, el ser fascinado no puede hacer juego, no está en condiciones de fundar una auténtica relación de encuentro con ella y, en la misma medida, bloquea el desarrollo de su personalidad. La Biología actual subraya que el hombre se hace plenamente hombre -como ya había anticipado F. Schiller- al realizar toda clase de juegos creativos, sobre todo el juego del encuentro, que implica un entreveramiento de ámbitos. Entre el pianista y el piano, el barquero y el mar, el piloto y el avión, el caminante y el paisaje, el que ama y el ser amado se constituye un ámbito de encuentro, cuya importancia destacan hoy a porfía filósofos, psicólogos, teólogos, estetas... En una conversación de verdad, una verdadera lección, un abrazo auténtico, lo esencial no ocurre en uno y otro de los participantes ni tampoco en un mundo neutral que abarque a los dos y a todas las demás cosas, sino, en el sentido más preciso, entre los dos, como si dijéramos, en una dimensión a la que sólo los dos tienen «acceso»¹⁴.

¹⁴ Cf. M. Buber, *¿Qué es el hombre?*, FCE, México ⁶1964, 152.

Al quedar fuera de juego, fuera del campo de la creatividad, el hombre seducido pierde en medida directamente proporcional su capacidad creativa, su sensibilidad para los valores, su poder de captar el sentido verdadero de los actos humanos; es despojado de cuanto hace posible el desarrollo de la personalidad. Al asomarse al vacío interior que esta pérdida provoca, el hombre exaltado por la fascinación siente *vértigo*, se ve succionado por el vacío espiritual. Si no puede retomar las riendas de su actividad creativa, debido a la pérdida creciente de fuerza de voluntad que provoca el proceso de vértigo, su sentimiento de tristeza se convierte en *angustia*, sensación de absoluta inestabilidad, y ésta da lugar con frecuencia a la *desesperación*, sentimiento de amargura correlativo al estado de total «asfixia lúdica» o imposibilidad de hacer juego. La desesperación, a su vez, suele conducir a la destrucción, la propia en el suicidio, la ajena en el homicidio.

Esta descripción del proceso de vértigo se refiere a las personas que, en perfecto estado de salud, se entregan a algún tipo de fascinación, no a las que, por una u otra causa biológica, sufren algún tipo de depresión, con sus secuelas de angustia, desesperación e, incluso, tendencia destructiva. Esta enfermedad no tiene nada que ver con el proceso de vértigo.

B. El proceso de éxtasis

La *experiencia de éxtasis* es polarmente opuesta a la de *vértigo*. Una persona de temple creativo, que no busca obsesivamente en la vida las ganancias inmediatas, no se deja seducir fácilmente cuando se ve ante una realidad atractiva. En vez de intentar sacar provecho de la misma en beneficio propio, entra con ella en relación de trato creativo, respetuoso, paciente, colaborador. No intenta dominar ni acepta ser dominada; sencillamente, promueve el diálogo. Al hacer juego, desarrolla su creatividad y su personalidad, siente por tanto alegría, afina su sensibilidad para los valores, acrecienta su capacidad para descubrir el sentido profundo de lo que el hombre hace cuando entrecruza su ámbito de realidad con otros ámbitos que le ofrecen posibilidades de juego.

Al asumir estas posibilidades y convertirlas en el impulso de la propia actividad, el hombre se siente dinamizado por una fuerza interior, una forma de energía singular que, procediendo del *exterior*, se ha convertido en algo *íntimo* suyo. Al obrar conforme al dictado de tal «voz interior», el hombre sensible a los valores no sale de sí, no se entrega a instancias ajenas, no renuncia a su poder de iniciativa; por el contrario, se eleva a lo mejor de sí mismo, va confirmando a su

ser la figura que está llamado a adquirir tras el proceso creador que es la vida humana. Al verse encaminado hacia la meta de la plenitud personal, el hombre experimenta ese sentimiento de gozo desbordante que llamamos *entusiasmo*. Uno se entusiasma cuando se inmerge en una realidad valiosa que le ofrece posibilidades de juego merced a las cuales consigue elevarse a un plano de madurez personal. El intérprete se siente entusiasmado al entrar en juego con el mundo de una obra de gran calidad, porque tal re-creación lo eleva a una alta cota de su realización como músico. Él configura la obra, y ésta lo configura a él. Este tipo de *experiencias reversibles* constituyen el tejido básico de las experiencias extáticas. El entretejimiento de ámbitos -por ejemplo, el ámbito del intérprete y el ámbito de la obra interpretada- instaura un encuentro, y el encuentro es el pilar básico del edificio complejo y sorprendentemente rico que es el hombre. El entusiasmo conduce a la *edificación* de una vida personal auténtica y plena. *Esta plenitud es la fuente de la felicidad.*

Toda vida humana cabal es un campo de juego múltiple, de opción libre, de iniciativa e imaginación. Esta libertad creativa supera la limitación al espacio y tiempo empíricos e instaura un clima de *fiesta*, lleno de *simbolismo* y de *luz*. Todo acontecimiento de encuentro es luminoso de por sí, tanto en el arte, como en el deporte, en la vida de convivencia, en la experiencia religiosa... Esta forma de encuentro funda *modos relevantes de unidad* entre el hombre y lo real, y este tipo de creatividad es la meta de la auténtica «cultura».

Si vemos en bloque el proceso de éxtasis y el de vértigo, observamos que éste no exige nada sino dejarse arrastrar, lo promete todo y acaba quitándolo todo; aquél, en cambio, empieza exigiéndolo todo, lo promete todo y lo concede todo al final. Para realizar experiencias de éxtasis en todas las vertientes de la vida deportiva, estética, ética, religiosa..., debe uno purificarse de la tendencia a dominar, a reducir todas las realidades a medio para los propios fines. El éxtasis es una forma de diálogo fecundo con una realidad valiosa que ofrece posibilidades de juego creativo, y este modo de entrelazamiento sólo es viable cuando se renuncia a la voluntad de polarizar todos los seres en torno al propio yo.

El vértigo es un proceso alienante; enajena al hombre, por cuanto lo deja a merced de realidades distintas a las que se adhiere externamente, sin asumirlas nunca de forma íntima. El éxtasis, en cambio, confiere al hombre su plena identidad personal, porque le permite desarrollar al máximo todas sus virtualidades. Al hacerlo, el éxtasis pone al hombre en situación de *in-quietud*, de tensión serena

hacia todo aquello que le ofrece posibilidades de realización. Tal inquietud no produce desasosiego sino paz, el ajuste espiritual propio de quien se sabe en verdad, instalado en la realidad para la que está llamado. La apasionada entrega del vértigo, por el contrario, provoca un inevitable desgarramiento interior, ya que sitúa al hombre fuera del juego de la vida creativa. El vértigo es exaltante y deprimente a la par, pues no engendra dinamismo, sino simple agitación. El que se entrega al frenesí del vértigo no hace sino girar sobre su propio eje, desgastar vanamente energías y provocar con ello las más desoladoras decepciones.

La forma más grave de manipulación consiste en confundir las experiencias de vértigo con las de éxtasis. La gente desprevenida suele tomar como afines fenómenos tales como el arrastre y la atracción, la fascinación y la admiración, la exaltación y la exultación, la entrega desmadrada y la entrega entusiasta, la unidad fusional y la unidad de integración. Para advertir la tajante diferencia que existe entre ambos tipos de experiencia, basta confrontar cuidadosamente el vértigo de la pura competición y el éxtasis del deporte auténtico, el vértigo de la embriaguez rítmica electrizante y el éxtasis de la inmersión en una obra musical valiosa, el vértigo del erotismo y el éxtasis del amor oblativo, el vértigo de la ambición y el éxtasis de la entrega generosa.

La confusión de tales experiencias provoca un bloqueo ineludible en el desarrollo cultural del hombre, por la profunda razón de que, por una parte, *cultura es fundación de modos valiosos de unidad con lo real* -unidad que no le viene dada por naturaleza el hombre-, y, por otra, *las experiencias de vértigo no unen al hombre con las realidades del entorno, lo empastan con ellas.* El empastamiento es un modo de unidad fusional impropia de un ser, como el humano, hecho para moverse a *distancia de perspectiva* y crear campos de juego con las distintas realidades de su circunstancia.

Los grandes autores expresan de modo plástico en sus obras los diferentes modos de éxtasis y vértigo y, de consiguiente, las distintas formas de lógica que rigen los procesos humanos:

- 1) la *lógica del vértigo* de la ambición (*La tragedia de Macbeth*), del dominio (*El túnel*), del amor imposible (*Bodas de sangre*), de la tristeza por un bien perdido (*En la ardiente oscuridad*), del envilecimiento por falta de creatividad (*La metamorfosis*), de la entrega al erotismo (*El burlador de Sevilla; Siddhartha*, en el episodio de Kamala), de la atención exclusiva a lo sensible (*El extranjero*);

- 2) la *lógica del éxtasis* del encuentro interpersonal (*El principito*); de la instauración de unidad y solidaridad (*San Manuel Bueno, mártir*), de la búsqueda incesante de los valores (*Juan Salvador Gaviota*).

Capítulo 2

ACCESO A LO MÁS VALIOSO DE LA OBRA LITERARIA

Las obras literarias de calidad son el fruto de la intensa experiencia de unos hombres que han sabido adivinar la diversidad de procesos que tejen o destejen la vida humana en cuanto fundan ámbitos o los anulan, incrementan su grado de realidad o lo amenguan. El literato no describe *meros hechos*, sino *sucesos*, acontecimientos que abren posibilidades de acción o las ciegan; deja al descubierto el trasfondo de la vida humana y marca sus perfiles ante quienes, en su vida ordinaria, quedan presos en la superficie de cosas y aconteceres.

El realismo singular de la obra literaria

La obra literaria es profundamente realista en cuanto no se limita a *representar hechos*, sino a *plasmear ámbitos y entreveramientos de ámbitos*. Es una ficción que un actor determinado esté vestido de rey y responda al nombre de Macbeth, porque él en su vida no desempeña tal papel; pero tanto el *ámbito de rencor* que se establece entre el traidor y los allegados de su víctima, como la lógica implacable con que se suceden las distintas fases *proceso de vértigo* que describe son algo eminentemente real, por cuanto expresan el trasfondo eterno de la vida humana, con sus armonías y sus conflictos. Que un ser humano llamado Gregorio Samsa aparezca una mañana convertido en vil insecto es una ficción, pero el estado de envilecimiento personal que tal metamorfosis implica y expresa es compartido espiritualmente por millones de

personas que existen de modo real. Es ficción el *argumento* de la obra, no su *tema*.

Este género de realismo explica la perennidad -el «clasicismo»- de ciertas obras. Si hoy seguimos reviviendo la tragedia de *Antígona* (Sófocles), no es porque hace veinticinco siglos dos personas entraron en conflicto y pereció la más indefensa. La actualidad de esta tragedia se debe al hecho de que también hoy se dan graves conflictos entre el ámbito de la ley -Creonte- y el ámbito de la piedad, encarnado en «Antígona». No son los conflictos psicológicos los que provocan las tragedias, sino las interferencias colisionales de ámbitos: el ámbito de los blancos y el de los negros (*Todos eran mis hijos*, de E. O'Neill), el ámbito de la pobreza y el de la riqueza (*La salvaje*, de J. Anouilh), el ámbito de la elevación y el del servilismo (*Don Quijote; Los intereses creados*, de Benavente). Obviamente, en numerosos casos el impulso dramático obedece a colisiones de ámbitos más complejas. Lo decisivo es advertir que la literatura de calidad no atiende tanto a los hechos cuanto a los ámbitos, a los entreveramientos -armónicos o colisionales- de ámbitos y a la sucesión articulada de ámbitos que se van suscitando unos a otros conforme a la lógica de la creatividad.

La comprensión exacta del objeto propio de las creaciones literarias nos permite evitar multitud de malentendidos y de interpretaciones que minimizan el valor de las obras, y hace posible descubrir el valor humanístico de pasajes que a menudo pasan inadvertidos a los críticos. La honda expresividad e, incluso, la calidad humana de una obra tan desolada como *Esperando a Godot* (S. Beckett) no se debe a lo que en ella se dice o se hace, sino a su acierto en plasmar de modo patente la falta casi absoluta de creatividad en varios seres humanos. El *argumento* de esta obra es casi inexistente. Su *tema* es la figura que ofrece el ser humano cuando bordea el grado cero de creatividad. Vista la obra desde la perspectiva del juego creativo y de los ámbitos, se ilumina el sentido de cada pormenor, incluso y no en último término el de los silencios que atenazan a los diálogos y los reducen a vanos intentos de liberarse del océano del tedio. El gran protagonista de esta obra es el *aburrimiento*, fenómeno que sigue necesariamente a la quiebra de la creatividad. La obra produce tedio, no porque esté mal lograda, sino porque ha conseguido expresar certeramente el momento en que unos hombres lúcidos cobran conciencia clara de que se hallan asintóticamente cerca de la quiebra absoluta de la creatividad.

De lo antedicho se desprende que el método lúdico-ambital se basa fundamentalmente en el análisis de las experiencias decisivas de

cada obra. Estas experiencias integran diversos actos realizados por seres que son ámbitos o campos de posibilidades de juego. Cuanto mayor sea la preparación filosófica que posea un lector, más nítidamente advertirá en cada obra el juego de los ámbitos que van surgiendo y entrelazándose para incrementar sus respectivos radios de acción o bien para luchar entre sí y anularse.

El análisis literario, si ha de hacer justicia a las obras en lo que tienen de reveladoras del alma humana y de la vida de los grupos sociales, debe partir de un conocimiento bien aquilatado de todos los fenómenos que implica la actividad creativa del hombre. Filosofía y Literatura están llamadas de por sí a operar conjuntas y potenciar sus respectivos campos de acción. Esta fecunda colaboración sólo es posible cuando el lector dispone de una formación adecuada.

El eminente crítico literario J. P. Richard destaca el carácter comprometido de la literatura contemporánea, que es, a su juicio, «expresión de sus preferencias, de las obsesiones y de los problemas que están situados en el núcleo mismo de la existencia personal»¹⁵. En esta línea se mueven diversos escritores contemporáneos:

«El deber del escritor –escribe E. Stangerup– es plantear al lector las verdaderas preguntas existenciales. Si, al terminar el libro, el lector (...) comienza a preguntarse sobre el sentido de la vida, puedo decir que he alcanzado mi objetivo»¹⁶.

La obra literaria, lugar de realización personal

En *Cómo se hace una novela*, Unamuno plasmó de modo ejemplar sus ideas acerca de lo que es una novela y, en general, un libro. Al escribir un libro, el autor ahonda en lo más profundo de sí, se trasciende hasta las realidades más valiosas, con las que dialoga, y, dialogando, se realiza a sí mismo. Si el lector hace por su parte esta experiencia de juego dialógico, funda con el autor un campo de juego común, que es, a la vez, un campo de iluminación.

«(...) Si nos llegamos a comprender mutuamente, a prendernos conjuntamente, ¿no es que he penetrado yo en la intimidad de tu pensamiento a la vez que penetras tú en la intimidad del tuyo y que no es ni mío ni tuyo, sino común de los dos? ¿No es acaso que mi hombre de dentro, mi intra-hombre, se toca y hasta se une con tu

¹⁵ Cf. *Literature et sensation*, Du Seuil, Paris 1954.

¹⁶ Cf. *Studi cattolici VII-VIII*, Milán, 1991 Cf. *Studi cattolici VII-VIII*, Milán, 1991

hombre de dentro, con tu intra-hombre, de modo que yo viva en ti y tú en mí?»¹⁷.

En los libros se cuentan las propias experiencias para abrirlas a la participación de los demás, para otorgarles un carácter dialógico y convertirlas en un campo de juego comunitario. Dado que el ser humano se realiza como persona a través del encuentro, Unamuno estima que contar la vida es acaso un modo, y tal vez el más profundo, de vivirla (195).

«¿Por qué, o sea, para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista. ¿Y para qué se hace el novelista? Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector. Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno, se actualizan, y actualizándose se eternizan» (205).

El hombre debe hacerse problema para sí mismo, como decía san Agustín, no para encapsularse en la subjetividad, sino para irradiarse y trascenderse (197).

«Lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento» (115-116).

El lector debe asimilar activamente este alimento con voluntad de fundar con el autor un campo de juego común.

«Cuando un libro es cosa viva, hay que comérselo y el que lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida» (105).

El fruto de este entreveramiento de ámbitos -el del autor y el del lector- es *la obra en cuanto tal*, y admite diversas versiones, distintas y todas ellas legítimas, en cuanto surgen de un acontecimiento de encuentro y diálogo (108). Esta realidad relacional presenta una condición eminentemente real, eficiente, capaz de superar los límites de la espaciotemporalidad empírica.

«Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos. Don Quijote es para nosotros tan real y efectivo como Cervantes, o más bien éste tanto como aquél. Todo es para nosotros libro, lectura» (120).

¹⁷ Cf. *Cómo se hace una novela*, Alianza [Editorial](#), Madrid 1966, 186. Esta edición forma cuerpo con la obra *San Manuel Bueno, Mártir*, anteriormente citado. Por esta razón, citaré seguidamente en el texto.

La realidad peculiar de la novela es de carácter ambital, lúdico. Toda novela está constituida por una trama de ámbitos. Y, dado que el hombre configura su personalidad por vía de creación de ámbitos, Unamuno concluye, lógicamente, que todo novelista, al contar cómo se hace una novela, cuenta cómo se hace un novelista, o sea, cómo «se hace un hombre» (193).

Los ámbitos que el hombre funda en relación con el entorno a lo largo de su vida no están sometidos al mismo decurso temporal que los meros hechos. Se dan *en* el tiempo, pero *sobre* el tiempo discursivo que marca el reloj. Ello permite a Unamuno afirmar, como broche final de *San Manuel Bueno, mártir*, que en este relato no pasa nada pero todo se queda, porque se halla cobijado, fuera de la historia, en el ámbito «divino» de la novela. *Historia* significa aquí el conjunto de hechos huidizos, delimitados en el espacio y tiempo empíricos. *Divino* alude a la condición supraempírica, superobjetiva, de los ámbitos.

Una vez más observamos que la lectura lúdico-ambital basada en la teoría de la creatividad, el juego y los ámbitos nos permite clarificar textos literarios muy hondos y verlos en todo su alcance.

Ejercicios para acceder al «tema» de las obras literarias

Para facilitar la labor de los profesores, indico a continuación algunas *pautas metodológicas* que les sirvan de guía en su tarea de formar a los jóvenes mediante la lectura de obras literarias de calidad. Se trata de seis ejercicios dirigidos a poner en forma la capacidad de análisis.

1. Necesidad de distinguir los niveles de realidad

La primera tarea del maestro debe consistir en fomentar en el alumno la capacidad de distinguir los diversos modos o niveles de realidad, calibrar su importancia y percibir su mutua relación. Un autor es grande porque vivió intensamente su relación con lo real y supo plasmar el fruto de tal encuentro en obras de singular expresividad. Para comprender tales obras en todo su alcance, debemos adivinar los modos de realidad que el autor quiso plasmar luminosamente en ellas. Nos quedaremos fuera de juego como lectores si damos por supuesto que la *única* forma de realidad o, al menos, la forma *modélica* es la realidad «objetiva», es decir: los *objetos*, seres mensurables, delimitables, ponderables, asibles... Hay modos de realidad que no presentan estas características, pero se

muestran dotados de una eficiencia tal que constituyen el origen del dinamismo humano. Poner al descubierto y mostrar la relevancia de los modos de realidad «superobjetivos» o «ambientales» es la meta del arte y la literatura.

El sentido profundo de las obras literarias se da en el plano de los «ámbitos» –o «realidades abiertas»–, no en el de los meros «objetos». Para que el alumno se acostumbre a distinguir rápidamente, al vuelo, el nivel *objetivo* y el *ambiental* de realidad y los diversos sentidos que puede presentar un texto¹⁸ es conveniente que el profesor le inste a analizar frases breves en las que se entrecrucen ambos niveles. Sirvan de ejemplo las siguientes:

- a) «Un solo ser os falta y todo queda despoblado». Este verso de las *Premières Meditations Poétiques* del poeta romántico Alphonse de Lamartine carece de sentido en el nivel objetivista –pues, obviamente, aunque perezca un ser, permanecen millones sobre la tierra– y se muestra sobremanera sugestivo y realista en el nivel ambiental, ya que el sentido de la vida de un hombre brota en el encuentro con el ser que, a través de una relación de trato, se ha convertido para él en *único* en la tierra, polo de imantación y «ambientalización». Al faltar dicho polo, que constituye la meta del obrar y el sentido del existir, el mundo en derredor se convierte en un *desierto*, entendido este vocablo en sentido lúdico, como expliqué en el comentario dedicado a *El principito* de Saint-Exupéry¹⁹.
- b) Tras asesinar a su amigo, el rey Duncan, Macbeth baja al primer piso con las manos ensangrentadas. Su mujer le insta a que las lave, y él replica: «¿Todo el océano inmenso de Neptuno podría lavar esta sangre de mis manos? ¡No! ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!»²⁰. La fuerza expresiva de esta frase arranca del entrecruzamiento del plano objetivo y el lúdico en las palabras «lavar» y «sangre». El

¹⁸ Gabriel Marcel, celebrado dramaturgo y profundo pensador, nos pone alerta acerca de la diversidad de sentidos que un texto ofrece a los distintos tipos de lectores: «(...) Bajo la materialidad objetiva de un texto que está ahí para todo el mundo, pueden esconderse sentidos jerarquizados que se revelarán sucesivamente al lector si está dotado de un poder de penetración suficiente». «Lo propio de un sentido es no revelarse sino a una conciencia que se abre para acogerlo». Interpretar un texto literario implica una verdadera creación, como sucede con el intérprete musical que quiere descubrir el *sentido profundo* de una obra más allá del significado inmediato que cualquier conocedor de la escritura musical puede ver en los signos de la partitura. Esta interpretación creativa es una «participación efectiva en la inspiración misma del compositor» (cf. *Presence et immortalité*, Flammarion, París 1959, 23-24).

¹⁹ Cf. *Cómo formarse en Ética a través de la Literatura*, o. c., p. 210ss.

²⁰ Cf. Shakespeare, *La tragedia de Macbeth*, acto II, Aguilar, Madrid 1943, 1225; traducción de Luis Astrana Marín.

comienzo de la primera frase pertenece al nivel 1; se trata del agua del océano. Pero, al pronunciar en este contexto el verbo «lavar», éste se difracta en dos sentidos: el de eliminar una mancha física y el de purificar a una persona de un acto delictivo. La sangre, como elemento físico, puede limpiarse con un poco de agua, pero, como signo de un acto criminal, no puede ser borrada por todo el agua del océano. El valor simbólico brota de un entreveramiento de ámbitos. La sangre derramada por un acto violento con voluntad de asesinato es el testimonio viviente, sensible, de un *entreveramiento colisional de dos ámbitos de realidad*: el del agresor y el del agredido. Si se trata de dos personas amigas, una de las cuales reviste la dignidad suprema de representante máximo del pueblo, la colisión presenta un carácter especialmente agudo, y el simbolismo del elemento que le da cuerpo –en este caso, la sangre– se acrecienta sobremanera.

Analicemos la frase y veamos con qué habilidad saca partido Shakespeare de la posibilidad de situar, a la vez, ciertos términos en el nivel 1 y el nivel 2. Al comenzar Macbeth diciendo: «Todo el océano inmenso de Neptuno podría lavar...», nos parece que va a responder a su esposa en el mismo nivel en que ella había hecho su propuesta: el nivel 1, al que pertenece el agua, elemento material capaz de eliminar una suciedad. Pero, al agregar –como complemento de la frase «esta sangre de mis manos», difracta súbitamente nuestra atención y la sitúa en dos niveles a la vez: el nivel 1 y el 2, porque esta sangre concreta se halla en sus manos debido al asesinato que acaba de cometer. Esa sangre sigue siendo una realidad biológica –indispensable para vivir y susceptible de análisis científico–, y pertenece, por tanto, al nivel 1, pero en este momento presenta un carácter especial de tipo ético, pues delata una actividad criminal (nivel 2). En el conjunto de la frase, el verbo lavar conserva su *significado* cotidiano de *limpiar* (nivel 1), pero adquiere el *sentido* de *purificar* (nivel 2).

Por eso afirma seguidamente Macbeth que todo el agua del océano no puede lavar –en sentido de *purificar*– ese tipo singular de sangre que ensucia sus manos asesinas; al contrario, esas manos mancharán –en el aspecto ético– cuanto toquen (nivel 2). La segunda frase «¡No! ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!», debemos verla también en los dos niveles, para que muestre toda su impresionante expresividad. El autor quiere que nos imaginemos, en el nivel 1, que un poco de sangre tiñe de rojo los inmensos océanos y, al mismo tiempo, nos indica que esa trasmutación se ha realizado, de hecho, en el nivel 2 –el nivel ético–, porque un

hombre, con sus manos, ha subvertido el orden ético de forma tan grave e irreversible como es un homicidio. Este superponerse de los dos niveles suscita una sorprendente expresividad.

c) En el acto IV de la obra de Victor Hugo *Hernani*, Don Carlos se halla ante el sepulcro del emperador Carlomagno y exclama: «¡Aquí reposa Carlomagno! (...) ¡Haber sido más grande que Aníbal, que Atila, tan grande como el mundo..., y que todo quepa aquí! Conquistad arteramente un imperio, y ved el polvo que hace un emperador!»²¹. La sobrecogedora expresividad de este texto la consigue Victor Hugo instando al lector a situar en el nivel 1 ciertas realidades relevantes –Carlomagno, Atila, Aníbal...– que pertenecen al nivel 2. Veamos con qué astuta pericia nos hace pendular del nivel 1 al 2, y viceversa.

- Comienza con una indicación relativa al nivel 1: «¡Aquí reposa...!». Pero inmediatamente indica el sujeto de la frase: «Carlomagno». Nos conmueve pensar que todo un emperador –honrado con el título de «magno»– esté encerrado en la angosta hoquedad de un sepulcro. Tras la primera sorpresa, advertimos que la grandeza de este emperador procede de las instituciones que creó, los proyectos que diseñó y en parte realizó; en una palabra, procede del ámbito de vida personal y social que supo configurar. Este ámbito pertenece al nivel 2. Y descubrimos que el autor, de propósito, nos hace pasar, subrepticamente, del nivel 1 al 2.
- Seguidamente recorre el camino inverso para hacer explícito el contraste y provocar un mayor asombro en el oyente: «¡Haber sido más grande que Aníbal, que Atila, tan grande como el mundo... y que todo quepa aquí!». Nos invita el autor a imaginarnos el ancho mundo reducido a las dimensiones de una tumba. Hemos descendido abruptamente al nivel 1.
- Concluye el texto de forma irónica: «¡Conquistad arteramente un imperio, y ved el polvo que hace un emperador!». De nuevo nos eleva al nivel 2, para suscitar en nuestra imaginación toda la red de actividades que supone la conquista de un imperio y derrumbar súbitamente ante nuestros ojos ese castillo de naipes, con el simple recurso de mostrarnos que tamaña gloria se ha reducido a un puñado de cenizas (nivel 1).

El autor sabía bien que Carlomagno, visto como emperador –nivel 2–, no yace en el sepulcro –nivel 1–, ni siquiera ha

²¹ o. c., Librairie Larousse, Paris 1971, págs.127-130. Versión Española: *Hernani*, Espasa-Calpe, Madrid 1996, págs. 61-62.

muerto del todo, ya que pervive en las estructuras políticas y en la cultura de Occidente –nivel 2–. En la tumba sólo se hallan sus restos «corpóreos» –nivel 1–. Un emperador no se convierte en polvo. Si tuvo una personalidad relevante, fue debido a su poder creativo, y éste presenta unas condiciones de espacio y tiempo distintas y superiores a las que afectan a los objetos. Todo ello lo dejó el autor de lado tácticamente para confundir los dos niveles de realidad y suscitar en los oyentes una especial emoción. Decir que cuanto significa «Carlomagno» cabe en las exiguas dimensiones de un sepulcro resulta muy chocante. Afirmarlo no constituye propiamente una falsedad; es, sencillamente, un trastrueque de dos niveles, que resulta sorprendente y expresivo.

Con objeto de facilitar a los alumnos la tarea de comentar las frases antedichas, puede el profesor indicarles los puntos fundamentales que deben aclarar. Quedan sugeridos en las preguntas siguientes:

- ¿Presentan tales frases un poder expresivo? En caso positivo, ¿a qué se debe?
- ¿Están bien construidas, con perfecta lógica, o bien se cometen en ellas extrapolaciones y encabalgamientos de diversos planos de la realidad? ¿Son aceptables estos cruces y extrapolaciones a) en el plano filosófico, b) en el plano literario?

2. *La transfiguración poética*

Al descubrir la existencia de los ámbitos y su importancia en la vida del hombre, es fácil adivinar en qué consiste la quintaesencia de la actividad literaria en los diversos géneros: drama, novela, poesía... Hacerlo ver a los alumnos es la segunda gran tarea del profesor.

Recordemos que el propósito de todo artista y literato no consiste en reproducir y narrar hechos, respectivamente, sino en plasmar ámbitos de vida y dejar entrever la lógica interna que los articula. En el prólogo de la obra *Germinie Lacerteux* –cuya protagonista es una empleada de hogar que se siente desvalida a causa de un embarazo prematuro–, los hermanos Goncourt se esfuerzan por mostrar que todo suceso humano, por anodino que sea, es digno de ser tomado como tema principal de una obra literaria, pues «en estos años de igualdad en que vivimos (...), en un país sin castas y sin aristocracia legal, las miserias de los pequeños y de los pobres deben despertar el mismo interés, emoción y piedad que las miserias de los grandes y los ricos». Esta razón es válida en el campo ético y social,

pero no en el estético. En éste, la verdadera razón para conceder honores de primera figura a un argumento sórdido radica en su condición de *ámbito de realidad*. Todo lo que signifique un mundo lleno de sentido puede ser asumido como tema literario. Plasmar un mundo, un ámbito de realidad, es la meta de todo arte, que no atiende tanto a lo *objetivo* –a los argumentos– cuanto a lo *ambital* –a los temas valiosos–. La realidad está constantemente cambiando, incrementando su riqueza de ámbitos o bien amenguándola. Los procesos de enriquecimiento o de depauperación son el tema propio de todo arte, el plástico y el literario.

El gran poeta y escritor Pedro Salinas, en el primer capítulo de su obra *La realidad y el poeta*²², estudia las diversas vertientes de la realidad: la vida interior del hombre, la realidad exterior, el mundo de lo fabril –lo producido por el ser humano–, las acciones y gestas del hombre, la realidad cultural. Advierte con razón que estas vertientes de la realidad son potencialmente poéticas, pero lo poético las trasciende a todas ellas. No indica, sin embargo, cómo puede el poeta transmutar la realidad material en «realidad poética»²³. Por eso, aun subrayando con acierto que la poesía de Jorge Guillén asume las más diversas realidades del mundo, no acierta a precisar qué tipo de realidad o qué aspecto de la realidad es lo que convierte a cada ser en «materia poética»²⁴. Se acerca al tema, lo bordea una y otra vez, pero lo deja en suspenso.

«Lo bello del mundo, lo que tenga de poético, se da de un modo vago, disperso, genérico; hay poesía en todas partes, en ninguna. El primer paso de la actividad poética es dejarse apoderar de esa belleza, recibirla, entregarse a ella. (...) Pero cabe una actitud reactiva: la de apoderarse a nuestra vez de aquello que dejamos se apoderara de nosotros. ¿Y cómo? Pues simplemente cobrando conciencia clara, plena, de ello»²⁵.

Obviamente, no queda con esto clarificado el paso o salto de lo prosaico a lo poético.

A mi ver, este salto coincide con el tránsito del nivel objetivo al ambital²⁶. El verso de Jorge Guillén «No hay soledad. Hay luz entre todos. Soy vuestro» está situado en el nivel poético porque no se limita a describir *hechos*, antes plasma un *acontecimiento* decisivo: la

²² Ariel, Barcelona 1976, 15-34.

²³ Cf. o. c., 209.

²⁴ Cf. o. c., 209-210.

²⁵ Cf. o. c., 209.

²⁶ Sobre la transformación del *espacio físico* en *ámbito lúdico*, Cf. mi *Estética de la creatividad*, o. c., 233-245.

luz que brota en el encuentro interhumano. Salinas destaca que la poesía tiene el deber primordial de «crear». Ciertamente, pero lo decisivo es mostrar que *la creación poética consiste ante todo en plasmar ámbitos de vida*.

*«Eran las cinco en punto de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!»*

Estas frases del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca, trascienden el nivel prosaico de la mera indicación de un dato horario objetivo para convertirse en creación poética, porque, con esa indicación repetida, a modo de tañido de campanas, no se limitan a dar una información; fundan un ámbito de encuentro, el encuentro múltiple que tiene lugar a las cinco de la tarde en un día de toros²⁷.

Bien explicado el carácter específico de la actividad literaria, resalta la *condición eminentemente real* del contenido de las obras literarias de calidad. El profesor ha de esforzarse en conseguir que el alumno descubra por sí mismo que el tema profundo de cada obra expresa luminosamente ciertos acontecimientos relevantes de la vida humana. Para ello es necesario que, antes de leer una obra o comentarla en clase, el profesor haga reflexionar a los alumnos sobre tales acontecimientos y sobre las imágenes que los encarnan en las obras.

3. Experiencias básicas de las obras y lógica de los procesos que las articulan

Los temas propios de las obras literarias se expresan y revelan en las experiencias nucleares de las mismas. Una lectura atenta nos permite descubrir las experiencias que deciden la marcha de cada obra, su dinamismo dramático. Empezamos a leer, por ejemplo, *El túnel*, de Sábato, y advertimos que el protagonista, Castel, siente interés por María, pero no la ama; en realidad, lo que ansía es

²⁷ Una explicación amplia de la teoría de los ámbitos y su fecundidad para comprender el carácter específico del fenómeno literario puede verse en mi *Estética de la creatividad*, o. c., 302ss, y en *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid ³2008, 27ss.

dominarla. Esta experiencia de dominio es una forma de *vértigo* y explica cuanto sigue a continuación. Basta tener en cuenta la *lógica del vértigo* para comprender por qué Castel siente tristeza, angustia y desesperación y acaba destruyendo a María y a sí mismo. La penetración en una experiencia básica nos pone en la pista para descubrir la *lógica* que rige el proceso que vertebra la obra: en este caso, se trata de un proceso de vértigo.

Para descubrir y rehacer personalmente las experiencias fundamentales de una obra, el profesor debe conocer con la mayor finura posible los acontecimientos básicos de la vida humana: amor y odio, fidelidad y traición, agradecimiento e indiferencia, risa y llanto, alegría y tristeza, desolación y entusiasmo, arrepentimiento y pertinacia, encuentro y soledad, euforia y aburrimiento...²⁸.

Al tropezar en la lectura con la experiencia que nos parece decisiva, no podemos pasar de largo, limitándonos a *tomar nota de ella*. Debemos rehacerla personalmente, para comprender todas sus implicaciones y descubrir el sentido profundo de cuanto sucede en la obra. Conviene subrayar que en la interpretación artística y literaria se impone tener paciencia, dejar en suspenso el juicio cuando no se comprende del todo el sentido de un pormenor, porque *el sentido brota en el juego*. Hemos de «pensar en suspensión» (Jaspers), poner en juego un pasaje con otros. De esta forma, todo se va clarificando y adquiriendo pleno sentido. Al comienzo de *Yerma* no sabemos qué significa en rigor el sueño de Yerma y quién es el pastor y el niño vestido de blanco que éste lleva de la mano. Al final del primer cuadro del primer acto, el enigma se revela al aparecer Víctor, el sencillo pastor de carácter abierto con el cual Yerma estima que hubiera podido tener una verdadera relación de encuentro y el fruto consiguiente que es el hijo.

En la obra *En la ardiente oscuridad*, los ciegos del internado viven alegres. El recién llegado, Ignacio, considera esta alegría como ilusa y falsa. He aquí la experiencia crucial en la que se debe profundizar. ¿Puede un ser humano despojado de un sentido tan importante como la vista sentir verdadera alegría en la vida sabiendo que existe la luz y hay mil realidades atractivas que contemplar?

²⁸ Numerosos autores ofrecen espléndidos análisis de tales fenómenos y acontecimientos. Las obras de Bergson, Blondel, Newman, Guardini, Teilhard, Scheler, Marcel, Hildebrand, Laín Entralgo, Guitton, Ebner, Buber, Urs von Balthasar, Plessner, Binswanger, Mouroux y tantos otros describen con singular penetración las experiencias que se hallan en la base de las obras literarias valiosas. Todo profesor que desee llevar a cabo una labor bien aquilatada de análisis literario debe consagrar tiempo a meditar obras de ese género que le permitan tematizar sus experiencias personales y poner de manifiesto su interna articulación.

¿Queda el ciego, por esta carencia, despojado de toda posibilidad creativa que otorgue cierta plenitud a su existencia? Ignacio y Carlos responden de manera opuesta a estas preguntas, y tal discordancia impulsa el movimiento dramático y origina la tragedia.

4. *La expresividad de las imágenes*

Nuestras experiencias básicas hallan expresión cumplida, ambigua pero intensa, en las *imágenes literarias*. Es decisivo para la interpretación literaria que el alumno afine su sensibilidad para percibir a un tiempo la doble vertiente de las imágenes –la sensible y la suprasensible, la objetiva y la ambital– y aprenda a descubrir en ciertos «personajes» vertientes de una misma realidad. Recordemos, por vía de ejemplo, algunas de las imágenes que descubrimos y analizamos en los análisis de obras.

En *Siddhartha*, de Hermann Hesse, el barquero Vasudeva significa la vertiente del hombre que va en busca de una experiencia de éxtasis que le lleve a plenitud personal. Por eso, cuando Siddhartha, el hombre que busca la perfección, decide quedarse junto al río en actitud contemplativa, extática –con un tipo de éxtasis precario, pero sincero–, Vasudeva se retira. Su función estaba cumplida y no tenía sentido permanecer en escena. Govinda acompaña a Siddhartha siempre que éste va en busca de un maestro que le transmita una doctrina de salvación. Se separa de él cuando su amigo quiere seguir su propio camino para encontrar la perfección a través de la experiencia personal. Govinda y Vasudeva son *personajes-imagen* que deben ser comprendidos en su auténtico *sentido funcional* en el conjunto del dinamismo de la obra.

Por lo que toca a *La metamorfosis*, ¿qué significa la transformación de un hombre en vil insecto? En el aspecto espiritual ¿no había sufrido anteriormente el protagonista un proceso de envilecimiento del que era consciente? ¿Qué querrá decir el autor al mostrar a una persona que adquiere cuerpo de insecto, que pierde toda movilidad y capacidad de acción, pero conserva la capacidad humana de pensar, sentir, querer, anhelar, sufrir...? El hecho de que la familia llegue a considerar abiertamente a Gregorio como un bicho e intente desentenderse de él implica también una metamorfosis o cambio de nivel, del nivel de la creatividad a un nivel de puro utilitarismo. Este giro en la actitud de la familia, sobre todo de la hermana, es lo que determina que Gregorio deje de existir. Tal desaparición significa que éste se vio totalmente *fuera de juego*, es decir: *asfixiado en el aspecto lúdico*. Al recibir jaque mate el rey, la partida de ajedrez se termina. Justo, esto es lo que quiere decir

Kafka, pero lo hace, lógicamente, a través de imágenes, como sucede siempre en el arte y en la literatura.

Antes de analizar *San Manuel Bueno, mártir*, el profesor deberá mostrar a los alumnos que en la personalidad de Unamuno pueden distinguirse dos vertientes bien diferenciadas: la *agónica* y la *esperanzada*. En sus ensayos filosóficos y religiosos, Unamuno pone en tensión desgarrada el entendimiento y la voluntad, la vida intelectual y la vida volitiva. En el *Diario íntimo* subraya con toda energía que, si uno practica el bien, si crea formas elevadas de unidad con el prójimo, acaba creyendo. Tal alumbramiento de luz va unido con un sentimiento de *gozo*. Por el contrario, si uno polariza egoístamente todas las realidades del universo en torno al propio yo, se condena a no sentir en la vida más que abatimiento. Medítese profundamente el texto de Unamuno en el que vincula su egoísmo y su tristeza.

«Es tal vez una forma aguda de egotismo. En vez de buscarme en Dios busco a Dios en mí». «Ya no volveré a gozar de alegría, lo preveo. Me queda la tristeza por lote mientras viva»²⁹.

Realizados estos análisis, el alumno estará bien dispuesto para descubrir que la figura de Don Manuel presenta dos vertientes: la gozosa y la dolorida, la gloriosa y la humillada. La primera viene representada por la imagen del párroco tal como es visto por sus feligreses: un hombre bueno, apuesto, lleno de éxito en su labor pastoral, fundador de unidad entre todos sus fieles, ser adorable entregado a la caridad especialmente con los más menesterosos. La segunda vertiente toma cuerpo en la imagen de *Basilio el bobo*, que hace el payaso repitiendo maquinalmente –sin creatividad– lo que ha aprendido. Por otra parte, la vertiente del Unamuno agónico se encarna en la imagen del Don Manuel escindido en dos vertientes antagónicas, y la vertiente del Unamuno esperanzado adquiere voz y figura en la imagen de *Ángela*, la portadora de la «buena nueva», la noticia de que todo el que se inmerge activamente en una comunidad de fe participa de la fuente de luz que tal comunidad hace brotar y, aunque crea no creer, sin embargo cree. La misma dualidad de actitudes se da en Lázaro, que –por encima de las normas establecidas– se acerca a comulgar porque desea participar en la comunidad de amor que ha sabido crear el párroco.

²⁹ Cf. *Diario íntimo*, Alianza Editorial, Madrid 1970, p. 123.

Unamuno vivió pensando que no creía en sentido riguroso porque su idea de fe y de conocimiento era demasiado restringida, pero en las notas del *Diario íntimo* adivina un nexo profundo entre la fe, la actitud de sencillez y la actividad creadora de unidad. El bloqueo intelectual a que fue sometido Unamuno por los prejuicios de su época no le permitió dar razón de este enigmático vínculo, pero no fue obstáculo para que su talento literario lo haya plasmado en la figura compleja de Don Manuel. Con toda verdad pudo indicar Unamuno que en esta obra había querido expresar lo más hondo y dolorido de su espíritu.

Por esta voluntad de ahondar en el secreto de la vida espiritual, toda la obra rebosa de imágenes. Don Manuel, el párroco, pide a Ángela, la feligresa, que le dé la absolución. Ángela toma en serio la proposición y se siente invadida de un extraño «sacerdocio». He aquí una imagen de la voluntad del párroco –que no cree en la vida perdurable– de ser acogido en la comunidad de fe de la parroquia, de la cual es portavoz Ángela. Si ésta –al observar que Don Manuel se inmerge en el ámbito espiritual del pueblo– manifiesta que oye sonar las campanas de la iglesia sumergida en el lago, ello no debe entenderse en el nivel 1 sino en el 2, es decir, como imagen de la comunidad de fe que supera el aquí y el ahora y abarca a las generaciones anteriores que transmitieron a las actuales sus creencias³⁰.

El caballo, en *Las bodas de sangre*, debe ser visto como símbolo del *vértigo*, del proceso espiritual que empieza exaltando para precipitar luego en la tristeza, la angustia, la desesperación y la destrucción.

El «principito» en el relato de Saint-Exupéry aparece en el desierto *al alba*. Yerma, por el contrario, se escapa del hogar *de noche*. No se trata de meras indicaciones de tiempo objetivo o de presencia o ausencia de luz, sino de imágenes que expresan, respectivamente, el deseo de fundar ámbitos de amistad o de romperlos.

Las imágenes, con su condición bifronte y su poder expresivo, ponen luminosamente ante los sentidos realidades y acontecimientos profundos que pasan a menudo inadvertidos a las gentes. Gregorio Samsa, metamorfoseado en insecto indefenso e inmóvil, es imagen del drama espiritual que este anodino corredor de comercio sufría desde antiguo en su interior. Kafka no plasma una mera ficción;

³⁰ Cf. *San Manuel Bueno, mártir*, Alianza Editorial, Madrid 1966, p. 18.

quiere poner ante nuestros ojos en todo su horror un estado espiritual que se da con harta frecuencia y que pocos suelen advertir aunque sea tan real como los objetos que perciben nuestros sentidos.

Las obras literarias constituyen un tejido de ficciones en cuanto a su *argumento*. Los hechos narrados o vividos en la obra no se han dado nunca ni se dan en la vida real de la forma en que aquí se presentan. Creonte y Antígona pueden no haber existido jamás. Por otra parte, el actor que los encarnan no es en su vida extrateatral ni gobernante ni hermana de un traidor, respectivamente. Sin embargo, el tema de la obra es plenamente real en todo tiempo. Por eso sigue interesándonos hoy la tragedia de Sófocles. El conflicto entre el ámbito de la ley y el de la piedad tiene en nuestros días plena vigencia aunque presente un ropaje argumental distinto, pues el modo actual de infringir un castigo no consiste en negar el derecho de sepultura.

5. *El poder expresivo del lenguaje*

Visto con rigor, el lenguaje es el vehículo viviente de los ámbitos de realidad que el hombre va creando en su vida. Por eso da cuerpo expresivo a los símbolos y a las imágenes. El lenguaje no es un fenómeno huidizo, como sucede en el plano objetivo, en el cual se reduce a una vibración pasajera del aire; tiene un poder colosal de crear ámbitos o destruirlos.

Hay tantas formas de lenguaje cuantas hay de relación del hombre con los seres del entorno. En *La salvaje* de J. Anouilh, Teresa dice a su novio Florent: «Irás a trabajar como de costumbre, y esta noche te darás cuenta de que ya no estoy, sin saber en qué momento me fui para que no podamos hablarnos todavía otra vez. Esto es lo que hace más daño: "hablar»"»³¹. En el nivel 1 –el de los objetos–, esta indicación sobre el lenguaje carece de sentido. No así en el nivel 2, el de la creatividad y el juego. En éste, el lenguaje da cuerpo a ámbitos de realidad que, por ser fluidos, parecen carecer de densidad. Cuando la hermana de Gregorio Samsa, protagonista de *La metamorfosis* (Kafka), deja de llamar a éste por su nombre para considerarlo como un mero animal, corta el cordón umbilical que lo unía a la existencia, y lo hace desaparecer³². Raimunda, en *La malquerida* de J. Benavente, no llama a su marido «asesino» sino cuando ya ha roto con él los lazos del amor y la convivencia. Antes

³¹ Cf. *La sauvage*, La Table Ronde, París 1958 111 (*La salvaje*, en *Teatro. Piezas negras*, Losada, Buenos Aires 1968, 124). Cf. *Cómo formarse en Ética a través de la Literatura*, o. c., 263-287.

³² Cf. *Die Verwandlung*, en *Sämtliche Erzählungen*, Fischer, Frankfurt 1970, 95-100; *La metamorfosis*, Alianza, Madrid 1966, 94-99.

daba rodeos para no pronunciar una palabra que encarna todo un ámbito de escisión y lo pone ante los ojos en toda su crudeza³³.

Las tareas antedichas sólo podrá realizarlas un profesor si medita lentamente las obras hasta conseguir sintonizar personalmente con ellas y captar sus puntos decisivos. Es una labor paciente que exige tiempo y dedicación, pero este esfuerzo se ve colmado al fin por una sorprendente fecundidad, porque cada lectura de una obra literaria de calidad se convierte así en una espléndida lección de ética y de antropología, cuando no incluso de filosofía de la religión, como es el caso de *San Manuel Bueno, mártir*.

³³ Cf. *Cómo formarse en Ética a través de la Literatura*, o. c., 157-159.

SEGUNDA PARTE

FECUNDIDAD PEDAGÓGICA DE ESTE TIPO DE ANÁLISIS LITERARIO

Para mostrar de modo concreto cómo puede realizarse esta forma de análisis «lúdico-ambital» y dejar patente su fecundidad en orden a la formación humana, analizo a continuación varias obras bien conocidas, fácilmente accesibles y no siempre fáciles de interpretar. Serán una buena piedra de toque para probar la validez del método propuesto.

El análisis será estructurado en cuatro fases:

1ª Determinación del «tema» de la obra, más allá del mero «argumento».

2ª *Contextualización de la obra.* El *sentido* de un texto se alumbra en el contexto, en el entorno en el que juega su papel expresivo. Antes de abordar el estudio directo de una obra es necesario saber en alguna medida qué motivación profunda llevó al autor a escribirla, a plantearse el tema nuclear de la misma.

3ª *Análisis pormenorizado de las experiencias decisivas de la obra, las que crean ámbitos o los destruyen, y deciden así el curso de los acontecimientos y su sentido profundo.* Las experiencias más relevantes son aquellas de las que dependen otras porque irradian un gran influjo a su alrededor. Para ser buen lector e intérprete se requiere distinguir con precisión los *acontecimientos* y los meros *hechos*, los *ámbitos* y los meros *objetos*, los *procesos creadores* y los meros *procesos artesanales*. Los análisis realizados a continuación se dirigen a cultivar ese poder de discernimiento.

4ª *Valoración general de la obra.* Se sobrevuela la obra, una vez analizada de cerca, y se determina cómo surge en ella la belleza, de qué modo el contenido determina la forma o el estilo, cuál es el *tema* básico que inspira la composición, y otras cuestiones semejantes.

Capítulo 3

LA METAMORFOSIS DE FRANZ KAFKA (1883-1924)³⁴

Gregorio Samsa, un corredor de comercio que desea abandonar su profesión por no encontrar en ella posibilidad alguna de vida creativa, se ve convertido, una mañana al despertarse, en un gigantesco insecto. No puede en adelante hacer su vida normal, e intenta adaptarse en alguna medida a las condiciones de su nueva condición, de la que es plenamente consciente. En principio, sus familiares toleran su presencia e incluso lo tratan con cierta afabilidad porque tras su figura monstruosa siguen viendo la realidad personal de Gregorio. En el momento en que se deciden todos, incluso la hermana, a tratarlo como un «bicho», pierde la escasa movilidad que poseía, y fallece. La familia vuelve entonces a mirar al futuro, y sale a dar un breve paseo en tranvía un día de sol.

1. «Tema» de la obra

Esta obra nos pone ante los ojos de forma sobrecogedora la necesidad de fundar con quienes nos rodean, sobre todo en la familia, relaciones personales que nos permitan desarrollarnos normalmente, ganar autoconfianza y autoestima. Así se evita que alguien, por no poder crear un tejido de relaciones auténticas, bloquee su desarrollo personal y se vea envilecido hasta considerarse como un *vil insecto*.

Una persona es, como subrayó Kant en su día, un *fin en sí misma*, no un *medio para el logro de ciertos fines*. Gregorio Samsa no fue nunca maltratado, vejado, humillado, pero él se vio reducido a mero *medio para* el sostenimiento económico de la familia, y necesitó para cumplir esa función someterse a un modo de vida *mecánico, poco creativo*. Su vida le parecía una *rueda dentada* que gira sin sentido. Esa falta de sentido auténticamente personal queda expresada literariamente en la falta de movimientos y posibilidades que implica la reducción a insecto. El protagonista desaparece de la

³⁴ Cf. *Die Verwandlung*. en *Sämtliche Erzählungen*, Fischer, Frankfurt 1970. La primera edición data de 1915. Versión castellana: *La metamorfosis*, Alianza, Madrid 1966. Citaré, en el texto, ambas ediciones; en primer lugar la castellana y en segundo la alemana. Las citas han sido traducidas por mí directamente del original alemán.

escena cuando se rompe el débil hilo que lo unía al mundo de la creatividad –el afecto hacia su hermana y la voluntad de ayudarle–.

2. Contextualización

La obra comienza con el fenómeno de la «metamorfosis», la transformación del protagonista Gregorio Samsa en insecto. Kafka, hábilmente, nos ofrece datos suficientes para que descubramos la causa que provocó tal fenómeno, mejor dicho: la serie de acontecimientos que adquieren cuerpo expresivo en tal fenómeno.

Sabemos, por la biografía de Kafka, que éste vivió el período de la infancia en una gran soledad, experimentó el distanciamiento espiritual de sus tres hermanas, excepto durante su enfermedad el de la hermana menor, y consideró su empleo en una casa de seguros como una rémora constante e insufrible para su actividad creadora de hombre de letras. Este desajuste entre la sordidez de la vida cotidiana y su vocación profunda despertó en su interior un sentimiento de desesperación, alumbró en su mente la idea del suicidio y lo llevó paulatinamente a la enfermedad y la muerte prematura³⁵. Estos datos nos permiten rehacer con fidelidad y hondura las experiencias básicas de la vida de Gregorio Samsa en el período anterior a su «animalización».

3. Trama de ámbitos que teje la obra

3.1. *La falta de creatividad envilece, rebaja de rango*

La característica básica del ser humano, la que lo distingue del animal es su capacidad de relacionarse con la realidad en cuanto tal, no como mero estímulo, y captar las posibilidades que nos ofrece en orden a realizar un juego creador, tomar iniciativas, asumir responsabilidades, sentirse en cierta medida dueño del propio destino, en cuanto uno va optando por unas posibilidades y desechando otras, a fin de dar una configuración determinada a la figura de la propia personalidad. Esta capacidad de relacionarse con la realidad como fuente de posibilidades es la *libertad*.

De esta libertad, así entendida, carece Gregorio Samsa, un corredor de comercio que no ama su oficio, lo considera como mero

³⁵ Cf. MAX BROD, *Kafka*, Alianza Editorial, Madrid 1974.

medio para ganar dinero y sostener la familia, lo ejerce casi de modo mecánico obedeciendo rígidamente órdenes, consignas y horarios de forma medrosa³⁶. El trabajo, que ocupa la mayor parte de su vida, no significa para Gregorio un auténtico *campo de juego*. Toda su ilusión es poder llegar a abandonarlo. «Si no me retuviera a causa de mis padres, hace tiempo que hubiera comunicado mi cese» (12, 57). Es un tipo de trabajo cansado, monótono, incómodo, sórdido, y no ofrece siquiera la compensación de un trato humano de cierta calidad: «... Relaciones humanas siempre cambiantes, nunca duraderas, incapaces de llegar a ser verdaderamente cordiales. ¡Al diablo con todo esto!» (11, 57). En el mundo del comercio en que debía moverse Gregorio no se dan las condiciones que exige el encuentro interhumano: confianza mutua (13-14, 58), flexibilidad en el trato, respeto a la persona... Todo valor es pospuesto al interés económico. «... Nosotros, los comerciantes, por suerte o por desgracia, como se quiera, debemos a menudo hacer caso omiso de ligeras indisposiciones en atención a los negocios» (23, 62). Esta manifestación fue hecha ante los padres de Gregorio por el Principal de éste, un personaje que representa en la obra el espíritu de la profesión. Por moverse en nivel objetivista, infralúdico, no creador, el Principal –que aparece sintomáticamente despojado de nombre propio, que responde a la condición personal, y es designado enfáticamente con un término relativo a la función que ejerce– podría muy bien, a juicio de Gregorio, padecer una metamorfosis semejante a la suya (21-22, 61). Este pormenor, aparentemente anodino e incluso arbitrario o fantástico, arroja luz sobre el sentido más hondo de toda la obra.

Para Gregorio, la actividad laboral era solamente un *medio para un fin*: sostener la familia y redimirla de la desesperación provocada por un desastre económico. Si en el trabajo no podía realizarse como persona, por faltar las posibilidades creadoras de auténticas formas de encuentro, el sentirse útil a la familia y provocar la alegría de todos en el momento de entregar su aportación económica significaba para él una fuente de gratificación personal, algo hermoso y festivo, porque venía a ser un esbozo, siquiera fugaz, de encuentro personal (51-52, 75). La costumbre, sin embargo, fue menguando poco a poco este entusiasmo primero, excepto en la hermana (52, 75). A pesar de esta inicial relación de encuentro con sus familiares, Gregorio no se entrega nunca a una actividad verdaderamente creadora. Alimenta secretamente el «lindo sueño» de enviar algún día a su hermana a estudiar en el conservatorio de música (52, 75), pero, cuando está en

³⁶ Recuérdese que ésta es también la profesión del protagonista de la excelente obra de Arthur Miller *La muerte de un viajante*.

casa, apenas sale, se sienta a la mesa, y no entra en juego; se limita a leer el periódico sin decir palabra o a estudiar itinerarios (23, 62).

3.2. *La transformación del cuerpo*

La metamorfosis afecta al cuerpo de Gregorio, no a su espíritu. El cuerpo simboliza aquí el elenco de posibilidades elementales que uno necesita para vivir una vida creadora. Gregorio puede pensar, sentir, desear, hacer proyectos, acomodarse a una situación, oír y ver, pero presenta un aspecto repugnante y carece de facilidad de movimientos para llevar una vida normal. De suyo, el cuerpo es el lugar viviente de presencialización de la persona, de su instalación receptivo-activa en el mundo, de su encuentro con las realidades capaces de entreverarse. Después de la transformación, el cuerpo de Gregorio es algo extraño para él mismo y para los demás y se constituye en medio opaco que lo escinde del mundo exterior y lo condena a una asfixia lúdica. El sentido de su vida anterior había radicado en sostener a la familia económicamente. A partir de ahora no sólo no podrá resolver el problema familiar, sino que será un obstáculo decisivo para buscar una salida, aunque sea precaria, como es el caso de alquilar las mejores habitaciones del hogar a unos huéspedes exigentes.

Ello explica la evolución sufrida por los familiares en su modo de reaccionar ante la situación creada por la metamorfosis. Al principio, los familiares, acuciados por el Principal, se sienten hondamente preocupados por Gregorio; más tarde, lo tratan con cierto cuidado, sobre todo la hermana, que se brinda a facilitarle comida y a disponer la habitación de modo que pueda desarrollar en alguna medida las actividades propias de un insecto, como es trepar por las paredes. Sólo una asistenta se atreve a aplicarle el nombre de «bicho», que los familiares evitan porque el lenguaje da cuerpo a las realidades que expresa y las hace aparecer ante los ojos con toda su fuerza. El padre, fuera de sí debido al horror que le produce la figura de Gregorio, intenta lapidarlo con manzanas, y lo deja malherido, privado incluso de la escasa movilidad que poseía. Su madre intercede por él y se esfuerza, lo mismo que su hermana, Grete, por conseguir sobrellevar la situación (75, 85).

3.3. *La transformación del espíritu*

Poco después, sin embargo, cuando observan que la presencia de Gregorio les impide tener huéspedes e incluso criadas, ambos familiares empiezan a tratarlo sin cariño alguno (82, 87), convierten su habitación en una trastera (87, 89) y se deciden -incluso Grete- a

llamarlo por su nombre, el que corresponde a su nueva figura, y obrar en consecuencia. En un momento de irritación, Grete le había llamado por su nombre de pila –«¡Ojo, Gregorio!» (68, 82)–, lo que implica un contraste desgarrador, pero significaba una firme voluntad por su parte de no hacerse a la nueva situación y seguir esperando una salida airosa. Ahora se niega a seguir teniendo en su casa a un hombre-insecto, pues tal mezcla absurda es insostenible. Hay que decidirse a aceptar el nuevo orden de cosas y tomar las medidas pertinentes para abrir algún horizonte hacia el futuro.

«Queridos padres (...), esto no puede seguir así. Si vosotros no lo comprendéis, yo lo comprendo. Ante este monstruo, no quiero ni siquiera pronunciar el nombre de mi hermano; y, por tanto, sólo digo esto: debemos deshacernos de él. Hemos hecho lo humanamente posible para cuidarlo y tolerarlo; yo creo que nadie puede hacernos el menor reproche» (97, 97).

Los esfuerzos de los familiares por no considerar a Gregorio como a un «enemigo» (76, 85) acaban debilitándose hasta la extinción. Grete, la que más interés parecía poner en cuidar a Gregorio, es la que toma la iniciativa en orden a deshacerse de él, por miedo a que su presencia cause un daño irreparable a la salud de sus padres (98, 94).

«Debe irse –gritó la hermana–. Es la única salida, padre. No tienes más que desechar la idea de que es Gregorio. El haberlo creído tanto tiempo, eso es propiamente nuestra desgracia. Pero ¿cómo puede ser esto Gregorio? Si fuera Gregorio, ya hace tiempo que hubiese comprendido que no es posible que unos seres humanos convivan con semejante animal y se hubiera ido voluntariamente. No tendríamos al hermano, pero podríamos seguir viviendo, y honraríamos su recuerdo. Mientras que así, este animal nos persigue, echa a los huéspedes, quiere abiertamente apoderarse de toda la casa y dejarnos a dormir en la calle» (99-100, 94-95).

En virtud de esta decisión de la hermana respecto a Gregorio, éste queda fuera de juego en la familia. Los tres familiares se reducen a mirarlo «tristes y pensativos» (101, 95). Ni siquiera lo azuzan con palabras o gritos para que vuelva a la habitación (101-102, 95). Kafka anota con impresionante laconismo irónico: «Por lo demás, nadie le apremiaba; se lo dejaba todo a su cuenta» (101, 95). Este género de «libertad» y autonomía que se le concedía iba unido con la carencia casi absoluta de todo movimiento. Recogiendo sus últimas fuerzas, Gregorio se arrastró hacia su habitación y dirigió una última mirada rápida a su madre, «que, por fin, se había quedado dormida», es decir, entregada a una falta total de iniciativa y

creatividad respecto al hijo menesteroso (102, 95). Grete se apresuró a cerrar la puerta con llave, suspirando de alivio. Gregorio «muy pronto hubo de convencerse de que le era en absoluto imposible moverse» (102, 96). Se hallaba en el *grado cero de creatividad*. Por eso, aun pensando «con emoción y cariño en los suyos», «hallábase, a ser posible, aún más firmemente convencido que su hermana de que tenía que desaparecer» (103, 96). El *cercos* a que se vio sometido en el aspecto *lúdico creador* acababa de alcanzar el grado de *asfixia*, y lógicamente tenía que perecer. Desear que una persona deje de existir es el polo opuesto al amor y destruye, por consiguiente, toda posibilidad de encuentro personal; produce una «desambitalización» absoluta. Gregorio había confiado siempre en la hermana. Al romperse del todo su ámbito de convivencia con ésta, su grado de desvalimiento era absoluto y su vida lúdica quedaba achicada hasta la anulación. Lo que perece al morir el Gregorio-insecto es el último resto de posibilidad creadora que le quedaba al Gregorio-persona.

Desaparecido Gregorio, el hogar vuelve a ser un lugar de encuentro para los familiares. Se prescinde de los huéspedes, a fin de tener un ambiente de intimidad, y se hacen planes para el futuro. Esta apertura de un nuevo horizonte prometedor queda expresada por el viaje en tranvía que hacen los padres y la hermana un día de sol, a cuya luz resplandecen las nuevas formas de «muchacha bella y lozana» que ha adquirido últimamente la pequeña (112, 99).

4. Valoración de la obra

La transformación de Gregorio en insecto no es realista sino *simbólica*, pero no es por ello menos real en el plano del juego y de los ámbitos. Kafka quiere poner ante los ojos del lector de modo plástico, impresionantemente visible, una situación que a muchas personas pasa inadvertida: la reducción de un ser humano a medio para un fin, mera máquina de ganar el dinero necesario para salvar una situación apurada. El relato nos transmite vivamente en todo su horror, a través de su encarnación en una imagen, una situación humana que se da realmente con frecuencia, pero apenas se advierte cuando se vive de modo objetivista, atenido más bien a las apariencias externas. Al leer la obra, aparece *con toda su crudeza* lo que acontece *veladamente* en la vida humana. Esta es la espléndida posibilidad de las *imágenes*: hacer entrar por los ojos los acontecimientos «inobjetivos» que se evaden a la mirada de las gentes poco avezadas a la contemplación de los sucesos creadores. Gregorio Samsa, el sumiso y pasivo corredor de comercio, se veía ya a sí mismo como un infrahombre, un ser poco cualificado, un vil insecto. Esta

autodescalificación era un suceso real, pero no objetivista sino lúdico-ambiental. Por eso necesita ser expresado a través de una *imagen*, que a diferencia de la mera *figura* presenta dos vertientes: la sensible y la suprasensible, la objetivista y la lúdica.

En las décadas posteriores a la I Guerra Mundial se advierte una difusa añoranza por el mundo infracreador, que es visto a menudo como una tierra de promisión. En *La metamorfosis*, tal descenso significa una destrucción total de las posibilidades de realización humana.

Todos los pormenores que destaca la obra son de carácter lúdico ambiental. Gregorio fue siempre un hombre *encerrado*: encerrado en la tupida red de un puesto de trabajo sórdido y atenazante; recluso voluntariamente en un hogar constituido por personas mayores, fracasadas y enfermas (79, 86), y por una niña más bien comodona cuya única actividad creativa era su afición a la música (55, 76). Precisamente, en esta dirección se orienta la única iniciativa que tuvo Gregorio respecto al futuro -pagarle a su hermana los estudios del Conservatorio-. Es sintomático que Gregorio, en su extrema postración, sólo parece elevar un tanto su ánimo al oír a su hermana tocar el violín, y ello no tanto por lo que tal actividad pudiera implicar de creatividad musical -para la que Gregorio carecía de sensibilidad-, cuanto por la posibilidad de ayuda que la condición artística de su hermana le abría a él en el futuro. De ahí su deseo de llevarla a su habitación y establecer con ella una relación estable de encuentro.

«Le parecía como si se abriese ante él el camino que había de conducirlo hasta un alimento desconocido y ardientemente añorado. Estaba decidido a llegar hasta la hermana, tirarle de la falda y sugerirle así que viniese a su cuarto con el violín, porque nadie premiaba aquí su interpretación cual él quería hacerlo. No la dejaría salir de su cuarto, al menos en cuanto él viviese» (93, 92).

Al verse reducido a insecto -es decir, al sentirse falto de posibilidades creadoras-, Gregorio confía en que, uniendo su fuerza de voluntad a los ánimos que le infundan sus familiares, podrá salir adelante, «...Todos, incluso el padre y la madre, debían haberle gritado: ¡Ánimo, Gregorio! (...). Siempre adelante. ¡Duro con la cerradura!» (30, 65). Pero sus familiares, tras el primer momento de desconcierto, optan por esconderlo, resignados a su suerte adversa; dan la situación por irreversible, retiran de la habitación los muebles, para que Gregorio pueda moverse con más facilidad dentro de las posibilidades que le abre su condición actual; es decir, lo

«desambitalizan» como hombre, a pesar de que su madre intuye con finura que, al dejar la habitación convertida en un desierto, vienen a indicar que renuncian a toda esperanza de mejoría por parte de Gregorio y lo abandonan a su suerte (62-63, 80).

De aquí arranca el tragicismo de toda la obra. Gregorio Samsa sigue pensando y sintiendo como hombre (47ss., 73ss.), capta con lucidez cuanto dicen y hacen los demás, pero no logra darse a entender (49,73), posee una interioridad de ser humano y una apariencia de vil insecto -no de animal temible poderoso león, taimada serpiente...-, sino de insecto repugnante e indefenso, tanto más cuanto que conserva el tamaño correspondiente a un ser humano. Al quedar privado de su entorno confiado de hombre, Gregorio se siente incomunicado, extraño en el mundo, y va olvidando paulatinamente su pasada condición humana (63, 80). Debido a algo que se halla fuera de su control -la figura que ofrece a los demás-, Gregorio se ve forzado a alterar radicalmente su sistema de juego, de relación activa con el entorno, y hace con ello del todo imposible una relación de encuentro con sus familiares (71, 83). Se convierte en *objeto*, objeto de preocupación (24, 62) o de simple curiosidad (85, 89), tema de conversación (49, 74), motivo de diversión (94, 92), bicho repulsivo e inquietante (68, 82), trasto inútil (110, 99), estorbo para la existencia (97, 94). Sólo le queda la esperanza de su hermana, la única persona con futuro que hay en la casa³⁷. El padre, tras el fracaso económico, había echado el peso del sostenimiento de la casa sobre los hombros de Gregorio, y éste, tras su metamorfosis, pudo enterarse de que le había ocultado el dato de que la situación económica de la familia no era tan mala como se decía y que las deudas pudieran haberse saldado antes. Por otra parte, ni el padre ni la madre veían con buenos ojos el único proyecto de carácter creativo que había osado hacer Gregorio: enviar a su hermana al Conservatorio. De sus padres -viejos, fatigados y nada emprendedores-, no podía esperar Gregorio posibilidad alguna de vida creativa. Al comprobar que también la hermana ha roto definitivamente su ámbito de fraternidad con él, entra en estado de asfixia lúdica y pierde del todo su condición humana, desapareciendo con ello de la obra. Esta segunda parte de la metamorfosis, la espiritual, la que afecta a la condición personal de Gregorio, es la más dolorosa, la definitiva, la estación término de una vida envilecida progresivamente por la sordidez de las circunstancias.

³⁷ Nótese que en toda la obra sólo dos personas aparecen dotadas de nombre propio: el protagonista, Gregorio, y su hermana, Grete.

El carácter abrumadoramente trágico de este relato radica en la vinculación en una misma persona de una extrema degradación y de la lucidez suficiente para hacerse cargo de la misma. Si sólo existe una gran desgracia no hay tragicismo. Este surge cuando alguien muy afectado por ella se hace cargo de la situación. Situaciones trágicas provocadas por una falta absoluta de posibilidades de libre juego creador se dan realmente en numerosas ocasiones. Pese a su apariencia fantástica, *La metamorfosis* no es un mero relato de ficción, sino la plasmación literaria de una red de ámbitos que el hombre necesita para desarrollarse como tal y que un destino adverso va anulando paulatinamente. Esta anulación implica el derrumbamiento de la personalidad humana. *Derrumbamiento* se dice en griego «katastrophé», y ésta es la base de la tragedia.

5. Cuestiones para la evaluación

1. ¿Qué papel juegan en la «metamorfosis» de Gregorio Samsa la familia a la que pertenece y la empresa en la que trabaja?
2. ¿Qué sentido entraña el hecho de que el protagonista tenga apariencia de insecto pero siga pensando, queriendo y sintiendo como una persona? ¿Se trata de una transformación corpórea o espiritual?
3. ¿Qué es más doloroso para el protagonista ya metamorfoseado: que la hermana le llame por su nombre propio, Gregorio, o que le diga a sus padres que no es una persona, sino un bicho?
4. ¿Se trata de un relato trágico o sólo dramático? Es *trágico* para el hombre un proceso destructor cuando está impulsado por fuerzas que superan su capacidad de reacción y de resistencia. Se considera *dramático* si el conflicto inicial ha sido desencadenado por el hombre y puede ser solucionado por él mismo.
5. ¿Estamos ante una obra *realista* o meramente *simbólica*?
 ¿Puede ser simbólica y realista a la vez? ¿En qué sentido?

BODAS DE SANGRE DE FEDERICO GARCÍA LORCA(1899-1936)

Está a punto de celebrarse la boda. La madre del novio se halla lacerada por el recuerdo de la muerte de su marido y su hijo a manos de Leonardo, antiguo novio de la novia. Esta se muestra reticente, enigmáticamente seria, incluso malhumorada. En el ambiente festivo del día de bodas, acude Leonardo a visitar a su antigua novia. Ambos reavivan sus recuerdos y dan a entender que sus separación obedeció a sentimientos de orgullo, pero la atracción mutua ha seguido viva de forma soterrada. Leonardo rompe con su mujer, al obstinarse en acudir a la iglesia solo y en su caballo, el mismo que le hizo posible visitar a escondidas alguna vez a su antigua novia. La novia se muestra esquiva respecto a su marido y manifiesta que tiene «como un golpe en las sienes». La novia desaparece, y los invitados a la boda se dividen en dos bandos. El novio y sus familiares se lanzan a la busca de la novia y de Leonardo. En el bosque, a la luz de la luna, luchan entre sí Leonardo y el novio. Ambos se hieren de muerte. Al amparo de la cruz, estas «bodas de sangre» se transforman en «bodas de paz».

1. «Tema» de la obra

Cuando no se cumplen las condiciones del encuentro, las relaciones humanas no florecen en amor, antes provocan conflictos. En esta obra actúan personas y familias distintas en carácter y comportamiento. Pero coinciden en su actitud infracreativa. Tanto los verdugos como las víctimas, los hacendados como los pobres se mueven en el nivel «objetivista»: los unos son violentos y orgullosos; los afectados por esta violencia reaccionan con rencor y hosquedad; aquéllos se dejan llevar por el vértigo del erotismo; éstos se entregan al vértigo de la ira y la venganza. Por eso, aun siendo muy diferentes, acaban anulándose mutuamente. Se trata de personas bloqueadas espiritualmente, asfixiadas. La energía que despliegan es de vértigo y conduce a la destrucción. De ahí que su comunicación oscile entre el grito y el silencio de mudez, modos de manifestarse que parecen opuestos pero se hallan en la misma línea de falta de creatividad. La energía que despliegan está orientada hacia el vértigo y conduce, lógicamente, a la destrucción. «Eros» (el impulso erótico pasional) parece ir unido al comienzo de la vida, pero en realidad se alía con la muerte («thanatos»).

2. Contextualización

Con esta obra –estrenada en Madrid en abril de 1933– inicia García Lorca su trilogía dramática sobre la vida española. La obra siguiente de la trilogía es *Yerma*. La tercera hubiera sido *Las hijas de Lot* o *La destrucción de Sodoma*, obra que Lorca –debido a su muerte– no pudo escribir a pesar de tenerla ya esbozada. Su lugar ha venido a ser ocupado por *La casa de Bernarda Alba*.

Hombre sencillo, identificado cordialmente con la vida del pueblo de una España inquieta y áspera, llena de hondas virtudes y pasiones fuertes, Lorca aúna sus espléndidas dotes de poeta lírico –entonces en plena madurez– y su voluntad de lograr una forma de teatro quintaesenciado, hirsuto, sarmentoso, como la vida elemental de las gentes entre las cuales se había abierto a la vida, en la aldea de Fuente Vaqueros.

A Lorca no le mueve el deseo de dibujar caracteres, sino de plasmar ámbitos de vida y conflictos de ámbitos. De ahí la condición más *simbólica* que *realista* de sus personajes, que suelen quedar desdibujados, tan sólo respunteados, como representantes de una actitud ante la vida, un campo de posibilidades de juego. En *Bodas de sangre* sólo un personaje tiene nombre propio: Leonardo, y ello, sin duda, por la dificultad de darle un nombre funcional que no dé lugar a confusiones. La trama argumental es tejida por el «padre», la «madre», el «novio», la «novia», la «criada», la «vecina», la «anciana», el «leñador»... Estos términos remiten a *ámbitos de vida* más que a personas individuales. Son imágenes que encarnan diferentes campos de posibilidades de juego. Muestran la condición bifronte de toda *imagen*, que –a diferencia de la mera *figura*– posee un relieve singular.

El argumento de la obra se configura en la mente de Lorca tras la lectura de una noticia periodística. A mediados de 1928, la hija de un cortijero de Níjar, aldea de Almería, huye con un primo a uña de caballo, recién terminada la boda. Un enmascarado abate a tiros al amante en un bosquecillo cercano al cortijo. El tema del rapto y el de la fatalidad de la muerte del hijo tienen precedentes claros en *Peer Gynt*, de Ibsen, y en *Jinetes hacia el mar*, de Synge.

Es sorprendente el papel destacado que juegan en la obra lorquiana los temas de la *sangre* y de la *muerte*. Sangre, voluptuosidad y muerte constituyen la triada de elementos que vertebran el alma española, según Maurice Barrés. La *sangre*, con todo su sentido

mítico, su emotivo poder simbólico y religioso, confiere a las obras de Lorca un significado hondamente expresivo y enigmático. En el poema *Poeta en Nueva York*, la sangre representa el derecho a vivir frente al frío anonimato de la macrópolis. En *Bodas de sangre*, la sangre significa la naturaleza humana que arrastra con el poder de los instintos al hombre que no es suficientemente creador y responsable. El instinto, dejado a solas, produce vértigo y amengua al máximo la libertad creativa. Por eso opera sobre el ser humano como una especie de hado que lo precipita ineludiblemente al vacío.

La entrega a la lógica de las diferentes formas de vértigo constituye un plano inclinado por el que se desliza el hombre hacia la destrucción. De ahí su apariencia de proceso fatal. La sumisión a este modo de fatalidad que, en buena medida, es desencadenada por la conducta humana funda el tragicismo peculiar de los tiempos modernos. No hace falta acudir a instancias supraterrenas: las parcas, la «ananke», los dioses... Hombres y pueblos se ven sometidos con frecuencia a procesos que ellos mismos se han obstinado en desencadenar.

El fenómeno de la *muerte* sirve, en Lorca, de incesante contrapunto al tema primordial que es la vida y su floración en el amor. La muerte se presenta como una posibilidad inmediata y cercana, sin duda porque Lorca intuía que el hombre, como se ha dicho, es desde el instante de su nacimiento suficientemente viejo para morir. Tras las figuras más briosamente vitales alienta la figura sombría de la muerte, como una presencia natural y consabida, que proyecta sobre el curso rápido y breve de la existencia un halo de grandeza trágica, de curso implacable hacia el despeñadero inevitable y abismal.

Se advierte en esta obra, como en las restantes de la trilogía a que pertenece, una neta voluntad de estilo. El lenguaje es vehículo viviente de la creatividad, y, al hilo de la interferencia de ámbitos, se adensa de sentido y poder clarificador. A medida que la tragedia avanza, el escueto lenguaje de Lorca va cobrando especial vibración y expresividad. La obra está estructurada de modo más bien circular que lineal. Los temas al principio se presienten y luego se desarrollan. Parece estar todo adensado desde el comienzo, pero sólo el curso de la obra le va dando cuerpo. Al hacer la experiencia cabal de todo lo acaecido, se comprende nítidamente el punto de arranque. También la vida procede así, de la premonición al cumplimiento, de la adopción de ciertas actitudes al lamento de sus lógicas consecuencias. La lectura genética de la obra nos revelará en pormenor este carácter *cíclico* de la obra.

3. Trama de ámbitos que teje la obra

3.1. *La ausencia asfixiante del amor* (Acto I, cuadro I)

El primer cuadro nos presenta la imagen de la Madre, debatiéndose dramáticamente entre el recuerdo de la muerte que ha desarbolado su vida y el ansia de nueva vida a través del hijo que va a crear un hogar. Su angustia radica en no poder amar, en sentir la ausencia asfixiante del amor y haber de colmar este vacío con el recuerdo lacerado de la muerte de su marido y su hijo a manos de familiares de Leonardo, el antiguo novio de la novia de su hijo. No se abre al futuro porque carece de posibilidades de una convivencia en el amor y no se relaciona con el mundo exterior por resentimiento frente a quienes la han privado de tales posibilidades.

El *campo de juego* de la existencia se convirtió para ella en *campo de muerte*, y toda salida al mundo entraña un riesgo posible. El fecundo intercambio entre el yo y el entorno que constituye la trama de la vida creadora del hombre se halla paralizado, enquistado, a causa del despecho y el temor. «Es que no me gusta que lleves navaja -le dice al hijo que le queda, el novio-. Es que..., que no quisiera que salieras al campo»³⁸. La navaja juega aquí el papel de elemento simbólico que da cuerpo al *ámbito de colisión* formado por los familiares muertos y sus asesinos. Salir al campo es, por una parte, entregarse al peligro, y, por otra, iniciar unos relaciones que pueden provocar un día la salida definitiva de la casa y dejar sola a la Madre.

La perspectiva de la boda del hijo constituye para ella un grave contratiempo -una pedrada en la frente (15)- porque prefiere quedar sola en compañía de sus muertos a iniciar una vida de encuentro en la unidad de un nuevo hogar. Su actitud ante la vida fue de antiguo bastante restringida, poco versátil. «Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está» (16). Al faltarle el compañero de juego, la vida no le ofrece más sentido que el cultivo del recuerdo y el amparo en el hogar, visto no tanto como lugar de encuentro amoroso cuanto de refugio en una ciudadela de rencor. «Hace veinte años que no subo a lo alto de la calle» (19).

³⁸ Cf. *Bodas de sangre*, Espasa Calpe, Madrid ⁸1980, 13-14. Citaré siempre por esta edición y lo haré directamente en el texto.

El rencor y el recuerdo cobran cuerpo expresivo en la palabra, que se muestra desde el umbral de la obra como la gran protagonista. La Madre se enardece maldiciendo las navajas y demás objetos útiles para la agresión. Maldecir es desgajar, desconectar, poner algo o alguien fuera del juego de la propia existencia. El hijo intenta moderar a su Madre. Ella sigue hablando enardecida, sin oírle. Cuando el joven, ya molesto, levanta la voz, ella contesta: «Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa» (13). Estas palabras, inspiradas por el resentimiento, no fundan ámbitos sino un clima de odio.

El novio ha crecido en un hogar destruido internamente por la retracción y el rencor. Su necesidad de abrirse a una vida de amor, de confianza y creatividad en el seno de un hogar es ineludible y urgente.

La Madre quiere conocer la vertiente «lúdica» de la novia y pregunta a la vecina cómo es, en qué ámbitos se ha criado, qué mujer ha modelado desde niña su personalidad. La vecina le informa que nadie conoce a fondo a la novia, y que la Madre de ésta era orgullosa y no quería a su marido (20). La Madre exclama: «Pero, ¡cuántas cosas sabéis las gentes!» (21). La vecina es vista como portavoz del pueblo, *elemento coral* que toma cierta distancia frente a los acontecimientos al tiempo que participa en ellos. La Madre hace preguntas porque «a cada uno le gusta enterarse de lo que le duele» (22), pero los datos que recibe no le hacen sentir nada bueno. Ello la introduce en un estado de tensión entre el deseo de saber y la voluntad de ignorar. «Es que quisiera que ni a la viva ni a la muerta las conociera nadie. Que fueran como dos cardos, que ninguna persona las nombra y pinchan si llega el momento» (21).

En su función de conciencia popular, llena de templanza y sabiduría, la vecina modera a la Madre cuando ésta se exagera al oír que el antiguo novio de la novia de su hijo pertenece a la familia de los asesinos. «Repórtate. ¿Qué sacas con eso?» (22). «No te opongas a la felicidad de tu hijo. No le digas nada. Tú eres vieja. Yo, también. A ti y a mí nos toca callar» (23).

El cuadro primero se cierra en un clima de represión espiritual y sofoco material. El calor ahoga. «¿Has visto qué día de calor?» (23). Por otra parte, la marcha de la vida y su lógica interna obligan a la Madre a guardar silencio, a represar en su interior las palabras que bullen en su espíritu y que son su único asidero, la expresión de su personalidad. En esta figura de la madre que se autorrecluye en un

tenso *silencio de mudez* cobra cuerpo el *pathos* de la tragedia que se presente.

Toda la obra está transida de esta forma de silencio, que responde a falta de creatividad. En el primer cuadro, el hijo ruega a la madre que no siga hablando. Leonardo impone silencio a su mujer repetidas veces. La «mendiga» –la muerte– pide silencio en la quietud de la noche para sorprender a los fugitivos (100). El novio conmina al mozo primero a callarse, si quiere seguirlo en su carrera de búsqueda (101). Leonardo suplica a la novia que se calle –porque su tipo de lenguaje la sitúa en nivel de responsabilidad y creatividad– y se entregue al silencio de mudez que corresponde a una actitud de vértigo –en este caso, el vértigo de la entrega mutua en aras de un amor imposible–: «Ya dimos el paso; icalla!, porque nos persiguen cerca y te he de llevar conmigo» (105). La muchacha le grita a la mendiga que se calle, y la Madre a la vecina (116-117) y a la novia (120), y cuando ésta le pide que la deje llorar en su compañía, instaurando un ámbito de dolor y mutua compasión, le indica secamente que lo haga a solas, fuera de su casa, en la puerta (121). Al final de la obra, este silencio de mudez se rompe, pero no para crear en el campo viviente de la palabra esencial un ámbito de encuentro, sino para evocar la colisión trágica que tomó cuerpo expresivo en el «grito» (123). La palabra auténtica es fruto de un entreveramiento *armónico* de ámbitos. El grito es producto de una interferencia *colisional*.

3.2. *Presentimientos sombríos (Acto I, cuatro II)*

El segundo cuadro comienza y acaba con una canción de cuna leve y grácil, pero cargada de graves presentimientos que se irán explicitando en los dos cuadros siguientes.

Mujer: «Duérmete clavel,
que el caballo no quiere beber».

Suegra: «Duérmete rosal,
que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río,
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua» (25).

El agua corriente es a menudo en Lorca símbolo de fecundidad, ya que constituye el elemento mediador, interrelacionante, de las sustancias nutritivas y las plantas. El caballo va asociado con la idea de la fuerza, la sangre, la vitalidad arrolladora, la libertad de movimientos y de iniciativa. De ahí la tensión que crean estos versos tan tiernos y aparentemente inofensivos:

Mujer: «Duérmete clavel,
que el caballo no quiere beber».

Suegra: «Duérmete rosal,
que el caballo se pone a llorar».

Mujer: «No quiso tocar
la orilla mojada,
su belfo caliente,
con moscas de plata.
A los montes duros
sólo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta.
¡Ay, caballo grande
que no quiso el agua!
¡Ay, dolor de nieve,
caballo del alba!» (25).

Estos versos insinúan los elementos básicos de la escena de la tragedia final. La literatura de calidad no suele revelar de súbito los grandes acontecimientos espirituales. Los hace presentes y los va presentando en gradaciones sucesivas hasta que sobreviene el desenlace.

El clima de vaga inquietud instaurado por tal presentimiento sombrío inspira un afán de seguridad:

Suegra: «¡No vengas! Detente,
cierra la ventana
con rama de sueños
y sueño de ramas» (26).

La mujer de Leonardo, que cantó estos versos al alimón con su suegra, manifiesta una sensibilidad acusada para el amor conyugal y maternal. Está abierta al encuentro y sufre al advertir la retracción de su marido, el enigma de su vida fuera del hogar, la abierta hostilidad al final (26-34, 68-69). Fue al matrimonio con el ánimo abierto a la tarea creadora de la vida conyugal. -«Así salí yo también. Que me cabía todo el campo en la boca» (69)-, pero no encontró en su esposo

la disposición debida para el encuentro. Es éste un hombre laborioso pero inquieto, tornadizo, voluble; no guarda fidelidad a su mujer; se muestra esquivo con ella y le oculta algo que se agita en su mente y le roba la paz. Una vez más, se hacen notar ciertos presentimientos de la futura tragedia.

En esta misma línea de anticipo de los acontecimientos e instauración de un clima dramático, aparecen en escena tres temas decisivos: el *caballo*, la *novia* y la *condición pudiente* de ésta. Pero, «¿quién da esas carreras al caballo? -pregunta la suegra-. Está abajo tendido, con los ojos desorbitados, como si llegara el fin del mundo». Leonardo contesta agriamente: «Yo». La suegra se disculpa por la pregunta y la mujer tercia para dar una razón de las andanzas de su marido, razón que, sin duda, ella misma no comparte. «Estuvo con los medidores de trigo». Al final del cuadro tercero (66-67) quedará de manifiesto la causa del galope y de la hosquedad y falsedad del jinete (28-30). Se empieza a confirmar que la obra se despliega en forma de círculos que se encabalgan entre sí. Se anticipa algo importante, y luego se revela. Esta revelación anticipa un acontecimiento posterior y tensa la atención hasta que se ponga al descubierto.

La mujer saca la conversación de la próxima boda de su prima, antigua novia de Leonardo. Este reacciona con aparente indiferencia y hostilidad hacia la novia. «Ella es de cuidado» (31). La suegra recuerda que él fue novio de ella durante tres años. Leonardo replica inmediatamente que sí, pero la dejó. Su mujer rompe a llorar, provocando la irritación de su marido. Todo llanto implica un desmoronamiento interior. La mujer presentía, sin duda, que la lucha espiritual de su marido tenía su causa en ese amor antiguo, truncado de modo violento.

En este momento de tensión, entra la «muchacha» y cuenta radiante las espléndidas compras que han realizado el novio y su madre. Leonardo la interrumpe bruscamente. Su mujer, inquieta, se dirige a él implorante: «¿Qué te pasa?, ¿qué idea te bulle por dentro de la cabeza? No me dejes así, sin saber nada...» (33). Leonardo la conmina a callar. De nuevo, el lenguaje y el silencio vuelven a mostrar todo su valor, como encarnadores de ámbitos de apertura o bien de asfixia lúdica.

El cuadro se cierra con los mismos versos del principio. Pero ahora su simbolismo resalta con mayor nitidez y funda un clima de más hondo dramatismo, expresado en las lágrimas de la suegra y la mujer:

« Duérmete clavel,
que el caballo no quiere beber.
Duérmete rosal,
que el caballo se pone a llorar» (35).

3.3. *La ilusión del encuentro (Acto I, cuadro III)*

Este cuadro, complejo y rico de acción interior y conflictos espirituales, sirve de gozne entre la parte primera y la segunda de la obra. En él acontece la primera toma de contacto de las dos familias, la del novio y la de la novia, ambas pudientes, atendidas preferentemente a los bienes objetivos -tierras, frutos, vestidos y regalos- y poco abiertas a la actividad creativa. La Madre y el novio acuden a la visita vestidos con trajes *costosos*, pero de color *negro*. La novia y su padre viven en una cueva solitaria en medio de un paisaje desolado de tierras de secano. A pesar de la feracidad del suelo, no hay árboles, y la madre comenta al novio, su hijo, que su padre hubiera convertido ese páramo en un vergel (37).

La teoría de los ámbitos destaca la importancia lúdica del hogar, el papel que desempeña el *habitar* -en sentido transitivo³⁹- en el despliegue de la personalidad humana, el sentido lúdico del desierto -visto como un lugar sin rutas, sin posibilidades de juego-, el carácter asfixiante de la soledad que responde a una «des-ambientalización», a la ruptura de vínculos interpersonales.

El padre de la novia subraya la abundancia de la cosecha y manifiesta su afán de incrementar los bienes materiales. Del encuentro de su hija con el novio sólo pone de relieve un resultado utilitario: la unión de las tierras (39). La soledad del paraje en que viven la interpreta positivamente como ausencia de posibles expoliadores de los frutos del campo (39). Tiene una espina en el corazón: la imposibilidad de adquirir con dinero una huerta que sobresale por su verdor entre los secanos. Esta parcela bien cultivada era, sin duda, la niña de los ojos de un campesino pobre que la había hecho objeto de sus desvelos y la había convertido en un auténtico *campo de juego creador*. Ello explica que no pudiera ser considerada por el propietario como objeto de compra y venta, ni cedida «por todo el oro del mundo» (38).

³⁹ Como suelen destacar Martin Heidegger y Maurice Merleau-Ponty, *habitar* significa primariamente crear vínculos, ámbitos de convivencia estables y sólidos. «Das Haus bewohnen», «habiter la maison», «habitar la casa» son frases que tienen un sentido creativo muy superior al mero «im Hause wohnen», «habiter dans la maison», «habitar en la casa».

En este hogar hacendado, pero solitario y falto de auténtico amor -al estar dominado por un sentimiento, como el orgullo, que crispa a las personas, las encierra en sí mismas e impide un entreveramiento profundo de los ámbitos personales-, se abrió a la vida la novia, y fue consagrada por su padre a labores de labranza impropias de su sexo y edad. De muy joven, antes de cumplir los veinte años, conoció a Leonardo y vivió a su lado las primeras experiencias de encuentro amoroso. Por razones no plenamente reveladas en la obra y que posiblemente se relacionan con la diferencia de clase social, el noviazgo se interrumpió. Ambos, Leonardo y la novia, destacan el papel que jugó el *orgullo* en tal ruptura. Pero la mutua atracción permaneció soterrada bajo los acontecimientos que tuvieron lugar posteriormente en las vidas de ambos: el casamiento de Leonardo y el noviazgo de la novia. Esta doble corriente de sentimientos y acciones va a determinar la génesis de la tragedia.

En la petición de mano, la novia se muestra fría, reticente, enigmáticamente seria (42), incluso malhumorada (45), hasta el punto de que la criada (personaje colectivo que observa a *distancia de perspectiva* la marcha de las cosas) le indica que parece no tener ganas de casarse. Por toda contestación, la novia lanza un suspiro amargo. Y poco después confiesa su pena por no ser varón. En el ambiente en que se mueve esta obra, el varón era el ser fuerte, dominador, autárquico. La mujer se veía instada a recluirse en el recinto acotado del hogar, en actitud puramente receptiva. «Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto» (58). El padre indica a la novia que no debe estar seria. Ella replica que se siente contenta y que, si ha dado el sí, es porque quería darlo. El padre anota una frase que resulta reveladora tras las declaraciones de la criada a la madre en el cuadro primero: «Se parece en todo a mi mujer» (42).

La criada provoca un diálogo que actúa como un relámpago en la noche: fulgurante, rápido, inquietante, iluminador. «¿Sentiste anoche un caballo?», le pregunta a quemarropa a la novia, que se había vuelto esquiva. Ella se hace la desentendida. La criada va derecha al núcleo del asunto. «Era Leonardo». La novia se encrespa: «¡Cállate! ¡Maldita sea tu lengua!» Maldecir significa desplazar, sacar fuera de un orden, dejar fuera de juego. La palabra tiene poder apelante, exige respuesta, y la novia no quiere, no puede entrar en la dialéctica del diálogo respecto a este tema. Por eso exige a la criada que se calle. Esta, sin embargo, no cede, y la novia acaba haciendo

una confesión reveladora: «¡Era!» (46-47). Por primera vez descubre la novia una de las fuerzas que luchaban en su interior.

El acto primero termina abriendo un arco que se cerrará con la huida de los amantes. De este modo, la primera parte de la obra se encabalga dramáticamente con la segunda y prosigue el carácter cíclico de la obra.

3.4. *La angustia de la colisión de ámbitos* (Acto II, cuadro I)

El ahogo interior de la novia adquiere una imagen plástica en la asfixia producida por el calor sofocante. Expresivamente, la novia pasa del calor a la falta de árboles y de alegría y al sino adverso de su madre que se consumió en esas tierras resacas, como se están consumiendo ahora todos (49-50). La asfixia lúdica se acrecienta en la novia al verse a punto de salir de esta soledad oprimente y entrar en una forma de compañía que contradice su anhelo más íntimo. Ha establecido un compromiso formal, pero a la hora de la decisión definitiva siente el peso y la amargura de una unión que no va a significar para ella comunión de espíritus sino sumisión personal y renuncia a una forma auténtica de encuentro, el encuentro que tal vez hubiera podido fundar con Leonardo (51). Se explica que a la exaltada pintura que hace la criada de la intimidad conyugal la novia responda arrojando al suelo el ramo de azahar (51).

A partir de este momento hasta la escena del rapto, el desarrollo dramático estará tensionado por dos ámbitos polarmente opuestos: el ámbito luminoso y festivo del encuentro de bodas, encarnado en los bellos cantos de las muchachas, y el ámbito sombrío y tenso que forman Leonardo y la novia con su plan secreto de huida. Esta tensión soterrada estallará de modo incontenible en el momento de la huida y escindirá a los asistentes en dos bandos irreconciliables. Esa inquietante oposición empieza a darse en los versos que recita la criada al celebrar la hermosura de la novia:

*«Despierte la novia
la mañana de la boda.
¡Que los ríos del mundo
lleven tu corona» (53)*

Despertar es la función opuesta al *dormirse*, a la entrega al relax de la inactividad. Despertarse en la mañana de la boda significa elevarse al nivel de la creación de ámbitos de encuentro que deben ser *coronados* por la fecundidad, simbolizada en el *agua corriente*.

La imagen del despertar jubiloso de un día de gloria y de fiesta –día de Reyes, del onomástico, de la boda...– se cruza en perpendicular con la necesidad de afrontar una situación inesquivable que fuerza a una decisión desgarradora. La criada, embelesada, baila alrededor de su joven ama, mientras clama exultante:

*«¡Que despierte
con el ramo verde
del laurel florido!
¡Que despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!» (53)*

Este recitado jubiloso es interrumpido por unos aldabonazos en la puerta. Es Leonardo, inquieto por saber quién ha sido él para la novia. Con brusquedad reveladora, Leonardo alude a su pobreza y al dolor que produce a los desheredados la fortuna de las personas con quienes desean en vano entrar en relación de intimidad. «A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata, que brilla tanto, escupe algunas veces» (57). La Madre, en el primer acto, había confesado, respecto a la familia de Leonardo, que tenía que «escupir por no matar» (22). Ahora, el antiguo novio de la novia de su hijo manifiesta airadamente que los grandes conflictos no pueden resolverse dándoles de lado. Y queda emplazado con la muerte. Se alza, así, otro arco dramático que se cerrará con la muerte de los dos enamorados.

Leonardo y la novia reavivan sus recuerdos, y varios años de dolor y zozobras toman cuerpo en palabras ardientes que reabren viejas heridas. El poder del lenguaje resalta en esta escena violenta, en la que se pone de manifiesto de dónde arranca el impulso que provocará la huida (57-59). Diversas causas se han encadenado para provocar la ruptura de los antiguos novios. Y el orgullo consumió la separación. Lo confiesan ahora ambos, al tiempo que reconocen la inutilidad de entregarse al resentimiento (58). «Pero yo tengo orgullo», le dice la novia. «Por eso me caso. Me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo». «El orgullo no te servirá de nada», arguye Leonardo. «Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros no hay quien las arranque!» (58).

En este momento, la novia, temblando, sobrecogida por los sentimientos inconfesados que la torturan interiormente, exclama como fuera de sí: «No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás» (58). La novia se siente presa del *vértigo*, el vértigo de la atracción hacia su amor primero. Entiende que es una locura, porque rompe los órdenes normales de la vida, los ámbitos que estaba llamada a fundar en ese día de bodas, pero da rienda suelta al deseo que ha represado durante años en su interior y que ahora se ha trocado en *desesperación*. «Y sé que estoy loca y que tengo el pecho podrido de aguantar, y aquí estoy quieta por oírlo, por verlo menear los brazos» (59). *Quieta*, es decir, *fascinada*, empastada y falta de toda posibilidad de auténtico juego creador. Seguro de tenerla presa en la malla envarante de la seducción –que bloquea toda salida hacia la creatividad–, Leonardo invita a la novia a realizar un acto eminentemente creativo: *casarse*. La tensión suscitada por esta apelación ficticia a la creatividad es incrementada por el coro al repetir los versos:

*«Despierte la novia
la mañana de la boda».*

Consciente del nudo que se estaba formando en su interior, la novia se limita a repetir sarcásticamente el estribillo que vuelven a cantar las muchachas: «¡Despierte la novia!» (59).

En los momentos de mayor dramatismo, Lorca suele elevar el lenguaje al nivel de la más acendrada poesía, no para evadirse líricamente de la acción dramática, sino para dar a ésta su expresión cabal. Entre los dulces versos, que invitan con sus imágenes llenas de colorido a una vida de creatividad, asoman voces de alarma que presagian momentos sombríos:

*«¡Ay pastora
que la luna asoma!» (60).
«¡Despierta paloma!
El alba despeja
campanas de sombra» (61).*

Los invitados llenan la casa. Han venido de todas partes a celebrar el encuentro. Incluso la familia de los Félix, a quien se atribuye el asesinato de los familiares del novio. «¡Hoy es día de

perdones!», exclama el padre de la novia. «Me aguanto, pero no perdono», replica la madre del novio (65-66).

La novia, que viste de negro, en contraste con el color de los zapatos del novio (64-65), se halla temerosa de la fuerza del vértigo que amenaza con arrastrarla. Por eso quiere acelerar el momento de la boda para quedarse a solas con su marido, *fundirse* con él y cerrarse totalmente al mundo exterior (66). Esta unión fusional no implica creatividad. Es un mero recurso para evitar males mayores, los males que podría implicar la entrega a un modo de unión ahora imposible. Así entendida, la boda no significa un encuentro e implica, por tanto, un modo de reduccionismo, que es, en todo caso, fuente de violencia. Desde su atalaya de portavoz del pueblo, la criada adivina amarguras a través de la dulzura del momento:

Muchacha 3ª: «¡Ay la blanca niña!
Criada : *Aire oscuro el encaje*
 de su mantilla» (67).

Leonardo, acosado también por el vértigo de la pasión interior que lo domina, se porta desdeñoso con su mujer y rompe abiertamente con ella, al obstinarse en acudir a la iglesia solo y en su caballo (68). «¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo», le recrimina su mujer (68). Ya en las nanas del comienzo del cuadro II del acto I se hablaba del caballo que lleva «dentro de los ojos / un puñal de plata» (25). Hay tantas formas de mirar cuantas hay de creatividad y de falta de creatividad. A la actitud objetivista, manipuladora, responde un modo de mirar que hiere vivamente la sensibilidad de una persona de talante creativo.

Los versos finales, tan elevados de sentimiento y de tono, suscitan armónicos lúgubres:

«Al salir de tu casa
para la iglesia,
acuérdate que sales
como una estrella» (69).

La mujer de Leonardo comenta desolada: «Así salí yo de mi casa también. Que me cabía todo el campo en la boca» (69).

3.5. *Colisión de fiesta y tragedia* *(Acto II, cuadro II)*

Durante la boda, la criada entrevera la acción con la evocación poética, y en ésta une dramáticamente la imagen del agua corriente, símbolo de fecundidad, con la de la sangre derramada. Este sombrío presagio cobra densidad al llegar los invitados. La criada observa que la mujer acaba de llegar «muerta de miedo» porque Leonardo, su marido, hizo el camino demasiado de prisa. «Corrieron como demonios» (71). Ante esta forma de entrega al vértigo de la velocidad, el padre advierte: «Ese busca la desgracia. No tiene buena sangre». La madre, lamentando las desgracias pasadas y temiendo la futura, exclama: «Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años» (73). Ante la despedida inminente, la madre se lamenta de la soledad que le espera y del rencor que la atenaza incesantemente. «Tengo en mi pecho un grito siempre puesto en pie a quien tengo que castigar y meter entre los mantos» (72).

En este clima falto de creatividad, la pregunta de Leonardo acerca de si va a haber *fiesta* suena a hueco, casi a sarcasmo (74). La novia está espiritualmente ausente, no piensa en nada, no hace juego y siente el peso de la bendición nupcial «como plomo» (75-76). No puede ya ocultar su agitación (81), reacciona con nerviosismo ante la presencia del marido (82-83) y lo rechaza secamente cuando éste la abraza de forma un tanto brusca y parece reducir el matrimonio a un *medio para* legitimar las relaciones íntimas. Se muestra preocupada, asustada, y confiesa que tiene «como un golpe en las sienes» (81-85). El novio la besa, y ella manifiesta deseo de acostarse un poco.

En este momento comienza el vértigo de la acción. La novia desaparece y todo se arremolina: las personas que buscan a la novia, los sentimientos diversos que se agitan y entrecruzan, decisiones últimas que hay que tomar a la carrera. Con frase que recuerda la última escena de la obra *Ricardo III*, de Shakespeare, la madre grita despavorida: «¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua...» En su interior se libra una lucha desgarradora entre la vida y la muerte: la vida del único hijo que le queda y que entrará en peligro si se lanza a la persecución; la muerte de quienes acaban de dar muerte a su única ilusión de vida, cifrada en los nietos que esperaba del matrimonio de su hijo. «¡Anda! ¡Detrás! –le dice a éste–. No. No vayas. Esta gente mata pronto y bien...; pero sí, corre, y yo detrás» (90).

Una ruptura drástica de ámbitos se acaba de consumir entre los jóvenes y entre las familias. En vez del ansiado encuentro, se

provocó la escisión abrupta en dos bandos. «Fuera de aquí, -grita la madre-. Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás!» (91).

3.6. *La estación término del vértigo* (Acto III, cuadro I)

Con gran sentido poético, Lorca no resuelve la tensión dramática con que terminó el acto II en un nivel de acción exterior, sino en un plano de acción quintaesenciada e interiorizada. Para ello se sirve de diversos simbolismos y del poder expresivo de la palabra rebotante de sentido. Frente a la agitación última, se inicia el cuadro en el ambiente reposado e intimista de un bosque en las horas nocturnas. El bosque presenta un aspecto recóndito y enigmático. Su carácter sombrío parece especialmente apto para acoger a quienes acaban de romper dos ámbitos de encuentro y de apagar consiguientemente la luz que éstos desprendían. El que anula un campo de juego se interna en la oscuridad que él mismo instaura; podría decirse que se adentra en «el bosque». Pero el bosque es, desde antiguo, lugar nato de persecución y caza, precisamente porque ofrece posibilidades múltiples de escondite. En el seno de la oscuridad boscosa se llevará a su término lógico un proceso de vértigo que es una carrera contra la luz que ilumina los acontecimientos de encuentro. Lorca da cuenta de los hechos, pero antes los sobrevuela y pone al descubierto su sentido y su motivación última.

Los leñadores, habitantes del bosque, representan –en su papel de «coro»– la voz de la tierra y de la sangre, es decir, dan su visión de los acontecimientos desde una perspectiva naturalista, no estrictamente creadora de ámbitos. «Debían dejarlos». «El mundo es grande. Todos pueden vivir en él». Hay que seguir la inclinación. Pero los matarán». «Han hecho bien en huir». «Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más» (94). La unión de los amantes huidos es vista en nivel corpóreo y fusional. De ahí la vaciedad e infecundidad de la misma. «El cuerpo de ella era para él y el cuerpo de él para ella». «Los buscan y los matarán». «Pero habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos» (95). Al modo de la tragedia griega, los leñadores hacen presentir el hado que se cierne implacable sobre los protagonistas. «Ya estamos cerca». «Un árbol de cuarenta ramas. Lo cortaremos pronto». Ahora sale la luna. Vamos a darnos prisa» (96).

La luna aparece –según el conocido precedente de Shakespeare, en *El sueño de una noche de verano*– bajo figura de leñador joven, y no acoge –al modo romántico– la intimidad de los amantes, sino que ilumina con su luz lívida lo oscuro y letal. La luna es para Lorca, desde sus primeras composiciones líricas, un personaje aliado con la muerte, testigo habitual de la sangre derramada, fundador de paisajes desolados y sombríos. Los leñadores advierten la función delatora de la luna: «¡Ay luna mala! / Deja para el amor la oscura rama». «¡Ay triste luna! ¡Deja para el amor la rama oscura!» (97). La luna revela su sentido claramente:

*«¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme!»* (97).
«El aire va llegando duro, con doble filo» (99).

La mendiga y la luna colaboran estrechamente:

*Mendiga: «Ilumina el chaleco y aparta los botones, que después
las navajas ya saben el camino.
Luna: Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me
ponga entre los dedos su delicado silbo.
Mendiga: ¡Deprisa! Mucha luz, ¿Me has oído?
¡No pueden escaparse!»* (100).

La mendiga, que mira al novio con añoranza de verlo muerto (102-103), le señala el camino que debe seguir para consumir el vértigo de la destrucción. La embriaguez del vértigo –simbolizado en esta obra por el caballo jadeante– se revela en la frase que dirige con acento dramático el novio al mozo 1º: «Oye. No hay más que un caballo en el mundo, y es éste. ¿Te has enterado? Si me sigues, sígueme sin hablar» (101). En virtud de este género de vértigo demoledor, el novio se ve a sí mismo como un leñador de fuerza sobrehumana, el gran talador que puede arrancar los árboles de cuajo. Su brazo se le aparece, en plan ambital», como encarnando todo el poderío de los suyos –su hermano y su padre muertos–, y lanzado irresistiblemente a la consumación de la venganza. «Una caza. La más grande que se puede hacer» (101-102). Se ha alejado definitivamente toda posibilidad de encuentro. Todo ha sido reducido a objeto, y las fuerzas se concentran en una tarea obsesiva: acorrallar a la pieza.

Leonardo y la novia reconocen expresamente, en el momento límite del acoso, el carácter de vértigo del paso que han dado. La novia se ve escindida entre sentimientos opuestos:

*«¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
Que si matarte pudiera,
te pondría una mortaja
con los filos de violetas» (106).*

Leonardo revela su lucha y su impotencia.

*«Porque yo quise olvidar (...)
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta».
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra (...)
» (107).*

La novia se debate lúcidamente entre la conciencia del deber incumplido y la fuerza de la fascinación que la arrastra:

*«¡Ay, qué sinrazón! No quiero
contigo cama ni cena,
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba» (107).
«(...) Que te miro
y tu hermosura me quema» (108).*

Leonardo se siente acorralado, des-ambientalizado, y suspira por un refugio de oscuridad adaptado a su situación infralúdica.

*«Vamos al rincón oscuro
donde yo siempre te quiera,
que no me importa la gente,
ni el veneno que nos echa» (108).*

Tras una breve exaltación erótica, los dos amantes recorren el último estadio del proceso de vértigo: la destrucción mutua. Leonardo, presa del vértigo erótico, se enfrenta con el novio, dominado por el vértigo de la ira y la venganza en un duelo mortal para ambos. La novia se siente desolada, como «mujer perdida y doncella» (109). Esa anulación de la personalidad de los amantes por la entrega al vértigo queda expresada plásticamente en la imagen de la *mendiga* que los succiona a ambos en un abrazo de muerte (110). En este punto se cierra el arco dramático abierto en los versos de la nana del cuadro II del primer acto.

3.7. *Bodas de paz a través de la cruz*
(Acto III, cuadro II)

En un ambiente intemporal, dominado por una luz blanca, sin sombras, dos muchachas y una niña se expresan en versos luminosos, que aluden a la tragedia, pero en conjunto revelan que la vida sigue. Estas tres jovencitas, símbolo de la vida naciente, contrastan con la figura desolada de la Madre -que cierra el arco dramático tensado por ella misma en el umbral de la obra- y la de la mendiga, símbolo de la muerte, que celebra su triunfo pero se bate en retirada.

Muchacha 2ª: «Jazmín de vestido,
cristal de papel.
Nacer a las cuatro
morir a las diez» (111).
Niña: ¿Qué pasó
que nadie volvió?»

Sorprende advertir cómo resaltan las muchachas y la niña el hecho de no haber asistido a la boda.

Niña: «¿Fuiste a la boda?
Muchacha 1ª: No.
Niña: ¡Tampoco fui yo!
¿Qué pasaría
por los tallos de la viña?
¿Qué pasaría
por el ramo de la oliva?
¿Qué pasó
que nadie volvió?
¿Fuiste a la boda?
Muchacha 2ª: Hemos dicho que no.
Niña: ¡Tampoco fui yo! »(112).

En realidad, nadie fue a la boda, porque boda implica *encuentro*, y éste es hecho inviable por la entrega a la fascinación del vértigo. La destrucción que éste provoca queda plasmada de modo vivo en la imagen del cadáver de los dos amantes muertos bajo las patas del caballo, símbolo del vértigo (116).

Esta anulación brusca de la posibilidad del encuentro que debía haber acontecido provoca la miseria material y afectiva:

Niña: «Corre, corre, corre

*y al fin llegará
a poner cuchillo
y a quitar el pan».*
*Muchacha 1ª: «Amante sin habla,
Novio carmesí,
Por la orilla muda
tendidos los vi» (113).*

La suegra invita a la mujer de Leonardo a recluírse de por vida en la soledad desolada que presagian los versos anteriores a través de su leve expresividad de coplilla popular (114). La falta de toda comunicación significa una muerte por asfixia. Con la muerte, representada en la mendiga, debe enfrentarse también la niña, la vida en su albor. La muerte va a estar desde ahora presente en la vida de estas gentes, extremadamente menesterosas a causa del amor pasional, o dicho de forma más amplia: de la entrega a los distintos modos de vértigo.

Para expresar la vinculación de pobreza y muerte, la mendiga pide a las muchachas un pedazo de pan. La niña le invita a marcharse porque gime y es heraldo del dolor (115). La mendiga revela a la niña su frágil condición de ser mortal –«¡Puede pedir tus ojos!»– y se erige en juez severo, glacial, de las conductas humanas:

*«Así fue; nada más. Era lo justo.
Sobre la flor del oro, sucia arena» (116).*

La Madre siente el dolor profundo que arranca de la necesidad, radical en el hombre, de establecer lazos con los seres queridos que llevan la propia sangre. No se trata de la pena por algo valioso que se halla fuera de nosotros. Es el desgarramiento producido por la pérdida de quien colabora a instaurarnos en nuestro propio ser. «No quiero llantos en esta casa –ordena imperiosamente la Madre–. Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola, de las plantas de los pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre» (117). Ante esta situación límite, la Madre quiere volver a la unión primaria con las raíces del propio ser. Ya no tiene por quien preocuparse. Acabada la zozobra por las relaciones interpersonales, sólo desea el descanso definitivo de la tierra para ella y los suyos. La tierra será en adelante su única compañía, porque en ella reposan sus seres más entrañables, y su consuelo de madre, abierta, a pesar de todo, al misterio de la vida que renace una y otra vez.

La novia, al enfrentarse con la Madre, no duda en entregarse al «juicio de Dios», para dejar de manifiesto –a través de la prueba del fuego– su honra de mujer no mancillada y su debilidad de joven arrastrada por un vértigo poderoso y destructivo:

«Yo no quería, ióyelo bien! (...). Tu hijo era mi fin y no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo se me hubiesen agarrado a los cabellos!» (120).

Ante estas palabras arrebatadas de la novia y su decisión de probar su honradez y expiar su culpa con la muerte, regenerándose a través de la sangre, la Madre se muestra indiferente, porque su ámbito de vida está polarizado ahora en torno a sus muertos.

«Pero, ¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada? Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar» (121).

La novia suplica a la Madre que le deje llorar con ella. Pero la Madre no desea formar un ámbito de encuentro con quien había colaborado activamente en los acontecimientos que han provocado su absoluto desvalimiento. Cada una debe refugiarse en sus recuerdos, a solas. «Llora, pero en la puerta» (121).

La Madre, que había permanecido durante años anclada en el tiempo pasado, cerrada por el odio al presente, que es el tiempo donde el hombre proyecta creadoramente el futuro, se eleva ahora por encima del tiempo y el espacio mundanos para buscar un sentido pleno al dolor de la muerte. Cuando la niña –la vida naciente– anuncia que ya traen a los muertos, la vida en el ocaso –la Madre– exclama: «Es lo mismo. La cruz, la cruz». Y las mujeres subrayan su pensamiento, añadiendo esta coplilla de inspiración litúrgica:

*«Dulces clavos,
dulce cruz,
dulce nombre
de Jesús» (122).*

En esta línea de purificación, la novia se libera del fuego interior que la había quemado y llagado durante años, y pronuncia por primera vez palabras de bendición: «Que la cruz ampare a muertos y vivos» (122).

Ya sosegada y serena, dentro de la afrentosa pobreza de no tener «un hijo siquiera que poderse llevar a los labios» (118), la Madre cierra la obra con el mismo símbolo con que la había abierto: el instrumento sutil e insignificante que en un momento sume a las gentes en la tragedia:

*«Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor» (123).*

4. Valoración de la obra

Un argumento trágico –leído en un periódico– fue quintaesenciado por Lorca y expuesto en un lenguaje brioso, denso de sentido y valor simbólico. Este lenguaje esencial confiere elevación al argumento y lo transforma en un juego múltiple de ámbitos que se enfrentan y muestran, a la luz que tal entreveramiento colisional desprende, la vecindad en que se halla el vértigo y la destrucción, el erotismo y la muerte.

A primera vista, puede parecer desolado el desarrollo e incluso el final de la obra. El proceso de vértigo conduce inexorablemente hacia la destrucción. Los dos hombres del amor –en frase de la Madre– se apuñalan mutuamente y se causan la muerte. Es la colisión que provoca la actitud objetivista. Con modalidades distintas, ambos amantes entienden el amor de forma poco creativa, más bien objetivista, y en este nivel resulta difícil evitar la tentación de entregarse al vértigo de la pasión, encarnada aquí por la pareja Leonardo-novia.

Al presenciar el proceso degenerativo del vértigo y contemplar sus devastadoras consecuencias, se clarifica, por contraposición, el valor de las experiencias de éxtasis, procesos de auténtico juego creador que exigen el sacrificio de la renuncia a la voluntad de dominio, a la tendencia a moverse por principio en el nivel de la manipulación objetivista. Acogerse a la sombra benéfica de la cruz y bendecir a la tierra, al trigo y a Dios no significa sólo atenerse a una forma popular de desahogo en la adversidad; implica todo un cambio de actitud que redime de la desesperación y opta por la vida, es decir, por la elevación a un nivel de creatividad. Bendecir es integrar, crear unidad. Este género de creatividad, llevado a cabo frente a nuestra innata tendencia a ejercer modos diversos de dominio,

implica sacrificio; debe hacerse a la sombra de la cruz. Las bodas de sangre se transforman en bodas de paz y de unión a través del común holocausto de todo cuanto separa. «Que la cruz ampare a muertos y vivos», suplica la novia, después de provocar con su acción el desgarramiento de dos familias.

En este denso drama se implican y potencian mutuamente el lenguaje poético y el prosaico. Los elementos líricos no se incrustan en el texto a modo de evasión poética, para descargar la tensión o transfigurarla mediante la elevación a un nivel vagamente contemplativo, vagamente ensoñador; juegan un papel decisivo en la acción, a la que clarifican con sus alusiones simbólicas, claramente premonitorias, instauradoras de un clima dramático hondo, nuclear, trascendido. De ahí la necesidad ineludible de conferir, en la representación, todo su poder expresivo a la palabra lorquiana, sin ceder a la tentación de convertir esta obra en un drama de acción exterior. La verdadera tensión dramática se desliza por vías muy profundas que sólo el lenguaje permite recorrer.

5. Cuestiones para la evaluación

1. ¿Qué relación existe entre la actitud de orgullo y resentimiento, la falta de encuentro verdadero y la entrega al vértigo?
2. ¿En qué nivel de la realidad se mueven de ordinario los personajes, tanto respecto a las relaciones personales como a la posesión de bienes?
3. ¿Qué vínculo media entre la actitud «objetivista», dominadora, posesiva, resentida y el «silencio de mudez»?
4. ¿Tiene sentido *estético* que los dos amantes se maten entre sí? La Estética de la creatividad analiza los niveles en que se mueven las acciones, las actitudes de quienes las realizan, el sentido o sinsentido de las mismas...
5. Si la boda no implica un verdadero *encuentro*, ¿podría haber significado una *fiesta*? ¿Es coherente situar una tragedia en un día de fiesta»? ¿O sucede, tal vez, que no era un acontecimiento *festivo*?

Capítulo 5

SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR DE MIGUEL DE UNAMUNO (1864-1936)

En Valverde de Lucerna, aldea situada entre una montaña -a menudo nevada- y un lago, se afana por sus feligreses un párroco, don Manuel, que comparte toda su vida con el pueblo, excepto en un punto: la creencia en la vida del más allá. Al recitar el Credo en la iglesia junto a sus feligreses, la voz potente del párroco enmudece al llegar al versículo: «Creo en la resurrección de los muertos y la vida perdurable». El pueblo, desconocedor de esta circunstancia -que don Manuel oculta para no perturbar la serenidad de la vida de fe de sus feligreses y no hacer imposible su felicidad y contentamiento-, acoge a su párroco en el seno de su ámbito de fe. La portavoz consciente de esta actitud de acogimiento es Ángela, la «mensajera de la buena nueva», una joven medianamente instruida, que, al llegar del internado, pronto adivina la zozobra interior del párroco. Este le confía su delicado secreto y le ruega que lo «absuelva» (que lo admita en la comunión de fe que ella representa). El hermano de Ángela, librepensador prepotente que llega al pueblo desde la progresiva América con espíritu crítico frente a la sencilla religiosidad de las gentes, acaba rindiéndose al poder de convicción que posee la actitud generosa del párroco hacia sus feligreses, y decide participar en la comunión, símbolo de la participación en la fe, a pesar de su íntimo convencimiento de no poder creer. Su deseo no es sino continuar la obra de don Manuel, una vez desaparecido éste, y hacer que perdure una parte de su ser. El párroco fallece a una con Blasillo el bobo, el que repetía como un eco por el pueblo el grito de Jesús «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?», que don Manuel proclamaba el día de Viernes Santo con un acento peculiar, sorprendentemente emotivo. Lázaro, que se siente «resucitado» por don Manuel a una vida nueva, recoge la antorcha de éste ante el pueblo. Desaparecido Lázaro, será Ángela quien se esfuerce en seguir fundando con el pueblo formas acendradas de unidad. Al ver en conjunto la vida de sus hermanos y de su párroco, estima que «Dios Nuestro

Señor, no sé por qué sagrados y escudriñadores designios, les hizo creerse incrédulos», «y que acaso en el acabamiento de su tránsito se les cayó la venda»⁴⁰.

1. «Tema» de la obra

El tema básico presenta dos aspectos complementarios:

1. ¿Hay que decir siempre la verdad aun a costa de la felicidad? En *El pato salvaje*, Ibsen nos muestra a un matrimonio joven que se siente feliz con su hija. Alguien sabe que la pequeña no es hija del esposo sino del jefe de la esposa, y decide revelarlo. Cuando se le indica que esto supondrá la desdicha de ambos jóvenes, rearguye diciendo que éstos deben montar su felicidad futura sobre la verdad, no sobre la mentira⁴¹. Con un *argumento* muy distinto, Unamuno aborda este mismo *tema* y le da una solución diferente. Decir la verdad es necesario como norma general. Pero las normas generales deben ser aplicadas de modo *prudente*, sabiendo esperar, confiando en que «el corazón tiene razones que la razón no conoce» (Pascal). Un guía que pierde el camino en la hosquedad del desierto puede no revelarlo de momento a los caminantes para no entregarlos a un desánimo que sería suicida, y continuar la marcha, en la confianza de que «todo sendero lleva a alguna parte» (Unamuno) y puede volver a encontrar una ruta certera.

2. La fe religiosa ¿es una mera cuestión de *asentimiento intelectual* o implica toda una *adhesión personal*? Si se piensa lo primero, es posible que alguien estime que no cree -porque su entendimiento, tal vez por impericia o por la fuerza de ciertos malentendidos, no encuentra razones decisivas para dar su asentimiento a algunas verdades o dogmas-, pero se halle inmerso en una comunidad de fe porque vive *vinculado* a los demás y a Dios conforme al precepto evangélico del amor y la unidad.

2. Contextualización

Unamuno vivió hondamente preocupado por el problema de la pervivencia propia. El mero pensamiento de que algún día habría de perecer y pasar a la nada le producía escalofrío, pues, si la muerte

⁴⁰ Cf. *San Manuel Bueno, mártir*, Alianza Editorial, Madrid 1966, 77. Citaré, en el texto, por esta edición.

⁴¹ Este mismo tema se halla en *La malquerida* (Benavente) y *Todos eran mis hijos* (A. Miller).

supone la aniquilación absoluta de la persona, la vida humana carece de sentido. Una noche de insomnio se puso a imaginar que regresaba hacia la niñez, que volvía al seno materno, que pasaba en él nueve meses..., y, al llegar a este punto, se estremeció en tal forma que su mujer se despertó y le dijo sobresaltada: «¡Hijo mío! ¿te pasa algo?». «Quedémonos ahora escribe en esta vehemente sospecha de que el ansia de no morir, el hambre de inmortalidad personal, el conato con que tendemos a persistir indefinidamente en nuestro ser propio (...), eso es la base efectiva de todo conocer y el íntimo punto de partida personal de toda filosofía humana, fraguada por un hombre y para hombres (...), y este punto de partida personal y afectivo de toda filosofía y de toda religión es el sentimiento trágico de la vida»⁴².

Esta necesidad de asegurar la inmortalidad le induce a buscar en los libros y en los hijos una especie de prolongación de la propia vida. Pero no tarda en comprender que esta forma de pervivencia es precaria. Los libros se olvidan, los hijos perecen, la memoria de uno en los descendientes se difumina... Sólo un ser que sea Infinito puede garantizar de forma eficaz la inmortalidad del hombre.

De ahí el ansia febril de Unamuno por asegurar la existencia de Dios y dar un fundamento sólido a su fe. De joven, en Bilbao, había vivido con bastante intensidad la piedad religiosa. Asistía a retiros espirituales y gustaba de quedarse a solas en la iglesia, meditando al tiempo que oía a lo lejos el sonido pastoso del armonio. Pero, al iniciar los estudios filosóficos en Madrid, sintió que su fe religiosa se desvanecía. La vida intelectual -entendida, al modo de la época, como un ejercicio de análisis, desmenuzamiento lógico, categorización...-, no era capaz de llegar de modo convincente a demostrar la existencia de Dios. «Es una cosa terrible la inteligencia - escribe-. Tiende a la muerte como a la estabilidad la memoria. Lo vivo, lo que es absolutamente inestable, lo absolutamente individual, es, en rigor, ininteligible. (...) Para comprender algo, hay que matarlo, enrigidecerlo en la mente»⁴³.

Pero tampoco nos *convence y da seguridad* de que Dios existe el sentimiento, esa sensación íntima y acogedora de que lo religioso nos envuelve y ampara. El sentimiento es incapaz de dar razones y ofrecer un *conocimiento demostrativo* sólido de aquello que lo hace vibrar.

⁴² Cf. *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Obras completas VII*, Escelicer, Madrid 1967, 131.

⁴³ Cf. o. c., 162.

Unamuno se vio incapaz de asentar sobre bases firmes la idea de que existe lo que necesitaba vitalmente: el Ser Supremo. En esta situación desesperada, Unamuno pudo haberse instalado en el *agnosticismo*, la convicción de que el hombre, con sus potencias intelectuales y sentimentales no puede acceder a Dios, de modo que la actitud más seria y digna es abstenerse de toda afirmación o negación respecto a su existencia. Pero, debido a las razones vitales antedichas, no podía resignarse a ese estado de oscuridad e indecisión. Por imperativo no lógico sino vital, necesitaba a Dios como garante de su inmortalidad. La vida humana necesita creer; por eso *quiere* creer y *se decide* a afirmar, desde el fondo de la existencia personal, la existencia de Dios. Pero, inmediatamente, la razón le reprocha esa arbitrariedad y le conmina a renunciar a toda afirmación que exceda las facultades humanas de conocer. La voluntad rearguye que no se trata de una cuestión *intelectual* sino *vital*, y que, por así decir, la sed prueba la existencia de la fuente. Esta vibrante decisión de la voluntad a favor de la existencia de Dios, instaba a Unamuno a quedar en la posición «fideísta», intelectualmente ciega, y buscar en ella su amparo espiritual. Pero no estaba dispuesto a acallar la voz de su inteligencia. Optó por la solución más difícil, la de acoger en su interior esas dos fuerzas encontradas: el *entendimiento* y la *voluntad*. Ese enfrentamiento constante entre dos instancias supuestamente inconciliables da lugar al «agonismo», la lucha espiritual por superar la inquietud básica de un ser nacido para la muerte pero ansioso de inmortalidad.

«Ni, pues, el anhelo vital de inmortalidad humana –escribe– halla confirmación racional, ni tampoco la razón nos da aliciente y consuelo de vida y verdadera finalidad a ésta. Mas he aquí que en el fondo del abismo se encuentran la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional frente a frente, y se abrazan como hermanos (...). La paz entre estas dos potencias (la razón y el sentimiento) se hace imposible, y hay que vivir de su guerra. Y hacer de ésta, de la guerra misma, condición de nuestra vida espiritual»⁴⁴.

En el *Diario íntimo*, obra que recoge las reflexiones -no destinadas a la publicación- que le sugirió a Unamuno su conmoción religiosa de 1897 intuye que, cuando se trata de conocer realidades o acontecimientos de alto valor, como es la vida personal -sobre todo en su manifestación religiosa- hay que vincular el conocimiento con el amor, el compromiso, la creatividad..., todo lo que implica el *encuentro*, entendido de modo cabal. Unamuno fue entreviendo un

⁴⁴ Cf. o. c., 192. Una amplia exposición del agonismo unamuniano y los malentendidos que implica se halla en mi obra *Cuatro filósofos en busca de Dios*, Rialp, Madrid ²1990, 53-117.

día y otro, a lo largo del *Diario*, que es posible superar la actitud «agónica» ante el problema de Dios si se cumplen las condiciones del encuentro interpersonal.

En 1930, Unamuno expresa esta esperanza en las páginas de una novela, *San Manuel Bueno, mártir*, que es en todo rigor una fuente de conocimiento. Podía haberlo hecho en un ensayo, al modo de *La agonía del Cristianismo* o *Del sentimiento trágico de la vida*. Pero prefirió el clima sugestivo y ambiguo de la obra literaria. Tal vez, el estado embrionario de su intuición le llevó a acogerse a este medio y dejar sus ideas en un estado de suspensión y ambigüedad. Es tarea de los intérpretes poner de manifiesto la intención de largo alcance que tuvo el autor al escribir esta breve obra, en la que quiso expresar, según propio testimonio, una experiencia interior especialmente dramática.

Ciertamente, las obras literarias deben ser interpretadas desde ellas mismas, a la luz que desprenden, pues todo *campo de juego* es un *campo de iluminación*. Pero tal interpretación implica rehacer las experiencias básicas de la obra. Las de *San Manuel Bueno, mártir* figuran en el *Diario íntimo* en estado de esbozo, apenas insinuadas mas intensamente vividas. Leer a fondo las páginas de este *Diario* supone la mejor preparación para re-crear debidamente aquella obra. En ésta, el lector atento se siente *apelado* a reconsiderar las relaciones entre conocimiento y adhesión personal, fe y amor, felicidad y verdad... Sólo si *responde* a tal llamada, haciendo la experiencia profunda de esa múltiple interrelación, puede leer la obra entre líneas y descubrir el sentido de lo que en ella se sugiere. Para Unamuno, «la novela es la más íntima historia, la más verdadera». Es la «intrahistoria» de los ámbitos de realidad que el hombre va creando en vinculación al entorno a medida que desarrolla su personalidad. Unamuno describe con suma parquedad tales ámbitos, los sugiere al lector, a fin de adentrarlo en su trama y comprometerlo en el riesgo del juego existencial. Ello explica que al final de la obra pueda escribir esta frase enigmática: «Bien sé que en lo que pasa en este relato no pasa nada; mas espero que sea porque en ello todo se queda» (82).

Unamuno revitalizó un argumento tejido por otros autores - entre ellos, su admirado Juan Jacobo Rousseau- y lo reelabora con el fin de plasmar en él su «sentimiento trágico de la vida cotidiana», según confiesa en cartas particulares y en el prólogo a la edición de 1933. Según veremos, ese sentimiento cobrará al final de la obra una coloración optimista.

3. Trama de ámbitos que teje la obra

3.1. *La experiencia de la unidad y la experiencia de la fe*

La primera gran experiencia que nos sugiere el texto es la de la unidad, una unidad de entrelazamiento de ámbitos de vida que potencia a quienes se unen y les confiere sentido. La relatora, Ángela Carballino, comienza su descripción presentándonos, aureolada de fama de santidad, la figura del párroco don Manuel, «varón matriarcal» que llenó toda la más entrañada vida de su alma y a quien «todo el pueblo adoraba» y, de modo singular, su madre. Don Manuel estaba tan unido con el paisaje y con el pueblo que Ángela lo describe físicamente con símiles tomados de la naturaleza en torno y lo muestra espiritualmente trasfundido en el alma del pueblo.

«Era alto, delgado, erguido, llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre lleva su cresta, y había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago». «Se llevaba las miradas de todos y, tras ellas, los corazones, y él, al mirarnos, parecía, traspasando la carne como un cristal, mirarnos el corazón. Todos le queríamos, sobre todo los niños. ¡Qué cosas nos decía! Eran cosas, no palabras. Empezaba el pueblo a olerle la santidad; se sentía lleno y embriagado de su aroma» (8).

Los términos «varón» y «matriarcal» constituyen en Unamuno un *contraste*, no una *contradicción*, pues expresan vertientes complementarias del ser humano: la que fecunda y la que engendra mediante una actitud acogedora. Don Manuel era en el pueblo el *impulso* y el *amparo*. Mediante su vida de entrega y amor a los demás -entre los que sólo distinguía a los más desgraciados y díscolos-, polarizó en forma tal a los feligreses en torno a su persona que, cuando Ángela volvió del colegio a los quince años, advirtió que toda la parroquia «era don Manuel», «don Manuel con el lago y la montaña» (12). No es extraño que también ella se manifestase ansiosa de conocerle, de ponerse bajo su protección para que le marcara el sendero de su vida (12).

Merced a esta capacidad de convocatoria de don Manuel, todo el pueblo acudía a misa y, en perfecta unidad con el párroco y bajo su guía, solía recitar el Credo al unísono, con una voz simple y aunada, que se elevaba como una montaña, cuya cumbre, perdida a veces en las nubes, era don Manuel. La nube que velaba la figura del párroco era el enigma que nos revela desde el comienzo Ángela. Al llegar al versículo «creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable»,

«la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo y era que él se callaba» (18). Pero este silencio de don Manuel no era pasivo, sino dramáticamente activo. En ese momento hacía un acto de comunión con la fe del pueblo, con el que se sentía hermanado en una verdadera «comunión de vivos y muertos». Para don Manuel, el pueblo era el depositario fiel de la fe de los mayores, cuyo espíritu pervive en las generaciones que va engendrando espiritualmente. Por eso, al observar cómo don Manuel se inmergía en el ámbito espiritual del pueblo, es decir, en su campo de juego espiritual, Ángela «oía las campanas de la villa sumergida; la villa que se dice aquí que está sumergida en el lecho del lago (...), y eran las de la villa sumergida en el lago espiritual de nuestro pueblo; oía la voz de nuestras muertos que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos» (18).

Interpretado el silencio de don Manuel de esta forma *ambiental*, *lúdica*, tiene plena coherencia la comparación que establece Ángela seguidamente.

«Después, al llegar a conocer el secreto de nuestro santo⁴⁵, he comprendido que era como si una caravana en marcha por el desierto, desfallecido el caudillo al acercarse al término de su carrera, le tomaran en hombros los suyos para meter su cuerpo sin vida en la tierra de promisión» (18).

Esta bella imagen la había anticipado Unamuno en un artículo periodístico publicado en 1908: «El guía que perdió el camino».

«Si el guía de una caravana ha perdido el camino y sabe que, al saberlo, se dejarán morir los caminantes de aquella, ¿le es lícito declararlo? ¿No debe, más bien, seguir adelante, puesto que todo sendero lleva a alguna parte?».

Don Manuel seguía adelante, aun después de cobrar conciencia de que había perdido la meta del caminar, y en esto consistía su desgarramiento interior, su sentimiento de soledad y abandono. Con tal energía hacía propio el grito de Jesús «¡Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado!» que, un Viernes Santo, la madre de don Manuel, al oírsele repetir, exclamó conmovida: «¡Hijo mío!». La importancia, para Unamuno, de esta exclamación de Jesús resalta en una meditación del *Diario íntimo*, en la cual vincula el abandono de Jesús, su lucha por vencer la debilidad humana y la necesidad de entregarse al amor del prójimo.

⁴⁵ Ángela alude a la falta de creencia de don Manuel en la otra vida.

«Qué hermoso y grande es esto de un Dios luchando con su humanidad, conociendo directa y personalmente su miseria toda, encerrado voluntariamente en la miseria humana y sufriendo sus angustias. ¿Cómo ha podido ocurrírsele esto a los hombres? ¡Qué pasaje ése de la pasión! ¡Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado! (...). Tenemos que vencer lo humano nuestro para que resucite y viva lo que de divino tenemos (...). Tengo que cultivar los gérmenes de amor al prójimo, mis cariños amistosos, los impulsos que me han llevado a las labores anónimas. Y cuando me haya despojado de mí mismo podré, trabajando para los demás, trabajar para mi salud (...).» (147-148).

El grito patético de Jesús y de don Manuel fue recogido por Blasillo el bobo, que lo fue repitiendo como un eco por todo el pueblo, llenando a todos de una profunda congoja. La figura penosa de Blasillo viene a ser la plasmación sensible de la vertiente espiritual de don Manuel que el pueblo no veía. El pueblo sólo captaba la figura adorable de don Manuel. Blasillo pone al descubierto, descarnada, la figura dolorida del don Manuel que repite mecánicamente una doctrina aprendida y no creída, que prosigue su labor de guía con decisión, pero sin convicción interna, que siente la humillación de verse sin sentido, incoherente, mero repetidor de frases hechas, como el tonto del pueblo. A este ser humillado, don Manuel lo acaricia más que a los otros desventurados de la parroquia (15), pues, sin duda, constituye para él la suma de todas las desgracias. Cuando don Manuel esté a punto de morir, Blasillo lo tomará de la mano y, al son de las oraciones de los fieles, se irá durmiendo. Al morir don Manuel, Blasillo se dormirá en el Señor para siempre. «Así que -comenta Ángela- hubo que enterrar dos cuerpos» (68). Blasillo es más que un personaje, la imagen del párroco que se siente en estado de abandono espiritual, como Jesús en la cruz.

Don Manuel se nos presenta como un párroco profundamente unido a su pueblo, con el que comparte toda su existencia, salvo algún punto de la fe. Esta necesidad de reservarse en lo tocante a cuestiones decisivas de la vida humana resulta extraordinariamente penoso a todo espíritu sensible a la amistad. Don Manuel está inmerso en el pueblo, pero no entrevera del todo con él su ámbito religioso. El pueblo, sin embargo, lo acoge en el suyo, lo instala en su campo de luz.

3.2. *La unión de don Manuel a su pueblo*

Tenemos ya centrado el drama de la existencia de don Manuel. Para profundizar en él debemos responder a dos preguntas: ¿Con qué tipo de unidad está unida don Manuel a sus feligreses? ¿Cuál es la verdadera finalidad de tal unión?

1. Ángela se percató pronto de que don Manuel se entregaba sin pausa a la acción para no quedarse a solas con algún pensamiento que le perseguía. Parecía querer huir de sí mismo, de su soledad. «Le temo a la soledad», solía repetir (26).

«La soledad me mataría el alma (...). Yo no debo vivir solo; yo no debo morir solo. Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo. ¿Cómo voy a salvar mi alma si no salvo la de mi pueblo?» (27).

Cuando Ángela le recuerda que ha habido santos ermitaños solitarios, don Manuel deja caer unas frases un tanto enigmáticas que -rectamente entendidas- nos facilitan una clave de toda la obra.

«Si, a ellos les dio el Señor la gracia de soledad que a mí me ha negado y tengo que resignarme. Yo no puedo perder a mi pueblo para ganarme el alma. Así me ha hecho Dios. Yo no podría soportar las tentaciones del desierto. Yo no podría llevar solo la cruz del nacimiento» (27).

Este activismo de don Manuel, ¿significa una simple entrega al vértigo de la acción por la acción, o es inspirado e impulsado más bien por una voluntad creadora de formas eminentes de unidad?

Don Manuel se entrega a los demás para hacerlo felices pero, ¿con qué tipo de felicidad?, ¿con una felicidad que se deriva de la inconsciencia, del olvido de las cuestiones más inquietantes de la existencia humana? En *San Manuel Bueno, mártir* parece sugerirse esta idea. En el *Diario íntimo*, sin embargo, Unamuno subraya que si el hombre no piensa hasta el fin lo más desazonante, no hará sino *soñar* la vida, pero no *vivirla*⁴⁶. Cuando se vive despierto, asumiendo conscientemente la propia vida y la propia muerte, sin convertir el fenómeno de la muerte en un acontecimiento universal, impersonal, se siente una profunda desazón ante la posibilidad de que nuestra existencia aboque un día fatalmente a la nada absoluta. Unamuno invita con frecuencia en su *Diario íntimo* a los lectores a hacer la experiencia de la aniquilación del propio ser, figurándose con la imaginación que va uno perdiendo los sentidos y la capacidad de

⁴⁶ Cf. o. c., 25.

recordar, de pensar, de querer... El ansia de eternidad, como queda dicho, fue la quintaesencia de la personalidad de Unamuno. Cómo conseguir la eternidad fue el eje del drama unamuniano, en su vida personal y en su vida literaria. Si no se supera la precariedad de la existencia y se consigue la eternidad, la lucha por la felicidad de los otros carece de sentido. En el *Diario íntimo* escribe Unamuno:

«Es inútil darle vueltas; si creemos que volvemos a la nada y que los demás también vuelven a ella, ese pelear por la redención de los demás es una triste tarea»⁴⁷.

La entrega a los demás para hacerlos felices constituye un sinsentido si no se evita que estos hombres, cada vez más integrados en una existencia acogedora, permanezcan asediados por la conciencia de la próxima aniquilación. La cuestión de la muerte y el deseo de inmortalidad se vincula internamente con la necesidad de la fe. Si no se cree, el deseo de evitar la caída en el vacío sume al espíritu en una infinita congoja.

Pero este temor al vacío procede de haber adoptado una actitud egoísta, que lleva a polarizarlo todo en torno al propio yo.

«Yo era el centro del universo, y es claro, de aquí ese terror a la muerte. Llegué a persuadirme de que muerto yo se acababa el mundo»⁴⁸.

Para evitar el temor a la muerte, debemos comenzar por adoptar una actitud de apertura, que nos permita, llegado el caso, polarizar toda nuestra existencia en torno al Ser que perdura.

«Aprende a vivir en Dios y no temerás la muerte, porque Dios es inmortal»⁴⁹.

Estas confesiones de Unamuno nos abren un horizonte de comprensión lo suficientemente amplio para descubrir la finalidad que persigue don Manuel al unirse íntimamente al pueblo, segunda de las cuestiones formuladas anteriormente.

2. Unamuno subraya que la meta primordial de don Manuel era conseguir que todos estuviesen contentos de vivir. «El contentamiento de vivir es lo primero de todo» (23). Para don Manuel

⁴⁷ o. c., 101.

⁴⁸ o. c., 36.

⁴⁹ Cf. o. c., 36.

alegrar a los demás es tarea propia de santos. Al payaso que había hecho las delicias del pueblo mientras su mujer agonizaba le dice estas palabras:

«El santo eres tú, honrado payaso; te vi trabajar, y comprendí que no sólo lo haces para dar pan a tus hijos, sino también para dar alegría a los de los otros, y yo te digo que tu mujer, la madre de tus hijos, a quien he despedido a Dios mientras trabajabas y alegrabas, descansa en el Señor, y que tú irás a juntarte con ella y a que te paguen riendo los ángeles, a los que haces reír en el cielo de contento» (24).

Esta alegría o contentamiento no se reduce a mero sentimiento individualista de satisfacción. La notas del *Diario íntimo* nos permiten precisar de modo radical el sentido que tiene para Unamuno el fomento de la alegría. No se trata de incrementar el gozo de vivir y hacer, así, más intolerable la conciencia de la aniquilación final en la muerte. Lo que en el fondo ansía don Manuel es *ser bueno*, querer al menos serlo constante y ardientemente. La bondad consiste en entregarse de modo sencillo y humilde a las realidades con las cuales podemos fundar *modos elevados de unidad*. La teoría de la creatividad nos enseña que estas formas de unidad constituyen un *campo de juego*, y éste es un *campo de iluminación*, pues todo juego se realiza a su propia luz, a la luz que él mismo alumbraba. *La unidad instaurada por la caridad es fuente de luz y de fe*. Fe y comunión de espíritus se implican. A Unamuno le impresionó sobremanera el hecho de que los discípulos de Emaús sólo hayan reconocido a Jesús al partir éste el pan, gesto simbólico que entraña la fundación de un lazo de amistad.

«Fue preciso que partiera el pan para que lo conocieran y creyeran en él. Tal vez sólo la comunión dé fe perfecta, siendo lo demás aspiración a la fe, un querer creer que sólo mediante la comunión recibe la gracia del creer»⁵⁰.

Pascal solía decir: «Ponte de rodillas y creerás en Dios». Unamuno escribe: «Toma agua bendita y acabarás creyendo»⁵¹. ¿Se trata acaso de un círculo vicioso? Alguien podría argüir: «¿Cómo voy a ponerme de rodillas si no creo en Dios?» Pascal reargüiría: «Y, ¿cómo intentas, inocente, llegar a creer en Dios sin ponerte de rodillas?». Evidentemente, si pensamos conforme a una lógica propia de acontecimientos regidos por la relación de causa y efecto, parece que nos hallamos ante un inaceptable círculo vicioso. Pero, cuando profundizamos en la articulación interna de los procesos creadores,

⁵⁰ Cf. *Diario íntimo*, 57.

⁵¹ Cf. o. c., 45.

advertimos que están subtendidos por una lógica muy compleja, según la cual se busca porque en alguna forma ya se ha encontrado lo que se buscaba, y se lo ha encontrado porque se iba a su encuentro. Para ir al encuentro de una realidad valiosa que ofrece al hombre espléndidas posibilidades de juego creador, hay que cumplir determinadas exigencias; disponibilidad, apertura, espíritu de acogimiento, sencillez... Estas disposiciones quedan simbolizadas en el gesto de arrodillarse o tomar agua bendita. Todo el *Diario íntimo* está inspirado por la lógica de la creatividad que san Agustín sugiere en el primer capítulo de las *Confesiones*, cuando dirige a Dios estas preguntas inquietantes: «Dame, Señor, a entender y conocer qué es primero si invocarte o alabarte, o si es antes conocerte que invocarte. Mas ¿quién habrá que te invoque si antes no te conoce? Porque, fácilmente podrá invocar una cosa por otra. ¿Acaso, más bien, no habrá de ser invocado para ser conocido?»⁵².

Si buscamos con inquietud no es porque sintamos el tirón del vacío -como a menudo se afirma-. Es la reacción normal del que se ve lleno de una energía que no procede de él, y que lo impulsa a encontrar del todo aquello en lo que ya de alguna forma se halla instalado. Una y otra vez destaca Unamuno en su *Diario íntimo* la existencia de la verdad como una instancia envolvente que nutre al hombre y lo ilumina. «La verdad que profieres no es tuya; está sobre ti y se basta a sí misma»⁵³. Tener fe es dejarse penetrar y guiar por este tipo de verdad.

«La fe es la prueba de la verdad de lo creído. Sólo la verdad puede imponerse con tal evidencia»⁵⁴.

Por eso afirma con decisión Unamuno, en diversos lugares, que, si llega a creer en algo, es que este algo existe⁵⁵. Unamuno se halla desgarrado por dos fuerzas antagónicas: 1) la tendencia a pensar que el hombre está arrojado en la existencia, solo, escindido, atendido a sus propias fuerzas; 2) la adivinación cada vez más precisa de que existe algo que sostiene al ser humano y funda su ansia de búsqueda. Si se tiende a pensar que la relación del hombre con el entorno es una relación de sujeto a *ob-jeto*, a realidades que están a distancia del sujeto y pueden ser sometidas a control, a dominio racional, mediante la fuerza analítica del entendimiento, es difícil comprender que la plenitud de luz que significa la fe provenga de un sencillo entregarse a esa instancia entrevista que nos sostiene. De ahí la

⁵² Cf. o. c., en *Obras de san Agustín II*, BAC, Madrid 1968, 73.

⁵³ Cf. *Diario íntimo*, 37.

⁵⁴ Cf. o. c., 40.

⁵⁵ Cf. o. c., 26-41.

constante e ineludible lucha de Unamuno entre la atencencia a los dictados de la razón y las adivinaciones intuitivas que lo remiten a un tipo de conocimiento distinto y superior. No acaba de ver la posibilidad de aunar fe y razón, plenitud de entrega al Dios que nos sale al encuentro y plenitud de vida intelectual. En sus momentos de mayor lucidez religiosa, opta dilemáticamente por la sumisión de la razón a la fe.

«O imbécil o creyente, no quiero que sea mi mente mi tormento y que envenene mi vida la certeza de su fin y la obsesión de la nada»⁵⁶.

Esta decisión dolorosa será constantemente anulada por la tendencia gravitatoria de Unamuno al análisis racional.

«Esto es insufrible. Pido una señal, una sola señal evidente, y preveo que si la obtuviera me metería a analizarla y aquilatarla»⁵⁷.

A través de su incesante lucha interior, un dato esencial va grabándose en el espíritu de Unamuno: a saber, que, frente al hecho insoslayable de la muerte, es vana ilusión entregarse al trabajo con el fin de contemplar el mundo y clarificar la historia, fomentar el progreso de la humanidad y aumentar el caudal de felicidad de los demás. Todo esto es un mero sueño si acabamos del todo al morir.

«No se puede vivir así, y no bastan precauciones, ni convicciones filosóficas, ni engaños y fraudes del corazón, ni sentimentalismos; hace falta fe, fe robusta, fe inconvencible. Y ésta sólo se saca del pueblo que nos rodea; tiene que ser la suya, la de los demás, la de los sencillos»⁵⁸.

El trabajo, entendido como un recurso para huir del reposo interior que lleva al diálogo con el Ser supremo constituye una forma de vértigo que aturde pero no plenifica. Trabajar para producir y producir para consumir es, según Unamuno, el «círculo vicioso de los jumentos». *La meta de toda actividad humana debe ser la fundación de modos valiosos de unidad.*

«Si el género humano es una mera serie de hombres sin sustancia común permanente, si no hay comunión entre los vivos y los

⁵⁶ Cf. o. c., 126.

⁵⁷ Cf. o. c., 107.

⁵⁸ Cf. o. c., 125.

muertos, y éstos no viven en la memoria de aquellos, ¿para qué el progreso?»⁵⁹.

La comunión es la forma suprema de unidad. La comunión «con los vivos y muertos» es de tipo espiritual y viene dada por la fe.

«(...) Así como la razón combina y analiza, la fe crea»⁶⁰.

3.3. *La fe y las formas superiores de unidad*

Para tener fe hay que inmergirse en una comunidad de fe, vista como campo de juego y campo de iluminación. Esta inmersión humilla la pretensión racionalista de que el hombre es autosuficiente por cuanto la fuerza de la razón le permite someterlo todo a control mediante el análisis. Cuando el hombre se percata de que en sí mismo no puede apoyarse, que la reclusión en su ser abre en su realidad un vacío abismal que produce vértigo y desesperación, puede adoptar dos actitudes; 1) entregarse obstinadamente a este proceso angustioso de autoaniquilación y sinsentido, 2) renunciar a la autosuficiencia individualista y reconocer que la vida humana florece en los acontecimientos *relacionales*.

Unamuno se decía a sí mismo insistentemente en sus apuntes del *Diario íntimo* que debía operar un giro radical en su actitud ante la existencia y vencer su tendencia a diferir la decisión definitiva.

«En mí mismo no puedo apoyarme; es inútil que intente engañarme y que me obstine en vivir en ilusiones y alimentarme de ellas. Necesito realidades»⁶¹.

La realidad auténtica viene dada por las formas de unidad que surgen en los acontecimientos de encuentro. La realidad espiritual a la que el hombre se une por la fe es descubierta al encontrarse rigurosamente con Dios. Pero este encuentro plantea diversas exigencias ineludibles que el hombre sólo puede cumplir si adopta una actitud radical de generosidad, humildad y sencillez⁶². La adopción de tal actitud implica la muerte del egoísmo autárquico, en cuyas redes confiesa Unamuno reiteradas veces haber caído. A esta luz cobra un sentido muy hondo la siguiente manifestación de don Manuel:

⁵⁹ Cf. o. c., 47.

⁶⁰ Cf. o. c., 45.

⁶¹ Cf. o. c., 125.

⁶² Sobre las exigencias del encuentro, véase mi obra *Inteligencia creativa*, BAC, Madrid 42003, págs. 158-175.

«Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo. ¿Cómo voy a salvar mi alma si no salvo la de mi pueblo?» (27).

En las meditaciones que Unamuno hace al hilo del *Diario íntimo* cobra un significado muy denso la idea de «salvar el alma» frente a la vanidosa obsesión de «dejar un nombre»⁶³, lo cual es tan vano como escribir sobre la arena. Lo real es no caer en el vacío de la nada. Para salvarse de la nada, se requiere fe. A la fe se llega únicamente, subraya Unamuno, mediante la entrega a la caridad. Unamuno intuye que, mediante los recursos de un estilo de pensar modelado conforme a las exigencias de los meros objetos, es imposible conciliar las antinomias que plantean las grandes cuestiones de la existencia: llegar a plenitud personal a través de la entrega, ser autónomo al ser heterónimo, lograr la eternidad a través de la muerte... Al mismo tiempo, se hace cargo de que la vida humana es una fuente de luz para conciliar estos aspectos paradójicos cuando es una fuente de unidad. A través de la creatividad, muchos *pseudodilemas* se muestran como *contrastes*. Los términos dilemáticos se oponen. Los términos contrastados se tensionan y complementan.

Es ésta una luminosa clave hermenéutica que, en parte, fue ya adivinada por la filosofía de la acción de Blondel, la metodología de Dilthey, el pensamiento existencial desde Kierkegaard a Heidegger, Jaspers, Marcel. Cuando se desarrolla esta intuición y se la articula debidamente conforme a la teoría de la creatividad, se advierte que el conocimiento logrado a través de la acción creadora de formas superiores de unidad no es algo irracional; presenta una racionalidad peculiar. Pero Unamuno carecía de recursos metodológicos para clarificar los diversos modos de racionalidad y conciliar *el conocimiento por fe y el conocimiento por vía intelectual*. Se limita a subrayar la vinculación de la caridad y la fe, la bondad y el conocimiento espiritual.

«Dedicaos a una vida virtuosa; a hacer obras de verdadera caridad; a ser buenos, realmente buenos; a ser buenos y no meramente a hacer el bien; dedicaos a acallar vuestras pasiones (...); dedicaos a la virtud o pensad que habéis de dedicaros, y decidme con la mano puesta sobre el corazón, ¿no creéis que acabaríais creyendo? Si os entregaseis al ideal de perfección cristiana, ¿no terminaríais por confesar la fe cristiana?, ¿no brotaría de la caridad la fe?»⁶⁴.

⁶³ Cf. o. c., 123.

⁶⁴ Cf. o. c., 130.

La bondad es criterio de verdad porque es fundadora de campos de juego y de iluminación. En la línea de san Agustín y Pascal, Unamuno afirma:

«Condúctete como si creyeras y acabarás creyendo»⁶⁵.

Unamuno siente la incitación a pensar que toda adhesión personal arranca de la fuerza interior del espíritu humano, pero en el *Diario íntimo* confiesa reiteradamente su convicción de que la adhesión en fe sólo es posible merced a la energía que produce el encuentro del hombre con el Dios que lo apela. Esta apelación es un don, una gracia. Al sentirse *apelado*, el hombre adquiere fuerza para *responder creadoramente* y fundar -en vinculación al que lo llama- un campo de juego, un encuentro personal. Salir al encuentro del que llama es querer creer, hallarse en camino hacia la luz de la fe.

«Es ya gracia el deseo de creer, que nos hace merecer la gracia de orar y con la oración logramos la gracia de creer»⁶⁶.

Muy bellamente piensa Unamuno que a veces el alma -entendida aquí como la vertiente racionalmente lúcida del ser humano- duerme a veces, y es despertada por el corazón, visto como la capacidad creadora de ámbitos de convivencia y entrega⁶⁷. Confiesa que el bien que ha hecho le ha concedido la gracia de despertar a una vida distinta, pero debe deponer el orgullo de creerse autosuficiente y abrirse al encuentro religioso y conferir así pleno sentido a «las obras buenas realizadas cuando sólo actuaba en un plano moral»⁶⁸. Desde una perspectiva infralúdica, objetivista, a don Manuel su vida extravertida se le aparecía como una forma de vértigo que embriaga y hace olvidar.

«Yo mismo, con esta mi loca actividad, me estoy administrando opio»⁶⁹.

En cambio, una vida de amor oblativo le lleva al Origen de toda bondad:

«La existencia del amor es lo que prueba la existencia del Dios padre. ¡El amor!, no un lazo interesado ni fundado en provecho, sino el

⁶⁵ Cf. o. c., 134.

⁶⁶ Cf. o. c., 128.

⁶⁷ Cf. o. c., 152.

⁶⁸ Cf. o. c., 152-153.

⁶⁹ Cf. o. c., 59.

amor, el puro deleite de sentirse juntos, de sentirnos hermanos, de sentirnos unos a otros»⁷⁰.

Esta experiencia de amor y unidad, que es fundadora de ámbitos de encuentro -en los que brota la luz y el sentido- es la que posibilita la «nueva mirada» de Ángela, su poder de superar ciertas interpretaciones parciales y esclerosadas de la fe.

3.4. *La fe y la meditación*

Desde la perspectiva lúdica en que se mueve de ordinario Ángela -la mensajera de la buena nueva-, la actividad de don Manuel es fundadora de ámbitos, y se orienta, más bien, hacia el éxtasis de la *unidad de integración* que ilumina que hacia el *vértigo de la unidad fusional* que enceguece.

Esta «doctrina amorosa del conocimiento» fue durante años frenada -en Unamuno- por la tendencia a considerarlo todo como mero «espectáculo», simple pasto para construir pensamientos y elaborar obras literarias⁷¹. Esta falta de compromiso existencial no permite crear campos de juego y sume al hombre en tinieblas. Unamuno reconoce haber sido víctima de la actitud intelectualista que piensa con frenética intensidad, pero sólo para producir pensamientos, adquirir dominio sobre la realidad y gloria en el mundo de la cultura, entendida como «mero soñar con el espíritu», en frase de Ferdinand Ebner⁷². Unamuno tendía a considerarlo todo -hasta su misma conversión- como tema de análisis y materia de expresión literaria. La idea homérica de que «los dioses traman y cumplen la destrucción de los hombres para que los venideros tengan algo que contar» conduce al «literatismo» y al «esteticismo» de los escritores que -al modo de O. Wilde y D'Annunzio- toman el mundo como mero «espectáculo»⁷³. En esta línea esteticista que significa la muerte espiritual Unamuno consagró sus mejores energías a pensar -a «establecer relaciones entre ideas diversas»-, pero no a meditar⁷⁴.

⁷⁰ Cf. o. c., 55.

⁷¹ Cf. o. c., 154.

⁷² Cf. *La palabra y las realidades espirituales*, Caparrós, Madrid 1995. Sobre la posición de Ebner y G. Marcel acerca del pensamiento incomprometido, no vinculado al amor, pueden verse mis obras: *El poder del diálogo y del encuentro*, BAC, Madrid 1997; Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019; y *Cinco grandes tareas del pensamiento actual*, Gredos, Madrid 1977; Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

⁷³ Ib.

⁷⁴ Ib.

«Meditar es considerar con amor fija y recogidamente un misterio, un mismo misterio, procurando llegar a su esencia amorosa, a su centro vivífico»⁷⁵.

Meditar es crear un campo de juego, entreverar dos ámbitos o campos de posibilidades de juego.

«Se medita rezando, se piensa leyendo»⁷⁶.

Rezar significa invocar, dirigirse a una persona con toda la energía del propio ser, en forma comprometida y total. Leer se reduce en muchos casos a tomar nota de unos determinados contenidos en orden a incrementar los propios conocimientos y el poder consiguiente sobre lo real. Orar -en sentido amplio- implica entrar en relación receptivo-activa con las realidades misteriosas que «envuelven» a quien se inmerge en ellas y le ofrecen campos de posibilidades de juego creador. El que lee y no medita tiende a tomar todo objeto de conocimiento como un «problema», no como un «misterio» (G. Marcel). El problema es algo que el sujeto cognoscente sitúa en frente, como algo ob-jetivo, proyectable a distancia de modo incomprometido. Con realidades que están a distancia-de-indiferencia no puede el hombre hacer juego. Al no hacer juego, no se alumbra luz. Esto nos permite comprender en forma rigurosa la confesión siguiente de Unamuno:

«Perdí mi fe pensando en los dogmas, en los misterios en cuanto dogmas; la recobro meditando en los misterios, en los dogmas en cuanto misterios»⁷⁷.

Que tal forma de pensar era puramente analítica, objetivista -es decir, no comprometida personalmente, no lúdica-, se desprende de otra confesión explícita de Unamuno:

«Perdí la fe pensando mucho en el credo y tratando de racionalizar los misterios, de entenderlos de modo racional y más sutil. Por eso he escrito muchas veces que la teología mata al dogma. Y hoy, a medida que más pienso, más claros se me aparecen los dogmas y su armonía y su hondo sentido»⁷⁸.

Este segundo modo de pensar los dogmas es comprometido, orante, contemplativo. Donde hay que pensar y vivir el misterio,

⁷⁵ Cf. o. c., 181.

⁷⁶ Ib.

⁷⁷ Cf. o. c., 184.

⁷⁸ Cf. o. c., 169.

anota Unamuno, es en la oración⁷⁹. Esta inflexión del pensamiento de Unamuno, que va de la obsesión egoísta de controlarlo todo por vía de conocimiento libresco a la voluntad de dejarse guiar en la calma del diálogo contemplativo, queda reflejada en el consejo que da don Manuel a Ángela cuando ésta le confiesa sus inquietudes, dudas y tristezas.

«¿Dónde has leído eso, marisabidilla? Todo eso es literatura. No te des demasiado a ella; ni siquiera a Santa Teresa» (29).

Unamuno, decididamente, no quiere *soñar la vida del espíritu*, desea vivir plenamente una *vida en el espíritu*, una vida creadora de ámbitos de convivencia. La necesidad de vivir comprometidamente la vida espiritual fue destacada en la década de los años 20 por los pensadores *dialogicos* (Ebner, Buber, Rosenzweig...) y los *existenciales* (Heidegger, Jaspers, Marcel). Mucho antes que estos pensadores, e inspirado por las mismas fuentes -el Evangelio de San Juan, el pensamiento "existencial" de Sören Kierkegaard...-, Unamuno entrevió que la realidad presenta diversos planos y cada uno exige -según su rango- un modo específico de acceso. Estas formas de acceso plantean exigencias determinadas. Para conocer una *cosa* -una realidad medible, asible, sometible a cálculo matemático- no hace falta sino dominar la técnica adecuada para ello. En cambio, el conocimiento de una realidad que sólo se nos revela al encontrarnos con ella -una obra de arte, una persona, una institución...- exige que le salgamos *al encuentro*, lo cual implica ser *responsables*, capaces de *responder* a la apelación de un valor. Tal forma de respuesta entraña la voluntad de dejarse enriquecer, lo que requiere *humildad*. «Hay que buscar la verdad y no la razón de las cosas, y la verdad se busca con la humildad»⁸⁰.

El hombre se siente extremadamente menesteroso por cuanto se sabe finito. Esta conciencia de caducidad choca penosamente con su afán radical de perduración. Si es humilde, y acepta su forma de ser con cuanto implica, reconocerá que en ésta *se revela indirectamente* la existencia del ser que puede saciar ese anhelo profundo, esencial. El «hambre de Dios» suscita la «voluntad de que Dios exista», y este querer básico alumbró en nosotros la convicción de que Dios existe. Tal convicción presenta un modo peculiar de *racionalidad*, que no significa *dominio intelectual*, sino *coherencia, amparo, plenitud de sentido*. «Verdad es el asiento y la paz»⁸¹. «... Al ir hundiéndome en el escepticismo racional, de una parte, y en la

⁷⁹ Cf. o. c., 170.

⁸⁰ Cf. *Diario íntimo*, 13.

⁸¹ Cf. o. c., 17.

desesperación sentimental, de otra, se me encendió el hambre de Dios, y el ahogo de espíritu me hizo sentir, con su falta, su realidad»⁸².

Esa asfixia espiritual se calma en el *encuentro*, que no inspira la certeza que sigue a una demostración pero sí un sentimiento profundo de *confianza*. Al realizar la *experiencia reversible* del encuentro, el hombre se ve confiadamente acogido y perfeccionado. Este enriquecimiento acompaña siempre a la «verdad existencial». El hombre se siente *verdadero* hombre cuando se encuentra con todo aquello que necesita para *desarrollarse plenamente*. Este tipo de verdad no la crea el hombre, ni la descubre como algo distinto de él y distante; *colabora* a alumbrarla y se siente *nutrido espiritualmente* por ella. Es el conocimiento existencial de verdad, que se da de modo eminente en la vida religiosa.

Fatigado de tanto buscar en vano la fe por la vía del entendimiento analítico, Unamuno comprende que la vía regia para ello es la inserción activa en el ámbito de la Iglesia, en la comunicación de los fieles, vivos y muertos, que están enraizados en Cristo⁸³. Don Manuel se inmerge en el ámbito envolvente del pueblo creyente, y, aunque cree no creer -debido, sin duda, a que sigue manteniendo una idea de la fe demasiado intelectualista-, se halla de hecho en el campo de luz que supone el ámbito de encuentro entre los hombres y Dios.

Este amplio comentario a la actitud de Unamuno respecto a la relación entre fe y caridad era necesario para comprender la clave hermenéutica de la obra *San Manuel Bueno, mártir*, clave contenida en las frases enigmáticas con que Ángela da fin a su relato:

«Y ahora, al escribir esta memoria, esta confesión íntima de mi experiencia de la santidad ajena, creo que don Manuel Bueno, que mi San Manuel y que mi hermano Lázaro se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero, sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada» (76).

3.5. *Interpretación de la obra a la luz de sus experiencias nucleares*

Una vez rehecha la experiencia básica de la relación entre fe y caridad, fracaso de la razón analítica y primacía de la actividad creadora de ámbitos, se abre un horizonte de comprensión en el que hallan su pleno sentido todos los pormenores de la obra.

⁸² Cf. *Del sentimiento trágico de la vida*, Espasa Calpe, Madrid ⁷1996, 191.

⁸³ Cf. o. c., 64.

- *El clima evangélico*

Tanto el paisaje en el que se mueven los personajes como los ámbitos que éstos van creando entre sí recuerdan de modo expreso el mundo del evangelio. Todos los acontecimientos narrados se desarrollan entre un lago y una montaña. En la memoria se aviva el lago de Genesaret, el monte de los Olivos, el monte Tabor, el sermón de la montaña, el monte Calvario... Lázaro y Ángela, su hermana, son amigos de don Manuel y le ayudan en su labor apostólica, como sucedió en su día con Lázaro de Betania y sus hermanas Marta y María, respecto a Jesús. Lázaro descubre abiertamente esta analogía cuando exclama, refiriéndose a don Manuel:

«Él me hizo un hombre nuevo, un verdadero Lázaro, un resucitado. El me dio fe» (76).

Don Manuel viene a ser un trasunto de la figura de Jesús. Manuel, Emmanuel, significa «Dios con nosotros». Don Manuel es el representante de Dios ante el pueblo, su ministro, el promotor de la vida espiritual del pueblo. Se pasa la vida haciendo el bien -como dice la Escritura de Jesús-, llevando el consuelo a todos y convirtiéndose a sí mismo en un lugar de refugio, un lago o «piscina probática» donde realizaba curaciones sorprendentes (14). Su voz sugestiva -«qué milagro de voz»- transmitía en todo momento palabras de vida eterna: «No juzguéis y no seréis juzgados» (17). «Dé usted, señor juez, al César lo que es del César, que yo daré a Dios lo que es de Dios» (17). «Nuestro reino, Lázaro, no es de este mundo» (57). «En tus manos encomiendo mi espíritu» (40). «Mi alma está triste hasta la muerte» (59).

La figura de don Manuel se identifica de modo singular con la figura de Jesús abandonado en la cruz.

«Cuando en el sermón de Viernes Santo clamaba aquello de "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?", pasaba por el pueblo todo un temblor hondo como por sobre las aguas del lago en días de cierzo de hostigo. Y era como si oyesen a nuestro Señor Jesucristo mismo...» (16).

En el momento en que Ángela se hace cargo claramente del drama interno de don Manuel, Blasillo el bobo pasa clamando su «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado», y «Lázaro -

comenta Ángela- se estremeció creyendo oír la voz de don Manuel, acaso la de nuestro Señor Jesucristo» (45).

Hasta tal punto quiere extremar Unamuno la semejanza del tormento de don Manuel con la situación de abandono que debió de vivir Jesús que llega a poner en boca del párroco estas palabras que Ángela no pudo oír sin estremecimiento:

«Reza, hija mía, reza por nosotros (...), y reza también por nuestro Señor Jesucristo» (61).

Ángela reza el «Hágase tu voluntad...» del Padrenuestro "pensando -escribe- en el grito de abandono de nuestros dos Cristos, el de esta Tierra y el de esta aldea» (61).

Tales analogías y otras de carácter estilístico o anecdótico - «Dejadle que se me acerque» (67), «y entonces, pues era de madrugada, cantó un gallo» (44)- quieren poner de manifiesto ante el lector que esta obra se mueve en un nivel de hondura creadora, de máximo compromiso existencial, pues está en juego la salvación definitiva de un hombre y de un pueblo.

Todo acontece en el plano «intrahistórico» de la fundación de ámbitos, de la creación de interrelaciones que deciden el sentido cabal de la existencia del hombre, la salvación o la anulación de la personalidad de cada una de las personas. «Lo intrahistórico es lo supratemporal y por eso lo eternamente humano», explica Unamuno en su libro *En torno al casticismo*. Si Unamuno -en contra de su costumbre- introduce en *San Manuel Bueno, mártir* elementos paisajísticos, no es con intención decorativa, sino para mostrar la profunda *unidad de integración* que don Manuel intentaba fundar entre él y todas las realidades del entorno, las personales e incluso las infrapersonales. Ángela, como portavoz de la actitud espiritual de don Manuel, deja entrever el sentido profundo, radicalmente franciscano, de este nexos amoroso entre las distintas realidades cuando exclama:

«Habré de rezar también por el lago y la montaña» (61).

La fundación de modos eminentes de unidad es el camino para la salvación de la personalidad humana, para elevarse a una vida nueva y redimirse de la caída en la nada. Un lago y una montaña estrechan entre sí a un pequeño pueblo, que se apiña en torno a su párroco, un hombre bueno que cree no creer y pone su vida a la sola carta de la creación de unidad con el pueblo, sobre todo con dos

hermanos: un hijo pródigo que vuelva a la casa paterna y una mujer sencilla que vibra con todas las causas nobles.

- El carácter sacramental de la fiesta

Al vincularse don Manuel al pueblo con unidad de integración, tiene lugar un acontecimiento festivo de encuentro, de entreveramiento de ámbitos; se funda un campo de juego y se produce, consiguientemente, un alumbramiento de sentido y una eclosión de belleza. Bellos y luminosos son los encuentros de don Manuel con el pueblo debido a su carácter *simbólico*; remiten a un tipo de vinculación más profunda que la que resalta a primera vista. Don Manuel quiere fomentar la comunión espiritual de vivos y muertos, de los que desarrollan su existencia en Valverde de Lucerna y los que yacen bajo las aguas del lago en la villa sepultada. El encuentro del párroco con la juventud en el baile del pueblo es visto por Ángela como signo de otro género más elevado de unión. Presenta, por ello, una especie de carácter «sacramental».

«Y más de una vez se puso él a tocar el tamboril para que los mozos y la mozas bailasen, y esto, que en otro hubiera parecido grotesca profanación del sacerdocio, en él tomaba un sagrado carácter y como de rito religioso. Sonaba el Ángelus, dejaba el tamboril y el palillo, se descubría, y todos con él, y rezaba: El Ángel del Señor anunció a María; Ave María... » (22).

- La mujer y su poder creador de unidad

Es muy significativa la coincidencia que se da respecto a la devoción mariana en don Manuel y en el Unamuno del *Diario íntimo*. El susurro del agua del lago suscita en la mente de don Manuel el recuerdo de la letanía del Rosario, en concreto de la invocación: «Puerta del cielo, ruega por nosotros» (56). Unamuno veía a María como la mujer *receptiva* por excelencia, la que renunció a todo e hizo el vacío en sí misma para ser colmada por Dios (165) y constituirse en el lugar de encuentro del hombre con la divinidad. En este lugar de acogimiento y encuentro recibe María al hombre que quiere ir a Dios. Por eso María, la «humilde y obediente», la madre de la Iglesia, es madre también en cuanto ofrece a los hombres de todas las generaciones un campo de juego creador de modos elevadísimos de unidad.

«*La Iglesia es el cuerpo en que la tradición vive, es el cuerpo en que se encarna el Verbo*» (53).

Unamuno, en el *Diario íntimo*, destaca con la mayor energía la fecundidad de la unidad, que cobija al hombre y lo impulsa hacia lo trascendente (55).

«*iAugusto misterio el del amor! La existencia del amor es lo que prueba la existencia de Dios Padre*» (55).

El amor es generosidad, olvido de sí, entrega a la nada de la purificación de todo egoísmo.

«*Sólo haciéndonos nada, llegaremos a serlo todo; sólo reconociendo la nada de nuestra razón, cobraremos por la fe el todo de la verdad*» (56-57).

María, con su *fiat* humilde y obediente (56), constituye para nosotros el lugar del anonadamiento ante Dios y, por tanto, la vía real de la salvación.

«*A las mujeres se debe acaso la conservación de la fe, ellas mantienen con su silencio la tradición de la piedad. La humanidad ascendiendo a Dios la simboliza María, ascendiendo a Dios ayudada de su gracia; Cristo es Dios descendiendo a la humanidad, a María*» (52).

Esta alta valoración que hace Unamuno de la maternidad, como actitud de acogimiento, encuentro y donación, explica que don Manuel, el párroco, pida la absolución a Ángela, la feligresa. Vemos de nuevo cómo en los momentos más espinosos para la hermenéutica fracasa una y otra vez el punto de vista psicológico, el sociológico, el jurídico... Sólo desde la perspectiva del juego y de los ámbitos es posible descubrir el sentido cabal de acontecimientos que resultan sorprendentes por ser creativos. Ángela es vista por don Manuel como la portavoz del pueblo creyente, en cuyo ámbito de fe desea ser asumido de modo expreso. Ángela se sintió «como penetrada de un extraño sacerdocio», y notó que se le estremecían «sus entrañas *maternales*», es decir, que entraba en juego su función acogedora de mujer abierta a la comunión de los espíritus. No por azar el Unamuno del *Diario íntimo* destaca el papel integrador -no sólo conciliador- de la confesión, y lamenta su indecisión para acudir a ella y adentrarse en el campo de unidad y luz de la Iglesia.

- *El juego instaurador de vínculos y de luz*

De lo antedicho se desprende que don Manuel rehúye la soledad y la quietud de la reflexión para entregarse a una actividad creadora de ámbitos y de unidad, no para perderse en un activismo de vértigo, que implica modos *fusionales* de unidad, tan intensos como pobres. No sustituye la meditación por la acción superficial; quiere superar la precariedad e insuficiencia del pensar racionalista mediante un tipo de actividad que florece en una fecunda comunión de espíritus.

Esta fecundidad explica que un hombre lastrado de prejuicios contra los eclesiásticos y su supuesta voluntad manipuladora de los hombres se rinda ante don Manuel y entre en su juego⁸⁴, «su divino, su santísimo juego» (77), que también prendió y entusiasmó a Ángela, la mujer sensible que actúa aquí de «ángel mensajero» de la buena nueva de la fe soterrada de Lázaro, el resucitado, y de don Manuel, el mártir, el testigo de la resurrección de Jesús (77).

Ángela, desde su atalaya de confidente de ambos luchadores por la fe y el amor, advierte en su madurez que su fe no tiene la serenidad confiada de antes, que una lucha contra la duda se alza en su interior, pero se siente instalada en la unidad de su pueblo, al que se ha entregado con una generosidad total.

«No vivía yo ya en mí, sino que vivía en mi pueblo, y mi pueblo vivía en mí. Yo quería decir lo que ellos, los míos, decían sin querer» (76).

Desde la perspectiva lúdica, se comprende que Ángela se sienta ahogada en la ciudad y añore la vista del lago y la montaña y la presencia de don Manuel. Cuando no se está «ambitalizado», la ciudad más populosa se convierte en un desierto sin rutas en el que no cabe hacer juego (34). En su aldea, con su aparente inmovilidad, Ángela experimenta todo el dinamismo del entreveramiento de ámbitos, merced al cual ejerce respecto de don Manuel el papel de hija y de madre, doble relación que puede parecer antinómica en el nivel objetivista, pero que resulta perfectamente inteligible en un nivel de juego personal.

En un principio, Lázaro no entiende la actitud de don Manuel y de Ángela porque sus prejuicios laicistas y su atención exclusivista al progreso material le impiden entrar en juego con ellos. Desde un nivel inferior no pueden comprenderse las realidades situadas en

⁸⁴ Sobre el sentido profundo del juego, visto como fuente de luz, cf. mi *Estética de la creatividad*, 23-163.

niveles superiores. Lázaro no se deja apelar por la realidad y no logra explicarse el apego que su hermana y su madre tienen por una aldea «feudal y medieval», dominada -a su juicio- servilmente por los eclesiásticos. Pero poco a poco se deja impresionar por la riqueza que brota en la unión de todos los ámbitos que se entrecruzan en Valverde de Lucerna: el párroco, el pueblo, el lago, la montaña, la villa sumergida con las almas de los antepasados... Y Lázaro un día accede a comulgar, a participar en el banquete sacrificial de la eucaristía y compartir el pan de la amistad espiritual. Ángela destaca emotivamente el clima de unidad que se formó en la ceremonia. La emoción auténtica sigue a la creatividad como la sombra al cuerpo.

«Y llegó el día de la comunión, ante el pueblo todo, con el pueblo todo. Cuando llegó la vez a mi hermano, pude ver que don Manuel, tan blanco como la nieve de enero en la montaña, y temblando como tiembla el lago cuando le hostiga el cierzo, se le acercó con la sagrada forma en la mano, y de tal modo le temblaba ésta al arrimarla a la boca de Lázaro que se le cayó la forma al tiempo que le daba un vahído. Y fue mi hermano mismo quien recogió la hostia y se la llevó a la boca. Y el pueblo, al ver llorar a don Manuel, lloró, diciéndose: ¡Cómo le quiere! Y entonces, pues era la madrugada, cantó un gallo» (44).

En este denso párrafo se aúnan muy diversos elementos: la emoción de dos hombres que creen no creer al verse en medio de un pueblo apiñado que los acoge con el calor de su fe incommovible; el llanto de don Manuel ante la falta de fe -la muerte espiritual- de su amigo Lázaro; el sobrecogimiento ante el posible sentido de traición que el gesto de comulgar sin sentirse unido en la fe podría implicar; el desconcierto y la vacilación del párroco al llegar el momento de hacer partícipe a Lázaro de la eucaristía; la decisión de Lázaro de entrar a todo trance en el juego de la creación de unidad con el pueblo todo y «resucitar», así, a una vida auténtica.

Lázaro, como un segundo Pedro que se transforma al oír cantar el gallo, se convierte en el brazo derecho de don Manuel, el continuador de su obra y heredero de su espíritu. De la posición absentista, prepotente, del principio, ha pasado a una actitud comprometida de entrega, creadora de una forma eminente de unidad. Atenazado como don Manuel por el «tedio de vivir» -por la conciencia de sinsentido que se tiene cuando se ve uno abocado a la nada-, Lázaro no busca la solución en la unidad fusional con la naturaleza -fácilmente instaurable a través del suicidio en el lago-, sino en la unidad de integración con el pueblo. Sigue en ello el ejemplo de don Manuel, que -por carecer de un conocimiento exacto

de los procesos espirituales- califica de «suicidio» lo que no es sino entrega creadora, extraordinariamente fecunda.

«Sigamos, pues, Lázaro, suicidándonos en nuestra obra y en nuestro pueblo, y que sueñe éste la vida como el lago sueña el cielo» (53).

Lázaro, tras su incorporación al juego del drama espiritual de Valverde de Lucerna, en el cual sus diálogos y paseos con don Manuel habían marcado un punto culminante, se convirtió en una especie de prolongación de su alma, de su grandeza y su precariedad. Piensa como él, actúa como él, atormentado por la amenaza de la muerte y entregado a fomentar en el pueblo el consuelo ante la desgracia primordial de haber nacido.

Desde el punto de vista del juego y de los ámbitos, es rigurosamente exacto que una parte esencial del amado pervive en el amante, pues cuando dos personas entran en relación profunda, en «divino juego», se intercomunican gestos y modos de pensar, crean campos de juego que desbordan los límites espaciotemporales de cada realidad personal. Próximo a su muerte, Lázaro confiesa a su hermana:

«No siento tanto tener que morir como que conmigo se muere otro pedazo de alma de don Manuel. Pero lo demás de él vivirá contigo. Hasta que un día hasta los muertos nos moriremos del todo» (73).

Sin percatarse de ello claramente, Lázaro se convierte -merced a su actitud solidaria- en un lazo de unión entre dos ámbitos de juego de impresionante riqueza: el de la Valverde de Lucerna terrestre y el de la celeste, el de la vida fugaz y el de la perdurable, el de la dimensión contingente del hombre y el de la dimensión escatológica. En su muerte, lugar de encuentro de ambos campos de juego, es acompañado -lógicamente- por las gentes del pueblo, unidas en comunidad orante. Ángela advirtió claramente esa condición bifronte de Lázaro:

«Era otra laña más entre las dos Valverde de Lucerna, la del fondo del lago y la que en su sobrehoz se mira, era ya uno de nuestros muertos de vida, uno, también, a su modo, de nuestros santos» (74).

Ángela, por su parte, prolonga el campo de juego de don Manuel y Lázaro. Se entrevera con todo el entorno en forma tan creadora y, por consiguiente, tan festiva que hace surgir un modo de temporalidad superior. Cuando la capacidad de juego es muy grande,

el tiempo no pesa, no se adensa, no nos domina, es un lugar dócil de realización personal.

«El me enseñó con su vida a perderme en la vida del pueblo de mi aldea, y no sentía yo más pasar las horas y los días y los años que no sentía pasar el agua del lago. Me parecía como si mi vida hubiese de ser siempre igual. No me sentía envejecer» (76).

- *La entrega a la fe de los otros*

Queda patente que don Manuel, con su «piadoso fraude» (77), no intenta engañar al pueblo, suministrarle opio, como él mismo cree (58); quiere dejarlo en su fe sencilla y eficiente, que libera del miedo a la nada y redime de la desesperación. No hubiera tenido sentido introducir al pueblo en el mundo del criticismo racionalista, provocar en su espíritu un trauma insuperable y anular su vida de vinculación espontánea y serena a la vida religiosa.

«... No me olvidaré jamás -dice Lázaro a su hermana Ángela- del día en que, diciéndole yo: "Pero, D. Manuel, la verdad, la verdad ante todo", él temblando, me susurró al oído -y eso que estábamos solos en medio del campo-: "¿La verdad? la verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella"» (46).

Éste es el término decisivo: *vivir*. Don Manuel lo destaca a menudo:

«Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerlos felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarlos. Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no vivirían» (46). «Hay que vivir. Y hay que dar vida» (50). «... Sí, sí, hay que vivir, hay que vivir» (51).

Esta actitud positiva la comparte Lázaro, como heredero espiritual de Don Manuel. «*Consolar al pueblo*» no significa para él «*engañarle*» sino «*corroborarle en la fe*» (47). Al preguntarle Ángel si el pueblo «*cree de veras*» responde:

«¡Qué sé yo...! Cree sin querer, por hábito, por tradición. Y lo que hace falta es no despertarle. Y que viva en su pobreza de sentimientos para que no adquiera torturas de lujo» (47).

Según Unamuno, el pueblo no sabe creer de forma clarificada; Lázaro no quiere, en principio, creer; don Manuel no logra creer. Pero la vinculación sincera de todos a la vida del pueblo -visto de modo integral, con la riqueza acumulada a través de múltiples generaciones- hace que participen en alguna medida de la vida de fe, aunque sea de modo soterrado, como la ciudad sumergida en el lago que deja oír de cuando en cuando el sonido de sus campanas.

En *San Manuel Bueno, mártir*, Unamuno nos ofrece una versión «agónica», desgarrada, y al final esperanzada, de la relación entre la fe y la razón. Ángela, al final de la novela, cuestiona la interpretación que el mismo don Manuel hace de su vida interior, y lo pone todo a una nueva luz, la luz que brota del juego creador, en el que parece haber entrado -o, al menos, haber querido entrar- el Unamuno del *Diario íntimo*. Ángela intuye que la creatividad convierte los dilemas en contrastes; cambia la angustia aniquiladora en drama promocionador de una vida más purificada y auténtica. Nada y plenitud, muerte y vida eterna, razón y fe, creer y amar, verdad y engaño, dolor y contentamiento, seguridad y duda constituyen vertientes complementarias de una vida tensada por un afán creador de unidad con los demás hombres y con la trascendencia.

En el plano del juego creador de ámbitos de unidad se da entre los seres una mutua interacción fecundante, que Ángela sabe adivinar tempranamente. Don Manuel se le aparece como un guía laborioso que conduce a su pueblo a la meta a la que él cree no tener acceso. El pueblo, a su vez, reconoce a «su mártir» y lo introduce consigo en la tierra anhelada. Gabriel Marcel advierte agudamente que los creyentes, en ocasiones, afirman la fe de los otros y, en casos, viven nutridos por su fe.

Tras una vida de entrega pastoral a su pueblo, don Manuel muere entre los suyos, en comunidad, y se queda con los ojos cerrados, expresión simbólica de su convicción de no poder creer. Pero el pueblo le acompaña en su último trance recitando el pasaje del Credo que el párroco solía omitir y lo acoge así en su ámbito de fe. De este modo, el pueblo, hijo espiritual de don Manuel, se convierte en su padre. En verdad, tenía razón don Manuel al advertir que no podría llevar solo la cruz del nacimiento (27).

- *La vinculación a lo real
y la voluntad de sobrevivir*

La lectura del *Diario íntimo* nos permite clarificar una serie de cuestiones básicas que Unamuno en sus novelas deja abiertas.

Postula insistentemente que debemos instalarnos en lo concreto, en la vida real, y atender al hombre de carne y hueso, pero no precisa en qué nivel de la realidad logra el hombre una auténtica instalación. ¿Es en lo concreto superficial, objetivista, o en lo concreto ambital, lúdico? Los personajes de *San Manuel Bueno, mártir* ¿hacen juego en todo rigor, o se dejan llevar de meros sentimientos de simpatía o de la necesidad de entregarse a un vértigo que enceguece? Estamos ante preguntas decisivas a la hora de ver genéticamente cómo se van realizando los acontecimientos que constituyen la trama de la obra. ¿Qué tipo de unión vincula a don Manuel con el lago y la montaña, con Lázaro, Ángela y el pueblo?

Para poderse unir con el entorno de modo creador, el hombre debe partir de la convicción de que está «instalado», no «arrojado» en el mundo. Estar instalado significa hallarse inserto en un campo de posibilidades de juego. Sin duda, por influencia vitalista, Unamuno tendía a considerar al hombre como un *extraño* en el Universo. Gustaba de repetir la frase calderoniana de que «el delito mayor del hombre es haber nacido» (63) y subrayaba que todo ser humano lleva sobre sí durante toda la vida «la cruz del nacimiento» (63). Este punto de partida hace muy difícil, si no imposible, descubrir el ajuste funcional del hombre al entorno, su capacidad de interacción creadora. Si, además, se entiende la fe como *adhesión existencial* a otras realidades, y se considera el entendimiento como facultad de *ob-jetivar*, de distanciar y alejar, se cierra el camino para descubrir la posible armonía de la fe y el conocimiento racional.

Unamuno, impulsado por su deseo de perdurar, *apuesta por la propia existencia y por las realidades que ésta exige para sobrevivir*. Pero esta forma agónica de vincular lo previamente escindido parece ser un recurso desesperado que no supera el riesgo del *subjetivismo*. En definitiva, la única forma auténtica de unidad entre el hombre y lo real debe lograrse por medio de un ajuste creador, dual, no por una mera decisión de la voluntad de sobrevivir. La exaltación vitalista de la vida lleva con frecuencia a confundir *personalidad* con *autarquía*, y a considerar como *antivital* la vinculación del ser humano a las realidades del entorno, que son vistas falsamente como distintas, externas y extrañas. La dificultad de considerar el esquema «autonomía-heteronomía» como un contraste plenificador, no como un dilema desgarrador, está en la base del agonismo unamuniano. El sentimiento agónico surge al advertir la necesidad de constituirse como un *yo integral* mediante la aceptación de los propios *límites* y la *vinculación* a los seres del entorno.

Unamuno suele plantear agudamente problemas humanos nucleares, pero carece de un utillaje metodológico depurado que permita desarrollarlos debidamente. Recoge el concepto de racionalidad de una tradición agnóstica reduccionista y no acierta a ver la racionalidad específica del arte y la religión y la necesidad de integrar el sentimiento, la voluntad y el conocimiento en el empeño de conocer los modos de realidad más elevados.

4. Valoración de la obra

Esta interpretación de *San Manuel Bueno, mártir* está realizada desde el juego mismo de las experiencias que constituyen su trama interna, experiencias vistas en todo el alcance que Unamuno les dio en las meditaciones del *Diario íntimo*. Así como *El extranjero*, de Camus, se clarifica mediante la lectura de *El mito de Sísifo*, *San Manuel Bueno, mártir* ofrece perspectivas muy hondas si se lo lee desde la cota contemplativa que marca el *Diario íntimo*.

La novela habla, por supuesto, *desde sí misma*, pero no desde su *superficie*, sino desde la *hondura* de sus experiencias básicas. En esta obra se entrecruzan y potencian mutuamente las experiencias siguientes: conciencia de la necesidad de la fe para dar sentido a una vida, como la humana, abocada a la muerte; incapacidad de armonizar la exigencia de análisis racional y la entrega confiada y espontánea de la fe; sentimiento trágico de la vida; fecundidad de los procesos creadores de modos relevantes de unidad... Don Manuel y Lázaro viven lúcidamente estas diversas experiencias, pero no acaban de captar la luz que las mismas desprenden, sin duda debido al influjo envarante de diversos prejuicios racionalistas que no permiten ver de forma precisa el modo peculiar de racionalidad que ostenta el *conocimiento por fe*. A la distancia de perspectiva que nos permite tomar la teoría de la creatividad, podemos hacer hablar al texto de modo más elocuente y profundo de lo que acontece en una lectura espontánea.

Esta lectura honda del texto viene facilitada por el estilo *depurado* de Unamuno, que apunta siempre a lo esencial, al conflicto de sentimientos, al entrecruzamiento de ámbitos, al incremento de la vida en el espíritu. El cultivo incesante de formas diversas de unidad halla su reflejo lingüístico en el uso reiterado de *adjetivos posesivos*. Todo es *propio* de cada uno de los habitantes de este pueblo compacto: el paisaje, el párroco, la fe, la iglesia y su liturgia, la vida y la muerte. Al crear un campo de juego común, lo distinto deja de ser

distante y nadie se siente solo en una comunidad ligada a una misma suerte.

Este espíritu de participación alienta en el *relato en primera persona* realizado por Ángela, la mensajera que en ningún momento ejerce el papel distanciante de mero testigo; se compromete desde el primer instante con todo aquello que comunica y subraya de modo singular el sentido de los acontecimientos y su mutua trabazón. Para dar mayor viveza y poder creador de intimidad a ciertos instantes de la vida de los personajes, Ángela les concede el don de la palabra directa, viva, liberada de todo filtro interpretativo. Al final de la obra, el autor mismo toma la palabra para destacar expresamente la hondura del relato, su carácter «intrahistórico», lúdico-ambital, rigurosamente realista y metaobjetivo a la par.

Estos tres elementos del relato están conjugados conforme a un ritmo alternante, en el cual los momentos más lentos coinciden con los capítulos más amplios y densos de contenido: el cuarto -en que se esboza por primera vez el drama de don Manuel-, el decimotercero -que narra la primera comunión de Lázaro ante todo el pueblo y el decimonoveno, que describe la muerte de don Manuel, junto a Blasillo el bobo, cuya vida se apaga a su lado como un eco.

Desde el lema paulino que abre la obra y le imprime ya en el umbral un sello dramático («Si sólo en esta vida esperamos en Cristo, somos los más miserables de los hombres todos»), hasta la anotación final de que en esta obra *nada pasa y todo se queda*, advertimos una honda coherencia en todo el relato. Es la coherencia de una visión de la vida, de la muerte y de la fe un tanto desdibujada e incluso difractada por una serie de prejuicios debidos a un desconocimiento de la *lógica de los procesos creadores*. Vista a través de la lectura del *Diario íntimo*, la figura de Ángela constituye el «anuncio» de esta difracción y de la existencia en Unamuno de una visión más equilibrada de la fe.

«Quién nos diera creer como el labriego que con el sol sale a arar sus campos y con él entra a descansar de su labor. Sus días son serenos y muere como ha vivido»⁸⁵.

Desde la perspectiva agnóstica de don Manuel, la verdad aparece como una amenaza. A los ojos de Ángela, la verdad es el único consuelo para el hombre. Decir la verdad significaría para don Manuel

⁸⁵ Cf. *Diario íntimo*, 157.

revelar su imposibilidad de justificar las creencias religiosas de forma racional, con el tipo de racionalidad propia del conocimiento de las realidades «objetivas» -asibles, mensurables, delimitables-. Para Ángela, lo importante en la vida no es tanto decir la verdad cuanto «estar en la verdad», «dejarse nutrir por la verdad», y la verdad es la caridad, la comunión de los espíritus lograda a través de la entrega creadora de formas eminentes de unidad.

Este tipo de *verdad vivida* es la fuente verdadera del consuelo para el hombre. Nos sentimos consolados, reconfortados, cuando logramos nuestra plenitud personal. La plenitud se da en la unidad. Vivir en unidad, mediante una fidelidad creadora, es vivir en verdad. La verdad es el máximo consuelo.

«Comunidad de bienes con un corazón y un alma, he aquí el ideal» (135).

Esta forma valiosa de unidad se instaure en las experiencias de éxtasis, no en las de vértigo. Ahora bien, si el consuelo procede de la verdad, la religión no es verdadera porque aporte consuelo a los fieles, como afirma don Manuel en su visión unilateral de los fenómenos (47). Una religión será verdadera en medida directamente proporcional a la perfección del modo de unidad que instaure entre los hombres y entre los hombres y el Creador.

- La esperanza de superar el agonismo

Esta interpretación nos muestra la obra de Unamuno como una ventana abierta a la esperanza de que es posible superar el «agonismo», la tensión interior provocada por la conciencia de que es inviable armonizar la posición del entendimiento -que se cree incapaz de ofrecer una prueba convincente de la existencia de Dios- y la de la voluntad -que quiere satisfacer con su propia energía la necesidad humana de que exista el Ser Supremo, único garante válido de la inmortalidad del hombre-. El mensaje profundo de la obra es netamente *optimista*. Por eso lo transmite *Angela*, que, como sugiere su nombre, es «la portadora de la Buena Nueva», que significa, en su origen griego, «Evangelio». Lo cual explica todo el clima *evangélico* que envuelve la acción de la obra.

Contrasta esta visión optimista con la interpretación «nadista» y «trágica» ofrecida recientemente por Pedro Cerezo⁸⁶. «La soledad y el

⁸⁶ Cf. *Las máscaras de lo trágico*, Trotta, Madrid 1996, págs. 714-733.

misterio, que trascienden de la montaña y el lago, le suscitan (a Unamuno) la tentación nadista». «...El clima espiritual de la obra es muy otro del exultante y entusiasta de la *Vida de Don Quijote y Sancho*. En ella se respira un sentimiento de desolación interior. ¿A qué se debe este estado de ánimo?»⁸⁷. «Se diría que en la calma contemplativa del lago de Sanabria se le ha revelado al agonista, como a Don Quijote, toda la oquedad del esfuerzo humano. De ahí el sentimiento de desolación que trasciende la novela». «Sí. 'La tragedia de Don Manuel es también la de don Miguel' (F. Wyers)»⁸⁸. «Desde el comienzo de la novela, se subraya la profunda sintonía entre el agónico paisaje y el héroe trágico de la historia»⁸⁹. La «hermandad universal» que parece sugerir la nieve, cuando cubre de blanco todo el paisaje, «no es otra que la muerte». «El misterio que celebra la nevada en el lago es el místico desposorio con la nada. Por eso, para los iniciados en esta religión del anonadamiento, la llamada del lago cobra tan intensa y poética seducción». «Es la trágica vivencia nadista, anonadadora, del vacío universal, contra la que se defiende el pobre cura con la droga de su acción apostólica, al servicio de un idealismo ético religioso. Religión del consuelo; en su caso, del autoconsuelo de que los demás no perciban el agujero negro de esta sima»⁹⁰.

Según el autor, Unamuno se entrega en esta obra a «la seducción de la nada ante la desesperación de alcanzar el todo». «No es lo suyo falta de energía ni cansancio de la lucha, sino apetito tanático, voluntad de disolución, porque ha visto o creído que el rostro de Dios es la nada. Por eso frente al éxtasis de plenitud, que corona, como anticipación de la gloria, la hazaña quijotesca (...), en *San Manuel Bueno, mártir* se anuncia por doquier, como salida a la tensión trágica, un éxtasis de anonadamiento, como la villa sumergida, símbolo de la fe o la utopía perdida, anegada en el lago, que don Manuel, según su discípulo Lázaro, llevaba en su alma (...). Y, pese a todo, don Manuel es un héroe trágico»⁹¹.

El prof. Cerezo no acepta la opinión de Blanco Aguinaga de que en esta novela «Unamuno parece rechazar definitivamente la agonía»⁹². Sin embargo, más adelante subraya muy justamente que, si don Manuel «de verdad vivió, no para sí, sino para su pueblo, y buscó salvar su personalidad en él, (...) fue y seguirá siendo el cura

⁸⁷ Cf. o. c., 714.

⁸⁸ Cf. o. c., p. 715.

⁸⁹ Cf. o. c., p. 716.

⁹⁰ Cf. o. c., págs. 722-723.

⁹¹ Cf. o. c., p. 723.

⁹² Cf. o. c., 723.

santo de su leyenda», porque consiguió «la inmersión en la comunidad de los santos, la comunidad de las almas sencillas, que comparten una misma fe». «La versión de Ángela (de que don Manuel murió creyendo no creer pero en verdad creía) la confirma en el epílogo el propio Unamuno, proporcionando las claves hermenéuticas del relato»⁹³. «Al margen, pues, de lo que el cura creyera de sí, está su obra»⁹⁴.

Esta forma de adhesión personal a una *comunidad de fe*, que es la parroquia, supone una forma de creencia viva. La «Buena Nueva» que se nos anuncia velada pero claramente en esta obra es que existe un modo de entender la fe muy superior a aquél que la reduce a una clarificación racional, con un tipo de racionalidad semejante a la que confiere su modo específico de rigor al conocimiento científico.

Esta es, según hemos visto la clave hermenéutica que nos permite ver la obra unamuniana como una salida venturosa a la inevitable lucha entre la voluntad y el entendimiento. Comprendida la vida de fe como la creación incesante de una relación de *encuentro* - entendido en sentido riguroso- entre los hombres y Dios, se comprende que Ángela haya podido intuir que su admirado párroco pudo haber entrado, como Moisés, en la tierra de promisión, pero no «fundido y confundido con la fe de su pueblo, suplido por ella»⁹⁵, sino *integrado personalmente* en una comunidad creyente. Tal integración se fue realizando a lo largo de toda su vida sacerdotal, aunque él estimara que carecía de fe porque su idea de la misma y de la actividad intelectual le llevaba a pensar que no tenía acceso al plano religioso. Es cierto que Unamuno puso en *San Manuel Bueno, mártir* «lo más íntimo y dolorido» de su alma⁹⁶, pero este dolor íntimo no presenta aquí un carácter *trágico* sino *agridulce*, porque se trata de un túnel con salida hacia la luz.

- El sentido

A la luz de esta interpretación de *San Manuel Bueno, mártir* podemos comprender de forma coherente todos sus pormenores. Destaquemos, entre ellos, el estilo y el sentido de los distintos «personajes».

El estilo presenta un carácter dulce, en abierta oposición a otros escritos unamunianos, un tanto adustos. Esta dulzura es expresión

⁹³ Cf. o. c., 731. El paréntesis es mio.

⁹⁴ Cf. o. c., p. 733.

⁹⁵ Cf. o. c., 733.

⁹⁶ Cf. *Epistolario inédito II*, Espasa-Calpe, Madrid 1991, 317.

clara de la condición esperanzada de la obra, que abre un camino posible a la superación del «agonismo».

«Él me enseñó a vivir -confiesa Ángela cuando condensa sus recuerdos de Don Manuel-, él nos enseñó a vivir, a sentir la vida, a sentir el sentido de la vida, a sumergirnos en el alma de la montaña, en el alma del lago, en el alma del pueblo de la aldea, a perdernos en ellas para quedar en ellas. Él me enseñó con su vida a perderme en la vida del pueblo de mi aldea, y no sentía yo más pasar las horas, y los días y los años que no sentía pasar el agua del lago. Me parecía que mi vida hubiese de ser igual. No me sentía envejecer. No vivía yo ya en mí, sino que vivía en mi pueblo y mi pueblo vivía en mí. Yo quería decir lo que ellos, los míos, decían sin querer. Salía a la calle, que era la carretera, y, como conocía a todos vivía en ellos y me olvidaba de mí, mientras que en Madrid (...), como a nadie conocía, sentíame en terrible soledad y torturada por tantos desconocidos» (76).

Los «personajes» de la novela son símbolo de diversas actitudes espirituales.

- Don Manuel, descrito en la obra por Ángela, la fiel feligresa, representa al párroco tal como es visto por su pueblo: un hombre brillante, bueno, sacrificado, creador de unidad.

- Blasillo el Bobo nos transmite la imagen que Don Manuel tenía de sí mismo: un pobre hombre que repite mecánicamente las doctrinas aprendidas en el seminario pero no acaba de penetrar en su sentido último y de asumirlo personalmente.

- El payaso sirve a Don Manuel para manifestar su convencimiento de que lo más importante en la vida es alegrar a los demás. En el fondo, el párroco se veía a sí mismo como un buen payaso que representa las distintas escenas de la vida religiosa -aunque estima que no cree en la vida eterna- para asegurar el sereno gozo de las gentes que le están confiadas.

- Lázaro es reflejo de las personas que se han dejado deslumbrar por una idea «ilustrada» del progreso, tienen una idea empobrecida de lo que significa la fe y la Iglesia, y se enfrentan a ambas en el plano intelectual, al tiempo que desean imitar su capacidad creadora de formas intensas de unidad y entrega.

- Ángela desempeña el papel de «portadora de la buena nueva», la gozosa noticia de que es posible superar el «agonismo» -el enfrentamiento de la vida intelectual, por una parte, y la vida volitiva y sentimental, por otra-, ya que el conocimiento de las realidades de

más alto rango, como son las personales, exige la vibración de toda la persona, y, por tanto, la colaboración de la voluntad, el sentimiento, la capacidad creativa... Ángela encarna al Unamuno que en el *Diario íntimo* ve la fe religiosa como una forma de adhesión personal, amorosa y sencilla, y piensa, que viviendo uno como si creyera, acaba creyendo. Ángela habla desde el interior del Unamuno conmovido por la experiencia religiosa vivida en 1897, el que afirma que, si fuera suficientemente humilde, no tendría dificultad alguna en asumir y vivir la fe.

Al interpretar así la figura de Ángela, descubrimos que la de don Manuel descrita por ella nos pone ante la imagen que Unamuno tenía ante el público: escritor espléndido, agitador de conciencias, hombre de alta cualificación espiritual. En cambio, Blasillo el Bobo nos da una idea del pobre concepto que se había formado de sí mismo el Unamuno que en el *Diario íntimo* se autocalifica de hombre enfermo de egoísmo, que repite sus proclamas de predicador laico pero no las vive interiormente por falta de la actitud de sencillez y bondad necesaria para ello.

5. Cuestiones para la evaluación

1. ¿Cómo se explica que el pueblo se llene de «una extraña congoja» cuando oye a Blasillo el Bobo repetir por el pueblo las palabras de Jesús: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?», que el párroco leyó en voz alta al proclamar el evangelio del día de Viernes Santo?
2. ¿Qué sentido tiene el hecho de que Blasillo esté muy unido a Don Manuel durante la agonía de éste y muera al mismo tiempo que él?
3. Después de dar la absolución sacramental a Ángela, Don Manuel, el párroco, le pide a ella que le da la absolución a él. ¿Cómo ha de entenderse aquí este gesto de «absolver»?
4. Lázaro se acercó un día a comulgar junto a los demás feligreses. ¿Tiene un sentido positivo este gesto?
5. Sabemos que la «tradicción» no es un peso muerto que gravita sobre los hombres que viven en cada momento. Significa el hecho de que cada generación *transmite* a la siguiente un elenco de posibilidades de todo orden. *Transmitir* se dice en latín «tradere», de donde procede «traditio», tradición. Ángela -portavoz de la comunidad de fe que es la parroquia de Don Manuel- cree oír las campanas de la *antigua* iglesia de la Valverde de Lucerna sumergida en el lago cuando el párroco guardaba silencio al final del Credo y «su voz se zambullía,

como en un lago, en la del pueblo todo (...)». Ese «oír las campanas de la vieja iglesia» ¿es una mera ilusión, una licencia poética, o expresa una realidad muy honda, propia de la vida espiritual de los pueblos?

Capítulo 6

NIEBLA DE MIGUEL DE UNAMUNO (1864-1936)

Augusto Pérez es un hombre lúcido, pero indeciso y poco creativo en sus actitudes. Se deja fascinar por una joven atractiva, Eugenia, que se convierte en una especie de faro, merced al cual logra entrever, a través de la «niebla espiritual», una meta que dé sentido a su vida. Augusto, demasiado atendido a la tutela materna, no tiene una personalidad definida y se siente indefenso al faltarle el apoyo de la madre. Desea encontrar seguridad. La busca en su amor hacia Eugenia, pero ésta no es una persona creativa: considera la práctica del arte musical como un mero medio de subsistencia. Tampoco es creativo, en principio, Víctor, el amigo a quien Augusto toma como consejero en cuestiones de amor. Augusto adopta una actitud manipuladora en su trato con la planchadora, Rosarito, a la que toma como medio para desahogar su afectividad represada. Siente nostalgia por una vida auténticamente espiritual, pero no accede de hecho a ella. Intenta reducir a Eugenia a objeto de experimentación psicológica, y acaba viéndose burlado por ella y su verdadero novio, Mauricio. Esta prueba significa para Augusto un renacimiento. Víctor toma distancia y opina que nuestra vida es una comedia que representamos ante nosotros mismos. El autor de la obra, Unamuno, entra en juego para plantear de modo dramático el gran tema de la realidad propia de los entes de ficción. Para mostrar el tipo singular de autonomía que adquieren los personajes, vive la experiencia sorprendente de que una de sus creaturas, Augusto, se rebela contra él.

1. «Tema» de la obra

¿Qué tipo de realidad tenemos las personas? El ser que recibimos de nuestros padre no se desarrolla mediante principios internos de regulación, como sucede con el vegetal y el animal. Debemos nosotros configurarlo. ¿Nos realizamos debidamente al dominar y manipular a las demás personas, o más bien al respetarlos y comprometernos con ellas en tareas valiosas? Solemos entrever que es más bien lo segundo, pero una innata tendencia al egoísmo nos lleva a querer dominar a los demás como si fueran meros objetos.

La frustración que se deriva de esta actitud nos lleva a reflexionar sobre nuestro modo de realidad. Tenemos el don de la *libertad* pero no somos *dueños* de nuestro ser. Si pensamos lo contrario, nos desorientamos, andamos a tientas, en la oscuridad, y nuestra persona parece difuminarse y carecer de consistencia. Los hombres estamos llamados a tener iniciativa, pero no albergamos en nosotros el fundamento último de nuestro ser. Este nos viene *dado*, y hemos de ajustar nuestra conducta a las *leyes de su desarrollo*. Al hacerlo, todo queda ajustado y bien ordenado, se pone en verdad, alcanza su máxima dignidad. Y se llena de luz, de una luz que disipa toda niebla de confusión y nos permite volver del exilio a nuestro verdadero hogar. El hogar verdadero del hombre es el *encuentro*.

2. Contextualización

Niebla fue publicada en 1914. Su elaboración tuvo lugar tras las conmovedoras experiencias espirituales que vivió Unamuno en 1897. El ambiente de la castellana Salamanca y la preocupación por las cuestiones últimas de la existencia humana, que centran la atención del Unamuno del *Diario íntimo*⁹⁷ constituyen los elementos básicos que estructuran esta densa novela.

Unamuno realizó esfuerzos denodados durante este período de su existencia por elevarse al nivel de la realidad que confiere sentido pleno a la vida del hombre. Debido, entre otras razones, a la falta de una metodología filosófica adecuada a dicho nivel, Unamuno no hizo sino adivinar la existencia del mismo, sin llegar a configurar una concepción precisa de su modo peculiar de realidad y sus características fundamentales. Tal modo de *visión en claroscuro* se le apareció a él mismo como una especie de caminar inquieto a través de la *niebla*.

⁹⁷ Alianza Editorial, Madrid 1970.

Esta situación personal nebulosa adquirió un singular dramatismo al verse Unamuno inmerso, hacia 1931, en la «niebla histórica de nuestra España, de nuestra Europa y hasta de nuestro universo humano»⁹⁸ El trauma espiritual del exilio -en Fuerteventura, París y Hendaya- confinó a Unamuno -tan arraigado en la tierra adoptiva de Castilla- en una especie de tierra de nadie en la que apenas le era viable hacer un verdadero juego creador y, consiguientemente, alumbrar la luz necesaria para clarificar el sentido de las cosas y acontecimientos. Esta situación oscilante propia del exiliado político creó, en el ámbito de Unamuno, un *clima de confusión*.

Tal sentimiento de vacilación e inseguridad se acrecentó al abordar Unamuno un complejo tema estético que le hacía vibrar hondamente y que había ocupado su atención al recrear en 1905 la vida de Don Quijote y Sancho: la relación entre el autor y su obra, la independencia de ésta respecto a aquel, la realidad propia de los entes de ficción, la capacidad de iniciativa que éstos albergan en el proceso de gestación de la obra. «Los Don Quijotes y Sanchos vivos en la eternidad -que está dentro del tiempo y no fuera de él; toda la eternidad en todo el tiempo y toda ella en cada momento de éste- no son exclusivamente de Cervantes ni míos, ni de ningún soñador que los sueña, sino que cada uno les hace revivir. Y creo por mi parte que Don Quijote me ha revelado íntimos secretos suyos que no reveló a Cervantes especialmente de su amor a Aldonza Lorenzo» (21).

Unamuno se inclina a pensar que la obra literaria no es una realidad opaca, hecha de una vez para siempre, sino más bien el fruto de la instauración de un campo de juego creador entre una persona y una vertiente especialmente valiosa de la realidad, vertiente que no se halla incrustada de modo fijista rígido en un momento determinado del espacio y del tiempo. Ello le permita adoptar frente a su obra *Niebla* una actitud recreadora en el momento de la reedición (1935) y rehacerla íntimamente, revivirla. «Que el pasado revive; revive el recuerdo y se rehace. Es una obra nueva para mí, como lo será de seguro para aquellos de mis lectores que la hayan leído y la vuelvan a leer de nuevo» (19).

3. Trama de ámbitos que teje la obra

3.1. Fascinación y niebla

⁹⁸ Cf. Espasa-Calpe, Madrid 1982, 19. Citaré por esta edición, en el texto.

Augusto Pérez, el protagonista, se nos muestra desde el primer momento como un hombre lúcido, que gusta de entregarse a frecuentes y largas cavilaciones, que intuye incluso en alguna medida la necesidad de superar la actitud objetivista, manipuladora, interesada, pero carece de una meta en la vida que oriente su actividad y la impulse. «Abrió el paraguas por fin y se quedó un momento en suspenso y pensando: y ahora, ¿hacia dónde voy?, ¿tiro a la derecha o a la izquierda?» Porque Augusto no era un caminante sino un paseante de la vida. «Esperaré a que pase un perro -se dijo- y tomaré la dirección inicial que él tome» (27).

Augusto prefiere la contemplación incomprometida a la creación de juego, que es fuente de luz y de belleza. La forma de belleza que Augusto admiraba era la de la *forma estática*. Molesto por tener que abrir el paraguas para guarecerse de la lluvia, exclama: «Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas (...); tener que usarlas. El uso estropea y hasta destruye toda belleza. La función más noble de los objetos es la de ser contemplados. ¡Qué bella es una naranja antes de ser comida! Esto cambiará en el cielo cuando todo nuestro oficio se reduzca, o más bien se ensanche, a contemplar a Dios y todas las cosas en Él. Aquí, en esta pobre vida, no nos cuidamos sino de servirnos de Dios; pretendemos abrirlo como a un paraguas, para que nos proteja de toda suerte de males» (27).

Esta falta de creatividad explica que Augusto se deje *fascinar* por la vista de una «garrida moza» que cruza ante él por la calle. «Tras de sus ojos se fue, como imantado y sin darse cuenta, Augusto» (27). La *fascinación* es una forma de vértigo que suele tener lugar cuando una persona adopta ante la vida una actitud objetivista, poco creadora, afanosa de ganancias inmediatas. A su vez, la experiencia de vértigo amengua peligrosamente la creatividad y, consiguientemente, la sensibilidad para los valores y la capacidad para captar el sentido de cosas y acontecimientos.

Nada ilógico que para Augusto la vida, su vida, sea una nebulosa, «una inmensa niebla de pequeños incidentes» (31), trama de acontecimientos entrelazados cuyo sentido, cuando existe, no sale a plena luz y no organiza ni estructura la multitud de hechos que pueblan la existencia. Todo parece constituir un capricho del azar, impenetrable a una visión lógica, racionalizadora. Y de este océano de ambigüedad y azarosidad surge la figura de Eugenia.

Augusto, sensible a los fenómenos lúdicos y a los modos de realidad que se van fundando al hilo del intercambio creador en el juego de la vida no es algo que se dé del todo hecho de una vez por

todas. Se va fraguando de modo relacional a medida que se incrementa el trato. Por falta de creatividad, Augusto expresa esta idea desde una perspectiva individualista: «¡Mi Eugenia, sí, la mía - iba diciéndose-, ésta que me estoy forjando a solas, y no la otra, no la de carne y hueso, no la que vi cruzar por la puerta de mi casa, aparición fortuita, no la de la portera!» (31). Constantemente observamos en esta obra la oscilación de Unamuno entre diversos niveles de realidad y, por tanto, entre diversas actitudes humanas no conciliables. Esta imprecisión responde a la falta de una teoría precisa de las realidades *ambientales*, realidades que no se reducen a meros objetos.

Tal pendulación permite comprender que un hombre para quien la vida es una *niebla* tenga, sin embargo, *lucidez* suficiente para adivinar el profundo enigma del buscar y el hallar, enigma que late bajo la corriente transcendental desde Platón, Plotino, san Agustín y Fichte hasta los pensadores contemporáneos preocupados por el tema del «preguntar» (Heidegger, Jaspers, Marcel, Coreth...). «¿Y quién es Eugenia? Ah, caigo en la cuenta de que hace tiempo la andaba buscando. Y mientras yo la buscaba, ella me ha salido al paso. ¿No es esto acaso encontrar algo? Cuando uno descubre una aparición que buscaba, ¿no es que la aparición, compadecida de su busca, se le viene al encuentro?» (31-32).

A pesar de que la relación de Augusto y Eugenia todavía no presentaba el menor carácter creador, el mero hecho de tener alguien a quien seguir y buscar confería a la vida de Augusto una dirección, un norte, un esbozo, siquiera mínimo, de sentido. «... ¡Gracias a Dios que sé adónde voy y que tengo adónde ir! Esta Eugenia es una bendición de Dios» (33). Esta imantación de la atención no significa todavía una auténtica «ambientalización», la *configuración lúdica* de la personalidad de Augusto, desleída en la trama de actos inconexos, no polarizados en torno a una realidad personal vista y tratada como tal. Esa desvinculación convierte la vida bullente en una «niebla espiritual» que no permite a Augusto advertir que Eugenia está pasando ante sus ojos. «Y siguieron los dos, Augusto y Eugenia, en direcciones contrarias, cortando con sus almas la enmarañada telaraña espiritual de la calle. Porque la calle forma un tejido en que se entrecruzan miradas de deseo, de envidia, de desdén, de amor, de odio, viejas palabras cuyo espíritu quedó cristalizado, pensamientos, anhelos, toda una tela misteriosa que envuelve las almas de los que pasan.» (33). La multitud de ámbitos que se entrecruzan y potencian o anulan forman una tela confusa si falta ese principio organizador que es la voluntad creadora de juego.

Esta circunstancia confiere al término «niebla» su sentido dramático. Augusto entrevé todo el poder creativo del hombre en su vida cotidiana, pero apenas adopta una actitud creadora y se mueve en una zona intermedia de duermevela, de atención difractada, a medio camino entre lo personal y lo infrapersonal. La red de ámbitos que el hombre en su vida va colaborando a fundar y en los cuales se ve inmerso constituyen un campo de juego y de iluminación para el que adopta una actitud creadora, y forman una maraña casi impenetrable, confusa y desconcertante, para el que camina sin rumbo por falta de ímpetu creador.

3.2. *Diversas formas de niebla*

El término «niebla» presenta en esta obra *sentidos* diversos unidos por un *significado* común: el carácter impreciso, oscuro, vaporoso, del campo vital en que los personajes se mueven. No debemos arriesgarnos a dar una definición *exacta* de algo que el autor dejó de propósito flotando en la *ambigüedad*. Lo procedente es ir acotando el tipo de realidades o acontecimientos que desea sugerir Unamuno cuando moviliza dicho vocablo. La conversación de Margarita, la portera de Eugenia, es calificada de «nebulosa, cotidiana» (34). Los ojos de Eugenia son considerados exaltadamente por Augusto como una «yunta de estrellas en mi nebulosa» (34), «dulce resplandor de estrellas mellizas en la niebla» (35). Seguidamente, «nebuloso» es emparejado con «fortuito» y azaroso, lo azaroso y fortuito para los hombres, porque para el Ser supremo, piensa Augusto, esta vida nebulosa, aparentemente fortuita, tal vez responda a una lógica estricta (35).

La lógica del juego de la vida no admite vuelta atrás. El tiempo pasa inexorablemente, pero perdura en nivel creador. «¡Oh, ayer, tesoro de los fuertes! ¡Santo ayer, sustancia de la niebla cotidiana!» (35). El pasado ofrece campos de posibilidades de juego a través de los innumerables ámbitos y tramas de ámbitos que nos lega. Si nuestra actitud no es lo bastante creadora para asumir activamente tales posibilidades lúdicas, esa red de ámbitos se espesa y aparece como una malla tupida que apenas deja pasar la luz, mejor dicho, apenas engendra luz, pues el sentido se alumbra para los hombres en el juego instaurador de ámbitos. En este caso, el ayer se presenta como «sustancia de la niebla cotidiana».

El hombre accede a la luz del conocimiento a través de la acción creadora dentro de un campo de realidad en el que se halla *instalado* –no «arrojado»–. Esta instalación es fuente primaria de conocimiento. Ello explica la interacción enigmática, fecundísima, de amor y

conocimiento, buscar y encontrar. «Tal vez mi amor ha precedido a su objeto. Es más, es este amor el que lo ha suscitado, el que lo ha extraído de la niebla de la creación». «¿Y cómo me he enamorado si en rigor no puedo decir que la conozco? ¡Bah!, el conocimiento vendrá después.» «Y para amar, ¿qué basta? ¡Vislumbrarlo! El vislumbre; he aquí la intuición amorosa, el vislumbre en la niebla.» «Luego viene el precisarse, la visión perfecta, el resolverse la niebla en gotas de agua o en granizo o en nieve o en piedra.» (37)

3.3. *Niebla y tedio*

Vivir en la niebla no significa estar sumido en las tinieblas de una actitud puramente objetivista; aludo a la posición inestable, dramática, del hombre que adivina la existencia de realidades superiores en flexibilidad y posibilidades creadoras a los meros objetos –realidades manipulables, delimitables, asibles–, pero no logra vivir entre ellas como en su «elemento» y captarlas con la debida precisión. Esta posición tensa, intermedia entre el plano objetivista y el lúdico-ambital, explica que Augusto, por una parte, ataque el *utilitarismo*, defienda la actividad creadora desinteresada, y afirme, por otra, que el fondo de la vida es «aburrimiento», fenómeno contrario al impulso creador. Del piano afirma Augusto que su mayor encanto radica en que no sirve para nada utilitario, sino para «llenar de armonía los hogares» (39). La armonía es producida por un entreveramiento de ámbitos en el seno de una experiencia estética, que muestra todas las características del *éxtasis*, de la elevación de quien la realiza a lo mejor de sí mismo. Toda experiencia extática suscita sentimientos de *gozo* y, en su medida colmada, de «entusiasmo». El entusiasmo sigue, como la sombra al cuerpo, a toda conciencia de plenificación conseguida mediante la asunción activa de posibilidades de juego valiosas.

El sentimiento de entusiasmo se opone polarmente al de *tedio*: Resulta por ello, chocante que Augusto confiese a continuación que «el aburrimiento es el fondo de la vida, y el aburrimiento es el que ha inventado los juegos, las distracciones, las novelas y el amor». «La niebla de la vida rezuma un dulce aburrimiento, licor agridulce.» (40) «(...) El caso es que he estado aburriéndome sin saberlo, y dos mortales años..., desde que murió mi santa madre» (40). La filosofía actual concede gran importancia hermenéutica al concepto de *tedio*, pues la sensación de aburrimiento se produce cuando al hombre desciende a un nivel infracreador. El antídoto del tedio no es, por tanto, la distracción, el «divertissement» pascaliano, la disipación del espíritu y la dispersión de la mente. Esta salida en falso prorroga el problema, pero no lo resuelve. Tomar las realidades del entorno como

medios para evitar el aburrimiento cierra toda vía de auténtica solución, ya que tal forma de reduccionismo anula en los seres del entorno la capacidad creadora, la única que sobrevuela el tiempo del reloj, lo configura y domina, evitando así de raíz el fenómeno deprimente del tedio.

Esta concepción del aburrimiento inconsciente como fondo de la vida humana -concepción inspirada, sin duda, en Schopenhauer- puede ser aplicada a la existencia que se desarrolla en nivel infracreador, de ningún modo a la que se despliega en el plano de realidad que vislumbra a menudo Augusto.

Idéntico origen puede atribuirse también a la adivinación de que «la esencia del mundo es musical». Idea a la que no saca Unamuno el debido partido por limitarse a subrayar en la música el fenómeno del ritmo y a vincularlo con el amor (41). No destaca Unamuno el carácter creador de orden, de formas, de ámbitos y entreveramientos de ámbitos que ostenta la música, rigurosamente entendida. Y no resulta ello extraño, por cuanto la manifestación de Augusto acerca de la música venía sugerida por una pieza tocada en un *organillo*, instrumento que rebosa de gracia popular, pero carece de plasticidad creadora al estar dominado por resortes mecánicos.

El hombre falto de creatividad no configura el tiempo, no lo estructura en formas llenas de sentido, y no le confiere la levedad que es característica de toda estructura. El tiempo entonces pierde relieve y se reduce a una sucesión de instantes que se desplazan implacablemente los unos a los otros. Lo sugiera Augusto en su diálogo -mejor diríamos, monólogo- con su perro. «¡Qué vida ésta, Orfeo, qué vida sobre todo desde que murió mi madre! Cada hora me llega empujada por las horas que le precedieron; no he conocido el porvenir. Y ahora que empiezo a vislumbrarlo me parece se me va a convertir en pasado. Eugenia es ya casi un recuerdo para mí. Estos días que pasan..., este día, este eterno día que pasa..., deslizándose en niebla de aburrimiento. Hoy como ayer, mañana como hoy, Mira, Orfeo, mira la ceniza que dejó mi padre en aquel cenicero...» (50). El tiempo carece de toda cualificación, se nivela, empasta y adensa como una masa amorfa cuando es visto como un *continente vacío* donde el hombre consume inactivamente sus horas de espera. Augusto observa que la vida va sencillamente discurriendo, pero él no crea el futuro, no lo anticipa de modo creador mediante el esbozo de proyectos existenciales. De ahí que el tiempo resulte insufriblemente homogéneo, falto de todo relieve, como una niebla envarante que todo lo oprime y achica, el modo de una «terrible eternidad» (50), es

decir, de un modo de tiempo que se resiste a pasar, pues no lleva a ninguna parte y se hace intolerablemente largo.

Cuando el hombre no vive creadoramente y se mueve en un nivel de temporalidad que es mera *decurrencia*, sucesión plana, puntual, de instantes que se acosan los unos a los otros, no consigue dar a su personalidad un mínimo de solidez y relieve. El ser de la propia persona parece distenderse, deshilacharse, perderse como una bruma inconsistente. «Muchas veces se me ha ocurrido pensar, Orfeo, que yo no soy ya, e iba por la calle antojándoseme que los demás no me veían» (50). Esta radical inseguridad enfrenta a Augusto con las preguntas más acuciantes de la metafísica: «¿Por qué ha de haber algo?», ¿qué es creación», ¿qué soy yo?» (50). Estas preguntas, a su vez, ponen sobre el tapete la cuestión del nexo entre ficción y realidad y de la posible influencia mutua de las realidades en orden a la constitución cabal de cada una. He aquí los temas fundamentales que Unamuno quería clarificar a través del «campo de iluminación» instaurado por la obra *Niebla*.

3.4. *En busca de seguridad*

Cuanto acontece en el *Diario íntimo* con Unamuno en cuanto persona, sucede aquí con su criatura de ficción. Augusto, que vive encapsulado en una posición más bien individualista, poco creadora, pero intuye que la autenticidad humana comienza cuando se desbordan los límites del yo. La relación de Augusto con su madre, ya viuda, fue de atenuamiento casi *fusional*. La madre convertía la relación de tutela en una atención constante y atosigadora que no dejaba al hijo apenas huelgo para el desarrollo de su libertad y su capacidad de iniciativa. De esta suerte, al morir su madre, Augusto se sintió desoladamente indefenso ante la vida. Al encontrarse con las primeras dificultades planteadas por la necesidad de tomar decisiones personales, Augusto se halla carente de recursos y no hace sino añorar la presencia de la madre: «¡Si estuviera aquí ella para hacer florecer en rosa a esta primera espina!» (44). En su línea de indefensión, Augusto recoge compasivamente a un perro abandonado no tanto, sin duda, para darle protección cuanto para contar con un confidente sumiso que escuche sus monólogos y acoja sus desahogos. Desde esta posición inestable, lábil, extremadamente quebradiza, Augusto responde con cierta energía a la apelación que significa la mera presencia física de una joven atractiva, y este gesto -siquiera mínimo- de creatividad despierta en su interior un sentimiento de seguridad en sí mismo. «Y ahora me brillan en el cielo de mi soledad los dos ojos de Eugenia (...). Y me hacen creer que existo. ¡Dulce ilusión! *iAmo, ergo sum!*

Este amor, Orfeo, es como lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco» (50-51).

El amor es el impulso que insta a los hombres a fundar ámbitos, a entreverarlos entre sí e instaurar otros nuevos de mayor envergadura. Esta trama de ámbitos. El hombre es un ser temporal, decurrente, que se ve instado desde el nacimiento a abrirse a los demás y fundar con ellos ámbitos de amor y tutelas. ¿Qué es lo que confiere a este ser dinámico e inquieto su definitiva, radical y nuclear consistencia que lo convierte en una realidad firme? «¿Donde está el enjullo a que se arrolla la tela de nuestra existencia, dónde?» (51).

Ya en sus meditaciones anteriores había observado Augusto que «hay que vivir para amar» y «hay que amar para vivir» (41). Estas contraposiciones, tan caras a Unamuno, no son meros juegos de palabras; son formas de tensar el lenguaje para expresar la dialéctica fundamental de la existencia humana, la que vincula el buscar y el hallar, el configurar ciertas realidades y el ser configurado por ellas – el lenguaje, los estilos, las instituciones, las relaciones de amistad, las diferentes formas de juego: el deportivo, el estético, el amoroso, el litúrgico...– Augusto entrevé que el ser humano busca con inquietud las realidades que, por ley natural, están llamadas a colaborar con él en el proceso de desarrollo de la personalidad. En un plano de pensamiento *objetivista* –atenido a la relación del hombre con meros objetos–, la existencia del fenómeno de la *sed* no prueba la existencia de la realidad llamada «fuente». Pero en el plano del pensamiento lúdico-ambital, la experiencia diaria revela que los procesos creadores no serían posibles si el hombre no estuviera desde el principio *instalado* en un entorno de realidades que lo apelan a una tarea creadora y al apelarlo le confieren el dinamismo necesario para responder eficazmente.

Esta fecunda idea late, siquiera sólo barruntada, en las consideraciones de Augusto acerca de su primer encuentro con Eugenia: «(...). Es la que yo buscaba hace años, aun sin saberlo; es la que me buscaba. Estábamos destinados uno a otro en armonía preestablecida; somos dos mónadas complementarias una de otra» (41). El lugar viviente donde acontece por primera vez el encuentro que supera el ser individual y lo instala en su auténtico entorno nutricional, fecundante, es el hogar. La familia es la verdadera célula social. Y yo no soy más que una molécula. «¡Qué poética es la ciencia, Dios mío» (41).

El amor, aunque sea incipiente e inmaduro, por no haberse dado todavía un auténtico encuentro, abre un espacio de comunicación, de entreveramiento de ámbitos -al menos en la imaginación creadora, que no es facultad de lo *irreal*, sino de lo *ambital*-. Este campo de juego esponja el ánimo del que participa en su instauración y produce una peculiar iluminación del sentido de todas las realidades del entorno. Tras la primera entrevista con Eugenia, a Augusto el mundo le parecía más grande, el aire más puro y más azul el cielo. Era como si respirase por vez primera. En lo más íntimo de sus oídos cantaba aquella palabra de su madre: «cásate » (55).

Eugenia, la joven que ha suscitado todo este movimiento de apertura hacia el otro iniciado por Augusto, aparece desde el principio al margen de toda creatividad. A pesar de haber sido introducida en el mundo de la música, manifiesta abiertamente que la utiliza solamente como medio de subsistencia, y la odia (58). Unamuno deja entrever que este sentimiento aversivo se basa en la sumisión de la música al tiempo, en su poder sugestivo que no acaba de concretarse en nada definitivo, contante y sonante. Esta explicación es, por fortuna, insatisfactoria. La música inmerge en un mundo de armonía, que sugiere modos de plenitud personal. Esta plenitud no la alcanza realmente sino quien orienta su existencia por una vía creadora de ámbitos armónicos. Si Eugenia «estaba harta de música», no era porque ésta fuera «preparación a un advenimiento que nunca llega», sino porque la invitaba al ejercicio de una actividad creadora que la obligaba a elevarse a un nivel distinto de aquel en que se movía.

Esta actitud de Eugenia hará inviable el encuentro con Augusto, que, si no había llevado una vida creadora en sentido cabal, tampoco se mostraba hostil hacia ella, o cerrado, o indiferente. Cuando las personas que empiezan a tratarse, aunque sea de modo fortuito y poco profundo, cumplen las condiciones del encuentro -disponibilidad, apertura, sinceridad, voluntad de compromiso, respeto, renuncia al afán de manipulación...-, suelen ir afinando su sensibilidad a medida que se relacionan, pues la instauración de un campo de juego común alumbra luz para penetrar en el secreto de las realidades y acontecimientos y acrecienta el interés por asumirlos activamente en la propia vida.

Al sentir la necesidad de la apertura y el encuentro -acontecimiento que se da entre una persona y otra que, siendo en principio distinta y distante, externa y extraña, acaba convirtiéndose en «íntima»-, Augusto se ve enfrentado abruptamente con el grave tema planteado por «el otro». Si el ser distinto y distante no se torna íntimo, se mantiene en la distancia propia de lo que es «otro». Los

delicados matices que separa al «tu» del «otro» confieren un doloroso dramatismo a la experiencia que va realizando Augusto de la relación que su adorada Eugenia mantiene con él y con su novio, Mauricio. «(...) El otro no es el novio de Eugenia, no es aquel a quien ella quiere; el otro soy yo. ¡Sí, soy yo el otro; yo soy otro!» (59). El otro se contrapone, a veces abruptamente, al *uno*, al que constituye el *tú* del *yo*, el que crea un campo de juego en el cual se superan las distancias que convierten lo distinto en distante, externo y extraño. *Otro* no significa *uno más*, sino el que está *fuera* del campo de juego, de intimidad y mutua comprensión. Por eso no sirve a Augusto de consuelo pensar que hay muchas *otras* jóvenes hermosas, porque todas ellas «no son sino remedos de ella, de la una, de la única, ide mi dulce Eugenia!» (60).

El carácter de *único* lo adquiere para uno una persona o una realidad a medida que pacientemente va haciendo juego con ella, como le supo advertir el zorro al «principito» en el conocido relato de Saint-Exupéry⁹⁹. Sin embargo, puede ocurrir que desde el principio se tenga el presentimiento de que la persona a quien se acaba de conocer está como llamada a ser para uno *única en el mundo*. Augusto, desde que conoció a Eugenia e inició el camino de la apertura y el amor, tiene la sensibilidad a flor de piel y repara, como nunca lo había hecho, en la belleza de cuantas mujeres se mueven a su lado. Siente preocupación por lo que parece un enamoramiento *múltiple*, universal. Sin embargo, su atención sigue fija en una mujer *singular*: Eugenia.

En este estado de *delicuescencia amorosa*, en el cual Augusto carece de ideas claras acerca de su enamoramiento, todo se torna *nebuloso*. Augusto solicita el consejo de su amigo Víctor, que acrecienta su zozobra al sugerirle que su enamoramiento es sólo *cerebral*, y que todo él, Augusto, no es sino una *pura idea*, un ente de ficción (62). Al oír los pasos de Eugenia, Augusto «sintió un puñal de hierro atravesarle el pecho y como una bruma invadirle la cabeza» (63). «Los ojos de Eugenia se le borraron de la vista y no vio ya nada sino una niebla, una niebla roja» (64). *Niebla* equivale en este contexto a *confusión*, *mareo*, *vértigo*. Algo más adelante, significará un estado de *obcecamiento espiritual* (68). Se lo dice Augusto a Rosario, la planchadora, una joven de humilde condición que se encandila cuando se ve acariciada súbitamente por su «señorito», a pesar de su temor a que éste la tome como medio para experimentar

⁹⁹ Cf. *El Principito*, Alianza, Madrid ²1972, 86; *Le petit Prince*, Harbrace Paperbound Library, Nueva York 1943, 86.

las sensaciones que desearía compartir con Eugenia (67). «Tú dirás que el señorito Augusto se ha vuelto loco. (...) Es que lo ha estado hasta ahora, o mejor dicho, es que ha estado hasta ahora tonto, tonto del todo, perdido en una niebla, ciego...» (68).

Pero tampoco logra Augusto ver con claridad los acontecimientos que tejen su vida. Se siente a medio camino hacia la plenitud, suspendido en una situación desgarrada, preso de la *fascinación* –que es vértigo–, pero ansioso de realizar una auténtica experiencia de amor –que es éxtasis–. «¡Ay, Rosario, Rosario, yo no sé lo que me pasa, yo no sé lo que es de mí! Esa mujer que tú dices que es mala, sin conocerla, me ha vuelto ciego al darme la vista. Yo no vivía, y ahora vivo; pero ahora que vivo es cuando siento lo que es morir. Tengo que defenderme de esa mujer, tengo que defenderme de su mirada» (69). Estas aparentes «paradojas» muestran una perfecta lógica cuando son vistas en nivel creador. Augusto vive ahora en cuanto está abierto al amor, pero no vive por no ser correspondido y no poder fundar una relación de riguroso encuentro. Desde que murió su madre, había vivido «dormido», ocluído en sí mismo. La visión de Eugenia provocó en él una actitud de apertura hacia modos de comunicación fundadores de campos de juego comunes. A esta labor creadora alude la expresión «dormir juntos el mismo sueño» (69-70). «El sueño de uno solo es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos es ya la verdad, la realidad. ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?»¹⁰⁰.

Soñar, en este contexto, no se contrapone tanto a actividad *objetivista*. Soñar entre todos significa instaurar modos nuevos de realidad *in-objetiva*, no manipulable, mediante el entreveramiento de ámbitos. Esta interpretación encierra la mayor importancia para comprender a dónde apunta Unamuno cuando subraya la singular autonomía de los entes de ficción y la influencia que los mismos ejercen sobre el autor que los ha configurado en su imaginación creadora.

La realidad «objetiva», manipulable, mensurable, localizable, es considerada por Unamuno, a través del conturbado Don Avito Carrascal, como la realidad que se da *en el presente*, y que la ciencia estudia y analiza. Pero hay otro modo de realidad, la que se da en el recuerdo o en la esperanza. Un lugar apropiado para dar cuerpo a este género de realidad es el *templo*, como ámbito alejado del bullicio

¹⁰⁰ Tomo este párrafo de la edición de *Niebla* que figura en el vol. II de los *Obras completas* de Unamuno, Escelicer, Madrid 1966, 596-597. La edición de Espasa-Calpe omite una frase.

producido por la manipulación de objetos y orientado hacia las realidades que sólo existen cuando el hombre siente la caducidad de lo objetivo y se abre a lo superobjetivo o ambital. En este sentido, la iglesia, el templo, es el hogar de «todas las ilusiones y todos los desengaños» (74). Esa apertura a realidades cuya existencia se presiente y se necesita aunque no sean objeto de posible conocimiento exacto al modo de las realidades «objetivas», cobra forma expresiva en la *plegaria*, sobre todo la plegaria comunitaria que funda un clima de solidaridad y de apertura a la trascendencia. En la misma línea que el Unamuno confidente del *Diario íntimo*, don Avito le confiesa a Augusto: «No sé si creo o no creo; sé que rezo» (74).

Esta actitud de súplica está iluminada por una luz muy honda, enigmática -porque no procede de una fuente constatable empíricamente por el hombre, como sucede con las realidades objetivas, localizadas en el espacio y tiempo-. Es la luz que brota al hilo de experiencias conmovedoras que quiebran la confianza del hombre en lo objetivo y afinan su sensibilidad para lo inobjetivo, lo que no se deja localizar en tiempo y espacio, pero es eminentemente real.

Dicha luz permite adivinar la existencia de una realidad trascendente, a la que cabe dirigir una súplica, y la condición «maternal» de la propia esposa, que en casos de gran desvalimiento sabe acoger al esposo y fundar con él un *ámbito tutelar* (74). Sin embargo, casarse con el fin más o menos inexplicito de volver a tener madre (79) delata un espíritu infantilmente desvalido, menesteroso -por falta de creatividad- de un ser maternalmente acogedor.

3.5. *Nostalgia de la vida espiritual*

Una vez y otra advertimos la posición inestable y ambivalente de Augusto. Frente a la actitud alicorta de Víctor, que se mueve en nivel meramente objetivista, infracreador, apegado a la mera comodidad, a la seguridad de una vida sin problemas (77-79), Augusto siente necesidad de elevarse por encima del plano corpóreo y moverse en un campo impulsado por la fuerza del espíritu. «Lo que yo necesito es alma, alma, alma. Y un alma de fuego, como la que irradiaba de los ojos de ella, de Eugenia (...). Su cuerpo es alma, alma pura, todo él vida, todo él significación, todo él idea. A mí me sobre el cuerpo, Orfeo, me sobra el cuerpo porque me falta alma» (80).

Este anhelo de Augusto no logra cuajar en voluntad creadora, la única que puede llevar al hombre a vivir una *vida en el espíritu*. Sigue

tratando a Rosarito como a un medio para desahogar su afectividad represada, sin la menor intención de fundar con ella una relación personal estable (93-95). El mismo confiesa que ha estado mintiéndole a la joven y mintiéndose a sí mismo (96). La vida humana creadora –que toma cuerpo en la palabra–, al ser vista por Augusto desde ese nivel objetivista de manipulación, se le aparece como algo falto de consistencia, meramente fantástico, ilusorio, falaz. «La palabra, este producto social, se ha hecho para mentir.» «La única verdad es el hombre fisiológico, el que no habla, el que no miente.» (96)

La falta de creatividad lleva al hombre de temple vitalista a sentir añoranza por la vida infracreadora, infrarreflexiva, animal o incluso vegetal. La opción vitalista es una de las tentaciones básicas del hombre del siglo XX, y resulta tanto más peligrosa cuanto más hábilmente sabe presentarse como salvadora de la vida en su aspecto multicolor concreto. Al plantear la cuestión de la unidad con lo real en plan *fusional*, por el prejuicio de que sólo la *unión sin distancia es inmediata*, el vitalismo suele ir aliado con el *objetivismo*, tendencia infracreadora que no persigue la *unión de integración* con las realidades del entorno, sino la *unión de dominio* o de entrega empastante, fusional.

Augusto, consecuente con su posición vitalista, no acaba de renunciar a su orientación objetivista, manipuladora. El que adopta esta actitud reduce de rango las realidades del entorno y la suya propia. Augusto siente honda preocupación por su ser personal. Trató a la infeliz planchadora como un banco de pruebas, pero él se rebela de antemano contra una posible manipulación suya por parte de Eugenia. «(...) Que yo no soy un piano en que se puede tocar a todo antojo, que no soy un hombre de hoy te dejo y luego te tomo, que no soy sustituto ni vicenovio, que no soy plato de segunda mesa...» (99). Para sentirse sólidamente afirmado en sí mismo, repita en su interior: «¡Y yo tengo mi carácter, vaya si lo tengo, yo soy yo! Sí, isoy yo! ¡Yo soy yo!». Mi alma será pequeña pero es mía» (99).

Exaltado con la fuerza expresiva de tales afirmaciones, Augusto se sintió tan crecido que la casa le resultó pequeña, asfixiante, y tuvo que salir a la calle para desahogarse. Pero, al «perderse en la masa de los hombres que iban y venían sin conocerle ni percatarse de él, tuvo la impresión de diluirse en la muchedumbre y alienarse». «Sólo a solas se sentía él, sólo a solas podía decirse a sí mismo, tal vez para convencerse: “¡Yo soy yo!”». Ante Eugenia, Augusto experimentaba la sensación exaltante y a la vez deprimente, aniquiladora, del vértigo, la fascinación que zarandea y, tras una leve

fulguración, catapulta a una persona al vacío. «Eres tú, que me traes y me llevas y me haces dar vueltas como un argandillo; eres tú que me vuelves loco; eres tú que me haces quebrantar mis más firmes propósitos; eres tú que haces que no sea yo...» (104).

En el plano objetivista de conducta, diversas experiencias cotidianas se convierten en un tormento, porque avivan la duda acerca de la condición real de la propia existencia. Ello acontece al mirarse al espejo fijamente, con una forma de relax que amengua al máximo la tensión creadora. Al anularse el campo de juego entre el que mira y la imagen contemplada estáticamente en el espejo, ésta se sale del ámbito de la intimidad, se convierte en algo distinto, distante, ajeno y extraño. «(...) Una de las cosas que me da más pavor es quedar mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción...» (114)¹⁰¹.

3.6. *Actitud objetivista ante el amor*

En el túnel de sus inquietudes y cavilaciones, Augusto estima que no tiene más salida que el matrimonio, «la mejor, tal vez la única escuela de filosofía» (115). De hecho, Víctor, el hombre encapsulado en su egoísmo que califica de intruso» al hijo que acababa de concebir su mujer, confiesa ahora que la presencia del hijo los ha despertado a ambos de un profundo sueño y les hace ver la vida de modo sorprendentemente positivo (113). Augusto, en cambio, rehúye dar el salto al nivel creador y decide tomar a las mujeres como objeto de «experimento psicológico» (124). Se entrega inmediatamente a la acción con Rosario y ésta responde activamente en el mismo nivel, de forma que Augusto se siente él mismo reducido a objeto de experimentación (125-126). Tomó los ojos de Rosario como si fueran un espejo y repitió en ellos la experiencia de entregarse a una visión relajada, objetivista, de sí mismo. Esta mengua del poder de su mirada tuvo que resultarle necesariamente *extraña* a Rosario, *extraña* a la forma normal de mirar un ser humano, que es un mirar creador de un ámbito de relación. Tal extrañeza fue expresada por la sencilla joven el exclamar: «Este hombre no me parece como los demás; debe estar loco» (126).

No se trataba en modo alguno de locura, sino de una *defección*, de un descenso de nivel, del nivel creador al objetivista. Este

¹⁰¹ Sobre el carácter de vértigo que presenta la experiencia de la mirada obsesiva al espejo en diversas obras de Sartre y Camus puede verse mi *Estética de la creatividad*, 378-447.

desajuste entre el sentido cabal que deberían tener las acciones que estaban realizando y el significado que de hecho tenían, explica los diversos pormenores del relato. Augusto actúa en forma decidida y manifiesta que no sabe lo que hace, y pide perdón. Rosario acaricia a Augusto y, a la vez, siente miedo. Augusto considera ridículo el portarse de modo instintivo ante una sirvienta –a la que acaba de tratar como un «ser fisiológico (...), perfectamente fisiológico, nada más que fisiológico, sin psicología alguna» (127)– para mirarse en ella como en un espejo y objetivar sus sensaciones. Pero ella era un espejo vivo que miraba a su vez. Augusto, sin embargo, lanzado al vértigo de la manipulación personal, no se arrepiente de su actitud y actividad reduccionistas; las agudiza todavía más al despreciar a Rosario como objeto de experimentación. «Es inútil, pues, tomarla de conejilla de indias o de ranita para experimentos psicológicos. A lo sumo, fisiológicos... Pero, ¿es que la psicología, sobre todo la femenina, es algo más que fisiología, o si se quiere psicología fisiológica?» (127).

Víctor, que se había casado contra su voluntad y había rehuido la tarea creadora de la paternidad para no perder la libertad vacía de una vida sin compromiso, acabó siendo invadido por la luz que brota en el encuentro con el ser que es fruto de la unión amorosa. A esta luz, le advierte lúcidamente a Augusto que «la única experiencia psicológica sobre la mujer es el matrimonio» (129), pues la vía para el conocimiento auténtico es el compromiso personal, no la contemplación desinteresada. Augusto, al no comprometerse, se siente «más acá de lo natural» (139). No explica el sentido enigmático de esta frase, pero éste queda de manifiesto al que piense que el hombre, si no funda modos de unidad de integración con lo real mediante una actividad creadora, anula la fuente de su desarrollo personal y se sitúa en un plano inferior al del animal, que tiene asegurado, por sus instintos, el grado de unidad con lo real que le corresponde.

3.7. *Modos diversos de existir*

En este momento de la narración, el autor –Unamuno– hace acto de presencia en la novela, toma distancia, a lo Brecht¹⁰², para dejar constancia del carácter de ficción novelesca que tienen los personajes pese a toda la apariencia de realidad que estaban empezando a dar. Con ello, adquiere especial relieve la cuestión del

¹⁰² Sobre el efecto de distanciamiento», según B. Brecht, cf. *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires 1970, 150-155. Un amplio comentario se halla en mi obra *Inteligencia creativa*, o. c., 162-166.

rango entitativo que debemos conceder a los personajes literarios que, por una parte, dependen del autor y, por otra, adquieren una singular independencia y autonomía, llegando en cierta medida a imponerse a su mismo creador. Con esta preocupación de fondo continúa el relato.

Augusto intenta tomar a Eugenia como objeto de experimentación y se siente él mismo manipulado, en cuanto se ve enredado en el compromiso amoroso, y burlado y escarnecido momentos después (131-138). En su extrema confusión, Augusto advierte que la habitación se trueca en «niebla a sus ojos» (137) y no sabe distinguir con precisión el sueño y la realidad (138). Una vez más entrevé que tal estado de vacilación responde a falta de creatividad. «(...) ¡No tengo más remedio que casarme..., si no, jamás voy a salir del ensueño! Tengo que despertar» (139).

Esta lúcida determinación hace más doloroso al desengaño que sufre Augusto al sentirse abandonado y escarnecido por Eugenia y Mauricio. Esta burla le resulta especialmente penosa porque su intención profunda era revelar su no existencia como hombre auténtico (143). Víctor intenta convencerle de que lleve adelante su actitud objetivista y se convierta a sí mismo en objeto de análisis, de espectáculo científico, y se devore como persona. Pero Augusto sorprende a Víctor con la revelación de que ello no es posible porque justamente esta gran prueba lo acaba de redimir de su error básico: el de moverse por la vida en nivel objetivista, en plan de espectáculo comprometido. «Con esto creo haber nacido de veras» (145). Al argüirle Víctor que cuanto nos acontece es una comedia que estamos representando ante nosotros mismos, Augusto replica decidido: «Y, ¿quién te ha dicho que la comedia no es real y verdadera y sentida?» Que todo es uno y lo mismo; que hay que confundir (...)» (145). En el plano de los ámbitos de realidad, la comedia es más real, verdadera y sentida que la realidad cotidiana de tipo objetivista, ya que el cometido de toda obra de teatro auténtica es mostrar los ámbitos que se fundan y se anulan en la vida humana y los entrecruzamientos de ámbitos que se realizan y tejen la trama de la existencia. En el teatro se muestran en toda su densidad y lógica trabazón los campos de juego que constituyen el entramado interno, verdaderamente significativo, de la vida humana. Vista desde esta perspectiva lúdica, la afirmación de Augusto no es mero juego de palabras, como opina Víctor (145). Augusto subraya la importancia y la eficacia de la palabra, sobre todo la palabra que es acción interior (146) y que vibra en el alma del lector. Unamuno se mueve dentro de la malla rígida de los esquemas «dentro-fuera», «autor-lector», que

no permiten dar alcance a un acontecimiento dialógico como es la lectura.

Augusto insiste en que ahora, tras la feroz burla de que fue objeto, se siente real, no duda de su existencia. Víctor se desdobra, toma distancia, advierte que sus vidas pueden dar lugar a un relato *nivolesco*, y el lector de la *nivola* podrá un día llegar a sentirse un mero personaje de ficción. «Lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar de que existe» (147), de que exista con un modo de existencia *cabal*, el que adquiere el hombre cuando actúa de modo creador. Al preguntarle Augusto, «¿qué es existir?». Víctor le responde: «¿Ves? Ya te vas curando; ya empiezas a devorarte. Lo prueba esa pregunta, *iSer o no ser!...*, que dijo Hamlet, uno de los que inventaron a Shakespeare» (147), los que colaboraron con su riqueza de significaciones a formar la personalidad del gran dramaturgo. *Devorarse* alude aquí a superar la visión meramente objetivista de sí mismo, la pretensión de autarquía que ocluye a los hombres en su interior y los cierra a las fuentes del ser. La interacción constante que tiene lugar al final de la obra entre los seres de ficción y su creador tiene por finalidad mostrar la diferencia que media entre existir *de hecho* y existir *como fundamento absoluto en sí*.

Augusto ha recorrido ya todos los estadios propios de la experiencia de vértigo, vértigo de la entrega a la vida infracreadora. Tales estadios son la tristeza, la angustia y la desesperación. Ahora se desliza hacia el último tramo de este plano inclinado y decide suicidarse -vértigo de la destrucción-. Pero en ese momento límite, a punto de hacer un acto supremo de posesión de sí mismo -vértigo de dominio-, siente reavivarse en su ánimo la conciencia del nexo subrayado anteriormente entre la criatura y el creador, y resuelve consultar su decisión con Augusto que no puede suicidarse porque no dispone de su ser, ente de ficción dependiente de su creador. Augusto se rebela, y le advierte a Unamuno que también es posible que él como autor no sea sino un pretexto para que su historia llegue al mundo. «(...) Es usted el que no existe fuera de mí y de los demás personajes a quienes usted cree haber inventado». «Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna», y «un novelista, un dramaturgo, no pueden hacer en absoluto lo que se les antoja de un personaje que crean» (150).

Unamuno, que había insistido en la idea de que Don Quijote y Sancho son más reales que Cervantes, se sintió alarmado al ver a Augusto alzarse frente a él con vida propia (149-150), pero no dudó en confirmar el poder de iniciativa de los entes de ficción, que poseen

su coherencia interna, su ansia de vivir en plenitud y salir de la niebla de la confusión (153). Ciertamente, los entes de ficción no tienen el modo de realidad de las entidades objetivas, delimitables, asibles, ponderables, verificables por cualquiera; pero ostentan una forma de ser «inobjetiva», que, por ser difícilmente precisable debido a su misma condición indelimitable, ha recibido diversas denominaciones y todavía no ha logrado una configuración precisa. Se habla, por ejemplo, de realidades «atmosféricas», «relacionales», «constelacionales», «ambientales», «inobjetivas», «superobjetivas»... No por ser impreciso, deja este modo de realidad de mostrar una singular firmeza y una notable eficiencia en la vida humana. A ello alude Augusto, en su lenguaje sugerente, meramente aproximativo, al exclamar: «Un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal...» (156).

Este sorprendente diálogo entre la criatura de ficción, Augusto, y su creador, Unamuno, tienen por finalidad mostrar el tipo específico de *libertad en vinculación* que poseen las ficciones literarias y sus modeladores. Todas poseen una forma peculiar de existencia, se despliegan conforme a una lógica interna, albergan cierta capacidad de iniciativa, pero están vinculadas de raíz a una realidad superior que las ha diseñado y lanzado a la existencia. Guardadas las debidas distancias y peculiaridades, cabe muy bien admitir lo que afirma airado Augusto, cuando advierte la voluntad de Unamuno de anular su existencia: «(...) Usted, mi creador, mi Don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima...» (154).

3.8. *El descenso a la vida animal*

Es muy significativo que la oración fúnebre la pronuncie un animal, el más cercano y fiel al hombre: un perro. Desde su nivel infracreador, Orfeo interpreta la capacidad humana de hablar como poder de alejarse de la realidad, «inventar lo que no hay y no fijarse en lo que hay» (164). El hombre, «en cuanto le ha puesto un nombre a algo, ya no ve este algo, no hace sino oír el nombre que le puso, o verle escrito. La lengua le sirve para mentir, inventar lo que no hay y confundirse». «Es un animal enfermo, no cabe duda. ¡Siempre está enfermo! ¡Sólo parece gozar de alguna salud cuando duerme, y no siempre, porque a las veces hasta durmiendo habla» (164). Obviamente, se expresa aquí la triple tendencia vitalista (Ludwig Klages, Arnold Gehlen, Ortega...): 1) a considerar como modélica la realidad animal, la vitalidad propia de un ser que posee «instintos seguros», instintos que aseguran la unión fusional con la realidad; 2)

a interpretar la distancia que inaugura el espíritu entre el hombre y el entorno como una forma de *alejamiento insalvable*, y 3) a estimar que sólo mediante la entrega a modos de unidad *fusionales* puede el hombre salvar el abismo entre él y lo real.

A la luz de esta hermenéutica reduccionista, resulta consecuente interpretar como una purificación la vuelta de Augusto a la «niebla negra» (162). «Siento que mi espíritu –exclama el perro al final de su oración fúnebre– se purifica el contacto de esta muerte, de esta purificación de mi amo, y que aspira hacia la niebla en que él al fin se deshizo, a la niebla que brotó y a que revirtió. Orfeo siente venir la niebla tenebrosa...» (166).

4. Valoración de la obra

Toda la obra gira en torno a la idea de la niebla y a la experiencia angustiosa de la misma. En el aspecto físico, la niebla es una realidad difusa que llena el ambiente, abarca amplios espacios y los difumina; no altera la realidad física pero impide el movimiento y la visión, aleja las realidades y las hace inaccesibles. No es delimitable, asible, controlable, como una entidad objetiva, pero existe, es eficiente, muestra un aspecto cambiante, a veces se espesa y adquiere densidad y opacidad, en casos se diluye y deshilacha; en todo momento produce confusión y desorientación

Unamuno extrapola el concepto de niebla al plano de la vida espiritual para significar la condición de una existencia que se cree sólida, reciamente afirmada en sí, pero carece de fundamento último; abarca mucho campo, encierra multitud de aspectos y vertientes, pero no tiene coherencia y se mueve entre tinieblas, al modo de un «cuento contado por idiota» (Shakespeare). El drama del protagonista se condensa en esta frase, polarizada en torno al sueño y la niebla: «(...) ¿Es que no he hecho nunca más que dormir, más que soñar? ¿Todo esto (no) ha sido más que una niebla?» (190).

El espíritu nebuloso penetra todos los rincones del relato, incluso las dos breves narraciones o novelitas incrustadas en el mismo, al modo consagrado por Cervantes en *El Quijote*. La indecisión y ambigüedad que se apoderan del lector, como una niebla envarante, procede de tres errores básicos, muy frecuentes en la vida del hombre: 1) tomar la realidad objetiva como módulo de realidad y adoptar una actitud objetivista ante las diversas realidades del entorno; 2) considerar la propia realidad como autónoma y radicalmente fundada en sí, con independencia de toda realidad

trascendente; 3) juzgar como irreales los entes de ficción y todos aquellos que no presenten las condiciones de las realidades objetivas.

Si se conoce el pensamiento de Unamuno y los fallos metodológicos que le impiden conceder a su tensión espiritualista el debido despliegue, se descubrirá la razón profunda de que en *Niebla* se den la mano textos muy bellos acerca de la vida del hombre con descripciones de actitudes triviales, manipuladoras, poco o nada creativas.

5. Cuestiones para la evaluación

1. Si el hombre, según la investigación científica y filosófica actual, es un «ser de encuentro», ¿puede realizarse cabalmente cuando trata a las demás personas como objetos, como *medios para un fin*?
2. ¿Cuándo adquiere el ser humano su identidad como persona, cuando vive aislado en su yo, y repite Yo soy yo! ¡Yo soy yo!, o cuando se abre a los demás y crea con ellos relaciones de encuentro? ¿El «perderse» es aquí «ganarse»?
3. Teniendo en cuenta que el encuentro es fuente de luz y de sentido, ¿podemos determinar con precisión de dónde procede la sensación que tiene el protagonista, Augusto, de estar «exiliado», poco seguro de sí, aburrido, envuelto en «niebla»?
4. ¿Por qué el concepto de «niebla» desempeña en esta obra un papel preponderante? ¿Tiene algo que ver con la actitud no creativa del protagonista, que adivina la existencia de un plano creador en la vida humana pero se mantiene en un plano manipulador, posesivo, interesado?
5. El protagonista afirma: «La palabra, este producto social, se ha hecho para "mentir". La única verdad es el hombre fisiológico, el que no habla, el que no "miente"» (96). ¿se puede ver al trasluz toda la obra si se entiende bien lo que implican ambas afirmaciones?
6. Rehacer la experiencia del espejo y percibir por qué, al mirar la propia imagen de forma fusional, obsesiva, con la mente en blanco, acaba uno sintiéndola como algo ajeno, extraño¹⁰³.

¹⁰³ Es interesante confrontar la experiencia del espejo descrita por Sartre en *La náusea* (Cf. *La nausée*, Gallimard, Paris 1938, p. 179; versión española *La náusea*, Losada, Buenos Aires, ¹⁵1975, p. 144) con la que relatan Miguel de Unamuno en *Niebla* y Albert Camus en *El mito de Sísifo*.

Capítulo 7

EN LA ARDIENTE OSCURIDAD DE ANTONIO BUERO VALLEJO (1916-2000)

En una moderna residencia para ciegos, «los invidentes» -como ellos suelen llamarse- se mueven con seguridad, poseen una «moral de acero», porque -siguiendo las directrices dadas por el director, don Pablo, también ciego- han llegado a la convicción de que pueden llevar una vida perfectamente normal y tienen las mismas posibilidades en la vida que los que poseen el sentido de la vista. Ingresa en el centro un joven, Ignacio, que no se resigna a carecer de la vista y se niega a adaptarse a su situación. Reflexiona sin cesar sobre las grandes posibilidades de todo orden que facilita la vista, y se abisma en sentimientos de tristeza y desconsuelo. Su esfuerzo proselitista por ganar adeptos para esta actitud inconformista provoca una alteración radical de los hábitos de vida de los residentes. Cunde en ellos la preocupación y la insatisfacción por su condición de ciegos. Varias relaciones amorosas se rompen: Manolín se separa de Elisa, y Juana se despega de Carlos para acercarse a Ignacio. Sólo Carlos se muestra tenaz en la defensa de los puntos de vista de don Pablo. Quiere defender la vida frente al «instinto de muerte» de Ignacio. Esta preocupación noble se alía en el espíritu de Carlos con el resentimiento por el conflicto amoroso desencadenado por Ignacio. Como única solución posible para todos, recomienda enérgicamente a éste que abandone la residencia. Ante la negativa de Ignacio, que recrudece la indignación de Carlos al poner de manifiesto su interés por Juana y su decisión de llevar hasta el fin el proceso de enamoramiento, Carlos provoca su muerte. Todos piensan que se trató de un accidente, excepto doña Pepita, la esposa de don Pablo, que se apresura a advertir a Carlos que, contra toda apariencia, él no ha vencido. En efecto, Carlos se asoma a la ventana y repite ante la noche estrellada las mismas frases de nostalgia de la luz imposible que Ignacio había pronunciado poco antes.

1. «Tema» de la obra

Toda discapacidad física nos priva de ciertas posibilidades, pero ¿anula nuestra capacidad creativa? La ceguera, por ejemplo, supone

una gran desgracia porque limita considerablemente nuestra capacidad de movimientos, de percepción, de sentido del espacio... Esta limitación puede agrandarse a nuestros ojos de tal forma que nos veamos tentados a pensar que nuestra vida se halla totalmente bloqueada y carece de sentido. Frente a esta tentación hemos de pensar que la falta de ciertas posibilidades, por significativas que sean, no nos aleja de la realidad de forma absoluta y no imposibilita, por tanto, de forma radical nuestra capacidad de crear en la vida algo valioso que pueda ilusionarnos y darnos una razón poderosa para seguir viviendo.

Ambas posiciones se encarnan en dos jóvenes ciegos, que se enfrentan entre sí. En tal lucha, parece que uno de ellos triunfa sobre el otro. Pero pronto descubrimos que éste, en otro nivel, ha triunfado sobre él. Ambos triunfan en un aspecto y fracasan en otro. En qué aspecto fracasan debe el espectador descubrirlo, a fin de superar en su vida el error que provocó ese fallo.

2. Contextualización

Antonio Buero Vallejo, hombre de hondas y a veces penosas experiencias, muestra desde su primera obra una inclinación clara a profundizar en el enigma del ser humano, visto de modo concreto y dinámico en la confluencia de las líneas de fuerza que se dan en cada situación. No intenta ofrecer al hombre actual ocasión de divertirse o evadirse; quiere atraerlo a una labor de *búsqueda esperanzada*.

Este acercamiento a la vida humana en las circunstancias posteriores a las últimas contiendas bélicas -la española y la mundial- no puede sino presentar acentos dramáticos e incluso trágicos. Pero Buero no entiende la tragedia como sumisión humana a un destino implacable, sino como la clarificación de los motivos que llevan a la comunidad a situaciones límite. De ahí el rasgo optimista que, según confesión propia, muestran en el fondo sus obras teatrales.

«La tragedia no es pesimista. La tragedia no surge cuando se cree en la fuerza infalible del destino, sino cuando, consciente o inconscientemente, se empieza a poner en cuestión el destino. La tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se disfrazan de destino»¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Cf. *Sobre teatro*, Ágora 79-82 (1963) 14.

La vinculación de dramatismo y esperanza toma cuerpo en unas obras problemáticas, abiertas al análisis de los problemas humanos radicales y tan alejadas del dogmatismo didáctico como del pesimismo indeciso que lo da todo por definitivamente perdido. De esta posición equilibrada arranca al carácter sugestivo y sorpresivo de las obras de Buero, que expresan siempre mucho más de lo que dicen abiertamente.

La capacidad de sorpresa y sugerencia procede, fundamentalmente, de la apertura a la condición *ambiental* de la existencia humana. El hombre se desarrolla fundando ámbitos y entreverando ámbitos, lo que implica un *incremento de realidad*. La realidad humana auténtica es, de por sí, sorpresiva y simbólica: *remite* en todo momento a modos de realidad más complejos y comprensivos. Estos *nudos de realidad*, en los que la existencia del hombre se adensa en un grado a veces sorprendente, constituyen los elementos básicos de que se tejen las obras dramáticas valiosas. Cuando un dramaturgo ahonda en lo real, consigue obras a la vez sólidas y abiertas, clarificadoras y enigmáticas, polarizadas en torno a un punto nuclear y rebosantes de toda suerte de vibraciones.

Esto acontece con la producción de Buero Vallejo, centrada siempre en unos cuantos puntos esenciales y, no obstante, inquieta, en camino hacia posteriores y sucesivas «exploraciones». Al contemplar en conjunto las obras de este autor, observamos un *movimiento en espiral*. Las primeras obras ya contemplan el problema del hombre *en su conjunto*. Las siguientes vuelven a retomar los mismos temas desde perspectivas distintas, con el fin de someterlos a sucesivas clarificaciones.

En la ardiente oscuridad significa un *punto de partida*, un *centro impulsor* del dinamismo investigador del dramaturgo. En ella encontramos, perfectamente perfiladas, las características básicas y las constantes de todo su teatro.

- Vinculación contrastada de tragicismo y esperanza, perplejidad y ansia de clarificación.
- Afán de reflejar la realidad integral de un ser, como el hombre, capaz de actos creadores y, a la par, condicionado por circunstancias ineludibles.
- Deseo de subrayar «la importancia infinita del caso singular», es decir, el misterio del individuo humano, que no puede ser reducido a *mero caso del universal*.

- Atención constante al sentido profundo, simbólico, de las minusvalías físicas de los seres humanos: ceguera, sordera, mudez, desequilibrio psíquico...
- Contraposición de los caracteres activos y los contemplativos. Las personas «activas» son, a menudo, en Buero seres expeditivos, carentes de escrúpulos, inclinados a dominar a los demás y convertirlos en medios para sus fines. Las personas «contemplativas» adoptan una actitud de respeto ante las realidades del entorno, a fin de crear con ellas relaciones de diálogo.

La voluntad de ahondar en el enigma del ser humano decide la actitud estética de Buero. Este modela el lenguaje con esmero, pero sin preciosismos; construye sus obras conforme a una lógica interna que es fuente de coherencia argumental, solidez y poder clarificador; innova siempre que es necesario para plasmar un mundo humano lleno de interés, pero no rinde nunca culto al mero afán de novedad formal; incorpora a la acción dramática el poder expresivo de la música, como arte creador de formas y plasmador de ámbitos espirituales; intenta inmergir al espectador en el mundo dramático que plasma cada obra, no para fascinarlo y hacerle perder contacto con la realidad -como sucede con el teatro de evasión-, sino para elevarlo a un nivel de experiencia reflexiva o «contemplación activa». En un momento de la obra *En la ardiente oscuridad* las luces se apagan del todo con el fin de que el espectador haga por un instante la *experiencia* de la ceguera, es decir, de la pérdida del poder de orientarse en el entorno -por lo que toca a los objetos que no emiten sonidos-, del aplastamiento del espacio sobre el rostro y el consiguiente atenimiento al sentido del tacto, que sólo nos proporciona un dominio de lo inmediato. La vista significa dominio de lo distante, lo distenso y espacioso, lo «ambital». El tacto limita al hombre a lo físicamente vecino -lo que cabe en la palma de la mano- y somete su sensibilidad a un modo de captación discursivo. La vista percibe *en bloque*. El tacto percibe *palpando sucesivamente*. La falta de una percepción sinóptica se traduce en inseguridad y desconcierto. El oído permite instalarse y orientarse dentro de espacios sonoros, pero nos deja desvalidos frente a las realidades que ocupan un lugar en el espacio sin delatar su presencia a través de los sonidos. Por lo que toca al mundo de los meros objetos, el ciego vive en una relación de inmediatez sin *distancia de perspectiva*. Por eso le es tan difícil hacer juego y moverse con libertad.

3. Trama de ámbitos que teje la obra

3.1. *La ceguera y la creación de ámbitos humanos*

En la ardiente oscuridad se desarrolla en un centro-modelo para ciegos. El director, don Pablo, es el inspirador del espíritu del centro y el configurador de la nueva orientación pedagógica que lo caracteriza. Frente a la secular tendencia a considerar a los ciegos como personas incapaces de valerse en la vida y, por tanto, indigentes hasta la mendicidad, tiende don Pablo a *exagerar* las posibilidades de quienes carecen del sentido de la vista.

«Los ciegos, o simplemente invidentes, como nosotros decimos, podemos llegar donde llegue cualquiera. Ocupamos empleos, puestos importantes en el periodismo y en la literatura, cátedras... Somos fuertes, saludables, sociables... Poseemos una moral de acero»¹⁰⁵.

Bien secundado por su esposa, doña Pepita, que no es ciega, don Pablo ha logrado imponer su pedagogía en tal forma que los residentes se han liberado de todo complejo de inferioridad, se sienten seguros de sí mismos, caminan por el centro con facilidad, apenas sin vacilaciones y tanteos, y parecen felices. Buero Vallejo anota:

«La ilusión de normalidad es, con frecuencia, completa, y el espectador acabaría por olvidar la desgracia física que los aqueja, si no fuese por un detalle irreductible, que a veces se la hace recordar: estas gentes nunca se enfrentan con la cara de su interlocutor» (18).

Se trata de una «ilusión de normalidad» porque, de hecho, los ciegos carecen de un sentido tan importante como es la vista. En el recinto acotado y confiado del edificio se mueven con seguridad sin la ayuda del bastón. Pero pronto alguien pone en el ambiente la nota dramática al resaltar la dificultad que implica andar por la calle. Miguel, uno de los residentes ciegos, llega de vacaciones y dice a sus compañeros.

«Lo he pasado formidable, chicos, formidable. ¡Pero tenía unas ganas de estar con vosotros! Es mucha calle la calle, amigos. Aquí se respira. En cuanto he llegado, izas!, el bastón al conserje» (19).

El centro constituye para los ciegos un refugio donde pueden fundar diversos tipos de relaciones: relaciones espaciales con el

¹⁰⁵ Cf. *En la ardiente oscuridad*, Magisterio Español 1967, 25. Citaré por esta edición, en el texto.

entorno y relaciones de amistad con los compañeros. Al crear con cierta facilidad estos ámbitos de convivencia, los ciegos acotan un espacio vital y desarrollan en él su personalidad. En el campo abierto de la ciudad no se sienten a resguardo porque no son capaces de dominar el espacio y orientarse debidamente. La apertura es para ellos desamparo. El ciego camina con las manos por delante o tanteando al terreno más próximo con el bastón en actitud defensiva. Las realidades del entorno le permanecen desconocidas, distantes, potencialmente hostiles. Al no estar encuadradas en un campo de juego o ámbito, pueden convertirse en obstáculos en el camino. El ciego se mueve puntualmente, de instante a instante, de sitio en sitio, con un espacio lúdico muy reducido.

En la residencia, sin embargo, los ciegos tienen tomadas las distancias y convierten el espacio en un campo de juego, en el que fundan muy diversas relaciones. Así, Carlos ha iniciado relaciones amorosas con Juana, y Miguel con Elisa. Entre todos los internos la vida transcurre serena e incluso alegre. Pero he aquí que, cuando se disponen a acudir a la apertura de curso, un grupo de ciegos que están bromeando entre sí oyen golpes de bastón. Se crea un clima de expectación muy propio de un centro de invidentes. A los pocos minutos, descubren que se trata de un nuevo alumno que se niega a prescindir de la ayuda del bastón. Cuando le preguntan qué busca allí, contesta displicente:

«Nada, dejadme. Yo..., soy un pobre ciego.» (21)

Los veteranos toman a broma esta expresión, pero Ignacio, el nuevo residente, insiste en ella: «¡Os digo que soy ciego!» Miguel, siempre alegre y bullidor, le increpa: «¡Qué bien te has aprendido la palabrita! ¡Largo!» Ignacio responde con mordaz ironía: «Pero, ¿es que no lo veis?» (22).

Ignacio introduce inmisericordemente la palabra decisiva: *ciego*. Las características que desde antiguo han mostrado los que carecen de vista -discriminación, desamparo, aislamiento, miseria y tinieblas- se adensan en esta breve palabra, tan ligada en la tradición española a circunstancias penosas. El ciego mendigo es un tipo que recorre las páginas de nuestra literatura con un acento a veces amargo y una reputación harto dudosa. Los ciegos de este centro modelo se llaman a sí mismos «invidentes», para liberarse -mediante el uso de esta palabra culta- de la carga de connotaciones que lleva consigo, como un fardo, la palabra «ciego». Ellos carecen de vista, pero no son unos «ciegos» -entre comillas-, es decir, su personalidad no responde a la figura tradicional del «ciego», como tipo social.

Pero no sólo quieren superar los condicionamientos que vienen del pasado, sino la actitud de apocamiento frente al futuro. El ciego suele ser considerado y -lo que es peor- suele considerarse a sí mismo como un ser desvalido, incapaz de enfrentarse a las tareas de la vida por sí solo. También en este aspecto los invidentes del centro se niegan a ser encasillados en la categoría de «ciegos». Han acotado un campo de juego, y en él se esfuerzan por moverse con normalidad, con la libertad creadora que muestra el común de los seres humanos.

No así Ignacio, que vive obsesionado por la desgracia de carecer del sentido de la vista. Pondera en su imaginación las excelencias de la luz, el tipo de apertura vital que significa el ver, y no se resigna a vivir desplazado de este reino de felicidad.

Se entreveran aquí colisionalmente dos actitudes extremistas ante un mismo fenómeno: la carencia de la vista. Los residentes veteranos, y de modo singular don Pablo, Miguel y Carlos, consideran que son como los demás hombres: «fuertes, seguros de sí mismos, capaces de ocupar cualquier puesto en la sociedad» (25). Al pensar así, exageran y plantean mal el problema. Es una ilusión falsa estimar que poseen las mismas posibilidades de acción que los hombres dotados del sentido de la vista. Un ciego de nacimiento ni siquiera puede hacerse una idea exacta de las virtualidades que tal sentido concede al hombre. Constituye, sin embargo, una intuición válida por su parte adivinar que tal carencia no anula en ellos totalmente la capacidad creativa. Cuando el padre de Ignacio, dentro de la perspectiva tradicional, muestra compasión por los ciegos y exclama: «Todos estos chicos ipobrecillos! son ciegos. ¡No ven nada!», don Pablo se apresura a decirle:

«En cambio oyen y se orientan mejor que usted. (Los estudiantes asienten con rumores). Por otra parte agrega irónicamente, no crea que es muy adecuado calificarlos de pobrecillos...» (25).

En efecto, el hombre tiene un poder singular para desarrollar de modo insospechado las facultades que posee cuando se ve limitado en algún aspecto. Es incluso posible que una persona carente de potencias al parecer indispensables para el despliegue de la personalidad -como es la facultad de ver- alcance una madurez de espíritu muy superior a la de quienes disfrutaban de todos sus sentidos. El caso de Helen Keller, sordomuda ciega, es sobradamente expresivo y aleccionador.

La otra actitud extremista, no equilibrada, es la que muestra Ignacio. Se obstina en lamentar la desgracia que supone su alejamiento de la luz, y no toma en consideración las posibilidades creadoras de todo orden que le ofrecen los demás sentidos, que posee en grado normal. Como de la actividad creadora brota el gozo, se niega a entrar en «la región de la alegría» -en frase de Juana-, y califica de absurda, falta de sentido y realismo, la felicidad que muestran don Pablo y sus aventajados y sumisos discípulos.

« "Alegremente" es la palabra de la casa. Estáis envenenados de alegría. Y no era eso lo que pensaba yo encontrar aquí. Creí que encontraría... a mis verdaderos compañeros, no a unos ilusos» (37).

Ignacio no adopta esta actitud crítica de forma espontánea, irreflexiva. Cree firmemente que constituye la verdad, la única verdad que responde a su situación real. Obviamente, está en lo justo si consideramos su ser humano desde una perspectiva objetivista. Tiene una carencia efectiva y se ve privado de unas posibilidades extraordinariamente valiosas. Sin embargo, a la luz de una consideración lúdica su posición es equivocada, por unilateral; no tiene en cuenta que una carencia, por dolorosa que sea, no significa una amputación total de la potencialidad creadora. Y la personalidad humana pende de la creatividad.

Al sentirse en posesión de la verdad, Ignacio inicia una labor proselitista. Quiere que sus compañeros sean auténticos, vivan en la verdad y no en la mentira de una ilusión falsa. Como primer signo de su enfrentamiento a la pedagogía del centro, se niega a prescindir del bastón. El bastón es para los ciegos un punto de unión con el entorno, un medio de orientación, de ajuste y defensa. Eso le confiere un alto valor simbólico. Usar bastón o prescindir de él simboliza toda una actitud, actitud de desvalimiento en un caso y de seguridad confiada en otro.

Ante el inconformismo e inadaptación agresiva de Ignacio, los residentes reaccionan del único modo adecuado posible: intentan convencerlo de que es viable un ajuste creador del ciego a la realidad. Para infundirle la «famosa moral de acero» propia del centro, don Pablo considera que los compañeros deben ofrecer a Ignacio la posibilidad de «una camaradería verdadera, que le alegre el corazón» (33). En la misma línea, Juana propone como solución para Ignacio buscarle una novia (34). Las relaciones amorosas -cuando son auténticas- constituyen una forma elevada de creatividad. Pero el ser humano, si ha de ser creador, debe «romper sus murallas interiores» (33), como sugiere agudamente don Pablo.

Esta ruptura no va a ser posible en el caso de Ignacio, que tiene ya tomadas sus posiciones y no está dispuesto a operar el cambio de mentalidad que exige la actividad creadora. Ignacio se mueve en nivel objetivista y, cuando -en el segundo acto- se interna en el ámbito amoroso, lo hace con espíritu posesivo y competitivo. *Esta violenta actitud reduccionista provocará la tragedia final.*

Unos y otros le invitan constantemente a iniciar una vida creadora, pero Ignacio responde ariscamente desde su obsesiva preocupación por el defecto físico que lo aqueja. Una y otra vez actúa de modo reduccionista, y plantea el problema en un nivel inferior al que sería justo, que es el creativo. Por eso, a la posible alegría que llevaría consigo la creatividad opone Ignacio abruptamente el sufrimiento de la ceguera, que a su juicio no puede sino llevar a la desesperación (38). Juana, dulce y bienintencionada, se siente impotente ante este joven de temple granítico, que parece extrañamente inquieto. Le ruega que no abandone la residencia. Ignacio accede y confiesa desgarrado su convencimiento de que ello acarreará la escisión del centro, el desmoronamiento de todos los ámbitos que se habían pacientemente fundado entre sus paredes acogedoras.

«Hacéis mal negocio. Porque vosotros sois demasiado pacíficos, demasiado insinceros, demasiado fríos. Pero yo estoy ardiendo por dentro; ardiendo con un fuego terrible, que no me deja vivir y que puede haceros arder a todos... Ardiendo en esto que los videntes llaman oscuridad, y que es horrorosa..., porque no sabemos lo que es. Yo os voy a traer la guerra, y no la paz». «La guerra que me consume os consumiré» (39).

Decir la verdad al precio que sea es el propósito y la meta de los «filósofos de la sospecha», los «desenmascaradores» que presumen estar en posesión de la verdad auténtica más allá de falsas ilusiones seculares. Proclamar la verdad es un deber, indudablemente, pero, cuando se presiente que tal proclamación causará graves conmociones, se impone pensar si este efecto destructivo no vendrá determinado por la unilateralidad de nuestro modo de ver lo real. La realidad es muy compleja, y la verdad -consiguientemente- es polifónica; presenta muy diversas vertientes que deben ser integradas. Se cuenta que, al llegar por primera vez a Nueva York para exponer su pensamiento, Freud le susurró al oído a un amigo que había acudido a esperarlo: «Les traigo la peste». Una doctrina novedosa puede actuar sobre el público como una *peste* o bien como una *vacuna*. Esta provoca una reacción saludable, e inmuniza. Aquélla, la peste, causa estragos irreparables. La historia

de la filosofía moderna y contemporánea muestra diferentes ejemplos de pensadores que se presentaron como heraldos de la verdad pura y simple frente a los dogmatismos anteriores, pero se mostraron impermeables a los aspectos de la realidad destacados con todo acierto por los pensadores impugnados, y se convirtieron en portavoces intransigentes del dogmatismo de la duda y del escepticismo.

La actitud de rebeldía, cuando se apoya en medias verdades, tiene un poder temible de sugestión. Las palabras ardientes de Ignacio provocaron en Juana y en los demás residentes una conmoción espiritual tan honda que alteró todas sus actitudes y relaciones. Este efecto contundente queda plasmado de forma sensible en la indecisión de Juana, que al final del acto primero no sabe si ir hacia Ignacio o hacia Carlos. Este -siempre tan confiado y seguro- aparece ahora indeciso, solo, adelantando los brazos para palpar el aire (40).

3.2. *El trastrueque de ámbitos y de actitudes*

En el acto segundo, la «moral de acero» de los residentes ha cedido el puesto a una actitud de duda y de lucha. Los ciegos sienten una especie de fascinación hacia la figura dramática de Ignacio y empiezan a preferir el dolor de la verdad al consuelo de la ilusión falaz. Han perdido la confianza que tenían en sí mismos, tanto en sus actividades cotidianas como en lo más hondo de sus conciencias. Saben que son ciegos y sienten la angustia de estar privados de las posibilidades insospechadas que implica el ver. Esta atención insistente a su menesterosidad crea un clima de tensión, que se manifiesta en la depresión moral del director, y en el enfriamiento de las relaciones entre Juana y Carlos, Elisa y Miguel.

Entre los residentes empieza a cundir la opinión de que hubiera sido preferible que Ignacio hubiese abandonado el centro. Juana siente cierto pesar de haberlo retenido, pero intenta redimirlo de la desesperación mediante el encuentro y la bondad. Carlos es el único que toma la actitud belicosa de Ignacio como un reto, y lo acepta con agresividad no disimulada.

«Carlos: *Ignacio nos ha demostrado que la cordialidad y dulzura son inútiles con él. Es agrio y despegado... ¡Está enfermo! Responde a la amistad con maldad.*

Juana: *Está intranquilo; carece de paz interior...*

Carlos: *No tiene paz ni la quiere. (pausa breve). ¡Tendrá guerra!*

- Juana: (Agitada). ¿Guerra?*
Carlos: ¿Qué te pasa?
Juana: Has pronunciado una palabra... tan odiosa... ¿No es mejor siempre la dulzura?
Carlos: No conoces a Ignacio. En el fondo es cobarde; hay que combatirlo. ¡Quién nos iba a decir cuando vino que, lejos de animarle, nos desuniría a nosotros! Porque perdemos posiciones, Juana. Posee una fuerza para el contagio con la que no contábamos» (44).

Realizar una actividad disolvente no es difícil cuando se opera sobre una situación menesterosa o incluso dramática, como es la de los ciegos. De ahí la misteriosa fuerza magnética que parece irradiar Ignacio sobre sus compañeros, que poco a poco se van impregnando sin querer de su espíritu atormentado y pesimista, amargamente crítico. Sus conversaciones se polarizan ahora en torno al hecho de la ceguera, y cada uno proyecta sobre esta circunstancia común su propio modo de ser. Así, por ejemplo, Miguel se entretiene en elaborar argumentaciones falaces para provocar la hilaridad de los demás y quitar importancia a las inquietantes manifestaciones que acaba de hacer Ignacio sobre la ceguera.

- «Ignacio: Es abominable que la mayoría de las personas, sin valer más que nosotros, gocen, sin mérito alguno, de un poder misterioso que emana de sus ojos y con el que pueden abrazarnos y clavarnos el cuerpo sin que podamos evitarlo. Se nos ha negado ese poder de aprehensión de las cosas a distancia, y estamos por debajo, ¡sin motivo!, de los que viven ahí fuera.*
Andrés: Acaso tengas razón... Yo también he pensado mucho en estas cosas. Y creo que en la ceguera no sólo carecemos de un poder a distancia, sino de un placer también. Un placer maravilloso, seguramente. ¿Cómo supones tú que será?» (46).

A estas consideraciones amargas, Miguel opone la fuerza de un razonamiento jocosos:

«(...) Nada de eso importa, porque a mí se me ha ocurrido hoy una idea genial (...) Nosotros no vemos. Bien. ¿Concebimos la vista? No. Luego la vista es inconcebible. Luego los videntes no ven tampoco (...). ¿Verdad que es gracioso?»

Ignacio, sonriente, le responde:

«Sí. Tú has sabido ocultar entre risas, como siempre, lo irreparable de tu desgracia» (46-47).

Elisa no comparte la alegría de Miguel, su novio, del que se halla ahora distanciada por culpa de Ignacio. Su manifestación de odio hacia éste choca con la dulzura y el afán de comprensión que muestra Juana. Esta, poco después, se verá arrastrada por Ignacio a iniciar una relación de intimidad amorosa que ella no acaba de atreverse a fundar. Ignacio, para conseguir la aceptación de Juana, no duda en malquistar a ésta con su novio, Carlos, al que injuria y juzga infundadamente.

3.3. *La nostalgia dramática de la visión*

El tercer acto comienza mostrándonos el estado de desmoronamiento espiritual en que ha caído el centro. Sobre el telón de fondo de la tristeza y el abatimiento de todos los residentes, destaca la decisión con que Carlos intenta enfrentarse a Ignacio, que una vez y otra ha rehuído ajustarse a la orientación creadora que él le sugería (48-53). Intenta convencer a Ignacio de que abandone el centro por bien de todos. Ignacio, sin embargo, no cede y trata de incrementar en Carlos el sentimiento de pena por no ver. Con palabras exaltadas, canta un himno a la belleza del universo.

«Me duele como una mutilación propia vuestra ceguera; ime duele, a mí, por todos vosotros! (con arrebatos). ¡Escucha! ¿No te has dado cuenta al pasar por la terraza de que la noche estaba seca y fría? ¿No sabes lo que eso significa? No lo sabes, claro. Pues eso quiere decir que ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y que los videntes gozan de la maravilla de su presencia. Esos mundos lejanísimos están ahí (...) tras los cristales, al alcance de nuestra vista... ¡si la tuviéramos! (breve pausa). Pues yo las añoro, quisiera contemplarlas; siento gravitar su dulce luz sobre mi rostro iy me parece que casi las veo!»

Carlos se muestra despechado respecto a Ignacio. Se niega a reconocer que le causa algún tipo de sufrimiento y que siente la menor inquietud ante sus incitaciones a la desesperación. Cuando Ignacio se exalta elogiando el don de la vista y la alegría de la luz, le acusa de tener «instinto de muerte» e intentar amenguar en ellos el ansia de vivir su vida, la parcela de existencia, dura y amargada, que les ha sido concedido vivir.

«Todos luchábamos por la vida aquí... hasta que tú viniste. ¡Márchate!» (71).

Carlos se enfrenta a Ignacio por una noble razón ideológica: la defensa de la pedagogía del centro y la paz de los residentes. Pero este motivo se cruza enigmáticamente con otro de interés personal: el amor perdido de Juana. Así lo declara duramente Ignacio:

«Buen abogado de la vida eres. No me sorprende. La vida te rebosa. Hablas así y quieres que me vaya por una razón bien vital: ¡Juana!» (71).

En verdad, Carlos lucha tanto por una idea como por una mujer. Pero lo mismo Ignacio. Buero Vallejo anota:

«Es constante humana mezclar de forma inseparable la lucha por los ideales con la lucha por nuestros egoísmos; a veces sólo luchamos por éstos cuando decimos o creemos combatir por aquellos»¹⁰⁶.

Carlos e Ignacio se disputan la *posesión* de Juana. El afán de poseer es violento y fuente de violencia, de tenacidad en la lucha, de fiereza implacable en las actitudes. En la discusión respecto a Juana, Ignacio insulta gravemente a Carlos. Tras llamarle hipócrita y declarar que miente, agrega:

«Ya entonces no era totalmente tuya, y tú lo presentías. Pues bien: ¡Quiero a Juana! Es cierto. Tampoco yo estoy desprovisto de razones vitales. ¡Y por ella no me voy! Como por ella quieres tú que me marche. (Pausa breve). Te daré una alegría momentánea: Juana no es aún totalmente mía» (72).

Las cartas están ahora boca arriba; con ello el clímax dramático se agudiza, y la catástrofe se hará inevitable al abrirse un abismo de incomprensión entre Carlos e Ignacio, que se acaba de convertir para aquél en el *obstáculo por excelencia*.

«Te marcharás de aquí sea como sea, advierte Carlos fríamente» (72).

Roto el débil lazo que los unía, no tiene sentido que Ignacio invite a Carlos a acompañarle al campo.

«¡No, no quiero acompañarte! Nunca te acompañaré a tu infierno. ¡Que lo hagan otros!» (73).

¹⁰⁶ Cf. *Comentario*, Madrid 1961, 9.

Carlos se entrega al *vértigo del resentimiento* y provoca la muerte de Ignacio. Al faltar el polo que tensionaba el ambiente, todo parece volver a la situación primera de normalidad. Incluso se reinstauran de nuevo los ámbitos de relación amorosa entre Elisa y Miguel, Juana y Carlos. Los residentes sienten una sensación de alivio al no verse instados a mantener por más tiempo una tesitura espiritual tan alta. Podría pensarse que Carlos, al fin, se sentía vencedor. En nivel objetivista, había desplazado definitivamente a su contrincante y tenía el camino expedito para el logro de sus fines. Pero, en el nivel del juego humano más hondo, los límites entre el éxito y el fracaso, la vida y la muerte, dominar y ser dominado son mucho más difíciles de trazar. Doña Pepita lo presiente cuando le indica serenamente a Carlos:

«Y usted no quiere amistad, ni paz. No quiere paz ahora. Porque cree haber vencido, y eso le basta. Pero usted no ha vencido, Carlos; acuérdesese de lo que le digo... usted no ha vencido» (85).

Carlos, tras descubrir con un gesto brusco el rostro del cadáver de Ignacio, se acerca al ventanal «como atraído por una fuerza extraña», y se queda inmóvil a la luz de las estrellas. Con voz vibrante de emoción murmura:

«... Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia maravillosa. Esos mundos lejanísimos están ahí tras los cristales (...) al alcance de nuestra vista... ¡si la tuviéramos...!» (86).

Carlos utiliza las mismas frases de Ignacio para expresar un común anhelo de visión y de luz. Obviamente, ha sido vencido por el espíritu de Ignacio, y queda lanzado a una inquieta búsqueda de la verdad, más allá de todo sereno conformismo.

4. Valoración de la obra

Buero Vallejo aborda en esta obra una cuestión básica de la vida del hombre: las diversas actitudes que cabe adoptar frente a un estado de menesterosidad. Toda carencia provoca en el ser humano una disminución de posibilidades. Cuando se trata de un defecto físico, la naturaleza moviliza recursos de compensación que permiten al hombre desarrollar de modo especial otras vertientes de su ser y otorgar a su personalidad cierto equilibrio. En el caso de carencias espirituales, puede darse el fenómeno del embotamiento, de la pérdida de sensibilidad para aquello que no se posee. La entrega al

vértigo suele provocar la *ceguera para los valores*, pues la luz que permite conocer y estimar lo valioso brota en los procesos de éxtasis.

El fenómeno de la ceguera que plasma Buero Vallejo en este obra significa la falta de visión física que nos impide disfrutar del milagro de la luz y el color y captar la existencia de los fenómenos vinculados esencialmente con ambos: por ejemplo, la belleza de una noche estrellada.

Carlos representa la actitud juiciosa del hombre que sabe adaptarse a sus posibilidades creadoras y no convierte una limitación en tragedia. Ignacio es imagen de quien presta atención a sus carencias y valora en su justa medida la grandeza de todo aquello a lo que debe renunciar. Esta actitud, que en principio ostenta un aspecto positivo, provoca consecuencias sumamente negativas, porque hace perder de vista las muchas posibilidades de que todavía dispone. Ignacio muestra gran sensibilidad para valorar el don de la luz, pero, al exaltar lo que éste significa, no trae a sus compañeros la posibilidad de la luz. Sólo les ofrece la angustia que produce el carecer de un bien supremo del que otros disfrutaban. La angustia es una forma de *vértigo espiritual* producido por el vacío que supone una gran pérdida.

Frente a la obsesiva preocupación de Ignacio por una carencia que significa para él un bloqueo absoluto de la personalidad, Carlos subraya una y otra vez la trama de posibilidades reales que tienen los ciegos para edificar una vida con sentido y cierta plenitud. La carencia de un don sólo puede ser debidamente valorada por quienes, habiéndolo conocido, se han visto privados de él. Los que nunca lo han disfrutado y han orientado su vida por rutas creadoras distintas no experimentan el desgarramiento de la pérdida de forma tan intensa. Ignacio, por el contrario, procura hacer tan viva en los ciegos la experiencia de ver que la imposibilidad de realizarla suponga una fuente inagotable de sufrimiento. Para él, el dolor forma parte ineludible del vivir en oscuridad. «No tenéis derecho a vivir -les dice a sus compañeros- porque os negáis a sufrir».

El dramatismo de la obra *En la ardiente oscuridad* no procede del hecho físico de la ceguera, que -por penoso que sea- carece en sí de valor estético. Arranca, más bien, del entrecruzamiento conflictivo de dos actitudes frente a la falta de vista: la actitud creativa dentro de un abanico de posibilidades reales (Carlos), y la actitud nostálgica y rebelde de quien no se resigna a carecer de una posibilidad extraordinariamente valiosa (Ignacio). El choque de ambas posiciones produce ambigüedad y dramatismo, y nos insta a clarificar aspectos

relevantes de la vida humana. En verdad -como escribe el autor al frente de la obra-, «toda problemática encierra enorme dramatismo, si se sabe ver con ojos penetrantes. Cualquier forma de limitación humana, de disminución de la dignidad y la libertad humanas, merece subir a la escena y resulta siempre actual».

El proceso dramático se inicia al enfrentarse dos «ámbitos» de vida: por una parte, el ámbito de la seguridad, la autoconfianza y autoestima, la alegría de vivir, el afán de superación; por otra, el ámbito de la depresión, el pesimismo, la convicción de que una carencia física grave anula toda posibilidad creadora y bloquea el impulso vital. Si la obra se redujera a un choque de caracteres y personas, no afectaría a todo tipo de espectadores en lo más hondo; no se elevaría, por tanto, al plano de lo «clásico»; quedaría reducida a la expresión de un «argumento» circunstancial. Al presentar el conflicto de dos actitudes diversas ante un problema vital que, de una forma u otra, puede afectarnos a todos nos adentra en nuestra propia historia y nos ayuda a descubrir su sentido cabal. Este descubrimiento constituye el «tema» profundo de la obra.

Una vez realizado el análisis de la obra, el intérprete debe responder a la *apelación* que le hace a colaborar con ella, para sacarle el mayor partido posible en orden a la formación humana. Sabemos que las obras literarias no tienen por cometido presentar un argumento y extraer de él una moraleja. Presentan una situación compleja, sugestiva, y la ofrecen como una fuente de luz para clarificar el enigma de la propia existencia.

Al bajarse definitivamente el telón de esta obra, el espectador se plantea sin duda dos preguntas concatenadas: «¿Quién de los dos protagonistas enfrentados tiene razón? ¿Quién de ellos yerra?». La respuesta es clara: Los dos. Ambos destacan un aspecto de la verdad. En ambas posturas hay una parte de falsedad. Lo que encierran de verdad los afirma en su posición. Lo que tienen de falso los enfrenta entre sí. Aquí radica su gran error: *enfrentarse*, en vez de *colaborar en la búsqueda de la verdad plena*, la que los hubiera llevado a la alegría sin vanas ilusiones. Colaborar con el que se nos opone es la quintaesencia de la *tolerancia*, actitud que no se reduce a conceder al otro libertad de movimiento; implica un rasgo positivo: aceptar y estimar su posible capacidad de descubrir la verdad, pensar que su opinión puede ayudarnos a descubrir una vertiente de la verdad que nos pudo pasar inadvertida.

Con esa actitud de tolerancia hubieran podido Carlos e Ignacio advertir que una grave carencia como la ceguera implica una pérdida considerable de posibilidades de todo orden, pero no aleja totalmente de la realidad a quien la sufre. A través de cualquier sentido podemos acceder a la realidad, y, una vez en contacto con ella, podemos llevar una vida creativa muy valiosa. La pequeña Hellen Keller no veía, ni oía, ni hablaba. Se hallaba en un pozo de incomunicación. A través del tacto, su profesora, Ana Sullivan, le hizo descubrir el lenguaje, y a través del lenguaje la realidad. Este descubrimiento fue la palanca arquimedea para iniciar una vida creativa asombrosa: Hellen Keller cultivó la estética, escribió libros sobresalientes, dio conferencias muy instructivas...

5. Cuestiones para la evaluación

1. Un torero sufrió un accidente y, al verse imposibilitado para seguir toreando, se quitó la vida. En un congreso le preguntó un joven a otro torero qué haría en una situación semejante, y él contestó: «¡Lo mismo!». ¿Qué hubiera dicho usted ante esta respuesta si hubiera estado presente?
2. ¿Es realista afirmar -como el director del centro- que los ciegos pueden llegar «donde llegue cualquiera»? A pesar de su minusvalía, ¿pueden ser tan creativos o más que los videntes? ¿En qué sentido y en qué aspectos?
3. Ante el que contradice lo que uno afirma ¿qué actitud se debe tomar: la de enfrentarse o la de colaborar? ¿Pueden estar indicadas ambas actitudes según las circunstancias y momentos?
4. ¿Cuándo surge la alegría verdadera? H. Bergson afirma que «la alegría anuncia siempre que la vida ha triunfado»¹⁰⁷. ¿Puede «triunfar» la vida, es decir: desarrollarse plenamente, incluso brillantemente, cuando hay carencias y sufrimiento? ¿Son incompatibles el sufrimiento y la alegría?

¹⁰⁷ Cf. *L'énergie spirituelle*, PUF, París 1944³², 23.

Capítulo 8

EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO DE ANTONIO BUERO VALLEJO (1916-2000)

Bajo pretexto de filantropía, L. M. Valindin, pequeño empresario avisado y sin escrúpulos, intenta montar un número grotesco en la feria de San Ovidio con un grupo de ciegos de un hospicio parisino. Trata de sacar provecho a la invalidez física y a la impericia musical de los ciegos. Uno de estos, David, se siente dotado de sensibilidad musical y pide que se les dé una oportunidad de promocionarse a un nivel de dignidad artística. Esta petición choca frontalmente con los propósitos de Valindin, que arroja la careta de hombre caritativo y fuerza a los ciegos a actuar contra su voluntad, haciéndoles sentir la amargura de su indigencia. Entre los asistentes al sarcástico concierto» figura Valentin Haüy, que decide sacar la lección justa de tamaña injusticia: hay que iniciar un movimiento de liberación de los invidentes. David, en la soledad de la barraca de la feria, descarga sobre el empresario todo el peso del error que ha cometido infravalorando la capacidad de los ciegos para orientarse en la oscuridad. Lo mata de un garrotazo y es delatado por su amigo Donato. Su muerte en la horca actúa de grano de trigo inmolado que da el ciento por uno para el futuro de los ciegos. La labor iniciada por V. Haüy fue proseguida con gran éxito por su discípulo Louis Braille.

1. «Tema» de la obra

En los grupos sociales menesterosos se hallan con frecuencia personas que muestran un afán tenaz de superación. Deben luchar a menudo contra fuerzas sociales poderosas que se valen de su desvalimiento para someterlos a sus intereses. No raras veces el débil sucumbe en esta contienda. Pero este fracaso se trueca a veces en triunfo para las generaciones siguientes. El caso real de los ciegos del hospicio *Los quince veintes* que inspiró esta obra de Buero Vallejo constituyó un hito histórico en el movimiento de dignificación de los ciegos como personas y como clase social.

El dramatismo de esta obra está provocado por la colisión, no tanto de diversas personas, cuanto de dos ámbitos de realidad, caracterizados por dos actitudes opuestas ante la vida: la actitud de verdadero amor, que eleva de rango y dignifica, y la actitud de interés egoísta, que envilece. El fariseísmo propio del falso filantropismo se enfrenta aquí a la voluntad noble de unirse para alzarse a lo mejor de sí mismos.

Es toda una actitud ante la vida la que se plasma en esta obra con todo su dramatismo y su fecundidad.

2. Contextualización

Antonio Buero Vallejo es hombre sensible a las dificultades de todo orden que debe superar quien padece limitaciones o taras físicas o psíquicas. Sus avatares personales -desgracias familiares sufridas durante la Guerra civil, reclusión carcelaria después de la contienda...- dejaron en su personalidad cierto poso de amargura, mas el fondo de su obra como dramaturgo presenta un decidido empeño por abrir a la humanidad vías de solución a algunos problemas básicos. Desde *Historia de una escalera* (1949), obra galardonada con el Premio Lope de Vega por sus hondos valores humanos, Buero se hizo presente en las tablas de modo periódico con obras bien pensadas, escritas con rigor, muy cultivadas en el aspecto estético, pero exentas de toda afectación esteticista.

El Concierto de San Ovidio, estrenada en Madrid en noviembre de 1962, se halla en la línea de los dramas históricos de Buero (*Un soñador para un pueblo*, *Las Meninas*, *El sueño de la razón*) y continúa el análisis de la situación dramática que a tantos hombres diez millones actualmente provoca la carencia de vista (*En la ardiente oscuridad*).

3. Trama de ámbitos que teje la obra

3.1. *La manipulación de los desvalidos* (Acto primero)

En el hospicio de ciegos llamado *Los Quince Veintes* en el París de la época inmediatamente anterior a la Revolución francesa, se hacen sentir las consecuencias de una situación general extremadamente menesterosa. La sociedad vive tensa entre la febril ansiedad

prerrevolucionaria, el hambre y el afán de buscar una evasión, siquiera fugaz, en elementales diversiones de feria popular. Con sentido oportunista, Luis María Valindin, hombre bullidor y ambicioso, propone a la priora del hospicio un plan para ayudar a los ciegos económicamente: fundar con ellos una pequeña orquestina para montar un número en la feria de San Ovidio.

Nos enfrentamos aquí a la primera colisión de ámbitos: Valindin es partidario de las nuevas ideas, las llamadas «progresistas», pero ante la madre priora se muestra cauteloso y rechaza los excesos antirreligiosos de algunos líderes intelectuales, como Voltaire¹⁰⁸. La priora se halla anclada en una concepción un tanto estática de la piedad y la beneficencia. «Ellos (los ciegos) han nacido para rezar mañana y tarde, pues es lo único que, en su desgracia, podrán hacer siempre bien» (10). Valindin finge un temperamento sensible que está lejos de poseer. La priora actúa con sinceridad, con prudencia y con toda la capacidad de iniciativa que le permitía su formación y sus escasos recursos. Violenta su propia concepción de lo que debe ser la vida de los ciegos con el fin de no cerrarles una posible vía de mejora. «...Vuestra misión es orar, no tocar canciones licenciosas... Pero me pregunto si puedo arrebatáros los beneficios que ese caballero ofrece» (15).

La segunda colisión de ámbitos que resalta inmediatamente se produce entre el ámbito de los videntes y el de los ciegos. Nazario, uno de los ciegos seleccionado para la orquestina, encarna al grupo de ciegos que se rebelan contra el mundo de los videntes, a causa de su real o supuesta prepotencia y egoísmo. «Han hecho el mundo para ellos. ¡Por mí, que los cuelguen a todos!» (17). Ataca con acento desgarrado a la misma priora, cuya buena intención pone en entredicho, y manifiesta no tener en la vida otra ambición que la satisfacción de los instintos. «...Un espectáculo como el nuestro atraería como moscas a las mujeres...» (17). «Comer y folgar es lo que alegra» (17).

Varios de los ciegos, amargados por la adversidad, aceptan la propuesta de Valindin como salida de urgencia a la desesperación (17), no por la esperanza de abrirse a una vida creadora. Uno de ellos confiesa incluso que aborrece la música. David, que había guardado silencio largo rato, les reprocha al fin que accedan a tocar por razones ajenas al arte, y los insta a «decir sí a los violines». Su bondad de ánimo le lleva a pensar que Valindin intenta promocionar

¹⁰⁸ *El Concierto de San Ovidio*, Escelicer, Madrid 1972, 11. Citaré siempre por esta edición, en el texto.

la capacidad creadora de los ciegos y confía en que se entenderá bien con él (19) y podrá llegar a convencer a los que ven de que los ciegos son «hombres como ellos, no animales enfermos» (19). David no busca ganancias inmediatas; toma distancia y apunta a soluciones radicales de gran alcance. «Podremos leer» (19): presentimiento típico de las personas dotadas de un gran empuje innovador que se lanzan hacia metas al parecer imposibles, en la confianza de que la búsqueda misma irá alumbrando los medios necesarios para llegar a la meta. Al final de la obra -aparentemente desconsolada- podrá adivinarse que tal adivinación no era un mero delirio, como pensaba uno de los ciegos (19).

David se enardece al incitar a sus compañeros a intentar lo imposible, a superar la cobardía y tomar conciencia de que resignarse a una vida infracreadora es yacer en la muerte sin saberlo (20). Como ejemplo de sus posibilidades, le recuerda a Nazario, el más reacio, la extrema habilidad con que ha acertado a darle en la nuca con el garrote sin dañarle. «Me empeñé en que mi garrote llegaría a ser para mí como un ojo. Y lo he logrado» (21). Esta frase suena en el umbral de la obra como una admonición sombría. La voluntad de David empieza a operar entre sus compañeros como un conjuro. «¡Hermanos, empeñémonos en que nuestros violines canten juntos y lo lograremos! ¡Todo es querer!» (21).

El grupo de ciegos se halla dividido en dos partes netamente diferenciadas: los que identifican la carencia fisiológica de la vista con la falta de creatividad espiritual, y los que piensan que, aun careciendo de un sentido tan importante como la vista, disponen de facultades espirituales suficientes para compensar esta laguna y elevarse al nivel de la vida creadora normal. La falta de creatividad significa, para David, una muerte en vida que aplasta (21).

Adriana es una joven cantante de café, a la que Valindin adoptó como compañera y a la que desea mantener reducida a labores de servicio. Ella suspira por su vieja libertad para «cantar y bailar por las ferias» (24). Esta actividad en alguna medida creadora no se ve compensada por el trato manipulador que le dispensa fríamente Valindin, hombre amigo de la bebida y de los amores fáciles, y habilidoso para sacar dinero de la filantropía sin reparar en medios (25). Sus relaciones son frías, interesadas, un tanto cínicas. Adriana no muestra apenas una actitud creativa ante la vida; no desea tener hijos, rechaza la presencia de los ciegos, a los que desprecia por principio, siente aburrimiento en todas las tareas que no sean cantar y bailar (24-25), no admite fácilmente bromas a su costa (29).

Al comenzar los ensayos, pronto se va abriendo un abismo entre el mundo que David sueña para los ciegos y el ámbito de egoísmo en el que se mueven Valindin y Lefranc, el compositor de las melodías que han de ser cantadas en la feria. David pide a sus promotores que les ofrezcan tareas arduas que promocionen su capacidad musical. Ellos lo rehúyen porque en el fondo quieren explotar el desvalimiento de los ciegos y presentarlos en forma extravagante para suscitar la hilaridad de los espectadores.

Lefranc ha escrito de propósito para los ciegos una música de poca calidad, acorde a sus pésimas condiciones como intérpretes. David empieza a sospechar que Valindin no tiene la buena intención que él había supuesto en principio. «Si somos tan malos -le dice-, ¿para qué nos queréis?» (33). Valindin le manifiesta que, a pesar de todo, el espectáculo será admirable y él no debe soñar con algo imposible (33). En su diálogo con David, Bernier y Lefranc, Valindin va dejando patente que guarda las formas mientras es posible, para cubrir el negocio con capa de filantropía -«¡Hacer el bien es bello!»- (25). Pero no duda en imponer sus criterios de modo contundente a quienes dependen de él cuando éstos intentan mejorar su situación personal y obstaculizan en alguna medida los planes del patrono (34 ss.). Después de tratar duramente al artesano Bernier y a David, exclama: «Soy duro porque soy eficaz. También dices que soy duro para ti. Pero te salvo... como a ellos» (37).

Al adivinar las intenciones de sus nuevos amos, David se niega a reunirse con sus compañeros en el ensayo y golpea certeramente con la punta del garrote el pie de Valindin, sin duda para hacerle conocer por experiencia que no debe subestimar sus posibilidades de ataque y defensa (34).

David no cesa en su empeño de mostrar su capacidad y la de sus compañeros, y, durante el ensayo, intenta realizar un acompañamiento con el violín. Esta hazaña destruye el montaje de los patronos -Valindin y Lefranc-, que lo expulsan de la sala, junto al fiel Donato, que había procurado seguirle (36). La voluntad de superación de David es interpretada como una especie de «locura», tanto en el hospicio como fuera de él. La misma Adriana lo sospecha. En realidad, nadie sabe nada de los ciegos, como Donato indica (40). Tal ignorancia, unida a la prepotencia en el trato, indigna a David, que se muestra hosco y agresivo con Adriana (43), le hace ver que no es tan desvalido como ella supone y le insta a no engañar a Donato (43-44).

Donato, en cambio, se rinde a la pequeña muestra de afecto que le da Adriana, y empieza a desbloquearse. Antes no quería hablar del pasado: -«¿No podéis dejar de hablar de los padres?»- (18); vivía recluido en un presente sin relieve. Ahora descubre a Adriana la causa de su ceguera y lo mucho que *en el pasado* hizo David por él. Cuando Adriana le pide perdón por haberle hecho la impertinente pregunta de si ellos -los ciegos- aman, Donato se enternece, sin duda por sentirse tratado como un ser personal, y le dice arrebatado: «Señora, vos sois la mujer más buena que yo he conocido, ¡La más buena!...» (41). Contrasta fuertemente el trato de «señora» y de «vos» que da Donato a Adriana y el tuteo arrogante y despreciativo que utiliza David con ella al descubrirle que sabe cuál es su relación con Valindin (43).

La actitud manipuladora de éste resalta de forma desabrida cuando, para evitar incidentes con los ciegos debido a la actitud firme de David -al que Valindin llama expeditivamente «lunático» (45)-, propone a Adriana que los «engatuse», sobre todo al pequeño Donato, que sirve de lazo de unión entre todos ellos. Ella, también en su línea objetivista, pone precio al servicio, y Valindin accede complacido, mientras hace una declaración definitoria de su mentalidad: «¡Qué interesada! Tendrás tu joya. Ese es el lenguaje de la verdad y no me desagrada» (45-46). Adriana, halagada, muestra una súbita ternura hacia los invidentes: «¡Pobres ciegos!» Valindin, con su desenfado habitual, apostilla: «Justo. ¡Y Valindin los sacará de su pobreza, aunque sea a la fuerza!» (46).

3.2. *El afán de superarse en un entorno envilecedor (Acto segundo)*

Durante los ensayos, los ciegos se mantienen en su nivel objetivista de costumbre (47), y Valindin persiste en su actitud manipuladora, que lo lleva a sorprender a sus pupilos con unos vestidos de farsa, que han de lucir durante el «concierto» para unir a la conmiseración la risa. La misma Adriana, que va creando paulatinamente un ámbito de afecto casi maternal con los ciegos, se siente abochornada de participar en semejante escarnio (50).

David, alertado desde el principio al ver la resistencia de Valindin a promocionarlos musicalmente, presiente que van a ser tomados como objeto de una representación burlesca y, pese a las prohibiciones de su patrón, va tanteando todo aquello que figurará en el escenario (56-63). Al fin estalla, arroja al suelo los anteojos de cartón que debía ponerse, y recrimina airadamente a Valindin que intente tomarlos por payasos e imbéciles: «¡Vos nos lo llamáis! ¡El

pavo real, las orejas de asno, las palmatorias, nuestras muecas para leer las partituras al revés... y nuestra horrible música! Cuanto peor, mejor, ¿no? ¡El espectáculo consistía en servir de escarnio a los papanatas! ¡Vámonos, hermanos!» (62).

Valindin, al ver en peligro su plan, arroja su máscara filantrópica y deja aflorar su crueldad de sentimientos. Con ello, al ámbito de entendimiento y ayuda que parecía haberse formado entre él y los ciegos salta hecho añicos: «A mí no me colgáis el espectáculo! Hay un contrato y lo cumpliréis. ¿No queríais ser hombres como los demás? Pues lo seréis para cumplirlo y para aguantar que se rían de vosotros» (63). Resulta extremadamente penoso ver al descubierto la falacia de cierta vertiente de la sociedad civilizada, representada en este pequeño y avisado empresario, que atrae al mundo de los espectáculos y los contratos sociales a un grupo de marginados con el pretexto de redimirlos y, cuando ellos se resisten a recibir un trato indigno, los amordaza con la fuerza de la ley.

Donato, unido a David por lazos de afecto, está más pronto que los demás a comprender la razón que asiste a su amigo, y lo defiende. Valindin descubre ante los ciegos su concepción de la gran farsa del mundo: «¡Todos nos reímos de todos! ¡El mundo es una gran feria! ¡Y yo soy empresario y sé lo que quieren! ¡Enanos, tontos, ciegos, tullidos! ¡Pues a dárselo! ¡Y a reír más que ellos! ¡Y a comer a su costa! ¡Y dejaos de... músicas! ¡Vamos! ¡Los anteojos y a ensayar!» (63). Este «parlamento» del patrón no hace sino confirmar al prosaico y despechado Nazario en su idea de los videntes: «¡Que los cuelguen a todos!». David vuelve a negarse a poner los anteojos, y Valindin, presa de ira, zarandea a Donato, mientras grita fuera de sí: «¡Ciegos, lisiados, que no merecéis vivir! ¿Sabéis lo que hacen con los niños ciegos en Madagascar?» «¡Los matan como a perros sarnosos!» (64). Donato se excita sobremanera, sin duda por revivir en su interior escenas de su infancia maltratada. David, siempre en su nivel lúdico, intensifica su ámbito de afecto y tutela respecto al amigo, y le grita: «¡Donato! ¡Hijo!» También Adriana intenta calmarlo y reprocha a Valindin su falta de corazón (64). Lleno de terror, Donato sugiere a David que deben ceder. David insiste, entre dientes: «¡Hay que salir!» Sin embargo, al hacerse la calma, David le pide sus anteojos a Adriana, y ésta, con los ojos anegados en lágrimas, se los alcanza (65). David cede de momento, en atención a Donato, pero no renuncia a la lucha de fondo.

Inmediatamente después de esta violenta escena, la representación es ofrecida por Valindin al público como «el espectáculo más filantrópico de todo París». Entre los asistentes se halla Valentin

Haüy, dispuesto a pasar un rato divertido (67). Pero, al iniciarse la actuación de los ciegos y observar su atuendo, sus gestos, el tono deplorable de sus cantilenas ridículas, coreadas por las risas de los espectadores, se levanta indignado, tras dar un fuerte puñetazo en la mesa. «(...) ¡Si vierais -les dice a gritos a los ciegos del escenario-, el público sería otro espectáculo para vosotros! ¡No lo olvidéis!» (71). Valindin quita importancia al incidente, calificando a Valentin Haüy de «misántropo en esta edad de filántropos» (71). El concierto prosigue y el acto termina entre las risas delirantes del público (72).

3.3. *El ascenso del plano objetivista al plano lúdico, creador (Acto tercero)*

Valindin acude al hospicio a rendir cuentas a la priora. No se funda ámbito alguno de encuentro entre ambos a causa de la actitud hipócrita del farsante empresario (73-74)¹⁰⁹. La priora ruega en vano a Valindin que permita a David llevar su violín al hospicio por las noches. David se siente tratado como un *objeto* (76) y se muere «de ganas de estar solo» para entregarse a una experiencia musical de calidad (76). Se trata evidentemente de un *silencio de resonancia* de ese género de palabra elocuente que es la música, pero apenas ha empezado a tararear el amado *Adagio* de Corelli, entra Adriana. David, distante y nervioso, reprocha a ésta su flirteo con Donato y su connivencia con Valindin. Ella reconoce su condición de mujer de la vida, pero manifiesta su deseo firme de elevarse a un plano distinto. En el fondo, se siente muy semejante a quien la juzga tan severamente, pues ambos se someten a una vida envilecida por la fuerza de las circunstancias. Sus ámbitos personales se hallan ahora más entreverados de lo que David pudiera pensar. Adriana le invita a resistir valientemente y no volver a llorar. «Llevo años esperando ver... a un hombre» (79). David confiesa su desamparo espiritual, y exhorta a Adriana a tener mucho cuidado en su trato con los ciegos. «Es casi imposible ayudarnos, y tan fácil herirnos...» (79). Adriana se vincula mucho más al grupo de los ciegos una vez que David, para explicarle la causa del susto de Donato, le cuenta la sobrecogedora experiencia de éste en su niñez (79-81). Adriana coge dulcemente la mano de David. Este se estremece y se aleja. Ella muestra también una interna agitación y, tras un silencio, le dice a David que intercedió ante Valindin para que le diese el violín, pero él se negó a escucharla (83).

¹⁰⁹ Que la priora no ha caído en sus redes lo indica la respuesta que le da a sor Andrea cuando ésta le pregunta si es un caballero: «Lleva espada». *Ser caballero* es una condición lúdica. *Llevar un objeto simbólico* pertenece al plano objetivista.

Este ámbito incipiente de amor es cortado bruscamente por la entrada de Valindin, que viene con los otros ciegos para decidir la realización de un nuevo ensayo con cinco canciones diferentes. David se siente representante de todos sus compañeros, y resuelve negativamente la cuestión. «Nada tienen que hablar. Mientras yo diga que no, es que no. Eso está fuera del contrato» (58). David le juega a Valindin en su terreno, tomando la iniciativa. El empresario retorna a la estrategia primera de la bondad y ordena a Adriana que convenza a los ciegos. Esta, que ya ha fundado con ellos un cierto ámbito de comprensión, se abstiene. David da un paso adelante, y propone aceptar con la condición de que el empresario les permita perfeccionar sus conocimientos musicales y formar una verdadera orquesta (85-86). «¡Tenemos que pedirselo unidos! ¡Unidos, hermanos!» Nazario asume, a su vez, la representación de todos frente a David, y se niega a aceptar la proposición de éste, que significa la elevación a un nivel de creatividad. «Lo que tú quieres es un sueño, y, además, no me importa. ¡A mí me importa el dinero, y más no nos va a dar, ya lo has oído! Conque déjanos en paz» (86). David, conturbado, replica: «Tenéis la suerte que merecéis». Y, al ver que todos, incluso Donato, empiezan a irse, se lleva las manos a la cabeza en señal de desesperación y exclama: «¡Yo tengo que tocar!» (86). Adriana le mira entre lágrimas.

David y su amigo Donato entran en colisión a causa del amor de Adriana, a la que ambos pretenden (87-88).

A la conciencia creciente de estar colaborando en un espectáculo indigno, se añade ahora en David el temor a una represalia cruel por parte de Valindin (89): hacerlo ingresar en prisión mediante el recurso de una «carta secreta». Este temor se afirma en el altercado que tienen Adriana y Valindin a causa de Donato. David intenta agredir al empresario, y éste le retuerce el brazo al tiempo que lo amenaza. «Entérate, imbécil. Eres ciego. ¡Y débil! Nunca intentes nada contra un hombre con los ojos en su sitio» (95). David coge del joyero de Valindin una de las llaves de la barraca de la feria.

En la soledad de la barraca se encuentran de noche Valindin y David. Este, entregado ya al vértigo de la venganza. Aquél, al de la embriaguez y la soledad. David quiere mostrar el poder que tienen los ciegos en la oscuridad. Apaga el farol de Valindin y mata a éste de un garrotazo certero. La destreza de los ciegos para orientarse mediante los sentidos del oído, el tacto y el olfato queda aquí de manifiesto para dar una lección a quienes toman el sentido de la vista como garantía de superioridad absoluta.

David se confía plenamente a Adriana, a quien no considera ya del grupo de los *otros*, los videntes. «Lo que tú decidas yo lo aceptaré. Si quieres denunciarme, hazlo. Pero tú, tú sola. Yo no me entrego a la justicia de los videntes» (105). Adriana manifiesta a David su decisión de compartir para siempre la vida con él (105) y confiesa haberlo amado desde el primer día y estar dispuesta a compartir su pobreza física y su desolación espiritual (105-106).

David ha eliminado a quien le cerraba el camino para promocionarse a una vida creadora, y ha anulado, con él su propio impulso a la creatividad. «Estoy cansado, Adriana. Me siento vacío. Todo ha sido un sueño... Una pesadilla. Y ya no comprendo nada. Sólo sé que no veo, que nunca veré... y que moriré». Pero su sacrificio, su denodado esfuerzo en pensar, en anhelar, en ejercitar sus cualidades musicales (108) será fecundo para otros. Adriana, plenamente identificada con David, recoge la antorcha de su viejo ideal y afirma: «Nuestros hijos verán...» David se siente confortado al advertir que Adriana ha fundado un auténtico encuentro con él, aprieta su mano y retorna a su vieja convicción de que «ilos ciegos leerán, los ciegos aprenderán a tocar los más bellos conciertos!» (18).

David, ya en manos de la justicia, perdona a Donato, que es quien -a su juicio- lo ha delatado, sin duda a causa del amor de Adriana. «¡Dile al pequeño que le perdono!» (111). *Perdonar* significa restablecer los vínculos destruidos por una prevaricación. David quería ser músico, hombre creador de formas y de órdenes, y se ha visto convertido en asesino, anulador de todo posible nexo con una persona (106). Pero al restablecer generosamente la relación con el desvalido Donato, deja bien clara la orientación positiva de su ánimo y de toda su vida. Su intención no era destruir una existencia concreta, ni siquiera la del ser envilecido que respondía al nombre de Luis Valindin; era cerrar el capítulo de una actitud social que relegaba a los ciegos a un plano de vida infrahumana, fácilmente manipulable, por confundir la carencia de un sentido con la falta de toda creatividad.

Con perfecta lógica, sobre este grano de trigo caído en el surco e inmolado se alzó rápidamente tras un invierno de fecundación un nuevo tipo de sociedad, encarnada en Valentin Haüy, que abrió a los invidentes al mundo de la cultura: escribir, imprimir, leer, hacer música... Años después de ser ahorcado David, Donato seguía solo, tocando el *Adagio* de Corelli por las esquinas, salvando su vida personal con ese esbozo de creatividad que significaba su menguado arte musical. La música -concluye el buen Haüy- es tal vez la única

respuesta posible para algunas preguntas» (113). La música es vista aquí como símbolo de *toda actividad creadora* que permite al hombre hacer juego y llevar adelante en alguna medida el desarrollo de su personalidad.

4. Valoración de la obra

Se afirma con frecuencia que el teatro de Buero Vallejo presenta unos caracteres excesivamente adustos, amargos, desconsoladores. Ciertamente, los temas que aborda y los planteamientos que hace sacuden de ordinario la sensibilidad del espectador. Pero, en definitiva, el dramaturgo no toma como meta recrearse en los sentimientos de horror, sino abrir puertas a la esperanza, forzando a veces el muro de los hechos cotidianos que parecen cerrar el horizonte.

En *El concierto de San Ovidio* aparece ante el espectador en toda su crudeza el conflicto que surge entre una sociedad depauperada y desalmada y un hombre extremadamente menesteroso que pugna por adquirir un mínimo de personalidad a través de una forma de actividad creadora: la musical. Este hombre bueno y tenaz acaba sucumbiendo bajo el peso de una ley que no atiende a los *procesos espirituales* sino a los *hechos escuetos*. Pudiera pensarse que la bondad y la voluntad de superarse carecen de toda fuerza ante las condiciones adversas del entorno. Sin embargo, la obra de Buero deja adivinar el poder redentor que alberga en casos el sacrificio de unos hombres. Valentin Haüy, que se define a sí mismo como «un desconocido sin relieve». simple «intérprete de lenguas y amante de la música», afirma que «el hombre más oscuro puede mover montañas si lo quiere» (112). De hecho, la labor que él inició, movido por la conmoción que le produjo el espectáculo montado en septiembre de 1771 en un café parisino de la Feria de San Ovidio, fue continuada por su discípulo Louis Braille y transformó profundamente el horizonte vital de la multitud de ciegos que arrastraban su indignancia por los caminos del mundo.

La obra de Buero muestra descarnadamente el paso de una aristocracia ocluida en su feudo privilegiado a una clase social poderosa que se asoma al brocal del pozo donde yacen los desheredados, para utilizarlos en orden a conseguir el nuevo valor impuesto por la burguesía: el poder económico. Valindin lleva *espada* -privilegio del caballero noble-, y ello le concede patente de corso para extorsionar al débil y someterlo a empresas lucrativas. Tal insolidaridad quedará redimida por la clase de hombres que pondrán

su vida, su ingenio y su fortuna a la ingente tarea de mostrar que el «ciego» como tipo social consagrado en tantas obras literarias -es decir, el vagabundo desheredado, maleante y parásito-, debe dar paso al «invidente», el ser humano que carece de un sentido pero tiene pleno acceso a la creatividad en muy diversos órdenes. Esta doble perspectiva queda patente en el *Epílogo*, que pertenece por ello a la estructura nuclear de la obra y no constituye en modo alguno -contra lo que se ha dicho- un apéndice innecesario.

Justamente, la trabazón orgánica de todos los elementos del drama es una cualidad constante en las obras de Buero, que no cede a la tentación melodramática, ni siquiera en los momentos de mayor riesgo -como en el caso de la entrega de Adriana al nada atractivo Donato-, porque desecha todo pormenor que no tenga pleno sentido en la marcha de los acontecimientos.

David es, en cierto modo, la antítesis de Valindin, o, si se prefiere, el representante de una generación que parte de cero en cuanto al apoyo de la sociedad y sólo cuenta con la habilidad que le procura el esfuerzo personal. Si Valindin lo fía todo del poder de la «espada», como símbolo de una elevada posición social, David confía en la destreza de su mano para el manejo del vulgar garrote. Ambos, David y Valindin, sienten al ansia de perpetuarse en los hijos y contar con el amor de una mujer. Valindin anula toda posibilidad de lograr su propósito por adoptar una actitud que quiebra de raíz toda relación de encuentro amoroso. David cumple las exigencias del encuentro y, a pesar de las circunstancias adversas, se gana al amor de Adriana y funda una relación paternal con el indefenso Donato. Debido a la presión de la época, estas relaciones no llegarán a culminar en una situación estable, pero son ejemplo de cómo lo último que el hombre se resiste a perder es la creatividad.

Por lo que toca a la concepción estética de la conexión entre escenario y público, es digno de resaltar el hecho de que Buero Vallejo pide al espectador una intensa participación crítica en los temas tratados, pero no moviliza el «efecto de distanciamiento» brechtiano, antes procura que se dé cierta *inmersión* de los espectadores en el drama interno de los personajes. En *El sueño de la razón* provoca la inmersión en la sordera de Goya mediante el recurso de dejar oír lo que éste dice, pero no lo que le dicen a él. *El Concierto de San Ovidio* reitera un procedimiento ya empleado en la obra *En la ardiente oscuridad*: se apagan todas las luces para que el espectador participe por un momento de la oscuridad de los ciegos. Eso ocurre en la escena del asesinato en la barraca.

5. Cuestiones para la evaluación

1. ¿En qué nivel de realidad se mueve Valindin: en el objetivista o en el lúdico-creador? ¿Puede ser realmente solidario, «filantrópico» -en el sentido más positivo del vocablo-, el que vive en el plano objetivista, el de la mera manipulación de objetos y de personas como si fueran objetos?
2. ¿Es capaz de crear una auténtica relación de encuentro la persona que vive en un plano infracreativo pero siente nostalgia de una vida de mayor calidad? Analícese la progresión espiritual de Adriana.
3. Sabemos que la música juega un papel destacado en la literatura contemporánea. ¿Por qué se presta tan bien la música a simbolizar la vida creativa?
4. ¿Qué sentido tiene el hecho de que David mate a Valindin, el empresario que le cerraba el camino a su realización personal? ¿Es un vulgar asesinato? ¿Constituye, más bien, un símbolo de la superación de una época sórdida, carente de posibilidades para los minusválidos?
5. En vinculación con la cuestión anterior, analícese la función que desempeña el *Epílogo* en el conjunto de la obra. ¿Se halla vinculado a ella orgánicamente? ¿En qué sentido?

Capítulo 9

SIDDHARTHA. UN POEMA INDIO DE HERMANN HESSE (1877-1962)¹¹⁰

Siddhartha, noble joven brahmán, abandona su casa por el deseo de alcanzar la perfección personal. Busca la vía de la plenitud con los samanas o ascetas del bosque y con el buda Gotama. Renuncia al empeño de buscar la sabiduría siguiendo el camino trazado por las doctrinas de los sabios e intenta hallarla a través de la propia experiencia. Se despide de su fiel

¹¹⁰ Cf. *Siddhartha. Eine indische Dichtung*. En *Die Romane und Grossen Erzählungen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1981. La primera edición data de 1950. Versiones españolas: *Siddhartha. Un poema indio*, en *Obras completas III*, Aguilar 1967, 211ss; *Siddhartha*, Bruguera, Barcelona 1973. Citaré, en el texto, primero las páginas de esta edición y, seguidamente, las de la edición alemana. La traducción de los textos citados hube de revisarla en algunos pasajes para ajustarlos al original.

amigo Govinda, que ingresa en la escuela del buda Gotama. Se entrega a la vida mundana, bajo la guía de dos expertos: Kamala, la bella cortesana, y Kamaswami, un hombre de negocios. Hastiado de esa vida de vértigo, vuelve al río, y, a ejemplo del barquero Vasudeva, hace la experiencia de la unidad de todos los seres, tras haber renunciado al apego que sentía hacia su hijo.

1. «Tema» de la obra

En este «poema», H. Hesse nos presenta a un joven noble que desea perfeccionarse. Tras dos intentos de hacerlo por vía de *adoctrinamiento* a cargo de personas muy experimentadas, «profesionales» -por así decir- de la sabiduría espiritual, prueba a hacerlo a través de *la propia experiencia*. Cae en el riesgo del *vértigo*, que supone un empastamiento con el propio yo y sus apetencias. Defraudado, sigue el ejemplo de un hombre del pueblo, dotado de gran intuición para las cosas del espíritu, y aprende a mirar las cosas en torno y descubre la profunda unidad que nos vincula a todo el universo. Esta forma de contemplación tiene cierto carácter extático. Pero ¿se trata de un verdadero «éxtasis», que une sin fusionarse, amplía los propios límites, supera la cerrazón del egoísmo que provoca la caída en el vértigo, o estamos ante una forma generosa de pérdida en el todo, que desdibuja los límites de la propia personalidad y en cierta medida nos *aliena*? Contestar a esta pregunta supone una tarea ética de gran fecundidad formativa.

2. Contextualización

2.1. Búsqueda de la autenticidad humana en la experiencia de la unidad con el todo

Hermann Hesse, que ya en 1916 había sufrido una aguda crisis nerviosa, vivió con dramática intensidad los cambios espirituales provocados en Occidente por la I Guerra Mundial. Este conflicto provocó la quiebra definitiva del «mito del eterno progreso», dejó a la humanidad occidental sin un ideal firme, puso de relieve el peligro del cultivo unilateral de un pensamiento tendente al dominio de objetos y marcó un punto culminante en el proceso de deshumanización de la vida en diversos órdenes y del ascenso de las «masas» a la vida pública. Ante el panorama inquietante de los años veinte, Hesse no consagró su talento literario a la salvación de la cultura occidental, fecunda en cuanto a la producción de artefactos y al logro de una vida

confortable, pero muy parca en auténtica capacidad creativa personal; intentó rescatar al hombre del secuestro al que le había sometido una civilización alejada de las fuentes de la verdadera *cultura*, del cultivo de la *vida del espíritu*.

Tal liberación implica la revalorización de lo anímico frente a lo intelectual y la integración de las diversas tendencias, a veces antagónicas, que pugnan por obtener la primacía en el interior del hombre. Influidado por diversas doctrinas adversas al entendimiento y al saber racional, e impresionado por las consecuencias del pensamiento tecnocrático que había hecho posible el montaje del cataclismo bélico, Hesse no vio otro medio para el logro de su tarea que la exaltación de la vida y del alma humanas, entendidas de forma un tanto borrosa, al modo romántico nietzscheano.

Con estos presupuestos, para liberar al hombre de la crispación espiritual producida por el pensamiento racionalista y las conmociones sociales a él debidas, Hesse se vio obligado a recurrir a las doctrinas orientales de la anulación del yo –visto de forma individualista- y a las teorías psicoanalíticas del mito y el inconsciente colectivo. Había vivido como paciente numerosas sesiones de cura psicoanalítica, realizadas por un discípulo de Jung, y había realizado un viaje a la India, tras leer diversas obras de misticismo budista y zen.

La crítica a la cultura occidental la realizó Hesse en *Peter Camenzind* (1904) y *Demian* (1919). *Siddhartha* (1922) significa ya un paso positivo hacia la recuperación de la vida personal. No se trata, como a menudo se ha pensado, de una narración en tono menor, exótica y esteticista, sino del intento de mostrar una vía de salvación para el Occidente desorientado. No es un azar que esta obra haya sido tomada en diversas ocasiones como breviario ideológico por grupos preocupados de abrir nuevas rutas a la humanidad de forma no tanto *intelectual* cuanto *experencial*. El movimiento «hippy» y los grupos que hicieron del retorno a la India un modo de vida encontraron en *Siddhartha* un guía espiritual de excepción. El mismo Hesse incluyó la experiencia «Siddhartha» en el radio de acción de lo que él denominó «Mi credo»¹¹¹.

El compromiso personal de autor con el «mensaje» que implica su obra queda al descubierto en el siguiente testimonio:

¹¹¹ Cf. *Mein Glaube*, Eckart, Frankfurt 1931. Versión española en Edit. Bruguera bajo el título *Mi credo* (Barcelona, 1976), volumen que reúne diversos textos filosóficos y religiosos de Hesse.

«Comencé *Siddhartha* en el invierno de 1919; entre la primera y la segunda parte hubo un intervalo de casi año y medio. Hice entonces la experiencia -naturalmente no por primera vez, pero con más dureza- de que es absurdo querer escribir sobre algo que uno no ha vivido, y en aquella larga pausa, cuando había desistido ya de escribir *Siddhartha*, tuve que recuperar un trozo de vida ascética y meditativa antes de que el mundo del espíritu indio, sagrado y afín desde mi adolescencia, pudiese ser de nuevo una patria real. Que no me quedase en ese mundo, como un converso en la religión elegida, que abandonase una y otra vez ese mundo, que a *Siddhartha* siguiese El lobo estepario, es algo que a menudo me reprochan con pesar los lectores que aman *Siddhartha*, pero no han leído a fondo El lobo estepario. No tengo nada que decir, respondo tanto de El lobo estepario como de *Siddhartha*; mi vida y mi obra constituyen para mí una unidad natural, que me parece innecesario demostrar o defender. (Del epílogo a *Weg nach Innen -Camino hacia el interior-*)¹¹².

3. Trama de ámbitos que teje la obra

3.1. *En camino hacia la perfección personal*

Siddhartha está siempre *en camino*, en busca de algo que añora y anhela. Su compañero de camino es en varias ocasiones *Govinda*. Esta marcha incesante se interrumpe algunas veces para entrar en un estado de reposo y contemplación con los ascetas, con Gotama, con el buda del bosque, con Vasudeva, el barquero. ¿Qué significa *buscar*, estar en actitud de marcha constante, dejar los seres más amados para encaminarse hacia lo desconocido, en total despojo de cuanto se posee? ¿Qué impulso puede provocar esta penosa decisión y qué meta puede conferirle sentido?

Siddhartha camina por un deseo un tanto impreciso pero decidido de alcanzar la *perfección personal*. En la casa paterna se encuentra instalado confortablemente. Es un entorno acogedor y noble tanto en el aspecto físico como en el espiritual. Se siente acogido y admirado. Sin embargo, no experimenta en su espíritu la plenitud y la paz propias de la perfección.

«*Siddhartha* había comenzado a alimentar el descontento dentro de sí. Había empezado a sentir que el amor de su padre y el amor de su madre e incluso el amor de su amigo *Govinda* no le harían feliz en cada momento y para siempre, no le iban a tranquilizar, a llenar, a satisfacer» (9, 159).

¹¹² Cf. H. HESSE, *Escritos sobre literatura I*, Alianza, Madrid 1983, 53-54.

Entreveía que en la interioridad del hombre laten posibilidades insospechadas que deben ser clarificadas y puestas en juego a través de una práctica fiel y cuidadosa. Para llegar a este yo profundo, en el que anida la verdadera plenitud del hombre y –consiguientemente– su alegría y su serenidad inquebrantables, el hombre necesita recorrer un camino. ¿Habría algún hombre selecto que lo haya descubierto a través de su propia experiencia y sea capaz de enseñárselo a los demás? (11, 160).

En principio, Siddhartha piensa que esta vía que lleva a la plenitud no la conocen las personas que le rodean, pese a su admirable nobleza. Conoce casualmente a los *samanas* del bosque y confía en que este tipo de ascetas lo hayan descubierto (13, 162). El impulso interior hacia la sabiduría, fuente de felicidad y plenitud interior, le lleva a realizar un sacrificio supremo: quebrar el ámbito entrañable del hogar. Siddhartha vence la oposición de su noble padre, renuncia al calor de la casa paterna para ir en busca de algo que todavía no conoce con un mínimo de precisión. Por el anhelo de plenitud, Siddhartha ha fundado un ámbito nuevo con un entorno que todavía desconoce; se ha «ambitalizado» de modo distinto. Esta transformación es observada por su padre, que pasa de la cólera a la ternura.

«Entonces se dio cuenta el padre de que Siddhartha ya no estaba ahora con él ni en su tierra; ya le había abandonado». «Irás al bosque –dijo– y serás un samana» (17, 164).

En el plano físico-objetivista, Siddhartha se halla todavía en el hogar; en cuanto al plano lúdico-ambital, ha dejado ya de pertenecer al mismo. Pero no quiere romper la unidad con los familiares, porque presiente algo que más tarde irá descubriendo paulatinamente: que *la sabiduría más alta radica en la forma de unidad más relevante*. Por eso pide permiso a su padre para alejarse de casa, y ante la mirada negativa de aquél, guarda silencio, ya que el lenguaje, como vehículo viviente de la creatividad, da cuerpo a todos los afectos que surgen en el alma, a los nexos de amor que se instauran, a las rupturas que tienen lugar de modo abierto o soterrado entre los hombres. «No quisiera oír de tu boca este ruego por segunda vez» (15-163), le advierte su padre. Siddhartha está decidido a partir hacia lo desconocido, pero no lo hace por afán disolvente; se esfuerza en no anular su primer ámbito de vida, el protoámbito de su encuentro con la madre, el padre, el hogar.

El temple de este joven, su carácter decidido y respetuoso, su afán de ascender a un nivel de vida todavía más noble resaltan en el diálogo que sostiene con su padre cuando le comunica su decisión de irse con los samanas del bosque. Conviene introducirse en él, participar en su atmósfera de serenidad, de vida interior contenida y ferviente a la vez¹¹³.

«Siddhartha entró en el cuarto donde su padre estaba sentado sobre una estera de esparto, y se colocó a su espalda, y allí estuvo hasta que su padre se dio cuenta de que había alguien tras él. Habló el brahmán:

- ¿Eres tú, Siddhartha? Di lo que tengas que decir.

Habló Siddhartha:

- Con tu permiso, padre mío. He venido a decirte que deseo abandonar tu casa mañana e irme con los ascetas. Es mi deseo convertirme en un samana. Quisiera que mi padre no se opusiera a ello.

El brahmán calló, y calló tanto tiempo que en la ventana se vio caminar a las estrellas y cambiar de forma antes de que se rompiera el silencio en la habitación. Mudo e inmóvil, permanecía el hijo con los brazos cruzados; mudo e inmóvil permaneció el padre sentado en la estera y las estrellas se movían en el cielo. Entonces habló el padre:

- No es propio de brahmanes pronunciar palabras enérgicas e iracundas. Pero mi corazón está disgustado. No quisiera oír por segunda vez este ruego de tu boca.

El brahmán se levantó lentamente. Siddhartha estaba mudo, con los brazos cruzados.

- ¿A qué esperas? preguntó el padre.

Habló Siddhartha:

Ya lo sabes.

El padre salió disgustado del cuarto; disgustado, se acercó a su cama y se tendió en ella.

Al cabo de una hora, como el sueño no viniera a sus ojos, el brahmán se levantó, paseó de un lado para otro, salió de la casa. Miró al interior por la pequeña ventana del cuarto y vio en él a Siddhartha, con los brazos cruzados, inmóvil. Su túnica clara resplandecía pálidamente. Con el corazón intranquilo, el padre volvió a su lecho.

Una hora más tarde, como el sueño no viniera a sus ojos, el brahmán se levantó de nuevo, paseó de aquí para allá, salió delante de la casa, vio salir la luna. Miró al interior del cuarto por la ventana, allí estaba Siddhartha, inmóvil, con los brazos cruzados; en sus

¹¹³ Es muy útil, al analizar cada obra, comentar algún texto un tanto amplio, para ayudar al lector a vibrar con el espíritu de la obra, con su peculiar estilo de pensar y de escribir.

piernas desnudas relumbraba la luz de la luna. Con el corazón preocupado, el padre se volvió a la cama.

Y volvió pasada una hora, y volvió pasadas dos horas, miró por la ventana, vio a Siddhartha en pie, a la luz de la luna, a la luz de las estrellas en las tinieblas. Y volvió a salir de hora en hora, silencioso, miró dentro del cuarto, vio inmóvil al que estaba en pie; su corazón se llenó de enojo, su corazón se llenó de intranquilidad, su corazón se llenó de vacilaciones, se llenó de dolor.

Y en la última hora de la noche, antes de que viniera el día, volvió de nuevo, entró en el cuarto, vio en pie al joven, que le pareció grande y como extraño.

- Siddhartha -dijo-, ¿a qué esperas?

- Ya lo sabes.

- ¿Vas a estarte siempre así, en pie, esperando, hasta que sea de día, hasta que sea mediodía, hasta que sea de noche?

- Estaré en pie, esperando.

- Te cansarás, Siddhartha.

- Me cansaré.

- Tienes que dormir, Siddhartha.

- No dormiré.

- Te morirás, Siddhartha.

- Moriré.

- ¿Y prefieres morir antes que obedecer a tu padre?

- Siddhartha siempre ha obedecido a su padre.

- Entonces, ¿renuncias a tu propósito?

- Siddhartha hará lo que su padre le diga.

El primer resplandor del día penetró en la estancia. El brahmán vio que las rodillas de Siddhartha temblaban ligeramente. Pero en el rostro de Siddhartha no vio ningún temblor; sus ojos miraban a lo lejos. Entonces conoció el padre que Siddhartha ya no estaba con él, ni en el hogar, que ya le había abandonado.

El padre tocó las espaldas de Siddhartha.

- Irás al bosque dijo y serás un samana. Si en el bosque encuentras la felicidad, vuelve y enséñame a ser feliz. Si encuentras la decepción, entonces vuelve y juntos ofrendaremos a los dioses. Ahora ve y besa a tu madre, dile adónde vas. Para mí aún hay tiempo de ir al río y hacer la primera ablución.

Quitó la mano de encima del hombro de su hijo y salió. Siddhartha se tambaleaba cuando intentó caminar. Se impuso a sus miembros, se inclinó ante su padre y fue junto a su madre para hacer lo que su padre había dicho.

Cuando a los primeros albos del día abandonó la ciudad, todavía silenciosa, lentamente, con sus piernas envaradas, surgió tras la última choza una sombra, que allí estaba agazapada, y se unió al peregrino. Era Govinda.

- He venido dijo Siddhartha, y sonrió.

- He venido dijo Govinda»¹¹⁴.

3.2. *En ruta hacia el amparo de una doctrina*

Al salir hacia el bosque de los samanas, Siddhartha encuentra a su fiel amigo Govinda, que está dispuesto a seguir su mismo camino. Cuando Siddhartha vivía en compañía de sus padres, de los profesores y los sabios brahmanes, también disfrutaba de la compañía de Govinda. Con él andará más tarde el camino hacia el bosque de Gotama, el contemplativo perfecto cuya doctrina anhelan ambos recibir. Siddhartha un día volverá a emprender el camino para buscar *a través de su propia experiencia* la verdadera sabiduría. Esta decisión lo alejará de Govinda, que prefiere quedar al amparo de la dirección del venerado maestro. Ambos amigos volverán a encontrarse dos veces. Siddhartha reconocerá inmediatamente a Govinda, pero no éste a aquél. Govinda es el hombre que sigue un camino lineal, ascendente, en busca de la perfección, de la pureza de costumbres, del dominio de sí, del olvido de lo mundano. Siddhartha es el hombre de las mil experiencias contradictorias, de rostro mudable, de actitudes cambiantes, porque se expone a la intemperie para buscar *de modo experiencial* el secreto de la sabiduría. Govinda, desde su mundo de seguridad, velará el sueño de Siddhartha en un momento de peligro. Representa en la obra la vertiente de la personalidad de Siddhartha atendida a métodos tradicionales de formación. Significa, por ello, una tentación constante en la vida de Siddhartha: el deseo de entregarse confiadamente al amparo de una doctrina, una escuela, un maestro reconocido por todos.

Acompañado por Govinda, Siddhartha se inmergió sin reservas en la escuela ascética de los samanas. Despreciaba el atractivo de la vida mundana: juzgaba fútiles los quehaceres de los hombres; le parecía que su vida estaba dominada por la tiranía del yo, sometida a los límites de la individuación; estimaba que, muerto el yo, tendría acceso a un reducto secreto, auténtico. «Cuando todo el yo se encontrase superado y muerto, cuando se acallasen en el corazón todos los anhelos e impulsos, entonces tendría que despertar lo último, lo más íntimo del ser, lo que ya no es el yo, sino el gran misterio» (20, 166). Multiplicó las prácticas ascéticas para obtener el vacío del yo, el perfecto desinterés ante todo cuanto significa bienestar, egoísmo, enternecimiento consigo mismo (20-21, 166-167). Entendía el *desinterés* como vaciamiento, resistencia estoica a los sufrimientos, imperturbabilidad, insensibilidad.

¹¹⁴ Cf. H. HESSE, *Obras completas III*, Aguilar, Madrid 1977, 218-220.

La meta de este proceso de vaciamiento de sí mismo era la *desindividualización* por vía del *ensimismamiento*. Al ahondar en su interioridad, Siddhartha intentaba alejarse de cuanto significa delimitación, separación de unos seres y otros, y procuraba hacer con la mayor intensidad la experiencia de la *inmersión fusional* en los seres del entorno. Encontramos aquí una de las claves de toda la obra.

«Adoctrinado por el más anciano de los samanas, Siddhartha se ejercitaba en la desindividualización, se ejercitaba en el arte de ensimismarse según las nuevas reglas de los samanas. Si una garza volaba sobre el bosque de bambú, Siddhartha acogía la garza en su alma, volaba sobre el bosque y la montaña; era garza, comía peces, sufría hambre de garza, hablaba con graznidos de garza, moría con muerte de garza. Si un chacal muerto estaba tendido en la orilla arenosa, el alma de Siddhartha se deslizaba dentro del cadáver; era chacal muerto, yacía en la playa, se hinchaba, apestaba, se descomponía; era despedazado por las hienas, desollado por los buitres; se convertía en esqueleto, se volvía polvo, se diluía por el campo» (21, 166-167).

Pero este proceso de desindividualización por vía de inmersión fusional en los seres del entorno -animal, carroña, piedra, madera, agua...- (22-167) no liberaba a Siddhartha de la sumisión a su propio yo, que una y otra vez volvía, cíclicamente, a imponer sus derechos. Siddhartha empieza a considerar la vida ascética como una huida del yo semejante a los narcóticos, a las diferentes formas de embriaguez y vértigo. Entrevé que se trata de un modo *fusional* de unidad con la naturaleza que no puede instaurar la libertad propia de la vida creadora en todos los órdenes.

«(...) No he sido nunca bebedor. Pero que yo, Siddhartha, en mis ejercicios y ensimismamientos sólo encuentro un embotamiento pasajero y me hallo tan lejos de la sabiduría y de la salvación como cuando estaba de niño en el vientre de mi madre, eso lo sé, Govinda, sí que lo sé» (24, 169).

Las artes de la ascesis de los samanas constituyen un engaño porque sacan al hombre de sí, lo alienan, diluyen los límites de su yo, parece que lo liberan de la atadura de la individuación, pero no lo elevan al nivel de la verdadera libertad y sabiduría. El «camino de los caminos» (25, 170), el que lleva a la verdadera sabiduría no puede ser enseñado por los sabios, los brahmanes, los rígidos samanas venerables, los innumerables hombres que buscan y se dedican a profundizar. No es tema que pueda enseñarse y aprenderse (26, 169-

170). Govinda, naturalmente, encuentra «horribles» estas palabras de Siddhartha, que desvalorizan «todo lo que es sagrado y valioso y honorable en este mundo» (26-27, 170).

3.3. *El paso a una escuela superior de formación*

Aunque está cansado de las doctrinas y de aprender, ya que es menguada su fe en las palabras de los profesores, Siddhartha se pone en camino hacia un lugar lejano donde habita un hombre venerable que transmite paz y elevación de espíritu. Obviamente, va acompañado de Govinda, porque desea acudir a un maestro con el fin de sentirse espiritualmente a resguardo. Para deshacerse de la resistencia que le opone el más anciano de los samanas, Siddhartha echa mano del gran arte que había aprendido en su escuela: el hechizar. Lo que desea en el fondo es superar el apego a este tipo de poderes que el hombre se procura y que no conceden la sabiduría verdadera. «Que los viejos samanas se den por satisfechos con tales artes» (32, 175).

Tras un largo camino, Siddhartha y su inseparable Govinda encuentran al buda Gotama, y lo reconocen «por la perfección de su paz, por la serenidad de su figura, en la que no se advertía búsqueda alguna, ni voluntad, ni imitación, ni esfuerzo, sólo luz y paz». A Siddhartha «le pareció que cada parte de cada dedo de esa mano era doctrina; respiraba, exhalaba, irradiaba verdad» (36-37, 177). Una vez oída la predicación del buda acerca de la liberación del dolor, Govinda decide quedarse en su escuela, refugiarse en este mundo liberador. Siddhartha se mantiene libre, y ante la cordial insistencia de Govinda para que se adhiriera a esta escuela de perfección, le manifiesta su alegría por verle al fin tomar una determinación personal. «A menudo he pensado:

¿No dará alguna vez Govinda un paso solo, sin mí, desde su propia interioridad? Mira: ahora te has hecho hombre y eliges tú mismo el camino. ¡Ojalá que lo sigas hasta el fin, amigo mío! ¡Que encuentres la redención!» (39, 179).

Al despedirse de Gotama, Siddhartha le manifiesta que está de acuerdo con su doctrina del ensamblamiento ineludible de todas las realidades y acontecimientos del universo, «eterna cadena hecha de causas y efectos» (41, 181), pero lo más valioso de cuanto ha dicho es lo que queda sobreentendido en el fondo, lo inefable, lo que sólo el buda mismo conoce porque lo ha vivido a través de una larga búsqueda. «Pero esta doctrina tan clara y tan venerable no contiene una cosa: el secreto de lo que el majestuoso mismo ha vivido, él solo

entre centenares de miles de personas» (43, 182). Por eso desea continuar a solas su peregrinación, no para encontrar una doctrina mejor, que no la hay, sino para dejar de lado todas las doctrinas y todos los profesores, y llegar solo a la meta o morir. Gotama invita a Siddhartha a reflexionar acerca de su decisión de no quedarse en la escuela del bosque. (El bosque es lugar de recogimiento, de luz escasa y tamizada, de soledad respecto al mundo, de comunión con la naturaleza). Siddhartha revela al buda el espíritu que guía sus pasos; no ansía *poseer* la verdad, interiorizarla, gozarla, sentirse lleno de una doctrina recibida de otros, considerarse tranquilo y redimido. Desea encontrar la verdad por sí mismo, fatigosa y arriesgadamente, dejando que en su interior se debatan los distintos impulsos que desgarran a menudo la existencia del hombre (44, 183).

Siddhartha se desprende de Govinda, es decir, de su tendencia a buscar la perfección y la paz en la doctrina de los sabios y ascetas, y se despierta a una vida nueva (47, 184). «... Comprendió (...) que ya no existía en él algo que le había acompañado y había abrigado durante toda su juventud: el deseo de tener maestros y oír doctrinas» (47-48, 184-185). «Había intentado obtener la sabiduría y la paz desprendiéndose de su yo y entregándose al núcleo de todas las apariencias: el *atman*, la vida, lo divino, lo último» (49, 185). De esta forma su yo quedaba fuera de juego, alejado de sus atención, y consiguientemente permanecía desconocido para él mismo. Debido a este desgajamiento interno, no lograba Siddhartha liberarse de la obsesión que le producía el enigma de vivir, el hecho inquietante de ser «un individuo separado y aislado de todos los demás» (49, 185). Ahora se encuentra caminando de nuevo ágilmente hacia la meta del conocimiento de sí mismo, pero el camino ya no será «el Yoga-Veda, ni el Atharva-Veda, ni los ascetas ni cualquier otra doctrina», sino su mismo ser. «Quiero aprender en mí mismo, deseo ser mi discípulo, conocerme, conocer el misterio de Siddhartha» (49, 186).

Este nuevo modo de caminar le abre un horizonte prometedor, y el alumbramiento de un nuevo mundo le provoca una sonrisa que ilumina su rostro (49, 186). Era como un «despertar» a un modo nuevo de contemplarlo todo. Las cosas individuales y múltiples adquieren un valor en sí mismas, no son un «velo de Maya» que oculta lo esencial, la unidad de lo divino. «El azul era azul, el río era río, y, aunque en el azul, en el río y en Siddhartha vivía oculto lo uno y divino, el carácter y sentido de lo divino consistía precisamente en ser aquí amarillo, allí azul, allá cielo y bosque, aquí Siddhartha. El sentido y la esencia no estaban en algún sitio detrás de las cosas; estaban dentro de ellas, dentro de todo» (50, 186).

En camino hacia sí mismo a través tan sólo de sí mismo, Siddhartha se siente absolutamente solo, desvalido (51, 187). No tiene el amparo de poseer una condición determinada -asceta, brahmán, hijo de familia...-, una profesión -sacerdote, monje, artesano...- una fe común que une a los hombres en el seno de una misma comunidad. Se ve falto de hogar físico y espiritual, y siente escalofrío. Pero este trauma lo eleva a la conciencia clara de poseer un yo más profundo, más concentrado, más seguro de sí mismo, precisamente porque no se encamina hacia ningún sitio o realidad distinta de él. «Y de pronto se puso de nuevo en marcha, comenzó a caminar con rapidez e impaciencia, no hacia su casa, no hacia su padre, no hacia atrás» (52, 188). Cuando se hunde el mundo de las realidades confiadas que rodean al hombre y le ofrecen un entorno manejable, el ser humano experimenta un sentimiento de *angustia*. Al verse sobre el vacío de lo objetivo -lo calculable, delimitable, controlable...-, el hombre puede adoptar dos actitudes: entregarse al *absurdo* de una existencia que parece no tener arraigo, solidez, suelo firme en que apoyarse, o bien ascender a un nivel de creatividad en el que se da un modo distinto y superior de apoyo¹¹⁵.

3.4. *La entrega al vértigo de lo inmediato gratificante*

Al descubrir el valor y el encanto de lo real concreto, merced a la iluminación que le hizo comprender que lo sustancial no se halla más allá de lo visible (56, 189), Siddhartha se entrega confiadamente a lo cercano, y encuentra gozoso y bello el caminar por el mundo con los ojos bien abiertos a cada una de las realidades sin deslizar la atención hacia el más allá. Lo decisivo -intuía mientras iba de camino- es no entregarse unilateralmente al entendimiento y ahogar los sentidos, sino saber oír las voces interiores de ambos (58, 190).

Fiel a estas voces secretas, Siddhartha ve transformarse a Govinda -símbolo de las doctrinas ascéticas- en una mujer atractiva -símbolo del vértigo embriagador que seduce y hace perder el sentido-. Pasa el río, es decir, da el salto a una vida distinta de la negación ascética del yo; intenta que el yo revele espléndidamente

¹¹⁵ La segunda alternativa fue denominada por los pensadores existenciales «salto a la trascendencia», «ascenso al ser», «inmersión en el misterio». Sería sobremanera clarificador de la obra *Siddhartha* confrontar las características del «camino» que aquí se muestra para buscar la sabiduría y los «métodos» es decir, las vías propuestas por dichos pensadores en obras gestadas en la misma década decisiva del 20 al 30. *Siddhartha* fue publicado en 1922; *Philosophie*, de Jaspers, en 1932; *Journal métaphysique I*, de Marcel, en 1927; *Sein und Zeit*, de Heidegger, en 1927; *Das Wort und die geistigen Realitäten*, de F. Ebner, en 1921; *De l'être*, de L. Lavelle, en 1928; *Ich und Du*, de M. Buber, en 1923.

sus posibilidades en la unión fusional con lo seductor. El barquero, Vasudeva, no le exige nada sino el don de la amistad, y le anuncia que un día volverá al río. Siddhartha sonríe y se siente contento por la amistad y amabilidad del barquero, personaje simbólico cuyo sentido se irá descubriendo, a lo largo de la obra, en su relación con Siddhartha. Este lo encontró dulce y agradable, pero semejante a Govinda en la tendencia a inmergirse en algo que nos acoge: la amistad, la divinidad, los valores éticos -entre los que se halla la respuesta agradecida-.

«Todos son agradecidos, aunque ellos mismos podrían reclamar agradecimiento. Todos son sumisos, a todos les gusta ser amigos, les agrada obedecer, pensar poco. Los hombres son como niños» (60, 192).

De camino, Siddhartha tropieza con una joven que le invita a entregarse al vértigo de la pasión amorosa. El fondo pasional de Siddhartha se enerva, pero la «voz interior» le ordena proseguir su marcha. No había en la joven sino avidez instintiva. Poco después, sin embargo, Siddhartha se deja «absorber por la ciudad» (63, 194), en una actitud de vértigo de entrega a las diferentes sensaciones, e inicia relaciones íntimas con Kamala, bella cortesana a la que toma por «amiga y maestra» en el arte del amor. La misma Kamala se sorprende de la actitud del samana y acepta su proposición. En este caso, la voz interior no retuvo a Siddhartha, sin duda porque no actuaba atraído por el halago de la pura entrega corpórea. «Mi propósito era aprender el amor con esta bellísima mujer» (72, 209).

Es significativo que, cuando se propone conseguir algo, Siddhartha «se precipita hasta el fondo por el camino más rápido». «Siddhartha no hace nada; espera, piensa, ayuna, pero pasa a través de las cosas del mundo como la piedra a través del agua, sin hacer nada, sin moverse; es atraído, y se deja caer» (72, 201). El dejarse llevar puede implicar una actitud receptivo-activa o bien pasiva. En este caso, se trata de una actitud de seducción y, por tanto, de *vértigo*; en el primer caso, estamos ante la actitud que da origen al *éxtasis*.

Toda la obra se mueve entre estas dos experiencias. El episodio de Kamala, unido al del comerciante Kamaswami, pone de manifiesto que Siddhartha se hizo cargo de la condición de vértigo que entrañan la lujuria (79, 204-205) y la ambición (83, 206-207; 92-93, 213-214). El resto de la narración nos permitirá advertir que Siddhartha no alcanza a descubrir el secreto del auténtico éxtasis porque no adivina siquiera que entre la relación intelectual que aleja de la

realidad y la vinculación fusional que empasta al hombre con las realidades del entorno puede darse un modo de *unión a distancia* que vincula la intimidad y el conocimiento reflexivo. Esta *distancia de perspectiva* difícilmente podía conseguirla Siddhartha, que iba en busca de personas que no fueran otra cosa que ellas mismas, que no estuvieran «ambitalizadas». Y bien sabemos que la unión a distancia, -la *unidad de integración*, propia del éxtasis- sólo es posible entre ámbitos, seres *ambitales*, *ambitalizables* y *ambitalizadores*, es decir, seres que facilitan a otros posibilidades de juego y pueden asumir las que éstos les ofrecen.

Siddhartha se entrega a Kamala porque se parecía más a él que el viejo amigo Govinda (85, 209). «Tú eres como yo, tú eres diferente a la mayoría de los seres humanos. Tú eres Kamala, no otra cosa; y dentro de ti hay un sosiego y un refugio en el que puedes penetrar a cada momento y estar contigo en la intimidad, como también yo puedo hacer» (85, 209). Esa reducción del alcance de las personas hace imposible el auténtico amor. Siddhartha aprende de Kamala los diversos juegos de la relación erótica, domina rápidamente el mal llamado «arte de amar», pero no logra ocultar a la misma Kamala que en rigor él no la quiere, no ama a nadie (86-87, 200). «Soy como tú. Tampoco tú amas. ¿Cómo podrías si no practicar el amor como un arte? Las personas de nuestra condición quizá no puedan amar. Los hombres con espíritu de niño pueden hacerlo; éste es su secreto» (87, 210).

En principio, Siddhartha tomaba sus experiencias de fascinación como un aprendizaje y un juego incomprometidos respecto a los cuales se sentía libre y dominador, pero poco a poco fue quedando cautivo de los diferentes vértigos que suelen suscitarse cuando uno se entrega a una forma de seducción. Siddhartha se siente capturado por el mundo, el placer, la pereza, la codicia, el juego de azar, la pasión, la ira, la impaciencia, la desesperanza (89, 210). En consecuencia, no puede evadirse al sentimiento de hastío, cansancio, sinsentido o estupidez, asco, desidia, desengaño, inseguridad. Notaba que su voz interior había ensordecido, que le faltaba luz y claridad. Para obtener alguna sensación de soberanía, se revolvía contra las causas del vértigo que lo humillaba: el dinero y su apego al mismo. Por la falta de clarividencia que padecía, Siddhartha confunde la *exaltación* del vértigo con el *entusiasmo* del éxtasis.

«Le gustaba aquella angustia, aquella terrible y paralizante angustia que sentía al arrojar los dados, al hacer apuestas muy fuertes, y procuraba renovarla constantemente, aumentarla más y más, hacerla cada vez más excitante, pues sólo en tal sensación experimentaba

algo parecido a felicidad, a embriaguez, a una forma de vida elevada en medio de su existencia saciada, gris e insípida.» (96, 214).

Siddhartha advierte que la noria sin sentido de los diferentes vértigos, que se azuzan y encrespan mutuamente, lo estaba agotando, enfermando y envejeciendo. Los vértigos son fugaces y no hacen sino provocar destrucción y anticipar la muerte del que se entrega a su hechizo. *Eros y thanatos* se implican (95-96, 215), llenan al hombre seducido de ineludible temor (96, 216) y ahogan en su interior la voz que le invita a seguir su vocación, la misión de su vida (98, 217).

La angustia y la desesperación provocadas por el vértigo instan a Siddhartha a pensar, y así descubre que toda su vida última es un juego sin sentido, un «samsara». Nada más absurdo que haber abandonado a sus padres, a Govinda, a Gotama para convertirse en un «Kamaswami», sometido a todas las formas de esclavitud. Ello le decide a abandonar a Kamala, y ésta suelta al exótico pájaro de la jaula de oro para simbolizar que empezaba a querer *personalmente* a Siddhartha y prefería ser libre en una vida sacrificada que estar sometida al vértigo del goce (100-101, 218-219). Siddhartha había soñado anteriormente que este pájaro había muerto, «y el corazón le dolía tanto como si con este pájaro muerto hubiera arrojado de sí todo lo valioso y lo bueno» (97, 217). A Kamala, últimamente, le gustaba oír hablar a Siddhartha del venerable Gotama, y manifestó su deseo de seguirle en su vida de retiro y meditación. Prueba de que Kamala empezaba a «encontrarse» -en sentido riguroso- con Siddhartha es que, tras soltar al pájaro, no recibió más visitas y se cerró en casa, y al poco tiempo se percató de que había quedado embarazada de su última unión con Siddhartha (101, 219).

3.5. *La vuelta al río y la experiencia de la unidad*

En la estación término del vértigo, Siddhartha desea olvidar, bajarse a un nivel donde no exista la responsabilidad, adormecerse, entregarse a un relax absoluto, perder la conciencia de sí, ser aniquilado. No tiene ante sí meta alguna, y carece de sentido, por tanto, el caminar. El vértigo lo ha dejado vacío y ansioso a la vez, confuso, perdido, afanoso de laxitud y al tiempo deseoso de destruir su cuerpo desmantelado, su alma decadente (104-105, 220).

«Miró hacia abajo y se sintió totalmente invadido por el deseo de soltarse y hundirse en esta agua.» (104, 220). «Se hundió hacia la muerte con los ojos cerrados.» (105, 221)¹¹⁶.

Al vivir hasta el fondo la experiencia aniquiladora del vértigo, Siddhartha siente con más intensidad que nunca la necesidad de lo perfecto e inefable.

«En ese instante, de las apartadas regiones de su alma, del pasado de su existencia fatigada se alzó un sonido. Era una palabra, una sílaba, que él pronunció para sí, sin conciencia, con voz balbuciente; se trataba de la vieja palabra con la que empezaban y concluían las oraciones de las brahmanes: Om, que significa tanto como lo perfecto o la plenificación. Y en el instante en que el sonido Om tocó el oído de Siddhartha, despertó de repente su espíritu adormecido y reconoció la necesidad de su acción» (105, 221)¹¹⁷.

Esta conversión significa una vuelta a la búsqueda de la auténtica doctrina de salvación, es decir, a «Govinda». Por eso, al volver de su sueño recuperador¹¹⁸, ya descansado, alegre y curioso, Siddhartha encuentra frente a sí al amigo de los años de peregrinaje, que ha estado velando su sueño, haciendo compañía al solitario (107-8, 223). Le acompaña mientras le ve dormido, en indefensa soledad. Una vez despierto, le pide licencia para reunirse con sus compañeros y volver al cobijo de la comunidad que Siddhartha no quiere aceptar. Sin embargo, ahora Siddhartha se siente abierto al amor.

«El hechizo operado en él durante el sueño y mediante el Om consistió precisamente en que lo amaba todo, sentía un amor alegre hacia todo lo que veía. Y ahora advertía que su grave enfermedad anterior hacía consistido justamente en no poder amar nada ni a nadie.» (111, 126).

Al tiempo que contemplaba en bloque toda su vida anterior, Siddhartha miraba al río y veía en él un reflejo fiel del camino de su vida. El río, zigzagueando, va siempre hacia abajo, pero no pierde su alegría cantarina; es siempre distinto y siempre el mismo; muere y resucita a cada instante. Siddhartha siente una inmensa alegría al comprobar que, tras una experiencia anuladora que lo llevó al borde

¹¹⁶ El protagonista de una obra muy posterior a *Siddhartha*, *Le sursis*, de J. P. Sartre, también siente la atracción del agua como elemento disolvente una vez que ha roto todos los lazos creadores con el mundo entorno y se encuentra a solas con un modo de soledad vacía.

¹¹⁷ La palabra *Om*, como la semita *amén*, expresa y suscita un movimiento de adhesión personal.

¹¹⁸ El *sueño* representa aquí el descenso a los bajos fondos del vértigo, a la situación límite de una experiencia de alienación que descubre a todo hombre lúcido los riesgos que encierra la sensibilidad autonomizada.

del envilecimiento, se encuentra de nuevo libre, con la fresca espontaneidad del niño que no piensa sino que se abre gozoso a la experiencia diaria de la vida. «Es bueno -se decía- saborear personalmente todo lo que uno necesita aprender. Que los placeres mundanos y las riquezas no son nada bueno lo aprendí de niño. Lo sé desde hace tiempo, pero sólo lo he experimentado ahora. Y ahora lo sé, lo sé no sólo con la memoria, sino con mis ojos, con mi corazón, con mi estómago. Venturoso de mí que lo sé» (115, 229). Esta experiencia de muerte y de vida permitió a Siddhartha apagar su yo, «el yo pequeño, indeciso y orgulloso con el que había luchado durante tantos años, el que siempre le vencía, el que después de cada penitencia volvía a estar ahí, y le prohibía la alegría y sentía temor» (116, 230).

En diversas obras -*Demian, El lobo estepario, Alma de niños, Klein y Wagner, Siddhartha...*- , Hesse plasma la oposición de un mundo de luz y otro de tinieblas, un ámbito angelical y otro demoníaco; mundos que se enfrentan en el interior mismo del hombre. Emil Sinclair, Harry Haller, Klein y Siddhartha sienten añoranza por algo elevado y noble que confiera sentido a su vida. Para lograrlo, han de luchar contra su entorno, emprender la marcha despidiéndose de lo confiado y amado, rompiendo lazos bien afirmados, y a la vez han de sostener una lucha incesante contra las fuerzas internas que se oponen al ideal. Para llegar a su plenitud personal, el hombre debe -según Hesse- asumir sus propias debilidades, hacer hasta el fin la experiencia dolorosa de las posibilidades más perversas. Sólo el que vive todas sus virtualidades, sus cielos y sus infiernos, puede alcanzar el auténtico conocimiento de sí, la verdadera sabiduría que no es objeto de conocimiento y adoctrinamiento, sino de experiencia personal.

Siddhartha se siente alejado para siempre de la vida de vértigo y orientado hacia la experiencia del amor, que es experiencia de éxtasis. Pero no se encamina hacia la vecindad de los hombres para fundar creadoramente una vida comunitaria e instaurar modos valiosos de unidad. Se queda al lado del río. El río ya no es para él un obstáculo en el camino, algo enfrentado a la ansiedad del que va en pos de algo. Era un ejemplo vivo de paciencia, de serenidad, de constante fluir hacia lo profundo (124, 235). A su lado, y de la mano de Vasudeva, Siddhartha aprendió a escuchar, a atender con el corazón tranquilo, con el alma expectante y abierta, sin pasiones ni deseos, sin juicio ni opinión (125, 236). El río le descubrió que no existe el tiempo porque él está en todas partes a la vez: en la fuente y en la desembocadura, en la cascada, en el mar, en el valle... Al intuir que, si superamos el tiempo, desbordamos el sufrimiento, el

temor y la tortura, todo lo difícil y hostil del mundo, Siddhartha se sintió sobremedida gozoso, y Vasudeva asintió a sus palabras con el rostro iluminado (125, 236).

Los dos barqueros contemplaban el río como muy pocas personas logran hacerlo: de forma *lúdica*, no *objetivista*. Para ellos el agua ya no era simplemente agua, sino «la voz de la vida, la voz del que es, del que eternamente se va haciendo» (127, 237). En contacto con el río, que invita al reposo contemplativo, Siddhartha se inmerge cada día más profundamente en la experiencia de la unidad del todo. «¿No es verdad, amigo, que el río tiene muchas voces, muchísimas voces? (...). Sí, asintió Vasudeva, todas las voces de las criaturas están en su voz» (126, 237).

En el fondo de esta experiencia, que implica una superación de los límites egoístas del yo, Siddhartha se siente unido al espíritu del venerable Gotama al que había admirado, pero cuya doctrina no había querido acoger. «No, el que busca la verdad, el que quiere de verdad encontrar no puede aceptar ninguna doctrina. Pero el que ha encontrado ya puede aprobar toda doctrina, todo camino, toda meta, ya nada le separa de los otros miles que viven en lo eterno, que respiran lo divino» (129, 239). El río le enseña a Siddhartha a descubrir la eternidad perenne del ser a través de los seres fugaces y cambiantes.

3.6. *La ruptura de los lazos con el ser amado*

Kamala, ansiosa de una vida alejada del vértigo, va en busca del admirado buda, y se encuentra casualmente con Siddhartha cuando se halla en una situación de extrema necesidad. Siddhartha la atiende y le cierra los ojos al morir (134, 242). La contemplación del rostro lívido de la lozana joven que había conocido en el jardín le suscita la intuición de la unidad de todos los instantes.

«... El sentimiento de la presencia y la simultaneidad lo atravesó totalmente; el sentimiento de la eternidad.» «Sintió en esta hora, más profundamente que nunca, la indestructibilidad de la vida, la eternidad de cada instante.» (134, 242-243).

Siddhartha ha recibido de manos de Kamala al hijo de ambos, el fruto de una unión que empezaba a tener caracteres de *encuentro*. Por eso el dramatismo de la desaparición violenta de la mujer amada no provoca tristeza, sino serena alegría. «Has sufrido, Siddhartha -le dice el barquero Vasudeva-, pero veo que la tristeza no ha llegado a tu corazón». «No, amigo -responde Siddhartha-, ¿cómo estar triste?

Yo que he sido rico y feliz, ahora soy todavía más rico y más feliz. Me ha sido regalado mi hijo» (135, 243). Pero el hijo de Siddhartha no pudo aclimatarse al ámbito de vida en que se hallaba su padre, se rebeló contra éste, lo rechazó como progenitor y contestó a sus desvelos con desprecios.

Olvidándose de toda su vida anterior y de su voluntad de buscar la sabiduría a través de los riesgos de la experiencia personal, Siddhartha se esforzó por retener junto a sí al pequeño, para evitar que se perdiera en el *sansara*, en el abismo del vértigo. Vasudeva le reprocha esta incoherencia y le recomienda que deje a su hijo seguir su camino y buscar *por sí mismo* la sabiduría. Siddhartha no accede porque ha vuelto a caer en una nueva especie de vértigo: de apego casi biológico al ser querido. Anteriormente, no había podido entregarse totalmente a una persona, olvidarse de sí y cometer necedades por amor a otro (143, 249). Ahora sufría por su hijo y se sometía a toda clase de vejaciones para no perderlo. De esta pasión, de este *sansara* o «fuente turbia» (143, 249), tendrá que liberarse Siddhartha para lograr la paz definitiva (148, 251-252).

La conciencia del vértigo amoroso que se pierde en la necesidad del amor a quien no se digna corresponder hizo a Siddhartha profundamente comprensivo con las personas sencillas que no se guían por raciocinios y conocimientos, sino sólo por instintos y deseos. En vez de considerarlas ridículas, como antes, ahora las ama; ve en ellas la vida, la existencia, lo indestructible; el Brahma se halla en cada una de sus pasiones, de sus obras (152, 253-254).

3.7. *La contemplación del río y la experiencia de la unidad de todo*

La sabiduría que había perseguido a través de tantos caminos se le aparecía en este momento a Siddhartha como una disposición de alma, una capacidad, un arte secreto de poder pensar la teoría de la unidad en cualquier instante en medio de la vida, de poder sentir y respirar esa unidad (154, 254). Es la unidad de personas y de cosas, tal como resalta en el canto polifónico del río (157, 257).

«La imagen del padre, su propia imagen, la imagen del hijo se entrecruzaban; también la figura de Kamala apareció y se diluyó, y la imagen de Govinda y otras imágenes se entreveraban, se convertían en río, tendían como un río hacia la meta, añorantes, codiciosas, sufrientes, y la voz del río resonaba llena de nostalgia, de dolor ardiente, de ansia inextinguible». «...Siddhartha veía apresurarse al

río que estaba formado por él y los suyos y todos los hombres que había conocido en su vida; todas las olas y aguas se apresuraban dolorosamente hacia sus metas, muchas metas: la cascada, el lago, el torrente, la montaña, el mar, y todas las metas eran alcanzadas, y a cada una seguía una nueva, y el agua se convertía en vapor y subía hacia el cielo, se volvía lluvia y se precipitaba desde el cielo abajo, y se convertía en fuente, arroyo, río, y se esforzaba de nuevo, y volvía a deslizarse.» (158, 257-258).

Tras largas y diversas experiencias, Siddhartha aprendió el difícil arte de mantenerse a la escucha, para tensar la atención y percibir las mil voces entrelazadas del río de la existencia. «...Todo era una misma cosa, todo estaba entretejido y anulado, mil veces entrelazado. Y todo ello junto, todas las voces, todas las metas, todas las penas, todo el placer, todo el bien y el mal, todo ello unido era el mundo. Todo ello junto era el río del acontecer, era la música de la vida» (158, 258). El núcleo de esta armonía era la unidad que lo sobrevolaba todo. Cuando el yo del hombre entra en este reino de unidad, el rostro se ilumina y sonrío (159, 258)¹¹⁹. La voluntad cesa de oponerse al destino, se ajusta a la corriente del río de los sucesos, se aquieta y serena.

Estas condiciones propias del ser que ha logrado la sabiduría resplandecían en la figura venerable de Vasudeva, que representa en esta obra el espíritu de entrega a la unidad multicolor y tensionada del universo. Por eso, cuando Siddhartha se entrega a la unidad, al *Om* que flota sobre todas las voces del río (159, 258), Vasudeva, lógicamente, desaparece de la escena. «He estado esperando esta hora, querido. Ahora que ha llegado, déjame partir. Largo tiempo he esperado esta hora; largo tiempo he sido el barquero Vasudeva» (159-160, 259). «Me voy a los bosques, me voy hacia la unidad, dijo Vasudeva radiante» (160, 259). La estética de la creatividad nos enseña que el entreveramiento de ámbitos es un tipo de juego que funda modos de encuentro, y en éstos se alumbra *luz* de sentido y hace *eclosión* la belleza.

Es significativo que cada paso de Siddhartha hacia la perfección de su personalidad vaya acompañado de un acto de separación dolorosa y de una entrada en una forma peculiar de soledad, que conduce a una más entrañable unidad. Se alejó de su padre y su familia para iniciar el camino de búsqueda con los samanas;

¹¹⁹ La sonrisa es un fenómeno expresivo que responde a la captación de un acontecimiento que presenta un sentido global agradable. Sobre la experiencia de la sonrisa en *La náusea*, de J. P. Sartre, puede verse mi *Estética de la creatividad*, 402-403.

abandonó a éstos para oír la doctrina del buda; renunció a la compañía de Govinda para seguir su vía de peregrino solitario; se liberó del hechizo de Kamala para proseguir su búsqueda de la unidad, y, para consumir el despojo de cuanto podría parecer una posesión de su yo, Kamala, la amada reencontrada, fallece y su hijo huye. Estas separaciones no producen alejamiento, sino entrañamiento en una forma superior de unidad, que engloba no sólo a los seres cuya vecindad se ha perdido, sino a todo el universo.

3.8. *Govinda se une a Siddhartha*

Govinda ha vivido toda su vida «según las reglas», atendido a la doctrina de sabios contemplativos, pero todavía se halla en busca de posibles concepciones más perfectas de la verdad. Al buscar a Vasudeva, encuentra a Siddhartha. Este, desde el reino de la unidad en que se ha instalado, indica a Govinda que de tanto buscar no tiene ocasión de *encontrar*, es decir, de estar libre, abierto, atento a lo cotidiano que rodea nuestra vida ordinaria (162, 260), ajustado a la unidad del todo sin la ansiedad de hallar algo distinto y extraño. Govinda insiste en su viejo afán de encontrar doctrinas eficaces. Siddhartha le confiesa que a través de la experiencia ha logrado clarificar en su interior alguna idea, de modo experiencial, como se siente la vida en el corazón, pero *esta forma de sabiduría no es comunicable* (165, 262), pues las palabras dividen, escinden aquello que expresan, marcan unos límites que las realidades, vistas con profundidad, no presentan.

«... Esta piedra es piedra, es también animal, es también dios, es también buda; no la venero y amo porque algún día pueda llegar a ser esto o lo otro, sino porque lo es todo desde siempre.» (168, 264).
«Govinda, puedo amar a una piedra, y también a un árbol o a un trozo de corteza. Estas son cosas y las cosas pueden ser amadas. Las palabras, sin embargo, no puedo amarlas. Por eso, las doctrinas no son nada para mí, no tienen dureza, no blandura, no color, ni aristas, ni olor, ni sabor, no tienen más que palabras. Tal vez sea esto lo que te impide encontrar la paz, tal vez sean las muchas palabras.» (169, 265).

Las palabras fundan *distancia de perspectiva*, permiten verlo todo con relieve, dan cuerpo a las realidades que no son meros objetos, sino *ámbitos de realidad*. Si se ha optado, como Siddhartha, por una unión fusional con el universo, las palabras juegan un papel desazonante, impertinente. Frente a la *distancia de alejamiento* que instauran las palabras, según Siddhartha, éste afirma el primado de la unión, del amor, la admiración y el respeto (170, 266). Pero, al no

conocer la forma de *unión a distancia* propia del auténtico amor personal, Siddhartha y Govinda entienden el amor como una vinculación a lo real falta de libertad (171, 267).

Esta carencia de finura analítica en la precisión de conceptos lleva a ambos a ver una contradicción entre la teoría del primado del amor y el precepto de Gotama de no atar el corazón en el amor hacia lo terrenal. Siddhartha zanja la cuestión optando por la existencia y dejando de lado el pensamiento y la expresión. «(...) Incluso respecto a tu gran maestro (...) no veo su grandeza en los discursos o en el pensamiento, sino en sus obras y en sus existencia» (171, 267). Govinda sufre también esta escisión entre doctrina y vida. Los pensamientos de Siddhartha le parecen extraños desvaríos, pero su porte se asemeja gloriosamente al del gran buda (172, 267). Se sentía, por ello, atraído hacia él y distanciado al mismo tiempo. En su línea de siempre, suplica a Siddhartha, antes de separarse, que le otorgue el don de alguna palabra para meditar en el camino. Siddhartha, fiel también a su visión de la vida, no le ofrece ningún pensamiento selecto; le indica que se acerque y lo bese en la frente. En ese momento, el rostro de Siddhartha se trasmutó para Govinda y en él vio desfilar miles de rostros de los más diversos seres, que nacían y desaparecían, se amaban y se odiaban, descansaban, corrían, se reunían... y «por encima de todos ellos había constantemente algo sutil, incorpóreo, pero real, como un cristal fino o como hielo, como una piel transparente (...) o una máscara de agua, y esta máscara sonreía, y esta máscara era el rostro sonriente de Siddhartha, el que Govinda rozaba con los labios justo en este momento» (174-175, 269). Esa sonrisa de la simultaneidad por encima de las mil muertes y nacimientos era la misma sonrisa serena, impenetrable, bondadosa, acaso irónica, de Gotama y de cuantos han alcanzado la perfección, la actitud de espíritu que lo ve todo en todo, sin someterse al tiempo discursivo que delimita los seres y sucesos, sin la tendencia del yo a marcar límites y encender el deseo de romperlos y ampliarlos¹²⁰.

Tras esta experiencia de apertura a la unidad del universo, Govinda pudo comprender, sobrecogido, todo el alcance de la sonrisa enigmática de Siddhartha. «Se inclinó profundamente hacia la tierra, ante el inmóvil sedente, cuya sonrisa le recordaba todo lo que había amado en su vida, lo que había habido en su vida de valioso y santo

¹²⁰ Es significativo de la posición «vitalista» de Hesse el hecho de que la doctrina de Siddhartha no se la transmitiera a Govinda a través de alguna forma de adoctrinamiento, sino mediante un acto vital: un *beso*, que significa un modo de unión personal.

para él» (176, 270)¹²¹. Si se ve todo el universo, en sus diversas fases, como algo interrelacionado, indelimitado, fusionado, la mirada y el afecto no han de prenderse en las realidades concretas; deben mantenerse *indefinidamente* abiertas a la totalidad de lo existente, en una actitud de total *indiferencia*, que no implica en modo alguno *desinterés* sino *ecuanimidad*. Esta entrega a la unidad es vista, consiguientemente, como una fuente imperturbable de serenidad y de paz, estado de ánimo que Govinda no había conseguido a través de tantas doctrinas (173, 268) y que ahora acaba de entrever en el rostro iluminado de su viejo amigo, que se separó de él para ahora unirse en una forma universal de unidad.

4. Valoración de la obra

*«Este libro extraordinario es,
por el gran mensaje que encierra,
mi libro favorito» (Henry Miller¹²²).*

En su noble afán de hallar una salida a la crisis de su época, Hesse lleva a cabo una acción decidida en tres frentes: el sociológico, el intelectual y el ético. Por lo que toca al primero, intenta evitar el *autoritarismo* -en sus diversas vertientes: familiar, escolar, política...- mediante una enérgica defensa de la *libertad individual*. En el plano intelectual, se preocupa por mostrar las nefastas consecuencias del *racionalismo unilateral*, que reduce las posibilidades del hombre y acaba entregándolo a los poderes de una técnica no domeñada por una correspondiente *«Ética del poder»*. El efecto despersonalizante de esta primacía del pensar racionalista y tecnicista, que permitió racionalizar la matanza en masa de millones de inocentes en la I Guerra Mundial, sólo puede ser contrarrestado con una firme decisión de *vivir personalmente la verdad* y no contentarse con el incremento de un saber que tiene por única meta el dominio de lo real. Las consecuencias que en el campo de la ética arrastran consigo el autoritarismo y el racionalismo reductor tienen como consecuencia ineludible la *masificación* de las personas y grupos y la pérdida consiguiente del yo, de la autonomía personal y la libertad.

Ante esta grave crisis del hombre contemporáneo, Hesse no ve otra vía de solución que instar a los hombres a realizar de modo cabal su personalidad irreductible, asumiendo su propia vocación y destino,

¹²¹ Este párrafo fue traducido en la edición de la Edit. Bruguera de forma tan inexacta que altera la idea básica de toda la obra.

¹²² Cf. H. HESSE, *Escritos sobre literatura I*, Alianza Editorial, Madrid 1983, 53.

recorriendo su camino personal en busca de la necesaria sabiduría, que ninguna doctrina puede transmitir de forma impersonal como si fuera un objeto. El mundo se presenta a Hesse como un campo de desconcierto, y en él debe cada persona alcanzar la unidad de su vida interior, su identidad personal, a través de las diferentes posibilidades, a menudo desgarradas, que pugnan por imponerse dilemáticamente en su espíritu.

Esta unidad no puede lograrla el hombre mediante la reclusión en sí mismo o la entrega a realidades que lo seducen y lo llevan a una forma de unión fusional con las mismas. La soledad del desarraigo y la unión fusional no engendran auténtica comunidad y, por tanto, plenitud personal. De ahí que los personajes de Hesse estén siempre en camino, renunciado a diversas formas de unión, para ver de alcanzar al final la verdadera, la que supera las delimitaciones del yo y permite abrirse nutriciamente a la vida del todo.

Hesse ha visto claramente que las diversas formas de vértigo o fascinación no instauran la necesaria unidad con lo real y no confieren al hombre la ansiada sabiduría. Esta se revela y se alcanza por vía de «éxtasis», de ascenso a planos donde el yo abandona su cerrazón egoísta y se entrega a modos de comunión generosa. Hesse plantea bien el problema: el hombre debe ser *sí mismo*, configurar una personalidad bien definida, pero ello sólo lo consigue abriéndose a realidades que, aun siendo distintas de él, tienen con él soterradamente una enigmática afinidad y conexión. A través de esta apertura, el hombre vincula la libertad individual y la atención al todo en el que alienta, afirma su independencia y se somete al destino universal, ama profundamente a los seres, pero no se apega a ninguno en particular para estar en franquía y unirse al universo entero.

Hesse no acertó a mostrar de modo bien matizado cómo es posible conciliar e integrar estas aparentes paradojas. Daba por sentado que eran fruto de una forma de pensamiento que urgía desplazar en favor de un trato vital con la realidad. De esta laguna se deriva que no haya logrado en sus obras una exposición aquilatada de la experiencia de éxtasis, que aúna diversas formas de inmediatez con diversas formas de distancia, y no fusiona al hombre con ninguna realidad sino que lo une a *distancia de perspectiva*¹²³.

¹²³ Amplias precisiones sobre esta importante cuestión se hallan en mi obra *El triángulo hermenéutico*, BAC, Madrid 1971; Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

La obra *Siddhartha* culmina en una forma de unidad del protagonista con lo real que es más bien *fusional* que *mística*, en el sentido riguroso del vocablo. En la década del 20 al 30 se exaltó profusamente esa forma de vinculación a lo real como la vía regia para lograr modos auténticos de relación del hombre con los demás hombres y con la naturaleza. La historia posterior dejó en claro que tal esperanza fue en buena medida vana. La razón profunda de todo ello radica en la confusión de las experiencias de vértigo y de éxtasis. La unión fusional es justamente la que subtiende todas las experiencias de vértigo, que no unen al hombre con la realidad, antes lo escinden.

Para lograr la superación del tecnicismo racionalista, la masificación envilecedora de la persona y el autoritarismo opresor del individuo, se requiere evitar de raíz la caída del hombre en las experiencias fascinantes de vértigo. Para ello no hay otro camino que la práctica constante y lúcida de las experiencias de éxtasis *rectamente entendidas*. Esta comprensión requiere la puesta en juego de un modo de pensamiento que no se opone a la experiencia, antes se integra con ella y da lugar a un modo fecundo de «pensamiento experiencial», tal como fue postulado, entre otros, por G. Marcel.

Lo que Siddhartha y otros personajes de Hesse buscan incesantemente es, en el fondo, la idea exacta de las experiencias humanas de éxtasis en todas las vertientes. La vuelta al Oriente, a las experiencias de fusión en el todo y vaciamiento del yo ostenta una gran fecundidad como contrapolo a la actitud prepotente del pensamiento dominador, fascinado por las falaces promesas del racionalismo tecnicista, pero presenta una grave laguna a la hora de concretar el tipo de unidad que debe lograr el hombre con lo real en torno¹²⁴. En este punto concreto, el misticismo occidental más equilibrado -san Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila- puede servir de gran ayuda a esta búsqueda de una vía de salvación para el hombre que ha vivido el fin de la Edad Moderna y no ha logrado todavía poner las bases sólidas de la era que está pugnando por surgir y consolidarse.

A la luz de una teoría bien articulada del vértigo y el éxtasis, se comprende nítidamente la lógica interna de *Siddhartha*, la que rige las diversas transformaciones que va sufriendo el protagonista hasta la experiencia de unidad que realiza al lado del río. En la primera fase de su vida, Siddhartha, como joven brahmán, lleva una vida noble, disciplinada, elevada en cuanto a pensamientos y acciones, ajustada

¹²⁴ Esto no indica que el pensamiento oriental, visto en toda su profundidad, sea incapaz de ello.

a las normas de su sociedad, pero actúa de modo frío, distante, como obedeciendo a un molde impuesto por su casta. Su bondad se le antoja un don, algo que se recibe del todo hecho como un bello vestido. Siddhartha siente desazón ante tal actitud poco creativa y se decide a buscar su verdadero «atmán»¹²⁵. La segunda fase constituye una búsqueda de la sabiduría desde la misma perspectiva espiritual que había orientado su vida anterior: la actitud *objetivista*. Por eso toma el río como un objeto más que le sale al paso en su peregrinaje. La voz de la sabiduría encarnada en Vasudeva, el barquero, le enseña a cambiar la forma de mirar las realidades del entorno. Este giro da lugar a la tercera parte de su existencia. En ella se transforma el modo de relacionarse Siddhartha con cuanto le rodea: Kamala y su hijo, Vasudeva, los caminantes que desean atravesar el río, Gotama, Govinda, su propio «atmán», el misterio de su interioridad. Obviamente, se da aquí una valiosa conversión, el paso de la actitud espectacular, incomprometida, objetivista, a la actitud lúdica, comprometida, existencialmente dialógica. Pero no cabe decir que Siddhartha logre dar el salto a una relación verdaderamente dialógica de *encuentro* con alguna realidad. Iba a la búsqueda de su alma, y tras muchos avatares llegó a comprender por propia experiencia el verso de los Upanishadas del Sam-Veda: «Tu alma es el mundo entero» (11, 160). Pero la unidad con este mundo reviste formas muy diversas que Hesse no parece haber acertado a precisar.

El modo peculiar de vitalismo que Hesse profesa, en conexión con Nietzsche y diversas corrientes filosóficas de la posguerra, halla un vehículo espléndido en su perfecto lenguaje, siempre dúctil, plegado a los mil pormenores del pensamiento y a las sutilezas de un sentimiento que vibra ante todas las experiencias que va posibilitando el trato con lo real.

5. Cuestiones para la evaluación

1. ¿Por qué abandona Siddhartha su casa paterna y qué sentido tiene que le acompañe Govinda?
2. ¿Cuál es la razón por la cual Siddhartha camina solo cuando renuncia a las enseñanzas del sabio Buda?
3. Siddhartha vive la intensa experiencia del vértigo del erotismo y la riqueza, pero se siente insatisfecho. ¿A qué se debe esta frustración?

¹²⁵ En la metafísica brahmánica, "atmán" significa la intimidad de cada uno, el aliento vital, el alma individual.

4. Determinar el tipo de unidad con el entorno que crea Siddhartha al imitar la forma de contemplar el río que le enseñó Vasudeva, el barquero.
5. Tal forma de unidad ¿es la más perfecta que puede el hombre instaurar con la realidad circundante? ¿Significa una auténtica liberación del egoísmo y un perfeccionamiento definitivo de la vida personal?

Capítulo 10

EL TÚNEL DE ERNESTO SÁBATO (1911-2011)

Desde la soledad de una celda carcelaria, el pintor Juan Pablo Castel da su versión del proceso que le llevó a asesinar a María, una mujer joven, casada con un ciego de apellido Allende. Desde el momento en que Castel ve a María detenida ante su cuadro «Maternidad», observando detenidamente la escena de la ventanita con la mujer al fondo frente a la soledad de la playa, la busca, la asedia, la interroga febrilmente una y otra vez para poseerla y asegurarse su amor. María rehúsa perder su intimidad personal y se muestra reservada. Esta actitud exacerba a Castel, aun después de saber que María está casada. La sospecha de que María no comparte la intimidad sólo con él lo lleva al borde de la amargura y la desesperación. Al comprobar que María no acudió a la cita que habían convenido porque fue a unirse en su casa de campo con Hunter, Castel se ve llevado por los celos al vértigo de la extrema violencia y, para hacer un acto de supremo dominio sobre ella, la mata y se apresura a comunicárselo a su marido, al tiempo que le descubre la doble vida de su esposa. Allende, el marido, se suicida y Castel, encarcelado, medita sobre el término «insensato» con que aquél lo ha calificado en la noche del crimen.

1. «Tema» de la obra

Los clásicos españoles del Siglo de Oro solían poner en boca de los galanes que comentaban una aventura erótica esta frase: «¡La poseí!». ¿Consiste el amor en posesión? De ningún modo, porque el

amor verdadero implica creatividad, ya que supone la fundación de una relación profunda de amistad, y en el nivel de la creatividad nadie domina a nadie. El afán de poseer lleva al *vértigo de la ambición*, y éste aboca a la *destrucción*. Descubrir este proceso implacable de vértigo es el *tema* de esta obra.

En el retiro forzado de su lugar de condena, un hombre joven, Juan Pablo Castel, se atormenta preguntándose, día y noche, cómo es posible que haya matado a la única persona que podía entenderle en lo más íntimo, en su ansia de superar la soledad angustiosa que lo atormentaba? Castel reaviva sus recuerdos, los ordena y expone desde el momento en que encontró a María hasta que le clavó, llorando, un cuchillo en el pecho. Se trata de un *relato lineal*, en el que se entrecruzan dos vertientes de la vida de los protagonistas: la vertiente de los *meros hechos* y la de los *acontecimientos*, la de las anécdotas biográficas y la de las motivaciones espirituales. En apariencia, estamos ante un relato de género policiaco, denso de contenido, tensionado, animado por un *tempo* rápido que se exaspera en las últimas páginas.

Visto a la luz de la lógica de los procesos creadores, *El túnel* es la plasmación literaria de la lógica de la ambición y la destrucción, dos formas de vértigo que convierten la andadura vital del protagonista en un corredor insalvablemente oscuro, un túnel sin salida. Tras un sin fin de reflexiones realizadas al hilo de los recuerdos, Castel extrae una conclusión sombría: «(...) *Había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida*»¹²⁶.

Esta falta de luz responde a la falta de encuentro. Tras romper trágicamente con María, el protagonista no puede comprender por qué eliminó a la única persona que le prestaba atención. Si analizamos cuidadosamente los procesos de vértigo y éxtasis, todo queda al trasluz. El camino hacia la destrucción que siguió Castel comenzó al confundir *amar* con *poseer*, lo que supone un ataque a la realidad humana en una de sus actividades más significativas. Pero la realidad acaba vengándose siempre. La venganza consiste en que no puede uno desarrollarse cabalmente, antes se encamina a una soledad aniquiladora.

¹²⁶ *El túnel*, Cátedra, Madrid 1982, p. 160. Citaré por esta edición en el texto.

2. Contextualización

El sentido de una obra se alumbra cuando la vemos en su contexto. Todo análisis literario debe ir, pues, precedido de un puñado de datos que sitúen al autor en su época y a la obra dentro del proceso creativo del autor.

Ernesto Sábato nació en Rojas, provincia de Buenos Aires (Argentina) en 1911. Tras una infancia vivida sin comunicación afectiva en un hogar de inmigrantes italianos, se consagró al estudio de las ciencias físico-matemáticas con objeto de encontrar en el plano de las ideas platónicas el orden que, según confesión propia, echaba de menos en su vida¹²⁷. Ya doctor en Física, consigue una beca para investigar sobre radiaciones atómicas en el laboratorio Curie de París. Cuando parecía que el camino de su vida había tomado un rumbo preciso y esperanzador, en el otoño previo a la II Guerra Mundial descubre Sábato que su verdadera vocación es la literatura. La matemáticas eran para él una especie de refugio en la tormenta, pero no le abrían un horizonte satisfactorio a su espíritu inquieto, desgarrado por la situación dramática del mundo y, en concreto, de su patria argentina. *«No sé si el espíritu de todos o de algunos pocos es así, pero el mío parece regirse por una alternativa entre la luz y las tinieblas, entre el orden y el desorden»*¹²⁸.

Sábato vivió intensamente, desde joven, la escisión de la sociedad argentina en dos vertientes antagónicas: la de las clases postergadas y la de las minorías dominantes, la de los inmigrantes pobres y la de las grandes compañías extranjeras que decidían el proceso industrializador, la de la explosión demográfica debida al progreso industrial y la de las «villas miseria» o «chabolas», la del movimiento literario de corte aristocrático denominado «Florida» y la del movimiento literario popular que lleva el nombre de «Boedo». Sobre este fondo de dramáticas contraposiciones, la sociedad argentina debió hacer frente, a partir de 1945, a los problemas suscitados por el régimen político de Juan Domingo Perón. *«Escritores como yo -confiesa Sábato- nos formamos espiritualmente en medio de semejante desbarajuste, y nuestras ficciones revelan, de una manera o de otra, el drama del argentino de hoy»*¹²⁹.

Sábato pertenece a la llamada *Generación intermedia* o *Generación del 40*, en la cual figuran autores como Julio Cortázar,

¹²⁷ *Itinerario*, Sur, Buenos Aires 1969, p. 208.

¹²⁸ o. c., p. 209.

¹²⁹ o. c., p. 178.

Mújica Laínez y Adolfo Bioy Casares. Estos autores, y de modo singular Sábato, ven en la obra literaria un lugar privilegiado de clarificación del enigma humano, del sentido de la vida del hombre, de su problemática metafísica, es decir, de la que atañe a la constitución de su realidad más profunda. Como esta realidad humana se instaura en el diálogo creador entre el hombre y su entorno, Sábato sostiene enérgicamente que «*el novelista debe dar la descripción total de esa interacción entre la conciencia y el mundo que es peculiar de la existencia*»¹³⁰. Para ser total, esta descripción ha de respetar cuanto implica el hombre y su entorno. De ahí la acerada crítica que hace Sábato al *objetivismo reduccionista* de Robbe-Grillet¹³¹ y el esfuerzo que realiza por mostrar en sus obras la posibilidad de aunar las dos corrientes estéticas de la literatura argentina, exponiendo las grandes cuestiones metafísicas del hombre en un estilo de alta calidad.

Con este espíritu, Sábato renuncia a su carrera científica y se consagra en el retiro de Córdoba (Argentina), a la tarea de escribir. Tras la aparición de un libro de ensayos *-Uno y el Universo-*, publica en 1948 *El túnel*, al que seguirán más tarde *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón, el exterminador* (1974). Se ha dicho que *El túnel* es una expresión hosca de la desesperanza, la incomunicación y la soledad del hombre instalado en las ciudades, incapaz de salvarse como persona en un mundo dominado por el caos y los objetos¹³². El análisis lúdico-ambital de la obra nos va a permitir una comprensión más matizada del proceso que lleva al protagonista a la desesperación. La consideración psicológica y sociológica se muestra, una vez más, del todo insuficiente para penetrar en la lógica de los procesos creadores que Sábato, en un proyecto ambicioso, intenta descubrir y relatar. «*El auténtico arte de la rebelión contra esta cultura moribunda -escribe- (...) no puede ser ninguna clase de objetivismo, sino un arte integralista que permita describir la totalidad sujeto-objeto, la profunda e inexplicable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el Universo de las cosas y los hombres*»¹³³.

En medio de un mundo acosado de problemas angustiosos, el literato -según Sábato- no puede evadirse hacia regiones de mero goce estético, en el sentido depauperado del término. Debe contribuir a clarificar lúcidamente la realidad y ofrecer un diagnóstico certero de

¹³⁰ *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, Robbe-Grillet, Borges, Sartre, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1968, p. 147.

¹³¹ o. c., p. 155.

¹³² A. LEIVA, «Introducción» a *El túnel*, de E. Sábato, edición citada, p. 43.

¹³³ *Itinerario*, p. 178.

la situación, en la seguridad de que sólo la verdad libera y un problema bien planteado es un problema medio resuelto. «*La literatura, esa híbrida expresión del espíritu humano que se encuentra entre el arte y el pensamiento puro, entre la fantasía y la realidad, puede dejar un profundo testimonio de este trance, y quizá sea la única creación que pueda hacerlo. Nuestra literatura será la expresión de esa compleja crisis o no será nada*»¹³⁴.

Fiel a su convicción de que la literatura actual «no se propone la belleza como fin», sino que «más bien es un intento de ahondar en el sentido general de la existencia»¹³⁵, Sábato adopta en *El túnel* un estilo directo, sobrio, acerado, fuertemente expresivo del dramatismo que impulsa la narración. Estructura la obra en forma de relato-confesión del protagonista, que, al expresarse en primera persona, atrae hacia sí la atención del lector y lo pone en buena medida de su parte. Este trato de favor queda equilibrado por la voluntad de Sábato de poner todos los recursos literarios al servicio de una clarificación decisiva: cómo un hombre sensible, un artista, puede quitar la vida a la única persona que podía comprenderlo y valorarlo.

En ningún momento se autonomiza en esta obra el virtuosismo literario: construcciones elegantes y bien ritmadas, metáforas sorprendentes... Los recursos generadores de belleza literaria quedan ensamblados en el *tempo* subyugante, gradualmente acelerado, de la obra, con vistas a lograr la belleza integral que radica en el esclarecimiento del mundo creado entre los protagonistas a impulsos de la lógica propia del proceso de vértigo. La mirada del novelista no se prende en pormenores indiferentes a la marcha de la acción principal. Atiende en exclusiva a la descripción pormenorizada de la trama de *ámbitos* o *campos de juego* que se van fundando en el interior de Castel y entre éste y María. Se trata de una actitud realista, atendida no a lo meramente «objetivo» -en sentido de asible, mensurable, delimitable, fáctico-, ni a lo fantástico-irreal, sino a lo *ambital*, lo que no es delimitable como los objetos porque constituye todo un *campo de realidad*. No se consagra esta obra al relato de estados subjetivos, psicológicos o de tramas detectivescas sorprendidas; intenta dejar constancia de *un proceso espiritual de vértigo*.

Al logro de esta forma eminente de realismo se dirige la utilización de la técnica novelística contemporánea (W. Faulkner, E.

¹³⁴ *El escritor y sus sombras*, Aguilar, Buenos Aires 1963, p. 162.

¹³⁵ *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, p. 167.

Hemingway, F. Kafka, J. P. Sartre, A. Camus), caracterizada por un lenguaje ceñido a la descripción de procesos interiores, lo que lleva a la utilización de técnicas como el monólogo interior, el lenguaje coloquial, la actitud testimonial, la valoración del tiempo *subjetivo* -o mejor, *lúdico*-, tiempo propio del juego realizado por los personajes y no mensurable, consiguientemente, por el reloj.

El túnel, obra primeriza de Sábato, acusa una clara influencia de los autores antes citados. La bella imagen del vidrio a través del cual se ve gesticular a los hombres pero no se les oye ni entiende es usada literalmente por Sartre para caracterizar la actitud del protagonista de la obra de Camus *El extranjero*¹³⁶. Sin embargo, Sábato supo imprimir a su breve y densa obra un aliento estrictamente personal y una profunda coherencia, lo que confiere al relato un indudable carácter *originario*.

4. Trama de ámbitos que teje la obra

El vértigo de la posesión

Al hilo de la narración misma observamos qué actitud adoptan los protagonistas, qué ámbitos de convivencia fundan y qué ámbitos destruyen, cuáles son los verdaderos motivos de sus reacciones, qué lógica trabazón ensambla sus actos. Sábato no intenta realizar una mera descripción de caracteres al modo naturalista; quiere mostrar cómo reacciona el hombre en una determinada situación ante los grandes conflictos de diverso orden que le plantea el enfrentamiento con los seres del entorno. El hombre siente atracción hacia otros seres, pero ¿es posible el amor? El ser humano ansía tener seguridad en la vida, pero ¿puede intentar conseguirla a través de la posesión de seres que no son meros objetos? ¿Qué extraño destino lleva al hombre a destruir, en casos, aquello mismo que necesita para dar sentido a su vida?

El protagonista se ve a sí mismo caminando *solo* y *a oscuras*. Uno de los temas de la obra es el de la búsqueda de *comunicación* y de *luz*. ¿Podemos fundar una relación de encuentro con otras personas por vía coactiva, poniendo en juego una actitud de apremio en la que se conjugan la ternura y la violencia, la sumisión y el dominio? ¿Es posible arrojar luz sobre las grandes cuestiones de la vida mediante la simple entrega a razonamientos calculadores que

¹³⁶ «Explicación de *El extranjero*», en *Critiques Littéraires (Situations I)*, Gallimard, París 1947, p. 139.

todo lo quieren diseccionar y controlar para no correr riesgo alguno de equivocación o engaño? Sábato nos permitirá adivinar la respuesta a estas graves cuestiones a medida que vayamos viviendo los acontecimientos que relata en la obra. Nuestra atención debe dirigirse, al mismo tiempo, a los *hechos* narrados y a los *acontecimientos* sugeridos.

Como sucede en la segunda parte de *El extranjero*, de Camus, tiene lugar en esta obra una especie de juicio de cuanto sucedió anteriormente. Lo realiza el mismo interesado, que en forma de monólogo interior narra en primera persona y de modo coloquial lo que aconteció entre él y María. Da cuenta de los *hechos* y, al tiempo, aporta los datos necesarios para que el lector siga, en un nivel más profundo, el curso de los *acontecimientos*, el proceso de destrucción de ámbitos. Si conocemos la lógica de los procesos creadores, podremos descubrir la coherencia interna de la actitud de Castel y María y dar razón de cómo puede un hombre recorrer lúcidamente un camino que le resulta odioso. De esta forma, estaremos en disposición de comprender lo que se dice en la obra con una perspectiva más amplia y clarificadora que la del protagonista mismo. Cumplimos, con ello, su deseo de que intimemos con él y le comprendamos. Bien sabido que la auténtica *comprensión* no significa necesariamente *justificación*, sino clarificación radical de las actitudes respecto a la creatividad en todas las vertientes.

La atención a estas dos vertientes viene facilitada por el hecho de que Castel es sensible a ambas. Al describir a María, observa que su mirada extraña, fija, penetrante, «parecía venir de atrás» (83), de una región que trasciende lo meramente sensible. Es la región de las realidades que no son meros *objetos*, sino *campos de posibilidades de juego*, y poseen un singular poder de iniciativa creadora. La mirada presenta dos niveles, uno sensible y otro lúdico. En unos ojos que miran puedo ver un color, un cierto grado de brillo y transparencia, pero también cabe vislumbrar una actitud tierna o cruel, constructiva o disolvente. La mirada hace juego, tiene una dimensión lúdica. Lo ha descrito bellamente Eugenio D'Ors:

«En este preciso instante, dos interlocutores, nosotros, nos estamos mirando mutuamente a los ojos... Yo veo sus ojos de usted. Pero veo, además, su mirada. Su mirada se halla en sus ojos; pero no contenida en ellos. Usted, por su parte, me ve y ve que le miro. ¡Cuán enorme carga potencial, pero trascendente, no trae la actividad de mirar, respecto de la estructura de los ojos! ¿Por qué negaríamos

su realidad? ¿Por qué la regatearíamos? La mirada metamorfosea a los ojos»¹³⁷.

A través de la mirada y los gestos del rostro de María, Castel se siente en presencia de una persona dotada de un grado de madurez superior al que cabe esperar normalmente de una joven de veintiséis años.

«Existía en ella algo que sugería edad, algo típico de una persona que ha vivido mucho; no canas, ni ninguno de esos indicios puramente materiales, sino algo indefinido y seguramente de orden puramente espiritual; quizá la mirada, pero ¿hasta qué punto se puede decir que la mirada de un ser humano es algo físico?; quizá la manera de apretar la boca, pues aunque la boca y los labios son elementos físicos, la manera de apretarlos y ciertas arrugas son también elementos espirituales. No pude precisar en aquel momento, ni tampoco podría precisarlo ahora, qué era, en definitiva, lo que daba esa impresión de edad. Pienso que también podrá ser el modo de hablar» (83-84).

Como artista que es, Castel posee un poder intuitivo singular para entrever en la realidad diversos planos y darse cuenta de que sólo haciendo juego creador con las realidades capaces de iniciativa puede el hombre entrar en relación de encuentro con los demás y desarrollar su personalidad. Castel, sin embargo, no adopta una actitud consecuente con el conocimiento que posee de la realidad humana. Conoce la vertiente de la realidad que no es meramente *objetiva*; entrevé que una persona no se reduce a mero objeto, pero adopta ante ella una actitud *objetivista (nivel 1)*. Y de aquí arranca su drama, que con lógica inexorable lo llevará a la tragedia.

Castel se siente solo hasta la desesperación. Se desespera al intuir que el hombre a solas no puede hacer juego, se asfixia lúdicamente y se anula. Desea angustiosamente abrirse a la comunicación personal y, al intentarlo, lo hace con una actitud que cierra todo camino a la convivencia auténtica. Confiesa que no escribe este relato para intentar buscar una explicación a su crimen, sino por la «débil esperanza» de que alguna persona llegue a entenderle. Es muy débil tal esperanza porque Castel se hace pocas ilusiones acerca de la capacidad comprensiva de la humanidad en general y de sus lectores en particular (64). Su actitud desilusionada responde, aunque no lo explicita, a la posición que adopta ante todas las realidades del entorno. Se siente arrojado en un «mundo horrible»,

¹³⁷ *El secreto de la filosofía*, Iberia, Barcelona 1947, 399.

con el cual no cabe hacer juego y fundar, por tanto, relaciones de auténtica vecindad y alumbramiento de sentido.

Castel inicia su relato con la confesión de que él se caracteriza por recordar preferentemente los hechos malos. «*La memoria es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza*» (61). Si la memoria no es un almacén de datos, sino una actividad creadora que responde a la actitud radical del hombre ante los acontecimientos vividos, la tendencia a recordar sólo los aspectos horribles de la existencia revela una propensión hacia la actividad de tipo disolvente. Esta actividad es fácil de llevar a cabo cuando se empieza por reducir los seres humanos a *objetos* y a valorarlos, consiguientemente, en función de su *utilidad*. Castel no tiene reparo en confesar su voluntad *reduccionista*:

«*¿Un ser humano es pernicioso?, pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que yo llamo una buena acción (...). En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado mejor el tiempo de mi libertad, liquidando a seis o siete tipos que conozco*» (62).

Al adoptar esta actitud objetivista, Castel sitúa los demás seres humanos a *distancia*, no entra en juego con ellos, los considera distintos y distantes, y se incapacita así para comprenderlos en su condición originaria. De esta incompreensión radical se desprende su sorprendente dureza en el enjuiciamiento de los demás y su actitud despectiva y displicente respecto a los mismos (124, 152, 163, 164).

«*Piensen lo que quieran: me importa un bledo; hace rato que me importan un bledo la opinión y la justicia de los hombres*» (62). «*Diré, antes que nada, que detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y, en general, esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto*» (67).

Castel manifiesta una violenta oposición a multitud de realidades¹³⁸. Incluso cuando se trata de cuestiones nimias muestra una irritación sorprendente.

¹³⁸ Esta actitud de sorprendente aversión recuerda de cerca la adoptada por Roquentin en *La náusea*, de Jean-Paul Sartre.

«... Me revienta esa forma de emplear el artículo determinado que tienen todos ellos: la Sociedad, por la Sociedad Psicoanalítica; el Partido, por el Partido Comunista; la Séptima, por la Séptima Sinfonía de Beethoven» (68-69). «... Siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente, sobre todo a la gente amontonada». «... En general, la humanidad me pareció siempre detestable. No tengo inconveniente en manifestar que, a veces, me impedía comer en todo el día o me impedía pintar durante una semana el haber observado un rasgo; es increíble hasta qué punto la codicia, la envidia, la petulancia, la grosería, la avidez y, en general, todo ese conjunto de atributos que forman la condición humana pueden verse en una cara, en una manera de caminar, en una mirada» (90).

Es muy significativo que, a pesar de esta actitud de repulsa (que se revela en muy diversos pasajes: 69, 70, 85, 90, 94, 95, 103, 119, 128, 129, 133, 144, 146, 152, 154, 161, 163, 164...), Castel experimente un súbito sentimiento de simpatía hacia el mundo cuando está a punto de encontrarse con María:

«¡Cómo esperé aquel momento, cómo caminé sin rumbo por las calles para que el tiempo pasara más rápido! ¡Qué ternura sentía en mi alma, qué hermoso me parecía el mundo, la tarde de verano, los chicos que jugaban en la vereda!» (102).

Desde la desilusión del fracaso amoroso final, Castel vuelve a considerar este momento privilegiado con la acostumbrada óptica objetivista y atribuye su cambio de actitud a una mera ceguera transitoria causada por el fenómeno del amor.

«Pienso ahora hasta qué punto el amor enceguece y qué mágico poder de transformación tiene. ¡La hermosura del mundo! ¡Si es para morir de risa!» (102-103).

Ni siquiera ante María, la joven que le llama la atención por su capacidad comprensiva y su precoz madurez, adopta Castel una actitud lúdica, creativa, respetuosa con su carácter personal y su capacidad de iniciativa. Se siente atraído por ella, al suponer que ha entendido el drama de su soledad angustiosa, y desea poseerla. De ordinario, siente gran dificultad en «salir» al exterior e iniciar la comunicación, sin duda por hallarse encapsulado en la falsa seguridad del egoísmo, de la obsesiva atención a los problemas del yo. Esta falta de flexibilidad para realizar el juego creador de la convivencia, de la comunicación dialógica, quiere suplirla con una intensa, inquieta y febril actividad calculadora. Pone en juego constantemente su poder discursivo a fin de controlar las situaciones, los acontecimientos y las

personas, y no dejarse sorprender, sino tener en la mano los hilos de la trama y lograr sus propósitos.

«Mi cabeza era un pandemonio (...). Traté de ordenar un poco el caos de mis ideas y sentimientos y proceder con método, como acostumbro» (95).

Su cerebro procede, según propia confesión, con «lúcida ferocidad», se deja guiar únicamente por la lógica y no teme analizar hasta sus últimas implicaciones todos los datos que va registrando cuidadosamente. Al desarrollar al máximo esta fría, escrutadora y calculadora capacidad inquisitiva por voluntad de dominio, no de creatividad, Castel se agita febrilmente, siente una creciente inquietud a medida que almacena más datos, pero no clarifica el verdadero sentido de los acontecimientos y personas, porque no funda campos de juego y de iluminación. Ello explica que vea su cabeza como un laberinto oscuro, donde sólo algún que otro relámpago ilumina a veces un corredor. Razona siempre de modo esforzado y metódico, pero no logra nunca clarificar el sentido de su existencia y descubrir a qué meta orienta su vida (84-85). Llega a pensar que encontró a María gracias a su capacidad lógica. El final de la tragedia dejará al descubierto la fragilidad abismal de tal forma de «encuentro».

Para *encontrarse* en forma rigurosa, deben cumplirse ciertas condiciones: estar disponible, abierto generosamente a la otra persona; respetarla en su condición personal, en su libertad, en sus iniciativas de todo orden; renunciar a la voluntad de dominio y control; instaurar la relación de trato con un ritmo sereno y una actitud benevolente; ser comprensivo... Castel no cumple tales condiciones y convierte el posible encuentro en un enfrentamiento agresivo, incluso cuando establece una relación íntima, de carácter erótico, con María. Esta, lógicamente, se repliega sobre sí, en busca de amparo, para no verse reducida a condición de objeto. La retracción de María exaspera a Castel, que se ve sumido en una soledad todavía más profunda. El relato de la búsqueda jadeante, por parte del protagonista, de una forma de unión que se manifiesta imposible en el nivel de actitud ante la vida que adopta *-nivel 1-* constituye la parte central de la obra. Recordemos los puntos decisivos.

El afán de poseer no une, aleja

El presentimiento, por parte de Castel, de que María ha comprendido el mensaje de su cuadro titulado «Maternidad» lo

impulsa a adentrarse en su vida. Al verla por primera vez, la observa «todo el tiempo con ansiedad» (65). Pero esta avidez no responde necesariamente a una actitud creadora. Castel, de hecho, renuncia a hacer algo positivo para ver de nuevo a María. Analiza en pormenor mil y una posibilidades de que se dé un encuentro casual y planea minuciosamente «la forma de aprovecharlo» (66). Este actitud no creadora suscita los sentimientos correlativos a las experiencias de vértigo.

«Efectivamente, tenía que darse la posibilidad de encontrarme con ella y luego la posibilidad, todavía más improbable, de que ella me dirigiera la palabra. Sentí una especie de vértigo, de tristeza y desesperación» (72).

Para salir de esta situación, Castel no se entrega a forma alguna de actividad verdaderamente creadora; se consagra a imaginar variantes de la actitud que podría adoptar en caso de iniciar María el encuentro.

«Imaginaba, pues, que ella me hablaba, por ejemplo, para preguntarme una dirección o acerca de un ómnibus; y a partir de esa frase inicial yo construí durante meses de reflexión, de melancolía, de rabia, de abandono y de esperanza, una serie interminable de variantes» (72-73).

Al fin, Castel aborda a María, pero lo hace de modo brusco, descontrolado, precipitado, ansioso, obsesionado por su problema personal, el problema de comprobar si esta joven había entendido su cuadro y el mensaje cifrado que encarna. Castel no intenta iniciar serenamente una relación de trato personal. Aborda a María bruscamente porque la necesita para solucionar un problema. Ella no se siente apelada, sino más bien sorprendida, casi acosada. Por eso se asusta (77), y no responde sino con asombro a la alusión que hace Castel a la ventanita del cuadro que muestra a una mujer contemplando la soledad del mar¹³⁹. Con la misma brusquedad con que había iniciado la conversación, Castel da ahora todo por perdido, se siente ridículo y grotesco, por haber imaginado que la joven había comprendido su cuadro, y se aleja apresuradamente. Pero María le da alcance y le indica que le perdona, porque estaba asustada. Bastaron estas palabras para levantar de nuevo el ánimo de Castel.

¹³⁹ Si se recuerda que Sábato había sentido en su niñez falta de comunicación y afecto, se descubre un profundo valor simbólico en este pormenor del cuadro. La ventana abierta es el lugar de entreveramiento de dos ámbitos: el interior y el exterior, que se hallaban escindidos.

«El mundo había sido, hacía unos instantes, un caos de objetos y seres inútiles. Sentí que volvía a renacer y a obedecer a un orden. La escuché mudo» (77).

Ante el menor indicio de auténtica creatividad, se enciende en el espíritu de Castel la esperanza e incluso el entusiasmo.

«Estaba contento, me hallaba capaz de grandes cosas (...)» (78).

Pero estos fugaces relámpagos -que parecen anunciar una actividad creadora- quedan inmediatamente sofocados por la actitud objetivista, manipuladora, controladora, de Castel. Al entregarse al vértigo de la ambición posesiva, convierte el *éxtasis amoroso* en *vértigo erótico*, y la urgencia de encontrarse con María se ve defraudada una y otra vez hasta la desesperación. Sólo en las experiencias de éxtasis se fundan modos auténticos de unión. La unión que instaura el vértigo es meramente *fusional*, empastante; no permite tomar *distancia de perspectiva* y fundar un campo de libre juego con la persona fascinante; anula toda posibilidad de llevar la personalidad a plenitud. Al asomarse a la nada del propio ser, se experimenta la succión del vacío, el sentimiento de vértigo. La exaltación primera que produce el vértigo da lugar inmediata e ineludiblemente a un sentimiento de honda tristeza. Castel habla constantemente de vértigo y de tristeza; se manifiesta como un ser inmensamente desgraciado y abatido, abocado a la desesperación.

«Me sentí infinitamente desgraciado (...). Estaba muy triste, pero tenía que seguir hasta el fin» (75). «Mientras salía del taller y me aseguraba, una vez más que no me guardaba rencor, yo me hundí en una aniquilación total de la voluntad. Quedé sin atinar a nada, en medio del taller, mirando como un alelado un punto fijo. Hasta que, de pronto, tuve conciencia de que debía hacer una serie de cosas». «Desesperado, salí a buscarla por todas partes» (118).

Esta búsqueda es *vertiginosa*, responde a la lógica del vértigo, y éste es violento porque reduce injustamente las personas a condición de objetos. De ahí la vecindad extrema entre la actitud de vértigo y el sadismo. No es ilógico que Castel, que dice interesarse por María, se manifieste violento hasta la crueldad incluso en los momentos de entrega a la ternura erótica.

«Terriblemente agitado, me levanté de un salto y fui a su encuentro. Cuando ella me vio, se detuvo como si de pronto se hubiera convertido en piedra; era evidente que no contaba con semejante aparición. Era curioso, pero la sensación de que mi mente había trabajado con un rigor férreo me daba una energía inusitada: me

sentía fuerte, estaba poseído por una decisión viril y dispuesto a todo. Tanto que la tomé del brazo casi con brutalidad y, sin decir una sola palabra, la arrastré por la calle San Martín en dirección a la plaza. Parecía desprovista de voluntad; no dijo una sola palabra» (82-83).

Castel se siente embriagado por esta sensación de poder. «(María) no ofrecía resistencia; yo me sentía como un río crecido que arrastra una rama». María, por instinto de conservación, quiere huir para poner a salvo su condición personal. Castel la sujeta fuertemente por el brazo y le dice: «Prométame que no se irá nunca más. La necesito, la necesito mucho» (83).

Para asegurar la unidad con María, Castel intenta dominarla a través de un conocimiento exhaustivo de su vida y su interioridad. Cuando se posee la ficha de una persona, se la tiene bajo control; se pueden prever sus reacciones posibles; se sabe cómo tratarla para evitar sorpresas. Por eso Castel somete una y otra vez a María a interrogatorios ansiosos, insaciables, llenos de la inquietud propia del vértigo del poder.

*«¿Qué pasa? -pregunté- ¿Por qué no habla?
-Yo también, musitó.
-Yo también, ¿qué?, -pregunté con ansiedad.
-Que yo también no he hecho más que pensar.
-¿Pero pensar en qué?, -seguí preguntando, insaciable.
-En todo.
-¿Cómo en todo? ¿En qué?» (89).*

Ante esta actitud intimidativa de Castel, que revela una clara voluntad expeditiva de dominio, María reacciona primero con sorpresa, después con temor, al final con retraimiento; contesta con imprecisión o con dureza, o bien guarda silencio, o corta la conversación pretextando tener que irse. Ante la insistencia de Castel en volver a verla, María le dice con un tono especialmente grave: «Pero no sé qué ganará con verme. Hago mal a todos los que se me acercan» (88).

Desde el *nivel 1* en que constantemente se mueve, Castel no logra armonizar estas reacciones de María con las señales de cariño e interés hacia él que de cuando en cuando le da *-nivel 2-*. La figura de María se le antoja un tanto enigmática. El día en que ella se marcha apresuradamente a la finca en vez de esperar en casa la llamada de Castel, éste siente invadido su espíritu por la duda acerca de la sinceridad de su amante y moviliza toda su capacidad de raciocinio para descubrir el trasfondo de la vida de ésta. A partir de ese momento, la vida pasada de María, todos los pormenores de su

relación mutua y los datos que de ella pueda ir coleccionando ávidamente en el futuro servirán a este fin escudriñador.

La primera experiencia que realiza es sumamente perturbadora. Acude a casa de María a recoger el mensaje que ésta le ha dejado. Se lo entrega un hombre ciego, que se presenta como su marido. El mensaje es telegramático y expresivo: «*Yo también pienso en usted*» (93). Esta confesión choca violentamente con el hecho de que actualmente la casa de campo en que habita María está en manos de Hunter, un «imbécil mujeriego y cínico», a juicio de Castel. En el interior de éste se alza una inquietante pregunta: «*¿Qué abominable comedia es ésta?*» (95).

Al oponerse a su afán de poseer a María como algo suyo, exclusivamente suyo, esta situación provoca en Castel sentimientos de rabia, amargura, resentimiento, decepción angustiada. Se siente *grotesco* -adjetivo utilizado repetidamente en diversos contextos (74, 75, 78, 81, 97, 159)-, zarandeado por un océano de dudas y temores en el que naufraga todo su refinado poder analítico, su arte de la disección racional. Intenta buscar una explicación coherente y tranquilizadora a todos los hechos inventariados. Ante el fracaso, escribe a María una «carta desesperada» (99). En la respuesta de María se deja traslucir la inmensa soledad y desesperanza de su espíritu. Pero Castel sólo repara en la actitud deferente que muestra hacia él, y se enardece al interpretarla como señal inequívoca de que María es suya y solamente suya (101). No se detiene un momento a pensar que este afán posesivo no hará sino cercar a María en un círculo de asfixia lúdica. Se entrega apasionadamente al vértigo del amor erótico, y en «una especie de locura», que crece de día en día, intenta apoderarse rápidamente del misterio personal de María (102-106). Sueña con los antiguos amores de la adolescencia, imprecisos, comprometidos, temblorosamente aureolados de una «sensación de suave locura, de temor y de alegría» (100).

Incremento de la unión erótica y la tensión espiritual

Al fin, Castel logra realizar su sueño de ver a María con frecuencia. Para comunicarse más firmemente con ella (107), y cerciorarse de que el amor de ésta hacia él no era simple amor de madre o de hermana, provoca la unión física. Esta nueva experiencia -con su modo específico de unión *fusional*, propia de todo acontecimiento de *vértigo*- les produce a ambos un profundo desgarramiento interior, que se traduce inmediatamente en una escisión mutua. El capítulo XVII abunda en aparentes *paradojas*, tensiones que resultan eminentemente *lógicas* en el nivel del juego

creativo –nivel 2- y desgarradoras en el nivel del manejo de objetos o de ámbitos tratados como objetos.

Castel manifiesta que este tiempo de convivencia fue «a la vez maravilloso y horrible» (106). *Maravilloso*, sin duda, por lo que tiene de sugestivo y admirable la convivencia humana. *Horrible*, debido a las consecuencias que acarrea la violenta reducción del amor a mero erotismo. El mismo Castel, nada sospechoso de querer ensombrecer la fecundidad de su trato con María, atestigua que la unión sexual, aun vivida con extrema pasión, no lo liberó de la soledad y no lo afirmó en el ámbito confiado de la convivencia amorosa. Más bien lo arrojó a una carrera de experimentos violentos, de crueles incomprendimientos, de dudas atormentadoras. En el plano de la mera unión pasional no puede fundarse un modo de unión que supere la distensión temporal y la sobrevuele. No es sino perfectamente lógico que, tras agarrar brutalmente los brazos de María «como con tenazas» y retorcérselos y clavar la mirada en sus ojos para «forzarle garantías de amor, de verdadero amor», Castel sienta la precariedad de la unidad fusional.

«Yo tenía la certeza de que, en ciertas ocasiones, lográbamos comunicarnos, pero en forma tan sutil, tan pasajera, tan tenue, que luego quedaba más desesperadamente solo que antes, con esa imprecisa insatisfacción que experimentamos al querer reconstruir ciertos amores de un sueño» (108).

María intuye que ambos se hallan lanzados por una vía falsa, y rehuye la unión sexual. Castel interpreta esta actitud como señal de que finge cuando muestra agrado en la unión física. No advierte que pueden darse al mismo tiempo y en perfecta lógica ambos sentimientos: el de agrado y el de profunda decepción. Este malentendido -provocado por la orientación objetivista de Castel- hace inútiles los esfuerzos de María por convencer a éste. «*Sólo conseguía enloquecerme con nuevas y más sutiles dudas, y así recomenzaban nuevos y más complicados interrogatorios*» (108).

En esta línea del *vértigo de dominio* se comprende que Castel oscile entre el odio y el amor -lo que él entiende por amor-, la crueldad y la ternura -su modo peculiar de ternura-. Por la condición reduccionista y violenta del vértigo, los momentos de ternura erótica fueron amenguando en favor de los sentimientos de hosquedad y desconfianza.

«Esos momentos de ternura se fueron haciendo más raros y cortos, como inestables momentos de sol en un cielo cada vez más

tempestuoso y sombrío. Mis dudas e interrogatorios fueron envolviéndolo todo, como una liana que fuera enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama» (109).

Al verse envuelta y como atrapada en esa atmósfera asfixiante, María guarda silencio, o contesta con voz acerada, o se retira bruscamente, o rompe a llorar, al tiempo que mira a Castel con mirada abatida, y lo acaricia. Este no logra entender el sentido de las formas diversas y aparentemente contradictorias de reaccionar María. Ello irrita su voluntad de dominio y humilla su prurito intelectualoide de someterlo todo a su poder inquisitivo y calculador. Por eso se muestra cada vez más irritado e incluso amenazador. «*Si alguna vez sospecho que me has engañado -le decía con rabia-, te mataré como a un perro» (109).*

María no sabía a punto cierto cómo responder a las ávidas preguntas de Castel y dar razón de sus reacciones ante las mismas. Al moverse en el mismo nivel objetivista que su impaciente interlocutor, no gana la luz necesaria para tomar distancia y clarificar el verdadero sentido de los acontecimientos. Pero intuye que en ese plano infracreador no conseguirán edificar una existencia con sentido y, por tanto, feliz. Cuando Castel la fuerza a explicarle por qué no se enamoró de Richard, ella anota: «*Era un hombre incapaz de crear nada, era destructivo, tenía una inteligencia mortal, era un nihilista. Algo así como tu parte negativa» (112).*

El hombre creativo necesita de los demás como compañeros de juego, como centros de iniciativa creadora. Tiende a confiar en su poder de iniciativa, en su veracidad, y respeta en todo momento su misterio personal, la intimidad de la que brota la energía creadora. Al sentirse acogido por esa actitud de *confianza, fe y fidelidad*, el hombre abre su *intimidad* y hace *confidencias*, no para entregar el misterio personal a la otra persona, sino para fundar un campo de juego común y participar comunitariamente en la riqueza inagotable de la realidad. María observa con claridad creciente que Castel no se abre a su misterio personal, con el riesgo que ello implica; quiere sencillamente controlarla, poseerla, despojarla de toda ambigüedad. En vez de dejarse apelar por el *misterio* de María a la realización de modos cada vez más entrañables de encuentro, Castel lo considera como un *obstáculo* que hay que vencer a toda costa. Toda realidad misteriosa enriquece y nutre al que se deja envolver por ella -es decir, apelar por su capacidad de juego- y responde de modo creador. Al que sólo desea manipularlo todo, como si fuera un mero objeto, las realidades envolventes lo ahogan, lo envaran y crispan, lo arrojan al abismo del vacío y la desesperación. Estas páginas de la novela están

saturadas de palabras como rabia, violencia, irritación, enigma, tristeza, abatimiento, cansancio...

Las realidades «misteriosas» -en el sentido conferido a este vocablo por G. Marcel¹⁴⁰ presentan una riqueza inagotable y, consiguientemente, una complejidad tal que no pueden ser sometidas a simplificaciones violentas. Pero el que desea dominar se ve forzado a simplificar, inventariar, reducir lo complejo-irreducible a la suma de datos recogidos en una ficha. María descubre indignada que Castel la quiere forzar a reducir algo tan complejo y rico de vertientes como es su relación personal con su marido a una calificación simple y expeditiva.

«María volvió a quedar callada. Me irritaba en ella que no solamente era contradictoria, sino que costaba un enorme esfuerzo sacarle una declaración cualquiera.

-¿Qué contestas a eso? -volví a interrogar.

-Hay muchas maneras de amar y de querer- respondió cansada-. Te imaginarás que ahora no puedo seguir queriendo a Allende como hace años, cuando nos casamos, de la misma manera.

-¿De qué manera?

-¿Cómo, de qué manera? Sabes lo que quiero decir.

-No sé nada.

-Te lo he dicho muchas veces.

-Lo has dicho, pero no lo has explicado nunca.

-¡Explicado! exclamó con amargura . Vos has dicho mil veces que hay muchas cosas que no admiten explicación y ahora me decís que explique algo tan complejo (...).» (114).

Castel sigue interrogando a María acerca de cuestiones sumamente delicadas que hieren su sensibilidad. Ella le advierte que es horrible ese modo de interrogarla, y él acentúa el tono inquisitivo con toda frialdad. *«Hice esta afirmación mirando cuidadosamente sus ojos; lo hacía con mala intención; era óptima para sacar una serie de conclusiones» (115).* Tras una serie de recriminaciones violentas, María le advierte, llorando: *«Sos increíblemente cruel» (116).*

¹⁴⁰ El término “problema” alude a algo desconocido que puede llegar a conocerse mediante la movilización de los medios adecuados. Una realidad “misteriosa” es aquella que, debido a su riqueza interna, compromete al mismo que se propone conocerla, y no tolera, en consecuencia, ser proyectada a distancia, es decir, *ob-jetivada*. Yo, que me pregunto por el ser, soy un ser, estoy inmerso comprometidamente en la realidad. Yo, que me planteo el tema del lenguaje, soy un ser locuente. Yo, que investigo el sentido de la institución familiar, estoy entramado ineludiblemente en la urdimbre afectiva que me vincula a mis progenitores.

El grado mayor de crueldad, la crueldad sádica, se caracteriza por la voluntad de reducir la persona a mero objeto. María se hace cargo de que para Castel ella no cuenta como persona, ni tiene valor alguno su misterio personal, sus ansiedades y temores, su soledad. No se siente aceptada y acogida como persona, sino investigada como objeto, todo lo privilegiado que se quiera suponer, pero objeto al fin. No importa que Castel le haya dicho apasionadamente días antes que, si no pudiera amarla, se mataría porque cada segundo que pasa sin verla es una «interminable tortura» (102). En verdad, se trata de un amor de vértigo pasional que no tiene madurez suficiente para tolerar la prueba de la ausencia física. Cuando el proceso de vértigo llega a un punto de máxima violencia, la débil forma de unión que significa la atracción erótica se rompe. Al separarse los amantes, es fácil que la voluntad de seguir poseyéndose haga brotar un sentimiento de odio en sus espíritus.

Ante el fracaso, un tipo de vértigo llama a otros en su ayuda, con la ilusión de que, amontonando experiencias de vértigo, se pueda lograr al menos una experiencia de éxtasis. Al verse extremadamente inútiles, los diversos modos de vértigo -soberbia, lujuria, embriaguez, lucha, masoquismo- excitan el vértigo de la *destrucción*, como una forma desesperada de solucionar el problema interrumpiendo bruscamente el proceso creciente de caída.

«Volví a casa con la sensación de absoluta soledad». «En esos casos siento que el mundo es despreciable, pero comprendo que yo también formo parte de él; en esos instantes me invade una furia de aniquilación, me dejo acariciar por la tentación del suicidio, me emborracho, busco a las prostitutas. Y siento cierta satisfacción en probar mi propia bajeza y en verificar que no soy mejor que los sucios monstruos que me rodean». «El suicidio seduce por su facilidad de aniquilación» (119).

Castel advierte, lúcidamente, una y otra vez que la entrega al vértigo destruye al hombre, e intenta a su modo volver a tender los puentes que la pasión había levantado o incluso hundido (117-118). Aun sospechando que era demasiado tarde para cerrar la herida abierta en el alma de María por las graves injurias que acaba de inferirle, Castel le pide perdón con desesperada energía, y María trueca su mirada dura en una mirada piadosa. Siente piedad por un hombre al que hubiera deseado amar y no puede porque se ha entregado al vértigo. La actividad de Castel discurre siempre en el plano objetivista (*nivel 1*). La búsqueda de María, al no florecer en encuentro (*nivel 2*), no hará sino lanzar a Castel hacia el vértigo de la destrucción. El mero presentimiento de que tal vez se hubiera

entregado «totalmente indefenso, como una criatura,» a una persona que en el fondo le engañaba, colmaba su espíritu de amargura y de furor. Todas sus energías, en adelante, iban a polarizarse en una tarea obsesiva: espiar a María y a quienes la rodeaban para descubrir si compartía su intimidad con otros amantes.

El vértigo arrastra al fracaso

Al querer resolver el problema de la soledad y la incomunicación en el *nivel 1* y con los recursos propios de la actitud de dominio -intimidación, violencia, hostigación, chantaje, erotismo...-, todo intento de encontrarse de forma más acendrada se traduce inmediatamente en un modo más grave de ruptura.

Ante las súplicas angustiadas de Castel, María cede una vez más, y contesta a sus cartas con unas letras llenas de ternura. Castel, «como un loco» -según propia confesión (123)-, se apresura a visitarla en su casa de campo. Pero esta prontitud para recoger la mano tendida de María no significa una auténtica conversión hacia el amor y el encuentro, entendidos en sentido riguroso. Castel sigue anclado en su tendencia a desconfiar de todos y someterlos a juicios precipitados y duros. De Hunter piensa que «es un abúlico y un hipócrita». A Mimí Allende la califica de «malvada y miope» (124). No se compromete con las personas que se adentran en su vida de alguna forma. Las toma deliberadamente como objeto de atención, cuando no de espionaje.

*«Al darme cuenta de mi situación, me di bruscamente vuelta, en dirección a Hunter, para controlarlo. Es un método que da excelentes resultados con individuos de este género». «Me maldije mentalmente por distraerme; con aquella gente era necesario estar en constante guardia; además, tenía el firme propósito de levantar un censo de sus formas de pensar, de sus chistes, de sus reacciones, de sus sentimientos: todo me era de gran utilidad con María. Me dispuse, pues, a **escuchar y ver**, y traté de hacerlo en el mejor estado de ánimo posible» (124-125).*

Lo primero que observa Castel mediante esta actitud de control es que María está rodeada de personas banales, frívolas, que no pueden producir en ella sino un sentimiento de soledad y están lejos de constituir para él posibles rivales. Este descubrimiento le produjo alegría «a la parte más superficial de su alma», pero la capa más profunda de su ser se entristeció al sospechar que María podía presentar esas mismas características, que él fomentaba en ella al instigarla al vértigo. En ningún momento se preocupa por María, por

su despliegue personal y su felicidad. En principio, la consideró como algo indispensable para salvar el naufragio de la soledad absoluta; más tarde, la convirtió en un objeto de lujo para dar pábulo a la vanidad (133). Si llegara a demostrarse que tal objeto está envilecido, por ser una moneda que va de mano en mano, Castel se sentiría traicionado, ridiculizado, entendería toda la historia de su relación con María como un sarcasmo y transformaría toda su ansia de posesión en energía destructora. Que esta transformación sería posible lo muestra el lenguaje mismo de Castel al entrelazar constantemente las expresiones de ternura con las de rabia y odio. En un mismo párrafo se leen estas dos expresiones, sólo conciliables y emparejables sin solución de continuidad en el nivel 1: «La miré con odio», «la miré con ternura» (135).

María, por su parte, deja entrever en algún momento que comprende la insuficiencia de este nivel objetivista, caracterizado por la entrega insolidaria a la satisfacción de los propios deseos e instintos: «*No tenemos derecho a pensar en nosotros solos. El mundo es muy complicado*», dijo sombríamente a Castel cuando éste le propuso escaparse con ella (135). Al agregar, como explicación, que «la felicidad está rodeada de dolor», Castel sintió más que nunca que jamás llegaría a unirse con ella en forma total y que «debía resignarse a tener frágiles momentos de comunión, tan melancólicamente inasibles como el recuerdo de ciertos sueños o como la felicidad de algunos pasajes musicales» (135).

Estos momentos de *unión fusional*, no de *comunión* -si entendemos los términos con el debido rigor-, son precisamente los que se oponen a la unión personal, integradora de dos ámbitos de vida. Por querer mantener, al menos, esa unión sometida al fluir de los instantes fugitivos, Castel renuncia a una unión creadora de auténticos ámbitos de convivencia. Al sentirse desposeído de una forma total, perfecta, de unión, se exagera y hace imposible toda forma de vecindad. *El símbolo de esta ruptura radical será el asesinato.*

María siente tristeza al pensar que no puede conceder a Castel la medida de amor que éste le exige, y se esfuerza por compartir con él la alegría del encuentro personal con el paisaje que ella tanto ama. Se muestra sorprendentemente entusiasmada al inmergirse activamente en las mil sensaciones que depara la naturaleza: el color de una hoja seca, la fragancia del eucalipto, el olor del mar... Ante esta viva sensibilidad de María para el color y el olor, Castel reacciona con tristeza y desesperanza porque se trata de una cualidad que él no había advertido y que ella, sin duda, ejercitaba en compañía de otros

hombres. A medida que ambos van oyendo con más intensidad el rumor de las olas y se acercan al mar inmenso y claro, Castel siente incrementarse su tristeza, y confiesa que esta forma de abatimiento la siente ineludiblemente ante la belleza, o por lo menos ante cierto género de belleza (136-137). En un ser, como Castel, de «sensualidad introspectiva, casi de pura imaginación» (136), es decir, cerrado al juego del diálogo con el mundo entorno -en el cual brota la luz del sentido y hace eclosión la belleza-, la contemplación de un paisaje que le invita clamorosamente a dar una respuesta creadora lo sume en la *tristeza*, sentimiento específico del vértigo. Nada ilógico que, cuando María sobre el telón de fondo del ronco bramido del mar, tan propicio a despertar sentimientos dormidos, intenta compartir sus recuerdos, ansiedades y temores con Castel, éste guarde silencio -un *silencio de mudez*, que es carencia de palabras creadoras de encuentro- y se entregue a una relación *fusional* con la naturaleza.

«Fui cayendo en una especie de encantamiento». (...). Empecé a experimentar el vértigo del acantilado y a pensar qué fácil sería arrastrarla al abismo, conmigo» (138). «El mar se había ido transformando en un oscuro monstruo. Pronto la oscuridad fue total y el rumor de las olas allá abajo adquirió sombría atracción» (138).

Como se observa en *La Náusea*, de Sartre, la relación fusional con el entorno hace perder el mundo de las significaciones, convierte la realidad en algo informe, deforme, monstruoso, pasta amorfa que no apela a la creatividad en un campo de juego, cercano y distante al mismo tiempo, antes arrastra a la fusión disolvente¹⁴¹. Recuérdese la atracción que ejercía el agua del Sena sobre Mathieu Delarue, el desertor de *Le Sursis*, de Sartre, que, al romper todos los vínculos con el entorno, se queda sumido en la soledad absoluta de una libertad sin sentido¹⁴².

En el momento en que María empieza a recorrer el camino de la comunicación espiritual, que puede abocar a un auténtico encuentro, Castel sólo repara en los datos que parecen revelar doblez en la actitud de su amiga y hacen imposible la posesión absoluta que él necesita imperiosamente. Así, mientras María prosigue entusiasmada su confesión, Castel está acariciando el «sordo deseo de precipitarse sobre ella y destrozarla con las uñas y apretar su cuello hasta ahogarla y arrojarla al mar», con el fin de tomar posesión absoluta de ella en forma tal que nadie pueda compartir su existencia. Al faltarle un auténtico compañero de juego, María ve amenguarse su

¹⁴¹ Una amplia descripción de esta experiencia se halla en mi *Estética de la creatividad*, págs. 384-464.

¹⁴² Véase mi obra *El triángulo hermenéutico*, Madrid 1971, págs. 450-455; Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

creatividad, cae en una especie de sopor y se siente definitivamente sola (138). En medio de esta soledad compartida, se deja llevar por su deseo de acariciar el rostro de Castel, y éste, incapaz de hablar, reclina la cabeza sobre su regazo, como hacía de niño con su madre, y así se queda durante «un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte» (138). Este retorno a la vinculación biológica con la madre es expresión de la nostalgia que el hombre que ha perdido la creatividad siente por el mundo infracreador, no responsable, infralúdico, en el cual perece por asfixia la personalidad humana.

El capítulo XXVII marca un momento de gran dramatismo y expresividad debido a la interferencia de dos ámbitos contrapuestos: la voluntad de ternura por parte de María y el deseo obsesivo de control por parte de Castel.

El frenesí del vértigo y la ruptura definitiva

El ritmo en los procesos de vértigo se acelera constantemente, y acaba convirtiéndose en frenesí. A partir del capítulo XXVIII, el *tempo* de la descripción se acompasa a la actitud vertiginosa del protagonista y succiona al lector, que se ve urgido a continuar velozmente la lectura hasta el final.

Al regresar a casa, Castel vigila atentamente el comportamiento de Hunter y María, y saca la conclusión de que ambos son amantes (141). Se marcha precipitadamente. Espera que María acuda a la estación a despedirle. Al no hacerlo, Castel siente una infinita tristeza. Y, como no reacciona activando su capacidad creadora sino entregándose al vértigo con fiereza de animal herido, pierde la conciencia de la realidad, siente que su pensamiento flota como un corcho sobre un río desconocido y lo considera todo como algo fugaz, transitorio, inútil, impreciso (142). Escribe a María una carta hiriente. Instantes después se arrepiente y quiere recogerla del correo. Al no conseguirlo, se torna violento (niveles -1, -2). Llama a María por teléfono. Ésta no responde a sus preguntas inquisitivas, y él se enfurece progresivamente, hasta acabar insultándola, a pesar de que ansiaba reanudar el trato. Fuerza a María a venir a verle, con el chantaje de la amenaza de suicidio (151). En las horas que median hasta la visita de María, Castel siente odio hacia sí mismo, porque se ve absurdo, injusto, e intenta desahogar su rabia interna entregándose a diversas formas de vértigo: embriaguez, lucha, lujuria... Obsesionado por la cuestión de clarificar la vida oculta de María, identifica a ésta con una prostituta mediante un raciocinio expeditivo

(152), que significa la descalificación de la tendencia a someter lo real a los esquemas de un entendimiento alicorto y presuntuoso.

Esta entrega al vértigo *ensombrece* el espíritu de Castel porque no le deja hacer juego y no le permite captar el profundo sentido de las realidades del entorno. Al no haber posibilidad de encuentro, el jardín se torna sombrío y helado, indiferente, absurdo. Aterrorizado ante la posibilidad de quedarse solo para siempre en la oscuridad que implica la falta absoluta de creatividad, de juego dialógico, Castel tiene por un momento la decisión, mientras espera la llegada inminente de María, de aceptar a ésta modestamente tal como es y renunciar a todo género de inquisiciones. El mero pensamiento de esta posibilidad de cambio hacia una vida nueva, creadora, hizo estallar su espíritu de alegría. Pero, al pasar media hora, llamar por teléfono y averiguar que María se había ido a la finca para permanecer allí una semana, se hundió en un abismo de amargura del que ya no lograría recuperarse. La idea de que María le había negado a él lo poco que ahora estaba decidido a pedirle para concederle, en cambio, al despreciable Hunter el don de toda su persona lo llenó de feroz amargura.

Anulada la posibilidad de encuentro, todo queda despoblado de sentido. *«El mundo parecía derrumbarse –escribe–, todo me parecía increíble e inútil. Salí del café como un sonámbulo. Vi cosas absurdas: faroles, gente que andaba de un lado a otro, como si eso sirviera para algo»* (156). Castel se lanza por el túnel del vértigo de la destrucción. *«Una amargura triunfante me poseía ahora como un demonio. ¡Tal como lo había intuido! Me dominaba, a la vez, un sentimiento de infinita soledad y un insensato orgullo: el orgullo de no haberme equivocado»* (257).

Castel destruye, llorando, el cuadro con la mujer solitaria en la playa. Este género de llanto responde al desmoronamiento de un mundo, el mundo de esperanza en la posibilidad de la comunicación. Aquella espera insensata jamás tendría respuesta.

Entregado al vértigo de la ira y la velocidad, Castel va desalado en pos de María y siente una rara voluptuosidad al tener la certeza de que ahora va a realizar, al fin, algo concreto con ella (158), va a poseerla como un objeto definitivamente dominado, reducido a algo suyo, no compartible con nadie. Al llegar a su casa, se aposta en posición de espía y alimenta su furor con ideas e imágenes que incrementan la convicción de la perversidad de su amada. Ve a ésta y a Hunter pasearse dulcemente por el jardín. Al caer la tarde, la tormenta los urge a volver a casa. Durante mucho tiempo sólo estuvo

encendida la luz del dormitorio de Hunter. Castel creyó haber descubierto, con ello, el secreto abominable. «*iDios mío, no tengo fuerzas para decir qué sensación de infinita soledad vació mi alma! Sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo*» (162).

Castel sube a la habitación de María, y le dice lacónicamente: «*Tengo que matarte, María. Me has dejado solo*» (163). Sollozando, le clava un cuchillo en el pecho, y, al contemplar la mirada «dolorosa y humilde» de María, se ve asaltado por un súbito furor que le lleva a ensañarse con ella.

El análisis lúdico de la obra nos permite observar que María no dejó solo a Castel, que vivía ya de por sí en una absoluta soledad. Este planteó la vida de tal forma que, para poseer su libertad y su destino, su persona y su existencia entera, no le quedaba sino el recurso del asesinato, como forma suprema de reducción a objeto y toma de posesión (nivel -3). Este sádico reduccionismo constituye la etapa última del proceso del vértigo de poder y dominio. Castel lo deja entrever con estas palabras aceradas: «*Después salí nuevamente a la terraza y descendí con un gran ímpetu, como si el demonio ya estuviera para siempre en mi espíritu*» (163).

Impulsado por su afán demoledor, Castel se apresura a destruir el ámbito de convivencia formado por María y su marido, Allende. En plena noche, para ganar en espectacularidad y nerviosismo, le comunica violentamente a éste que María le era infiel (nivel -4). Ante su sorpresa y su reacción airada, Castel lo insulta y le comunica la noticia de la muerte de María del modo más agrio posible: «*i...Ahora ya no podrá engañar a nadie!*» (164).

Allende, en su impotencia de invidente que carece de libertad para tomar revancha, se limita a pronunciar esta imprecación: «*iInsensato!*» En efecto, el *sinsentido*, el *absurdo integral*, es la estación término del proceso de vértigo que Castel había recorrido hasta el final. «*Me poseían el odio, el desprecio y la compasión*». «*Sentí que una caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo*» (164).

Cercano al grado cero de creatividad, Castel, ya en la cárcel, no logra adivinar el pleno sentido del calificativo «insensato» y la razón profunda por la que Allende se quitó la vida. En el nivel infracreador no se alumbra el sentido de los acontecimientos, y el lenguaje pierde su poder interno de clarificación. El hombre entregado al vértigo acaba sintiéndose ajeno y extraño al mundo normal de los hombres

que llevan una vida creadora¹⁴³. Castel, recorriendo la vía tenebrosa de su túnel, se creó su propio cerco, se aisló, se hizo opaco, quebró todos los puentes que llevan al amor y la comunicación. Su reclusión en la cárcel es una imagen de este encapsulamiento en la actitud infracreadora del vértigo. Si no cambia la actitud básica, «los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos» (165).

5. Valoración de la obra

Diversos críticos han considerado esta obra como el relato de un asesinato cometido por un «maníaco homicida», «un neurótico nacido para matar». Matizando un poco más, otros comentaristas ven en *Sábado* una intención descriptiva de estados psicológicos y procesos interiores. Parece dar pie a esta interpretación psicológica la declaración hecha por el autor de que las ideas *metafísicas* deben convertirse, si han de ser expresadas- en problemas *psicológicos*. «*La soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre determinado, la desesperación metafísica se transforma en celos, y la novela o relato que estaba destinado a ilustrar aquel problema termina siendo el relato de una pasión y de un crimen*¹⁴⁴.

Ciertamente, toda obra de arte se expresa a través de realidades concretas, sensibles, pero lo que intenta expresar afecta a la quintaesencia de la realidad; tiene, por tanto, una condición «metafísica», entendido este vocablo en un sentido muy lato. Para plasmar en una novela el drama del hombre contemporáneo, perdido, desorientado y aislado en medio de las megalópolis actuales, debe tomarse un ejemplo concreto, con personajes y procesos determinados, y a su través dejar al descubierto los procesos que configuran la realidad personal del hombre y las comunidades humanas o las destruyen. Estos procesos tienen un carácter «metafísico», no meramente psicológico; no son algo *consecutivo* a la realidad ya constituida de ciertas personas; son algo *constitutivo* de la realidad personal de tales seres.

Lo decisivo en todo análisis literario es descubrir los *ámbitos* que se fundan o se anulan en el *juego* de la existencia humana. Es la meta del método *lúdico-ambiental*. No basta, por ello, constatar y subrayar que el protagonista siente celos, que está *internamente desgarrado* -fenómeno susceptible de ser calificado con nombres precisos de la actual Psicología y Psiquiatría-; que siente nostalgia por la infancia; que se porta de modo obsesivo con la mujer a la que dice

¹⁴³ La afinidad de *El túnel* con *El extranjero* queda de manifiesto en este pasaje.

¹⁴⁴ *Páginas vivas*, Kapelusz, Buenos Aires 1974, p. 173.

amar... Hay que determinar en pormenor la *lógica* que rige internamente esta conducta y explicar que un mismo acto, realizado con actitudes distintas, provoca consecuencias muy diversas y que los errores básicos acerca de la concepción de la vida llevan ineludiblemente al fracaso, pese a la buena voluntad de quienes los cometen.

Para entender, por ejemplo, que Castel, cuanto más intenta unirse a María, más se separa de ella, debe tenerse en cuenta la trama de relaciones que median entre los diferentes modos posibles de inmediatez, distancia y presencia¹⁴⁵. De modo semejante, si queremos saber por qué un hombre, sin ser un «borracho» o un «pendenciero», se entrega en un momento dado a la bebida o provoca luchas callejeras, debemos elaborar una teoría fina de las diversas formas de vértigo que muestre cómo unos vértigos suscitan otros con una lógica implacable y siniestra.

Es cierto que el texto mismo nos ofrece datos sobre Castel que pueden reflejar cierta anormalidad psicológica. Es obsesivo y cambiante a la vez, se siente internamente escindido y capaz de actitudes muy diversas, cultiva de modo desequilibrado su facultad analítica y diseccionadora, al tiempo que descuida la capacidad creativa. Tiende a retorcerlo todo, con espíritu desconfiado y a veces cruel. Presenta cierta proclividad al sadismo y al masoquismo. Estos rasgos sólo ofrecen interés *estético* cuando se los ve desempeñando una función en un proceso lúdico de fundación o anulación de ámbitos. Por importante que sea para el hombre en su vida cotidiana, un dato psicológico no presenta de por sí valor estético alguno. El análisis estético debe mostrar el papel que tal dato desempeña en el juego creador de ámbitos.

Desde la perspectiva lúdico-ambital, es fácil penetrar hasta el centro o polo imantador de la obra, ese núcleo que -como subraya M. Blanchot en *L'espace littéraire*-, polariza cada obra literaria y la impulsa desde dentro. La experiencia nuclear de Sábato es la de *fascinación*. Castel se siente atraído por María y se entrega a la seducción que le produce la idea de poseerla. Bien analizada la lógica del vértigo, se comprenden en todos sus pormenores las diversas fases del proceso que lleva al crimen y a la actitud posterior del protagonista. Castel reduce a María a objeto, a medio para sus fines. Este objeto puede ser considerado en unos casos como adorable y en otros como despreciable, puede ser visto como objeto idolatrado o execrado. Si en un momento se convierte en *objeto-obstáculo* para el

¹⁴⁵ Este tema es analizado ampliamente en mi obra *Inteligencia creativa*, págs. 163-165.

logro de los fines que uno se ha marcado, la lógica de la ambición exige que tal obstáculo sea eliminado. Castel, amante de María, tiene ya el camino expedito para matar a la única persona que lo había comprendido.

Sólo a la luz de la teoría de los ámbitos y de los niveles de realidad puede esta obra adquirir un carácter aleccionador y servir de espejo a una humanidad que desea alzarse del abismo de la incomprensión y la soledad. Si se tiene ante la vista la relación que media entre la actitud reduccionista y la violencia, la manipulación y el envilecimiento personal, el afán de dominio y la quiebra del diálogo, la obsesión de seguridad y la inquietud del espíritu, la entrega al vértigo y la destrucción de la personalidad, la desconfianza y la incomunicación, se puede hacer una lectura radiográfica de *El túnel*, rehacer la génesis de los acontecimientos que narra, poner al descubierto las causas que determinan las diversas actitudes y convertir así en una verdadera lección *constructiva* de ética una historia que no ofrece el menor aspecto *edificante*, configurador de la personalidad, por tratarse de una trama encadenada de rupturas. Este modo de lectura genética fomenta en los lectores el espíritu de discernimiento crítico¹⁴⁶.

6. Cuestiones para la evaluación

1. ¿Por qué profunda razón el protagonista, Castel, apenas muestra nunca la menor alegría y se ve encerrado en un «túnel», a pesar de que va consiguiendo los objetivos que se propone respecto a María?
2. Los celos que muestra Castel cuando sospecha que María comparte la intimidad con otra persona ¿tienen algo que ver con su afán de posesión?
3. ¿A qué se debe que Castel intente retener a María con toda energía, manifieste que los momentos de unión son pasajeros y, después de los mismos, se sienta «más desesperadamente solo que antes» y vea cuanto le rodea como algo sinsentido, «un caos de objetos y seres inútiles»?

¹⁴⁶ Resulta, por ello, muy instructivo confrontar el espíritu de sombrío pesimismo que alienta en *El túnel* con la melancólica confianza en la bondad última del ser humano que inspira una de las últimas obras de Sábato: *La resistencia*, Seix Barral, Barcelona 2000. «¡Si en vez de alimentar los caldos de la desesperación y de la angustia, nos volcáramos apasionados, revelando un entusiasmo por lo nuevo que exprese la confianza que el hombre puede tener en la vida misma, todo lo contrario de la indiferencia! Dejar de amurallarnos, anhelar un mundo humano y ya estar en camino» (o. c., p. 121).

4. ¿Fomenta la unidad con otra persona el forzarla a descubrir su intimidad espiritual? Analícense, a esta luz, los diversos «interrogatorios» a que es sometida María por Castel.
5. ¿Qué fuerza poderosa mueve a Castel a comunicar al marido de María que ésta acaba de morir y que le era infiel?
6. Adviértase cómo el *tempo* de la narración se vuelve «vertiginoso» a medida que se agudiza el proceso espiritual de vértigo al que se lanzó Castel.

Capítulo 11

JUAN SALVADOR GAVIOTA DE RICHARD BACH (1936)

Juan Salvador Gaviota es un pájaro singular que no quiere limitarse a volar para comer y subsistir. Convierte el vuelo en un fin e intenta perfeccionar al máximo su arte de volar. Esta actitud inconformista lo aleja de la Bandada de la Comida, atendida exclusivamente al quehacer de la alimentación. Paga el precio del exilio, pero encuentra un nuevo hogar: el de la bandada de gaviotas que comparten con él el ansia de lograr la propia perfección y superar los límites impuestos por la rutina. Un instructor de esa bandada «celestes» le hace ver que el perfecto e invisible principio de toda vida radica en la bondad y el amor, la solidaridad que lleva a compartir los descubrimientos que uno ha hecho y la riqueza que ha logrado atesorar. En virtud de este principio, Juan retorna a la Bandada de la Comida para instruir a las gaviotas que deseen saber, por propia experiencia, qué pueden dar de sí y cuál es su verdadera identidad. Tras una primera acogida hostil, Juan suscita interés en diversas gaviotas y funda una escuela de formación.

1. «Tema» de la obra

Una persona sobresale en un grupo social por su afán de perfección y se destaca de las más atentas a la rutina diaria. Esta excelencia provoca, en el grupo, un sentimiento de aversión y una actitud de rechazo. No obstante, ella prosigue su esfuerzo y, cuando alcanza la meta, pone sus altas capacidades al servicio de aquellos mismos que la rechazaron. Resalta, así, la nobleza propia del que tiene vocación de *guía*, de *instructor* o *maestro*. Su vida está impulsada y orientada por el lema de que «ser perfecto es asumir los valores más elevados y compartirlos con los demás».

2. Contextualización

Como Saint-Exupéry, Richard Bach es aviador a la vez que escritor. Participó en misiones de guerra en la Fuerza Aérea de Estados Unidos y actualmente practica la acrobacia aérea y diversos tipos de torneos de aviación. Inspirado en esta actividad, escribió numerosos artículos y cuentos para revistas de aviación, así como diversos libros: *Stranger to the Ground*, *Biplane*, *Nothing by chance*.

El Principito, de Saint-Exupéry, y *Juan Salvador Gaviota*, de Richard Bach, presentan notables afinidades¹⁴⁷. Los dos relatos describen sendos procesos hacia el encuentro a través de un aprendizaje logrado a golpes de experiencia personal, jalonada de éxitos y fracasos. Una vez alcanzada la meta, los protagonistas vuelven a los suyos como mensajeros de una nueva actitud que transforma el modo de ver la vida y el universo.

Para comprender a fondo el sentido del bello relato de Richard Bach¹⁴⁸, debemos rehacer personalmente tres experiencias básicas: 1ª) la superación del gregarismo; 2ª) la elevación al plano de la propia identidad, vista en todo su alcance, 3ª) la vuelta al punto de partida con intención redentora.

¹⁴⁷ El título original de la obra *-Jonathan Livingston Seagull-* encierra un carácter simbólico. *Jonathan* - en español, Jonatán- fue el *amigo fiel* del rey David. *Livingston* significa «piedra viva» y es el apellido del famoso misionero inglés que entregó su vida a la tarea de explorar el centro de África con fines *humanitarios* y *apostólicos*. La gaviota es, en la literatura nórdica, símbolo de una vida de soledad y tedio. El protagonista de la obra vincula estos símbolos en un proceso de ascenso a un mundo que culmina en la entrega a una labor de solidaridad.

¹⁴⁸ Cf. R. BACH, *Jonathan Livingston Seagull. A Story*. Pan Books, Londres 1973. La primera edición data de 1970. Versión castellana: *Juan Salvador Gaviota*. Pomaire, Barcelona 1972, 13. Citaré, en el texto, las páginas de ambas ediciones, que son coincidentes.

3. Trama de ámbitos que teje la obra

El vértigo de la rutina y el éxtasis de la creatividad

En la vida, el hombre puede adoptar dos actitudes: 1ª) dejarse llevar de las apetencias naturales, sin aspirar a la realización de valores más altos; 2ª) esforzarse por sacar pleno partido a las potencias de que está dotado y a las posibilidades que el entorno le ofrece. La primera actitud es representada por la Bandada de la Comida (13). La segunda orienta la conducta de Juan Salvador Gaviota.

La Bandada de la Comida está formada por una multitud de pájaros que se aglomeran para disputarse una ración de alimento. Son seres carentes de identidad y nombre propio; forman una masa, obedecen ciegamente a la ley del instinto, acotan su actividad en los cauces limitados de la satisfacción de las necesidades elementales (14).

Juan -que no es «un pájaro cualquiera» (13)- estima que su potencia de volar puede adquirir una dimensión mucho mayor que la que posee cuando se reduce a desarrollar el tipo de vuelo necesario para adquirir el indispensable alimento. Por eso se interroga sobre su capacidad de asumir nuevas posibilidades de vuelo en su entorno natural: playa, agua, aire. Esta pregunta inicia el proceso *extático* de búsqueda de la plenitud personal a través de la experimentación, la superación de riesgos, la asunción de fracasos, la solución de dificultades, la celebración de momentos festivos o experiencias-cumbre. Este camino hacia la plenitud exige tensión de ánimo, reflexión continua, capacidad de iniciativa, espíritu de sana innovación creadora, apertura a lo desconocido y misterioso, afán inagotable de aprender y conocer.

Juan se ve llevado a superar la posición de la sociedad que le rodea y que viene representada por sus padres, para los cuales «la razón de volar es comer» (15). *Volar* queda así reducido a *medio para algo utilitario*, carente de fin en sí mismo. No es entendido como *juego*, en sentido riguroso. La rebeldía de Juan tiene carácter positivo y no se expresa a través de un ataque sino de una renuncia, que alberga un neto carácter simbólico: cede un trozo de anchoa a una gaviota menos habilidosa que él (15). Todo ascenso a un plano superior de actividad exige la renuncia previa a modos menos elevados de realización. El nivel de realización a que aspira Juan es el del vuelo como fin en sí mismo, como juego creador lleno de sentido y, por tanto, de gozo y entusiasmo (15).

Juan intuye que hay dos conceptos de naturaleza: 1) el conjunto de realidades, procesos y potencias que constituyen el ser que uno ha recibido de sus progenitores; 2) este ser recibido, tal como va desarrollándose a medida que asume creadoramente las posibilidades de acción que le ofrece el entorno. *Obrar conforme a naturaleza* no significa, en la segunda acepción, dejarse llevar del instinto, sino poner en juego todas las posibilidades disponibles. El afán de Juan consiste en superar los límites de su condición de gaviota entendida al modo vulgar, como un tipo de ser viviente que tiene bien marcadas sus posibilidades y a ellas debe atenerse. Cuando sufre algún fracaso, Juan siente la tentación de acogerse al concepto más cómodo, menos arriesgado, de gaviota y llevar una vida sin desafíos y problemas. Promete ser una «gaviota normal» (21). Pero de nuevo la llamada de la vocación le impulsa a elevar el vuelo y proseguir el proceso de aprendizaje de nuevas formas de vivir. *Ensayar nuevas posibilidades* implica *caminar en la noche* (24), hacerse sospechoso para las gaviotas normales, «sesudas», «prudentes» (34), alejarse del mundo confiado de los seres gregarios (35), afrontar el miedo (36), entregarse a sensaciones inéditas, que son fuente de poder, alegría y belleza (36). El vuelo perfeccionado entraña modos nuevos de diálogo con el aire, el agua y la tierra, una especie de juego que funda formas de encuentro y da lugar a momentos *festivos*. Esta nueva dimensión del volar llena de *sentido* la vida de Juan y la dota de *libertad* (35).

Esta soledad creadora, investigadora, de Juan choca abruptamente con el espíritu gregario de la Bandada de la Comida (35). Juan acepta el alto precio que le exige el aprender a volar y se eleva hacia la luz del mundo de la creatividad y el encuentro, mientras contempla a las otras gaviotas moverse pesadamente en un ambiente de oscuridad y tristeza (36). Es un exiliado por amor a la verdad plena de sí mismo. Juan Gaviota es un «extranjero» en su entorno social, pero lo es por *elevación* sobre el nivel de sus semejantes, no por un *descenso*, como sucede con Meursault, el protagonista de la obra de Camus *El extranjero*¹⁴⁹.

En el hogar de los que vuelan alto

La segunda gran experiencia de este relato es el encuentro de Juan con dos gaviotas representantes de la actitud de *éxtasis*, de búsqueda incesante y arriesgada. Son heraldos de un nuevo hogar, el

¹⁴⁹ Véase un amplio comentario de la misma en mi *Estética de la creatividad*, págs. 431- 464.

constituido por todos los buscadores que se han entregado al esfuerzo del juego creador. Por eso su figura es resplandeciente, su actitud amistosa y su vuelo se realiza en el alto cielo nocturno (46-47). Juan deja de ser un exiliado al adentrarse en un nuevo hogar con «nuevos horizontes, nuevos pensamientos, nuevas preguntas» (52). Es bien acogido por los habitantes de este mundo distinto, que son pocos pero sintonizan espiritualmente con él, en cuanto su meta es alcanzar la perfección, no sólo subsistir (53, 54, 58). Al verse ante las nuevas perspectivas de progreso que le abre la instauración de una unidad de convivencia con esta comunidad de seres congeniales, Juan olvida durante largo tiempo el mundo del cual ha partido (53), pero a veces se acuerda de cuanto aprendió en él.

En este nuevo ámbito de vida, Juan cuenta con la ayuda de un guía espiritual: *Rafael*. Ambos conjugan la acción y la reflexión, pues la auténtica forma de enseñar y aprender debe ser *experiencial*, reflexiva y activa a la par. La lección decisiva se la imparte a Juan la Gaviota Mayor de esta nueva bandada. Por adoptar una actitud dialógica, personalista, aparece con nombre propio: Chiang. De ella aprende Juan que «el cielo no es un lugar ni un tiempo». «*El cielo consiste en ser perfecto*» (55), no cesar de buscar y aprender, superar límites, sentir en el propio ser la llamada a hacerlo y la posibilidad de lograrlo. En la vida humana buscamos porque ya estamos instalados en aquello hacia lo que tendemos, y lo hacemos en virtud de la fuerza que la realidad buscada nos confiere. Vamos al encuentro de algo en lo cual ya estamos participando en alguna medida. La conciencia de la riqueza que alberga nuestro ser cuando adopta una actitud participativa nos permite desbordar nuestros límites. Tal descubrimiento produce a Juan un sobresalto de gozo: «*¡Pero si es verdad! ¡Soy una gaviota perfecta y sin limitaciones! Y se estremeció de alegría*» (59). Una vez superadas las limitaciones de la actitud propia del nivel 1, se hace patente una ley básica de la vida creadora personal, a saber: que el «perfecto e invisible principio de toda vida» es la bondad y el amor (nivel 2), la solidaridad que lleva a compartir los descubrimientos que uno ha hecho y la riqueza que ha logrado atesorar (61). «*Sigue trabajando en el amor*»; ésta fue la última recomendación de la Gaviota Mayor, la más perfecta, al joven Juan (61).

Fiel a este hallazgo básico y decisivo, Juan empieza a pensar en volver a la tierra de donde había salido¹⁵⁰. Compartir la riqueza

¹⁵⁰ Una vez que el piloto y el principito se «encuentran» en sentido estricto -tras la experiencia de la fuente arriesgadamente buscada en el desierto, en perfecta solidaridad-, ambos vuelven a los suyos para poner en práctica cuanto han aprendido a través de la difícil escuela del amor. Cf. A. DE SAINT-EXUPÉRY, *El*

significa convertirse en «instructor». Juan debía descubrir a sus congéneres de allá abajo que su verdadera naturaleza es aprender a ser libres, creativos, abiertos a valores cada vez más elevados y que el aprender es incesante y nunca se llega a la meta porque ya se ha llegado en alguna forma, por cuanto se está ya en campo de vuelo, de libertad, de vida de participación en los valores. Esta vida de inmersión receptivo-activa en algo que nos envuelve y nutre es *una existencia en el amor*. Amar es lo contrario de encerrarse en los límites del egoísmo; implica apertura y entreveramiento de ámbitos de vida. Pero, como la actitud de amor debe ser adoptada y puesta en juego por cada uno, el aprendizaje de la perfección pende de nuestra experiencia personal. Juan decide ser instructor de cuantas gaviotas, en cualquier parte -en lo alto del cielo o a ras de tierra-, quieran tener una oportunidad de ver la verdad merced a la propia experiencia (62).

«Y mientras más practicaba Juan sus lecciones de bondad, y mientras más trabajaba para conocer la naturaleza del amor, más deseaba volver a la Tierra. Porque, a pesar de su pasado solitario, Juan Gaviota había nacido para ser instructor, y su manera de demostrar el amor era compartir algo de la verdad que había visto con alguna gaviota que estuviese pidiendo sólo una oportunidad de ver la verdad por sí misma (61-61).

La vuelta a los suyos como instructor

Juan instruye a los novicios de la bandada celeste, y vuelve a la tierra (63). Pronto acontece un entreveramiento de dos ámbitos: el de Juan Salvador Gaviota, que desea enseñar a conocer el verdadero secreto de la vida, y el de Pedro Pablo Gaviota, que quiere llegar a descubrirlo (64). Tras su fecundo contacto con Rafael y con Chiang, Juan comprende la necesidad de tener un instructor que le ayude a uno a mirar lejos -«gaviota que ve lejos vuela alto» (63)-, a entrever valores más elevados, en los que ya se participa pero que no se conocen bien sino a través de una experiencia esforzada. Juan sabe ahora que lo fundamental en la vida es cambiar las actitudes inadecuadas, orientar debidamente la existencia.

Cuánto hubiera adelantado él si en los tiempos del exilio hubiera estado Chiang a su lado. Por eso comienza a instruir a las gaviotas que se han exiliado en busca de la perfección. A todas les agrada hacer prácticas de vuelo porque es una experiencia positiva y

principito, Alianza Editorial, Madrid ²1972, p. 102; *Le petit prince*, Harbrace Paperbound Library, Nueva York, 1942, p. 102.

reconfortante debido a la impresión que da de poder y seguridad, pero no aciertan a adivinar que hay que mirar más allá de esta actividad concreta y buscar nuevos horizontes. Ni uno de sus alumnos -«ni siquiera Pedro Pablo Gaviota- había llegado a creer que el vuelo de las ideas podía ser tan real como el vuelo del viento y las plumas» (76). De ahí que Juan insista en este lema: «*Rompe las cadenas de tu cuerpo*» (77). Los alumnos, por adoptar una actitud "objetivista", propia del nivel 1, afanosa de dominar las realidades mensurables, asibles, manejables..., toman esta doctrina como «una agradable ficción» (77).

La búsqueda de la perfección en el amor impulsa a Juan a volver a la Bandada de la Comida para servir de instructor a las gaviotas que tengan ansia de progreso. Como ahora se siente libre de ir adonde quiera y ser lo que es, no acepta la ley de la Bandada de la Comida que prohíbe volver a las gaviotas exiliadas (77). Sus alumnos dudan, porque todavía no han hecho la gran experiencia de la liberación personal. Pero vuelven todos ellos, y lo hacen en formación perfecta, ya que el amor pide conjunción y unidad (77-78). Las gaviotas de la Bandada de la Comida se sienten sobrecogidas ante tal perfección. La Gaviota Mayor les manda que ignoren a las exiliadas. Con el peso de la ley quiere coartar su libertad y su afán de ser creativas (78). Poco a poco y tímidamente, diversas gaviotas acuden a Juan para aprender el secreto de tal forma de volar. «*La única Ley verdadera es aquella que conduce a la libertad -dijo Juan-. No hay otra*» (83).

Al que es de verdad libre y dispone de grandes posibilidades lo consideran como un ser excepcional los que todavía se hallan sometidos a la esclavitud de los límites, de una concepción alicorta de la propia existencia. Para Juan, sin embargo, los seres no son algo «divino». «*La única diferencia -subraya Juan-, realmente la única, es que ellos han empezado a ponerlo en práctica*» (83). Este ascenso a la actitud creadora cambia incluso el sentido de la muerte (89-90). Las gaviotas que no han dado todavía ese salto malinterpretan la vuelta a la vida de Pedro Pablo Gaviota y quieren agredir a Juan (90). «*¿Por qué será -se preguntó perplejo Juan- que no hay nada más difícil en el mundo que convencer a un pájaro de que es libre, y de que lo puede probar por sí mismo con sólo practicar durante un rato?*» (91)¹⁵¹.

¹⁵¹ Confróntese esta frase con la del filósofo J. G. Fichte, configurador del mal llamado pensamiento «idealista» alemán y defensor tenaz de la libertad humana en un momento histórico crucial: «La mayoría de los hombres están más dispuestos a aceptar que son un trozo de lava lunar que no un yo» (*Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke*. Ed. de J. H. Fichte, Berlín 1845-6, vol I, págs. 175-6; 284-5).

La formación de una escuela

A pesar del riesgo, Juan no ceja. Quiere acabar de formar a Pedro Pablo Gaviota para confiarle la tarea de instructor. Pedro ya vuela con admirable destreza y sabe que tal forma de vuelo perfecto es expresión de su verdadera naturaleza, y que no hay límites, ni siquiera la muerte, cuando se adopta una actitud creadora y libre. Le falta descubrir el núcleo de la creatividad, que es el amor. No comprende que Juan ayude a las gaviotas que han intentado poco antes matarlo. Juan replica:

«Pero, Pedro, ¡isi no es eso lo que tú amas! Por supuesto, tú no amas el odio y el mal. Lo que sí debes es ejercitarte y llegar a ver la verdadera gaviota, ver el bien que hay en cada una, y ayudarles a que lo vean en sí mismas. Eso es lo que entiendo por amor. Es divertido cuando le aprendes el truco» (91-92)

Pedro no se sentía preparado para ser guía de otras gaviotas. Todavía creía necesitar a Juan. Este le indica el camino de la plenitud:

«Ya no me necesitas. Lo que necesitas es seguir encontrándote a ti mismo, un poco más cada día; a ese verdadero e ilimitado Pedro Gaviota. Él es tu instructor. Tienes que comprenderle y ponerlo en práctica» (92). «No creas lo que tus ojos dicen. Sólo muestran limitaciones. Mira con tu entendimiento, descubre lo que ya sabes y hallarás la manera de volar» (92-93)¹⁵².

Pedro inició su labor de instructor impulsado por este lema:

«... Tenéis que comprender que una gaviota es una idea ilimitada de la libertad, una imagen de la Gran Gaviota, y todo vuestro cuerpo, de extremo a extremo del ala, no es más que vuestro propio pensamiento» (93).

5. Valoración de la obra

Mediante este relato alegórico, Richard Bach quiere despertar en cada uno de los lectores al «Juan Gaviota» que lleva dentro, hacerle descubrir por propia experiencia que, si se vive la vida con actitud creadora, se abren posibilidades siempre nuevas y se descubren horizontes inéditos. Cada descubrimiento, cada hallazgo implica la instauración de formas nuevas de encuentro y suscita,

¹⁵² Recuérdense las sabias advertencias del zorro al principito: «No se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos». Cf. *Le petit Prince*, págs. 87, 97, 103; *El Principito*, págs. 87, 97, 103.

consiguientemente, sentimientos de gozo y entusiasmo. Estas experiencias de éxtasis sacan al hombre de su yo *solitario* y lo abren a su yo *solidario*. De ahí que, por lógica interna, pidan ser realizadas en convivencia, con espíritu de amor, que es el núcleo del que irradian todos los valores éticos. Las experiencias de éxtasis tienen su origen en la *participación* y culminan en el acto de *compartir*. El que comparte, por amor, la riqueza en que participa es un ser *libre*. Esta libertad para la fundación de ámbitos de convivencia en amor es, a su vez, fuente de *fiesta* y de *luz*.

Cuando una persona ha logrado la madurez de la auténtica libertad está preparada para ser guía de otras. *Juan Salvador Gaviota* es una invitación a la responsabilidad que tenemos los adultos de ser líderes o instructores respecto a quienes sienten nostalgia de valores más altos y desconocen el camino real para alzarse hasta ellos. *Juan* -es decir, un hombre cualquiera- ansía elevarse hacia la perfección de su ser. Asciende a un nivel de selección donde se ve dotado de grandes condiciones. No se arroga el derecho de poseerlas para sí. Este bien quiere difundirlo inmediatamente. Ha visto que el mayor valor es el de la solidaridad por amor, el de compartir aquello que uno más estima. Por eso se convierte en guía hacia la superación de los límites que atenazan la verdadera libertad. Bajo un ropaje argumental que no es sino pretexto para conseguir un escenario lleno de luz y belleza plástica, Richard Bach nos muestra el camino que lleva a la formación de auténticos maestros. *Juan Gaviota* alcanza su plenitud y su cabal identidad personal porque ha sabido convertirse en *maestro*, con el fin de redimir y salvar a otros de su falta de aspiraciones y creatividad. Se convierte, así, en un "Livingstone", un "salvador".

Mediante un simple montaje alegórico, el autor da cuerpo expresivo en este relato al denso tejido de actitudes, anhelos, alegrías y penas, situaciones de unidad solidaria o de soledad amarga que forman el proceso del hombre hacia la plenitud personal. Atribuir esta compleja actividad a simples animales es una ficción, pero los ámbitos de vida humana que debemos ir fundando y entretejiendo si hemos de llegar a ser aquello a lo que estamos llamados son algo plenamente real. Dar cuerpo luminoso a tales ámbitos es la tarea del artista y del hombre de letras, que no se mueven en un mundo de vagas ensoñaciones irreales; intentan poner al descubierto los planos más hondos de la siempre enigmática vida humana.

6. Cuestiones para la evaluación

1. Ser fiel a las costumbres de nuestros mayores puede ser una virtud o un vicio. Determinar, con ejemplos, cuándo se da lo uno o lo otro. En el caso del protagonista, Juan Salvador Gaviota, es sin duda una virtud. Indicar la razón profunda de ello.
2. Actuar dejándose llevar por hábitos adquiridos es útil porque ahorra mucha energía psíquica, pero puede llevar a la rutina y el adocenamiento. Los grandes *modelos* nos ponen ante la vista las metas que podemos lograr si ejercitamos al máximo nuestras *potencias* y asumimos con decisión todas las *posibilidades* que están a nuestro alcance. Reflexionar sobre esto a base de algún ejemplo concreto.
3. Tener *personalidad e identidad personal* (poder decir con todo rigor «*soy un yo*») implica comprometerse a fondo en el propio desarrollo. Crecer es ley de vida. No es opcional el crecer o no crecer, desarrollarse o quedar bloqueado. ¿Quién es un «*hombre verdadero*»: el que se contenta con lo que tiene y es o el que aspira a mejorar su situación y la de los demás?
4. ¿Puede el hombre sentirse plenamente desarrollado cuando alcanza *a solas* un grado elevado de realización personal? Si tenemos en cuenta que una persona sólo puede desarrollarse *comunitariamente*, ¿debe *compartir* para ser en plenitud? La *vida de comunidad* implica *comuni3n*, entreveramiento de ámbitos de vida, participación de bienes. Los bienes más elevados son los del espíritu. Compartir estos dones, recibidos o adquiridos, es crear auténtica vida comunitaria. Si se comparten los bienes *materiales*, se los amengua. ¿Sucede esto también con los bienes *espirituales*, o más bien todo lo contrario?

Bibliografía

Sobre la relación que media entre literatura y filosofía, análisis literario y enseñanza de la Ética, pueden verse las obras siguientes:

- AA.VV., *El comentario de textos*, Castalia, Madrid ³1973.
 AUERBACH E., *Mímesis: la realidad en la literatura*, FCE, México ²1975.
 AXELOS K., *Le jeu du monde*, Editions du Minuit, París 1972.
 BLANCHOT M., *La part du feu*, Gallimard, París 1949; *L'espace littéraire*, Gallimard, París 1955.
 CASTORIADIS C., *La découverte de l'imagination*, Libre, París 1978.

- CENCILLO L., *Tratado de las realidades*, Universidad Complutense, Madrid 1971.
- DUFRENNE M., *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vols., PUF, París 1953 (trad. esp., *Fenomenología de la experiencia estética*, F. Torres, Valencia 1982).
- GADAMER H. G., *Wahrheit und Methode*, Tubinga 1965 (trad. esp., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca 1977).
- GUARDINI R., *Gegenwart und Geheimnis*, Werkbund, Würzburg 1957.
- GUILLÉN J., *Lenguaje y poesía*, Revista de Occidente, Madrid 1962.
- HEIDEGGER M., *Was heisst Denken*, M. Niemeyer, Tubinga ²1965.
- HIERZENBERGER G. (ed.), *Unterwegs zum Menschen*, Pfeiffer, Munich 1970.
- HILDEBRAND D. VON, *Aesthetik, I y II*, Kohlhammer, Stuttgart 1977, 1984.
- INGARDEN R., *Das literarische Kunstwerk*, M. Niemeyer, Tubinga 1975.
- JAUSS H. R., *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt 1982.
- KEARNEY R., *Poétique du possible. Phénoménologie hermeneutique de la figuration*, Beauchesne, París 1984.
- LÁZARO CARRETER F., *Como se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid ²²1983.
- LÓPEZ ARANGUREN J. L., *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, Revista de Occidente, Madrid 1957, 226-242; *Ética*, Revista de Occidente, Madrid ³1965, 226-242.
- LÓPEZ QUINTÁS A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid ³2008; *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*, Rialp, Madrid ³1998; *Hacia una renovación de la Hermenéutica desde la experiencia estética*, en AA.VV., *Pensamiento crítico, ética y absoluto*, Eset, Vitoria 1990; *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao 2004; *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid 1993.
- MARAGALL J., *Vida escrita*, Aguilar, Madrid 1959.
- MARCEL G., *Du refus a l'invocation*, Gallimard, París 1940; *Présence et immortalité*, Flammarion, París 1959; Prólogo a la obra de K. T. GALLAGHER, *La filosofía de Gabriel Marcel*, Razón y fe, Madrid 1968.
- MARÍAS J., *La novela como forma de conocimiento*, en *Miguel de Unamuno, Obras V*, Revista de Occidente, Madrid 1969, 69ss; *La novela existencial en La escuela de Madrid, Obras V*, 310ss; *La novela como método de conocimiento*, en *Obras V*, 503-518.
- MARITAIN J., *Creative intuition in art and poetry*, Pantheon Books, Nueva York 1953. Versión castellana: *La poesía y el arte*, Emecé Editores, Buenos Aires 1955.

- MARITAIN J.-MARITAIN (RAISSA), *Situación de la poesía*, DDB, Buenos Aires 1946.
- ORTH E. W. (ed.), *Zur phänomenologie des philosophischen Textes*, Alber, Friburgo 1982; *Was ist Literatur?*, Alber, Friburgo 1981.
- OTT H., *Das Problem des nicht-objektivierenden Denkens und Redens in der Theologie*, en *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 61 (1964) 327-352.
- PALMER R. E., *Hermeneutics*, Northwestern University Press, Evanston 1969.
- PICON G., *El escritor y su sombra. Introducción a una estética de la literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires 1957.
- POULET G., *Études sur le temps humain*, Plon, París 1945; *La distance intérieure*, Plon, París 1952; *Les métamorphoses du cercle*, Plon, París 1961; *Les chemins actuels de la critique*, Plon, París 1967; *L'espace proustien*, Gallimard, París 1963.
- PUNTE M^a L., *La cosmovisión de Dürrenmatt en sus piezas de teatro*, Universidad Nacional de la Plata, La Plata 1963.
- RICOEUR P., *La métaphore vive*, Du Seuil, París 1975 (trad. esp., *La metáfora viva*, Cristiandad, Madrid 1980); *Temps et récit*, 3 vols, Du Seuil, París 1983-1984 (trad. esp., *Tiempo y narración*, Cristiandad, Madrid 1980).
- SALINAS P., *La realidad y el poeta*, Ariel, Barcelona 1976.
- SARTRE J. P., *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, París 1948; *Critiques littéraires I*, Gallimard, París 1947 (*Escritos de literatura I*, Alianza Editorial, Madrid 1985); *L'imaginaire*, Gallimard, París 1948, 139-246.
- SCHILLER F., *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen*, Scherpe, Krefeld 1948 (trad. esp., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Aguilar, Madrid 2^a1969).