

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO III, HERMENÉUTICA Y FILOSOFÍA DE LA HISTORIA

MEMORIA

para optar al grado de Doctor
con el título

LA HERMENÉUTICA DE LA OBRA LITERARIA

A LA LUZ DEL

MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS

por la licenciada M^a Ángeles Almacellas Bernadó
dirigida por el Dr. D. Alfonso López Quintás

Madrid, 1997

Índice

	Pág.
Introducción	1

PRIMERA PARTE

MÉTODO DE LECTURA GENÉTICA

1. Carácter ambital de realidades y acontecimientos	11
* Distinción entre «objeto» y «ámbito»	11
* Hecho y acontecimiento	18
* Significado y sentido	20
* Proceso artesanal y proceso creativo	22
* Proceso de fascinación o vértigo	24
- Experiencias de «vértigo»	26
- Causas que provocan el vértigo	28
- Consecuencias del hombre entregado al vértigo	30
- Características del hombre entregado al vértigo	31
* Proceso de éxtasis o encuentro	34
- Experiencias de «éxtasis»	37
- Experiencias de éxtasis y encabalgamiento de ámbitos	39
- Plenitud del ser humano	39
. El hombre es un ser de encuentro	40
. Entreveramiento de ámbitos y encuentro	41
* Relación entre ámbitos	43
* Poder expresivo del lenguaje	45

* El lenguaje y el silencio: implicación y enriquecimiento mutuos	51
2. La obra literaria, ámbito de realidad	53
* La <i>imagen</i> , forma de auténtico lenguaje humano	58
3. Interpretación de la obra	61
* El método de lectura genética	63
* Exigencias del método	67

SEGUNDA PARTE
ANÁLISIS DE OBRAS

1. <i>Macbeth</i>, de William Shakespeare	75
* Introducción	77
- El teatro en Inglaterra en tiempos de Shakespeare	77
- William Shakespeare	80
- <i>Macbeth</i>	84
* Análisis de la obra	87
- Sinopsis del argumento	87
- Tema	91
- Estructura	94
- Las <i>brujas</i> y las « <i>apariciones</i> »	113
- <i>Macbeth</i>	117
- <i>Lady Macbeth</i>	139
- Otros personajes:	146
. <i>Banquo</i>	146
. Los asesinos	148
. El portero	149
. <i>Macduff</i>	150
- El quebrantamiento de las unidades	152

- Otros rasgos de la tragedia	154
- El «vértigo de la ambición de dominio» en <i>Macbeth</i>	156
- Arte y estilo. <i>Conclusión</i>	162
2. «Cant espiritual», de Joan Maragall i Gorina	171
«Cant espiritual»	173
* Introducción	175
- Joan Maragall i Gorina	175
- La poética de Maragall	182
* Análisis del «Cant espiritual»	197
* Valoración final del poema	219
3. <i>L'annonce faite à Marie</i>, de Paul Claudel	221
* Introducción	223
- Paul Claudel	223
- El genio dramático de Claudel	227
* Análisis de la obra	230
- Sinopsis del argumento	230
- Tema	232
- Estructura	233
- Simbolismo del tiempo	239
- <i>Pierre de Craon</i>	243
- <i>Anne Vercors</i>	249
- <i>Elisabeth</i>	253
- <i>Mara</i>	255
- <i>Jacques Hury</i>	258
- <i>Violaine</i>	261
* Significado de la obra	266
4. <i>Terre des hommes</i>, de Antoine de Saint-Exupéry	271
* Introducción	273

- Antoine de Saint-Exupéry	273
- <i>Terre des hommes</i>	275
* Análisis de la obra	279
- <i>La ligne</i>	279
- <i>Les camarades</i>	284
- <i>L'avion</i>	289
- <i>L'avion et le planète</i>	291
- <i>Oasis</i>	295
- <i>Dans le désert</i>	298
- <i>Au centre du désert</i>	301
- <i>Les hommes</i>	306
* Valoración general de la obra	317
5. «En la plaza» de Vicente Aleixandre	323
* Introducción	325
- Vicente Aleixandre	325
- Historia del Corazón	328
* «En la plaza»	330
* Análisis del poema	333
* Valoración final	364

TERCERA PARTE

PROPUESTA DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO

* La L.O.G.S.E. y la formación integral del alumno desde el área de literatura	371
* Métodos de análisis literario	381
- El estudio de la literatura	383
- El comentario de textos	388
* Propuesta del método lúdico-ambital	409

- El método lúdico-ambital y sus etapas o momentos	431
I. Etapa previa: lectura atenta del texto para comprender su sentido literal	433
II. Etapa de localización del texto	439
1. Localización del texto en su entorno	439
2. Fijación del texto	442
III. Etapa de determinación del tema	445
1. El tema y el argumento	445
2. Síntesis del asunto	447
3. Determinación del tema	448
IV. Etapa de determinación de la estructura	449
1. La estructura	449
2. Estructura métrica	450
3. Obra dramática	451
4. Ausencia de estructura aparente	451
5. Apartados de la estructura	452
V. Etapa de análisis del texto	461
VI. Conclusión	471
* Síntesis de las etapas de aplicación del método lúdico- ámbital de análisis de obras literarias	477
* Clave de programación del método lúdico-ambital de análisis de obras literarias	487

CUARTA PARTE

VALOR FORMATIVO DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO

* La formación integral	495
- El hombre como posibilidad	498
- El hombre ser de encuentro	501

- Los valores	504
- El ideal del ser humano	511
- Las virtudes	515
- Objetivos de la educación	516
- El método lúdico-ambiental: contenidos actitudinales	518
* Fecundidad del método lúdico-ambiental de análisis literario	522
1. Abrirse a una forma relacional de pensar	522
2. Disponerse activa y creativamente a la instauración de encuentros	528
3. Comprender y expresarse con rigor	531
4. Discernir qué posibilidades lo llevarán a su realización y cuáles a su destrucción	539
5. Entusiasmarse con los valores	552
6. Asumir el "ideal" auténtico de crear formas de unidad	556
* Conclusión	560

BIBLIOGRAFÍA

I. Bibliografía sobre la fecunda relación entre literatura y filosofía, análisis literario y enseñanza de la Ética	565
II. Bibliografía sobre William Shakespeare y <i>Macbeth</i>	568
III. Bibliografía sobre Joan Maragall i Gorina y el « <i>Cant Espiritual</i> »	570
IV. Bibliografía sobre Paul Claudel y <i>L'Annonce faite à Marie</i>	573
V. Bibliografía sobre Antoine de Saint-Exupéry y <i>Terre des hommes</i>	574
VI. Bibliografía sobre Vicente Aleixandre y « <i>En la plaza</i> »	577
VII. Bibliografía sobre el <i>Comentario de textos y Análisis literario</i>	578
VIII. Bibliografía general	584

Introducción

En los ya numerosos años de experiencia docente en Enseñanza Media, habíamos tenido ocasión de comprobar cómo, en clase de Literatura, los alumnos se entusiasmaban con los textos cuando se les invitaba a leerlos y a comentarlos entre todos. Algo tan sencillo como preguntarles simplemente qué les parecía. Las intervenciones se multiplicaban y el clima que se creaba era de gran interés y participación. Frecuentemente esas pequeñas «*tertulias literarias*» desembocaban en debates no poco interesantes, en los cuales el profesor se limitaba a moderar y de alguna manera, a recoger lo expuesto y extraer conclusiones.

No obstante, en cuanto se pasaba a la elaboración de un *comentario de textos* propiamente dicho, el encanto se rompía. Es cierto que llegaban a hacer análisis notablemente buenos, que adquirirían, por así decirlo, la «*mecánica*» del *comentario* que les permitiría afrontar con éxito el paso a niveles superiores de estudios. Pero en el profesor quedaba la inquietud de que aquello que habían descubierto en su primer contacto, esa primera intuición que tanto les

motivó, no aparecía en su trabajo ya elaborado de manera sistemática. De alguna manera, en la técnica de *comentario* que estábamos usando faltaba un cauce en el que pudiera aparecer esa «*lluvia de ideas*» o «*lluvia de impresiones*», a propósito del tema, la cual, por otra parte, a menudo se había manifestado bien rica e interesante.

Además, el profesor notaba que, aunque los alumnos calificaban las clases como muy amenas e interesantes, difícilmente la Literatura, como tal, les «*atrapaba*», les «*enamoraba*». Quiere esto decir que tal vez fuera su «*asignatura estrella*», pero no dejaba de ser una «*asignatura*», que es tanto como decir un deber que cumplir, no un objeto de amor.

Más aún, cuando entraba en discusión algún texto en el que aparecieran hechos notables, como pueden ser, por ejemplo, los amores de Calixto y Melibea, el profesor, que antes que nada quería ser educador, seguía el hilo de sus reflexiones para intentar al final que llegaran a alguna conclusión moralizadora. No era difícil, hay que admitirlo, pero no es menos cierto que dicha conclusión se la aplicaban concreta y exclusivamente a los personajes de la historia. Para sí mismos no extraían ninguna lección sencillamente porque no se sentían identificados, porque lo narrado no iba con ellos: ni se sentían aludidos en Calixto ni en Melibea, ni mucho menos en la vieja alcahueta Celestina... El libro era para ellos un objeto terminado, cerrado, más o menos

grato de leer, pero sin ninguna relación con la historia real que era su propia vida de jóvenes ansiosos de descubrimientos y emociones nuevas. Podemos exceptuar aquí aquellas obras que trataran exactamente de la situación y problemática concretas de la adolescencia, como *Edad prohibida* de Torcuato Luca de Tena, con la que se sentían totalmente identificados y que, por lo mismo, les encantaba.

Lo que para el profesor era un inquietud, la aparición de la L.O.G.S.E. lo convirtió en una exigencia y, en consecuencia, en una urgente necesidad. A todo ello, inquietud, exigencia y necesidad, vino a darle cumplida respuesta el *Método lúdico-ambiental de análisis literario*.¹

Primero, porque la obra ya no es ese objeto cerrado, concluso e inerte, sino que aparece como un ámbito con el que los alumnos entran en diálogo para rehacer desde su génesis las experiencias nucleares que encierra y que se van manifestando en imágenes literarias. Una y otra cosa, experiencias humanas y forma en la que se plasman, indivisiblemente unidas, deben ser reflexionadas y analizadas. La dicotomía obra/vida real, a la que hacíamos

¹ Cfr. López Quintás, Alfonso, *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis Estético de obras literarias*, Madrid, Rialp, 1994, «Método lúdico-ambiental de análisis de obras literarias» (pp. 27-92).

---, *Análisis literario y formación humanística*, Madrid, Escuela Española, 1986. «Análisis "lúdico" de obras literarias», pp. 9-24.

---, *Cómo lograr una formación integral. El modo óptimo de realizar la función tutorial*, Madrid, San Pablo, 1996. «Literatura», pp. 71-80.

alusión, ha desaparecido.

Además, puesto que lo que van siguiendo es el desarrollo lógico de un proceso humano, la obra no queda limitada ni en el tiempo, ni por unos personajes concretos, sino que es la vida misma la que late en el texto, es el ser humano con sus experiencias de encuentro o de colisión con las realidades de su entorno. Y si es el hombre, son ellos mismos, es su propia humanidad la que aparece nítidamente ante sus ojos sorprendidos. La Literatura se convierte así en una gran maestra que les enseña a prever sus propios procesos hacia el desarrollo o bien hacia la asfixia personal.

Entendida de este modo, la obra es una profunda lección de sabiduría, que, además, atrae al lector, le atrae sobremanera, le «*enamora*», porque le ofrece experiencias que son las suyas propias, su propia vida con sus planteamientos y sus expectativas, en tanto que ser humano.

La aplicación en el aula del *Método lúdico-ambiental de análisis literario* nos ha resultado extraordinariamente fecunda para subsanar esas carencias que detectábamos y alcanzar los objetivos que deseábamos. Ha venido a ensanchar los horizontes que nos ofrecían los anteriores métodos de comentario de textos. Decimos *ensanchar*, no sustituir. No se trata de descalificar en absoluto unos sistemas de comentario estilístico-literario que son realmente buenos en lo que

tratan, sino de complementarlos en aquello que omiten y que, sin embargo, es tan necesario en el aula de Literatura *per se*, y es además preceptivo según la L.O.G.S.E.

Fruto de esa experiencia es el presente trabajo, que hemos dividido en cuatro partes:

A) La primera de ellas es puramente teórica. Hemos partido de la ingente obra del profesor D. Alfonso López Quintás, en la cual está cumplidamente descrito y analizado el *Método*, y hemos extractado aquellos elementos y aquellas nociones que nos han parecido elementales e imprescindibles para poder ponerlo en práctica. De tal manera que, de forma sucinta, hemos expuesto el método, en qué consiste, cuáles son los conocimientos filosóficos indispensables para su aplicación y los términos clave para su comprensión y seguimiento.

B) Después hemos llevado a cabo el análisis de algunas obras -novela, drama y poesía-, para ilustrar el *Método* con algunos ejemplos.

Hemos procurado que fueran obras variadas en su temática, estilo e incluso longitud, para que, aun no siendo muchas, ofrecieran un cierto muestreo. No hemos incluido análisis de fragmentos, porque los dos poemas

comentados, que son relativamente breves, cumplen perfectamente esa misma función.

C) A continuación hemos recordado la normativa de la L.O.G.S.E. sobre la enseñanza de la Literatura, y hemos confrontado el *método lúdico-ambital* con algunos de los métodos de comentario de textos de más relevancia en la actualidad, hasta llegar a la conclusión de que no se trata de substituir sino de complementar, como decíamos al principio.

Y a partir de ahí hemos ido reflexionando sobre cada uno de los pasos de la aplicación del método, y hemos elaborado una programación que, evidentemente, se refiere al *Método* en cuanto tal. Quiere esto decir que, para poner en práctica dicha programación, habrá que secuenciarla según el colectivo y el nivel de alumnos a los que se dirija.

D) Por último, y como conclusión, bien avalada por la experiencia vivida con alumnos, como decíamos, de Enseñanza Media, hemos presentado la fecundidad formativa del análisis de textos literarios con el *Método lúdico-ambital*.

Evidentemente, la adquisición de valores y de actitudes no es nada fácil de evaluar; sin embargo hay manifestaciones que son bien reveladoras de que

algo muy profundo se ha agitado y ha sufrido un cambio después de que una serie de historias aleccionadoras se han expuesto ante sus ojos con brillo de azogue, y el intérprete-lector se ha visto reflejado a sí mismo, en tanto que hombre, en esas experiencias humanas básicas.

El *Método lúdico-ambiental de análisis literario* ha sido, para nosotros, el útil instrumento para convertir el *comentario* de textos y obras en una actividad gozosa y gratificante para los estudiantes, que además les lleva a reverenciar, desear y amar la Literatura de calidad, y tiene para ellos un valor formativo mucho más eficaz que los consejos y las palabras que les vienen de fuera. Porque la obra es una lección de sabiduría que les instruye desde su propia experiencia de intérpretes. Aprendiendo a interpretar la obra, aprenden a interpretar la vida. E interpretar es entender y también saber prever.²

² Oigamos las palabras de Fernando Lázaro Carreter en su espléndido artículo sobre «*El lugar de la literatura en la educación*»: «En 1967, se publicó en los Estados Unidos un libro de honda influencia; once profesores eminentes -entre ellos, Chomsky- procesaban la Universidad tradicional, haciendo causa común con la revuelta estudiantil y orientándola. Uno de ellos, L. Kampf, del M.I.T., titula su trabajo «*El escándalo de las cátedras de literatura*». Se trata de un brioso alegato contra la enajenación que padecen muchos profesores, al privar a sus investigaciones y enseñanzas de todo contenido humanístico. [...] Señala cómo la mayoría de sus colegas se aplican al estudio sin meditar nunca qué fines filosóficos deben alcanzar y qué verdad persiguen; se limitan a acumular grandes cantidades de datos -y apelan ya a los cerebros electrónicos- que luego comentan de modo intrascendente. "El verdadero escándalo de los institutos literarios -dice- está en su falta de ideas, en su bendita ignorancia filosófica". La historia literaria es, en ellos, mera narrativa histórica, inventario de datos sin hipótesis explicativas. [...] La gran ausente de todas estas actividades vacías que Kampf describe con pasión, es la crítica propiamente dicha. Una crítica que salga de sus propias prisiones, de ser un código para profesores, y que trate de inquirir qué significan los textos en la vida de la comunidad. [...] (V.V.A.A., *El comentario de textos*, I, Madrid, Castalia, 1989, pp. 14-15).

Quisiéramos todavía añadir que la aplicación del *método* en el aula ha resultado muy eficaz en los sentidos antes mencionados, pero no ha supuesto mayor dificultad que la que presentaban los sistemas anteriores. La única exigencia es una formación filosófica básica, pero que, por otra parte, es imprescindible para cualquier buen profesor que quiera además ser educador, que no se conforme con transmitir conocimientos, sino que quiera formar hombres. Y además, los resultados que se obtienen ya a corto plazo son tan gratificantes que la clase de Literatura resulta tan amena para el profesor como para los mismos alumnos. Esta ha sido nuestra experiencia, y esos jóvenes capaces de analizar a fondo un texto literario, enamorados de la buena Literatura, y con ansias de alcanzar su ideal de persona, son el mejor estímulo para buscar todavía mayores cotas de eficacia y fecundidad con el *método genético* que aquí presentamos.

Agradezco vivamente al autor del *Método lúdico-ambiental de análisis*, el profesor D. Alfonso López Quintás, la generosa ayuda que me ha prestado, sin la cual no hubiera sido posible la elaboración de este trabajo.

Primera parte

El método de lectura genética

1. Carácter ambital de realidades y acontecimientos.¹

Distinción entre "objeto" y "ámbito".

La realidad en la que el ser humano está inmerso, que le rodea, y en la que éste debe desarrollarse como persona, presenta dos modos fundamentales: uno el de aquellas realidades que están frente a él y que el hombre puede analizar sin comprometer su propio ser, realidades que son asibles, mensurables, ponderables, o lo que es lo mismo, que pueden ser pesadas, agarradas con la mano, situadas en el espacio, manejadas, dominadas. Son las realidades que llamamos «*objetivas*»². El otro modo es el de las realidades «*superobjetivas*», es decir relacionales, constelacionales, *ambientales*.

¹ Cfr. López Quintás, A., *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa*, Madrid, Asociación para el progreso de las Ciencias Humanas, 1993, pp. 75-99.

² «Por *objeto* se entiende en la filosofía actual (Jaspers, Marcel, Heidegger...) toda realidad que es mensurable, asible, pesable, situable en el espacio y tiempo, sometible a análisis científico...» (López Quintás, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Universidad de Navarra, Rialp, 1994, p. 27). «A nuestro alrededor hay casas, tierras, rocas, cosas de diversos tipos. Aparecen ahí, enfrente de nosotros, como algo distinto de nuestro ser. *Estar enfrente* se dice en latín *ob-jacere*, verbo del que se deriva *ob-jicere*, cuyo participio es *ob-jectum*. A todas las realidades que están frente al hombre y pueden ser analizadas por éste sin comprometer su propio ser las llamamos *objetos*. Son realidades "objetivas". Estas realidades pueden ser medidas, pesadas, agarradas con la mano, situadas en el espacio, dominadas, manejadas.» (Idem, *La formación por el arte y la literatura*, Madrid, Rialp, 1993, p. 23)

Quede, pues, bien claro que el *ámbito*³ no es un objeto, sino un campo de posibilidades de juego. Se trata ciertamente de una realidad, pero que no es manipulable ni asible, y, en consecuencia, el hombre no puede dominarla como si de un objeto se tratase.

El hombre mismo presenta una vertiente objetiva puesto que, como ser corpóreo que es, limita, puede ser localizado en el tiempo y en el espacio; pero en otro sentido, en tanto que persona, no queda reducido a objeto ya que no limita sino que está en relación, es también un campo de juego, un *ámbito* que abarca diversos campos conectados entre sí: el biológico, el ético, el estético, el familiar, el político, el cultural, el religioso... Son dos vertientes del ser humano que están integradas indivisiblemente, de tal modo que, propiamente, no podemos decir que el ser humano *tiene cuerpo* -pues, como acabamos de ver, el cuerpo no es un mero objeto aislable-, sino que *es corpóreo*. De hecho, el cuerpo solo no es persona, sino sencillamente un cadáver; y en el CREDO católico se afirma la «resurrección de la carne» para que la persona viva eternamente. Efectivamente, el cuerpo, aunque formado por una serie de elementos que en sí mismos pueden ser analizados como

³ El concepto de *ámbito* está ampliamente explicado por el profesor López Quintás en su libro *Estética de la creatividad*, Promociones Publicaciones Universitarias, Barcelona 1987, pp. 163-291. Los ámbitos como tema primordial del Arte son objeto de estudio en su obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Estella, 1991, pp. 11-73.

Cfr. también del mismo autor «*El descubrimiento de los ámbitos de realidad. Diversos tipos de ámbitos*», en *La formación por el arte y la literatura*, pp. 23-28; «*La obra literaria no es un mero objeto, sino un ámbito de realidad*», en *Cómo formarse en ética...* pp. 27-32.

objetos, no es poseído por el hombre, sino que forma parte del ser humano como tal, y tiene capacidad expresiva, comunicativa y creadora en diversos órdenes.

El hombre es un ser de encuentro⁴, y por lo mismo se va desarrollando como ser humano comunicándose, o mejor aún, creando mutuos vínculos con un sinnúmero de realidades superobjetivas que le rodean y que le apelan a entrar en juego con ellas, para dar así lugar a una trama de experiencias que forma un gran campo de juego en el que, el hombre que haya respondido creadoramente a tal apelación, pasa a ver los objetos como «ámbitos»⁵. En consecuencia, pasa de la actitud *objetivista* a la *lúdica* y, como queda dicho, se va desarrollando, va adquiriendo nuevas virtualidades y dimensiones a

⁴ Cfr. Rof Carballo: *El hombre como encuentro*, Alfaguara, Madrid 1973; *Medicina y actividad creadora*, Revista de Occidente, Madrid 1964.

Son clarificadoras también las palabras del profesor López Quintás: «*Múltiples experimentos y estudios han llevado a la Biología actual a la convicción de que el hombre es un "ser de encuentro": vive como persona, se desarrolla y llega a la madurez como tal creando relaciones de encuentro con los seres de su entorno: personas, instituciones, obras culturales, pueblos, paisajes, tradición, valores de todo orden... El ser humano nace prematuramente, en estado muy menesteroso. Sus sistemas inmunológicos, enzimáticos y neurológicos se hallan al nacer, muy inmaduros. Ese anticipo de un año responde a una razón de insospechada importancia, a saber: que el bebé acabe de troquelar su ser fisiológico y psicológico en relación al entorno. El entorno del recién nacido es ante todo la madre, luego el padre y los hermanos. Para llevar a cabo esa labor de troquelamiento debe tejerse entre la madre y el bebé un ámbito de acogimiento y tutela, una "urdimbre afectiva" (Rof Carballo). Por esa profunda razón, los biólogos instan a las madres a que amamenten por sí mismas a sus hijos y los cuiden, ya que, al hacerlo con el debido amor y ternura, no sólo satisfacen sus necesidades biológicas sino que los "acogen".» (Cómo lograr una formación integral..., p.38).*

⁵ Cfr. López Quintás, A., *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa*, Madrid, Asociación para el progreso de las ciencias humanas, 1993, pp. 157-185.

medida que va fundando esas relaciones de encuentro o campos de juego⁶.

Por «*juego*» entendemos aquí el hecho de encauzar nuestra capacidad creadora bajo unas determinadas normas fundando modos nuevos de realidad, como pueden ser las relaciones de convivencia, las reglas de un deporte, etc. Cada juego es en sí mismo fuente de luz, y se realiza a la luz que él mismo desprende. Un claro ejemplo lo tenemos en una confrontación deportiva entre dos equipos: se considera *buena jugada* aquella que está dotada de sentido, es decir, aquella que conduce a la meta deportiva, a obtener un tanto. A su vez «*ilumina*» el camino que deben seguir las jugadas siguientes. De modo que las jugadas no pueden preverse de forma total y exacta, sino que siempre estarán condicionadas por el curso de los acontecimientos, y un buen jugador será aquel que se deje «*iluminar*» por el acontecimiento lúdico y obre en consecuencia. De tal manera que la confrontación se convierte en fuente de luz, creándose una fecunda relación entre el proceso lúdico y el jugador que crea juego a esa luz⁷.

El hombre realiza esta actividad de crear «*campos de juego*» no sólo con los demás seres humanos, sino también con todas las realidades que le

⁶ Cfr. López Quintás, A., *El encuentro y la plenitud de la vida espiritual*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990.

⁷ Cfr. Idem, *El arte de pensar con rigor...*, pp. 187-225.

presenten posibilidades de *encuentro*, es decir todas aquellas realidades - incluido evidentemente el hombre- que presenten carácter de «*ámbito*» y con las que, por lo mismo, pueda darse un *entreveramiento de ámbitos*, es decir un *encuentro*.

Así cualquier realidad que no sea un mero objeto, que, si se quiere, sea asible, mensurable, pesable, delimitable, manejable y dominable, pero que, al mismo tiempo sea un ámbito de realidad porque ofrezca posibilidades lúdicas, es decir, que en cierto modo tenga iniciativa puesto que permite actuar de forma creativa, esa realidad merece un trato respetuoso, pues de lo contrario, si se la trata como un simple objeto, el hombre anula toda posibilidad de encuentro. Así por ejemplo, un instrumento musical, cualquiera que sea, es en parte un objeto situable en el tiempo y en el espacio, pero a su vez ofrece la posibilidad de crear música a quien sea capaz de entrar en juego con él respetando su condición peculiar. Si se da ese entreveramiento de ámbitos músico-instrumento, se produce el encuentro que genera la obra musical.

Esto quiere decir que ese tipo de realidades que pueden ser afectadas por la acción de otros seres sobre los que ejercen a su vez un cierto influjo, deben ser también consideradas «*ámbitos*». Y ello porque mientras los objetos no pueden entreverarse entre sí, los *ámbitos* sí pueden, y el fruto de tal unión es un ámbito nuevo.

Cuando un hombre tiene en su vida una actitud creadora, va convirtiendo los *objetos* y los *espacios* en *ámbitos*. Hablamos de actitud creadora porque todo encuentro supone *per se* actividad pero también receptividad. Y cuando se produce ese encuentro, se origina el ámbito nuevo del que hablábamos, un *campo libre de juego*, y el tiempo y el espacio adquieren una modalidad festiva, que es fuente de luz y que por lo mismo desborda de símbolos⁸.

En síntesis, y para clarificar, podemos pues afirmar que «*ámbito*» hace referencia a tres distintas formas de realidad:

A) *Aquella realidad no mensurable, ni asible, ni pesable, ni delimitable en el tiempo y en el espacio, y que está dotada de iniciativa y de la capacidad de abarcar cierto campo en diversos aspectos.*

B) *Un campo de posibilidades de acción, donde tiene lugar el encuentro, que supone a su vez la fundación de nuevos ámbitos llenos de sentido. Así el ejemplo antes aducido de un instrumento musical, que posibilita un juego creador.*

C) *El fruto del entreveramiento de ámbitos. Siguiendo con el ejemplo*

⁸ Cf. López Quintás, *El arte de pensar con rigor...*, pp. 227-247.

anterior, el fruto de la interacción del *ámbito-hombre* y del *ámbito-instrumento* sería la obra musical.

Si somos capaces de distinguir entre *objeto* y *ámbito*, nos situamos en la perspectiva necesaria para diferenciar y clarificar también otros términos no menos importantes, como *hechos* y *acontecimientos*, *significado* y *sentido*, *proceso artesanal* y *proceso creativo*.

*** "Hecho" y "acontecimiento"**⁹.

Una acción cualquiera es en sí misma un hecho. Ahora bien, dependiendo del contexto en el que tenga lugar el *hecho*, éste puede abrir o bien cerrar posibilidades para una persona o un colectivo de personas, y entonces se convierte en un *acontecimiento*. Por ejemplo, la acción de que una embarcación arribe a la playa y los marineros desembarquen, es un hecho cotidiano; pero cuando las naves colombinas tocaron tierras americanas, dos ámbitos entraron en contacto y la existencia de las personas de uno y otro mundo, la vieja Europa y la joven América, cambió sustancialmente. Ese *hecho* adquirió un *sentido histórico*, se convirtió en un *acontecimiento*. Lo mismo podríamos decir del desembarco en Normandía de las tropas aliadas, el 6 de junio de 1944, que marcaría el principio del fin de la Guerra Mundial en territorio europeo.

Esos hechos, como los descritos, que suponen un campo de interacción, que abren campos de posibilidades a la acción humana, los *acontecimientos* en

⁹ Cfr. López Quintás, «Distinción entre meros hechos y hechos históricos o acontecimientos», en *Cómo formarse en ética...*, pp. 35s.

suma, deben ser considerados como *ámbitos*.

Digámoslo una vez más, cuando el hombre adopta en su vida una actitud creadora, convierte los objetos, los espacios, los hechos, en *ámbitos*.

* "*Significado*" y "*sentido*"¹⁰.

Un hecho, una palabra, una idea, incluso un objeto, tiene un significado. Por ejemplo, una sortija de matrimonio es un adorno que se lleva en un dedo, y que puede tener más o menos valor según la materia de que esté formada. Cualquiera puede reconocerla al verla, sabe qué es y para qué sirve: conoce su *significado*. Pero además tiene el *sentido* de expresar el compromiso de amor y fidelidad entre ambos esposos. En un momento dado el matrimonio llega a romperse. La sortija puede permanecer en el dedo, sigue siendo sortija, su significado es el mismo, pero ya no tiene su sentido propio. Es cierto que uno de los cónyuges puede seguir llevándola como recuerdo de su propio amor o como expresión de la permanencia del mismo a pesar del fracaso: en este caso, el significado tampoco ha cambiado y sin embargo ha cobrado un sentido nuevo.

Como se puede fácilmente colegir, *significado* y *sentido* no se oponen

¹⁰Cf. López Quintás, «Distinción que media entre significado y sentido», en *Cómo formarse en ética...*, pp. 36-38.

Cf. Idem, «El arte de clarificar el sentido de los términos del lenguaje», en *El arte de pensar con rigor...*, pp. 300-320.

sino que se complementan. El sentido surge en un entrecruzamiento de ámbitos, de lo cual se deduce que para captar el significado pleno -es decir, significado propiamente dicho y sentido- de un hecho o de una palabra, haya que tener en cuenta los distintos elementos que aparecen en esa trama de relaciones y analizar qué papel juega cada uno respecto de los demás. Así, cuando somos capaces de ver los dos distintos niveles, el del significado y el del sentido, nuestra vida se enriquece considerablemente.

*** *Proceso artesanal y proceso creativo*¹¹**

El artesano trabaja entre objetos, los transforma según su entera voluntad. Por ejemplo la costurera o el sastre, que pretenden realizar un modelo concreto de traje: eligen los objetos que quieren -tipo y color del tejido, hilos, botones, etc.; preparan los patrones, cortan la tela, hilvanan, cosen, planchan... Todo ello evidentemente en un horario concreto, el que ellos han elegido o el que les han impuesto. Su trabajo es un proceso artesanal.

Sin embargo, y siguiendo con nuestro ejemplo, el diseñador de modelos actúa de bien distinta manera. Él no imita sino que debe plasmar una idea, que aun siendo «su» idea, tiene relación con la época en que vive, con lo que esto supone de ritmo de vida, tipo de personas, relaciones sociales...; es decir los distintos ámbitos de esa época. Y aunque sea regular en su trabajo, no puede elegir el momento exacto en que va a crear, pues en buena medida está llevado por algo que en cierto modo le viene como de fuera, escapa a su voluntad: la inspiración.

¹¹ Cf. López Quintás, «*La producción artesanal y la creación artística*», en *Cómo formarse en ética...*, pp. 38-40.

Así pues, la actividad artesanal o fabril tiene lugar entre objetos a los que transforma y domina, mientras que el proceso artístico es un encuentro, un entreveramiento de ámbitos en el que brota la luz -inspiración-, y cuyo fruto es la obra artística que, por lo mismo, no es tampoco un objeto sino un ámbito.

Desde la perspectiva que nos ha permitido establecer la distinción entre *objeto y ámbito; hecho y acontecimiento; significado y sentido; creación artística y proceso fabril*, conviene que sigamos reflexionando y analicemos la oposición que existe entre las experiencias de *vértigo y éxtasis*.

*** Proceso de fascinación o vértigo.¹²**

Si quiero contemplar algo, una imagen, una flor, etc., y me fundo prácticamente con ello, ciertamente no voy a poder verlo correctamente, su imagen me aparecerá distorsionada. Si, por el contrario, me sitúo a una distancia excesiva, se me volverá imprecisa, tampoco me será posible captarla como es debido. Necesito situarme en una distancia que no sea lejanía sino perspectiva, para poder encontrarme con esa realidad estimulante que me apela.

¹² Cf. López Quintás, A.,

* *Vértigo y éxtasis*, Madrid, Asociación para el progreso de las ciencias humanas, 1987.

* «*Las experiencias de vértigo y la subversión de valores*», *Discurso de recepción como Académico de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, Madrid, 1986.

* *El arte de pensar con rigor...*, pp. 455-687.

* «*Oposición polar entre las experiencias de vértigo y las de éxtasis*», en *Cómo formarse en ética...*, pp. 40-43.

* «*Las experiencias de vértigo y éxtasis*», en *Análisis literario y formación humanística*, Madrid, Editorial Escuela Española, 1986, pp. 19-21.

* «*Experiencias de vértigo y de éxtasis*», en *La formación por el arte...*, pp. 49-51.

* *La juventud actual entre el vértigo y el éxtasis*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1993.

* «*Experiencia de vértigo y éxtasis: la opción en contra o a favor de la creatividad*». «*Las experiencias de éxtasis y la riqueza de la vida espiritual*». en *El encuentro y la plenitud de la vida espiritual*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990, pp. 209-236.

Lo mismo sucede en las relaciones con las realidades del entorno. Necesito un campo libre de juego para que se produzca un entreveramiento de ámbitos entre la realidad dada y yo, para que se dé el intercambio de apelaciones y respuestas.

Si somos capaces de ser creativos, de establecer una perspectiva, un campo lúdico entre la realidad y nosotros, se produce el entreveramiento de ámbitos. Pero si, por el contrario, no alcanzamos a saber entrar en juego, intentamos paliar la soledad subsiguiente con formas de unidad de dominio o bien de empastamiento, que constituyen distintos modos de fascinación o vértigo.

«Lo distinto, distante, externo y extraño puede dominar al hombre o ser dominado por él; puede empastarse con él -como un trozo de cera que se funde con otro- o bien alejarse; puede chocar o bien permanecer indiferente a distancia. No puede, sin embargo, *entreverarse* con él, crear campos de juego comunes, en los que ambas realidades entreveradas ganan, sin necesidad de fundirse, modos relevantes de unión. El pianista y el piano se entreveran durante un acto de interpretación en cuanto se ofrecen el uno al otro posibilidades de juego estético. No se *fusionan*; se *integran*, lo cual implica un modo de unidad superior.»¹³

¹³ Cf. López Quintás, A., *Vértigo y éxtasis*, p. 26.

- Experiencias de vértigo

Si nos asomamos a un inmenso precipicio, la profundidad nos atrae con tal fuerza que de no agarrarnos nos arrojaríamos inconscientemente al vacío: es el vértigo de la altura. Pero es lo cierto que a lo largo de la vida de cada hombre se le va presentando otra forma de vértigo no menos peligroso y destructivo: Cuando un ser egoísta, un hombre no creativo, se enfrenta con una realidad o con otra persona que le fascina, o bien se funde con ella, le entrega su yo, se empasta, para embriagarse de sensaciones inmediatas; o bien se aleja para ejercer dominio sobre ella. En ambos casos el afán de obtener gratificaciones inmediatas (bien sea la de perderse, diluirse en una realidad seductora, o aquella del dominio de esa misma realidad) ha sofocado la posibilidad de encuentro.

En el primer caso es el vértigo de la unión disolvente de los límites, y en el segundo, el vértigo de la ambición o dominio. En ambos casos el hombre ha adoptado una actitud objetivista, carente de creatividad. Pero, puesto que justamente el hombre es un ser de encuentro, en esa fusión o distanciamiento no se desarrolla como persona y consecuentemente siente decepción y tristeza. Y es que el vértigo, al no hacer viable el encuentro no permite que el hombre llegue a captar el sentido profundo de las realidades y de los acontecimientos.

Cierto que el dominio, en un principio produce exaltación, pero pronto deja paso a la desilusión, y, como el hombre sólo se plenifica cuando se encuentra con realidades valiosas, cuando funda campos de juego, al asomarse a su vacío interior y sentirse fuera de sí, empobrecido como persona, enajenado y entregado a una realidad distinta y extraña, siente esa *tristeza* de la que hablábamos.¹⁴

Pero si ese empobrecimiento va paulatinamente invadiendo todos los aspectos de su vida, el hombre entregado a la fascinación siente el vértigo espiritual: la *angustia*. Más aún, si llega a sentir que todas sus posibilidades de encuentro están anuladas, que ya no le es posible recobrar la capacidad y la iniciativa creadoras, la angustia desemboca en *desesperación*, que le puede incluso llevar a la propia *destrucción* en el suicidio, o a la ajena en el homicidio.

Sigamos las palabras del profesor López Quintás en su Discurso de recepción como Académico de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas:

«La experiencia de fascinación, por intensa y conmovedora que sea en el aspecto psicológico, deja al hombre fuera de juego, lo despoja de cuanto necesita

¹⁴Cf. Kierkegaard, S., *La enfermedad mortal o De la desesperación y el pecado*, Madrid, Guadarrama, 1969.

para ejercitar sus virtualidades creadoras, configurar su realidad personal y llegar a plenitud. Al darse cuenta de que no está en camino de plenificación, el hombre siente *tristeza*. La tristeza es un sentimiento que sigue, como la sombra al cuerpo, a la conciencia de estarse empobreciendo. Cuando el empobrecimiento adquiere tal magnitud que anula la vida personal, el hombre se siente falto de todo sentido. Al asomarse a este *vacío de sí mismo*, experimenta esa forma de *vértigo existencial* que llamamos *angustia*. Si no es posible superar la actitud de pasividad y entrega que arrastra el vértigo y recobrar en alguna medida la capacidad e iniciativa creadoras, la angustia se trueca en *desesperación*, enfermedad mortal -según Kierkegaard- que supone el bloqueo absoluto de la vida en el espíritu, pero no extingue la luz de la conciencia; permite asistir indefinidamente a la situación de asfixia espiritual en que uno se halla. El sentimiento de desesperación, por su parte, conduce al hombre a la destrucción, la propia en el suicidio, la ajena en el homicidio.» (p. 32)

- Causas que provocan el vértigo¹⁵

Las dos causas últimas permanentes que están en el origen de un proceso de vértigo son el egoísmo y el individualismo, o si se prefiere el individualismo egoísta.

El individualismo egoísta fomenta el vértigo en una doble vertiente. Por una parte, lleva al hombre al convencimiento de que alcanzará su plenitud personal en el aislamiento. El fracaso que se sigue de tal error podría, es cierto, hacerle recapacitar y rectificar; pero con harta frecuencia persiste en

¹⁵ Cf. López Quintás, «La falta de jerarquización de los valores provoca las experiencias de vértigo», en *El arte de pensar...*, pp. 455-483.

su egoísmo y sencillamente cambia de estrategia. Si el aislamiento le hizo sentir el vacío, ahora va a salir de sí. No obstante, esa salida inspirada por el egoísmo no es *apertura* sino *pérdida*.

«La actitud egoísta lleva al hombre a conceder primacía al propio yo y considerar todo lo circundante como satélite suyo, mero medio para los propios fines, simple objeto. Esta orientación anti-dialógica, no dual, amengua la sensibilidad para percibir la importancia de las condiciones que hacen posible el encuentro, y hace aparecer ilusamente como valiosas las actitudes que encierran al hombre en la soledad del yo.

Del egoísmo se deriva una actitud soberbia, resentida, hedonista, inestable, arbitraria, pragmatista, reduccionista, reclusa, indolente, voluble, medrosa».¹⁶

Conviene aquí sin embargo hacer una aclaración: cuando hablamos de *aislarse*, no nos referimos evidentemente a ese aislamiento que busca *recogerse* y *sobrecogerse* ante lo valioso, el cual, lejos de cualquier tipo de egoísmo, supone apertura de espíritu y afán de solidaridad. Aquí tratamos exclusivamente de la reclusión en la soledad del yo.¹⁷

¹⁶ Cfr. López Quintás, *El arte de pensar...*, p. 468.

¹⁷ Cfr. López Quintás, «El aislamiento egoísta en sí mismo fomenta el vértigo», en *El arte de pensar...* pp. 580-585.

- Consecuencias que provoca el *vértigo*.¹⁸

Las experiencias de vértigo son reduccionistas, esto es, no fundan verdaderas relaciones de encuentro, no crean campos de juego que, ya hemos visto, son portadores de luz. El hombre entregado al vértigo, sin la debida distancia de perspectiva para pensar, razonar, reflexionar, decidir, es presa de una pasión ciega, puramente sensorial; ha perdido su capacidad creadora. Llegamos así a la más grave consecuencia del vértigo, y que está en la raíz de todas las demás: *el vértigo enceguece para los valores*.

«Debe subrayarse con energía que la *entrega* al vértigo no implica la *pérdida de la lucidez mental* sino de la *creatividad* y, consiguientemente, de la comprensión cabal de los valores».¹⁹

El hombre de vértigo no llega a entender que las distintas fuentes de energía existentes en el ser humano deben ser integradas para que éste pueda proceder de forma creativa, sino que sencillamente acepta como únicas y decisivas las energías básicas.

Pero dichas energías, actuando aisladamente y obedeciendo a una actitud de fijación fascinada, no dejan al final más que angustia y desesperación. El

¹⁸ Cfr. López Quintás, «El encabalgamiento de las experiencias de vértigo» en *Vértigo y éxtasis*, pp. 177-190.

¹⁹ *Ibidem*, p. 180.

hombre, que ve destruida su capacidad de encuentro, obsesionado además por su propia ambición egoísta e insolidaria, instalado en un plano infrahumano, va perdiendo sensibilidad para los valores, llega incluso a revolverse contra ellos, hasta acabar rechazándolos e incluso rechazándose a sí mismo porque se siente envilecido y fracasado, cae en un pesimismo radical que, finalmente le va haciendo incapaz de hacer juego ninguno con el entorno.

A medida que su cerrazón insolidaria, le va privando de su creatividad, el hombre de vértigo, ciego para los valores, se va encaminando al absurdo.

- Características del hombre entregado al vértigo.

El ser humano entregado a las experiencias de vértigo, centrado en sí mismo, no crea unidad en sus relaciones con las realidades que lo apelan y le ofrecen posibilidades de juego creador, y se va quedando desvinculado, escindido. Esas mismas realidades se le aparecen, por lo mismo, externas, extrañas y distantes, cuando no hostiles. Así, exiliado en la vida humana, exiliado, pues, de lo que es su patria espiritual, busca soluciones inmediatas (En su aislamiento egoísta, cree que las soluciones mediatas, aquellas que se adaptan al ritmo lento propio de un proceso creador, le alejarían todavía más de las realidades ansiadas) para superar ese alejamiento: o bien se acerca del todo para fundirse, o bien se aleja del todo para dominar.

En el primer caso, se entrega exaltado a todo un mundo de sensaciones que le embriagan, que incluso le llegan a producir la falsa impresión de que le sacan de sí, de que se diluyen las fronteras con el entorno, pero que, al final, le dejan también insatisfecho, ansioso de más impresiones, que nunca le guían hacia la plenitud personal. Llega así a convertirse en un gozador voluble, fijado en una sucesión de instantes siempre huidizos, al que la decepción va sumiendo en el tedio y para quien el fluir del tiempo se hace insufriblemente lento y monótono.

En cuanto a aquel que, en lugar de empastarse, de fundirse con la realidad objeto de su deseo, se deja llevar por su afán de control, agudiza cuanto puede su vida intelectual (No olvidemos que el hombre de vértigo ha anulado su capacidad de creatividad, pero no su lucidez mental), para lograr las mayores cotas posibles de dominio sobre la naturaleza.

Como decíamos al principio, ambos tipos de hombre ven las realidades de su entorno como «objetos» para satisfacer sus propios deseos, ambos tipos de hombre son incapaces de responder a las apelaciones, fundar campos de juego y tener encuentros. Encerrado en sí mismo, en una soledad absoluta, carente de sentido porque no se desarrolla como persona, llega incluso a perder su propia identidad. Él puede incluso llegar a creerse seguro, por dominado o por dominador, pero como en realidad es incapaz de establecer

ningún modo valioso de unidad, le va invadiendo un sentimiento de *tristeza* que va convirtiéndose en *angustia*, llega a la *desesperación* y acaba por desembocar en el *absurdo*, que supone renunciar por principio a cualquier relación de encuentro.

* **Proceso de éxtasis o encuentro**²⁰

La experiencia de éxtasis es fuente de luz, por oposición al vértigo que, como ya hemos visto, enceguece para los valores. Contrariamente a todo lo expuesto a propósito del vértigo», la experiencia de «éxtasis» tiene lugar cuando un hombre sensible a los valores es atraído por una realidad que ofrece posibilidades de juego creador, y éste asume activamente esas posibilidades lúdicas.

El hombre creativo no convierte la atracción en fascinación, sino que es respetuoso con las realidades ambiales de su entorno, adopta una actitud de apertura y colaboración y crea con ellas ámbitos de interacción lúdica. En esa apertura en la que el hombre de éxtasis ofrece todas sus posibilidades lúdicas para fundar el campo de juego común, no sólo se va desarrollando y se va encaminando él mismo a su plenitud como persona, sino que, puesto que en el campo de juego los límites entre ámbitos quedan superados, va contribuyendo a la vez a que esa otra realidad vaya también llegando a ser aquello a lo que está llamada.

²⁰ Cfr. López Quintás, *Análisis literario y formación humanística*, Madrid, Escuela española, 1986, pp. 18-19.

* Idem, *La cultura y el sentido de la vida*, Madrid, PPC, 1993, pp. 22-25.

* Idem, *La formación por el arte...*, pp.49-61.

* Idem, *Cómo formarse en ética...*, pp. 42-43.

* Idem, *El arte de pensar con rigor...*, pp. 485-570. 657-710.

* Idem, *Vértigo y éxtasis...*, pp. 75-176. 191-286. 351-364.

«El hombre creativo se abre a los demás hombres y a todas las realidades que pueden presentar una condición de ámbitos para ofrecerles sus posibilidades lúdicas y fundar un campo de juego común. Este ofrecimiento significa ya un *reconocimiento* y un *acogimiento* de las posibilidades creadoras de las demás realidades. [...] El hombre reverente no somete a los seres de su entorno -ni se somete a sí mismo- a forma alguna de práctica reduccionista; les deja ser lo que son y colabora con ellos en la tarea de convertirse día a día en aquello a lo que están llamados a ser. Esta voluntad de perfeccionamiento enriquece, a la vez y en el mismo grado, el ser propio y el ajeno, ya que en el campo de juego creador los límites que escinden lo "ajeno" y lo "propio" quedan felizmente superados. Las experiencias de éxtasis constituyen el polo opuesto del sadismo y el masoquismo».²¹

Quiere eso decir que el éxtasis le da al hombre su identidad personal, situándolo en permanente tensión hacia su pleno desarrollo. Bien entendido que esa tensión, que es un impulso hacia la meta valiosa que es su perfeccionamiento espiritual, es, por lo mismo, fuente de la paz, gozo y felicidad que se derivan de la fundación de modos valiosos de unidad.

Recordemos que el proceso de vértigo, que enajena y aliena, estaba jalonado por sentimientos de *tristeza*, *angustia*, *desesperación* y *destrucción*. Por el contrario, el proceso de éxtasis, que acerca al hombre a su identidad personal, produce otro tipo bien distinto de sentimientos.

²¹ Cfr. López Quintás, «*Las experiencias de vértigo y la subversión de valores*»..., p. 35.

El hecho de partir de una actitud de respeto hacia las realidades del entorno, a las que no se trata como objetos, hace posible el *encuentro*. La tarea creadora común que se sigue, hace que el ser humano se desarrolle como persona, y eso le produce *alegría*. Más aún, si la realidad con la que ha entablado juego creador ofrece tales posibilidades que puede el hombre elevarse a lo mejor de sí mismo, la *alegría* se traduce en *entusiasmo*, que constituye propiamente el éxtasis, y que, haciéndole sentirse cercano al cumplimiento cabal de su propia vocación, le empuja a seguir entregándose a la tarea creativa común, y le produce un sentimiento de *optimismo* ante la vida, de *felicidad interior*.

«El hombre de éxtasis ve su vida y todo lo que existe a la luz que brota en el campo de juego que colabora a fundar. Desde esa posición privilegiada comprende nítidamente que, para obtener su plena identidad personal y su libertad perfecta, la vía regia, la única adecuada, es asumir activamente ciertas normas e ideales como principio y meta del obrar.

Sólo de esta forma puede el hombre, a la vez, ser libre y tener la energía suficiente para realizarse plenamente como persona. Al unir esta energía y esa libertad, sabe valorar las fuerzas pulsionales debidamente, pero se cuida de no desgajarlas del conjunto humano; las integra en el dinamismo total de la vida, que viene impulsada por los grandes valores e ideales».²²

²² Cfr. López Quintás, *El arte de pensar con rigor...*, p. 531.

Es cierto que el éxtasis es en principio bien exigente: supone el olvido de los propios intereses egoístas de obtener ganancias inmediatas de realidades y acontecimientos, reduciéndolos a meros medios para el logro de los propios objetivos. Vencer esta tendencia natural del hombre a dominar y manipular su entorno, es un esfuerzo que exige tiempo, pero que finalmente alcanza la luminosa meta del encuentro.

Se ha dicho, y no sin razón, que el éxtasis exige mucho, mejor todo, pero también promete todo, y finalmente da todo.

- Experiencias de "éxtasis"²³

Hemos reflexionado ya sobre la existencia del hombre en un entorno de realidades que le ofrecen posibilidades de juego creador, que le apelan a que las asuma de modo activo, de manera que vaya desarrollando su propia personalidad y perfeccionando el universo común. Si el hombre responde a esta apelación, esas realidades se le van haciendo *íntimas*, esto es, que sin dejar de ser *distintas* y *distantes*, participan con él en un mismo campo de juego.

En ese común campo de juego, los seres ya no están fuera unos de los otros, ni necesitan salir de sí para llegar a los demás, sino que viven en un

²³ Cfr. López Quintás, *Vértigo y éxtasis*, pp. 75-126.

ámbito en el que es posible la comunicación, sin que eso suponga perder su poder de iniciativa y su configuración personal.

Así cuando un hombre es capaz de renunciar a las gratificaciones inmediatas, y adopta una postura de respuesta generosa, asumiendo de forma creativa las posibilidades de juego que su entorno le brinda, se produce el *encuentro*, que supone entreveramiento de ámbitos de vida, es decir, receptividad y actividad de las posibilidades que cada uno posee.

Dichas posibilidades pasan a ser la energía interior dinamizadora de ese hombre para que se vaya elevando a lo mejor de sí mismo. En suma, le lleva a realizar *experiencias de éxtasis*.

El hombre de éxtasis se abre respetuosamente a todas las realidades que puedan presentar condición de ámbitos, no las somete ni intenta dominarlas, sino que colabora con ellas en la tarea de alcanzar su propia perfección.

De modo que las experiencias de éxtasis suponen enriquecimiento tanto del propio ser como del entorno.

- Experiencia de éxtasis y encabalgamiento de ámbitos²⁴

Hemos visto que en el origen de las experiencias de éxtasis hay siempre un afán de creatividad, una búsqueda activa de algo valioso. Ese mismo impulso lleva a la unión de las distintas experiencias de éxtasis, a establecer un nexo entre ellas, un encabalgamiento de ámbitos, que a su vez origina nuevos ámbitos. Propiamente, encabalgamiento o entreveramiento de ámbitos significa unión de posibilidades para buscar una meta común. Esa participación de dos o más realidades ambivalentes en una tarea común, no se reduce a un mero actuar conjuntamente, sino que supone cooperación de seres autónomos, es decir, se trata de seres con capacidad de iniciativa que se ofrecen mutuamente sus posibilidades de juego creador y fundan en común un campo lúdico que potencie la realidad de cada uno de ellos.

- Plenitud del ser humano²⁵

El hombre se va desarrollando como tal mediante la creación de vínculos, casi siempre reversibles, es decir, que suponen un influjo mutuo. Y

²⁴ Cfr. López Quintás, «El encuentro como entreveramiento de ámbitos», en «Las experiencias de vértigo y la subversión de valores»..., pp.23-30.

²⁵ Cfr. López Quintás, «Experiencias reversibles y madurez humana», en *Vértigo y éxtasis*, p. 260.
Cfr. Zubiri, X, *Sobre el hombre*, Madrid, Alianza Editorial/ Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1986.
Idem, *Inteligencia Sentiente*, Madrid, Alianza Editorial/ Fundación Xavier Zubiri, 1991.
Idem, *El hombre y Dios*, Madrid, Alianza Editorial/ Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1985.
Idem, *Sobre el sentimiento y la volición*, Alianza editorial/ Fundación Xavier Zubiri, 1993.

es en ese campo de juego donde el ser humano va adquiriendo su propia personalidad.

De lo dicho se deduce que el ser humano no es un algo totalmente hecho de una vez por todas, sino que es una «posibilidad», un ser llamado a desarrollarse mediante el establecimiento continuo de relaciones. El hombre es, pues, un ser ambital.

. El hombre es un ser de encuentro²⁶

«...Pero lo que es seguro es que el andar, el buscar y el encontrarse, de algún modo forman parte de los enigmas del Eros. No hay duda de que no son tan sólo nuestros actos los que nos empujan hacia adelante por el camino sinuoso, sino que hay algo que nos atrae, que en cierta manera nos espera, siempre enmascarado. En nuestro marchar hacia adelante hay siempre algo de anhelo amoroso, de la curiosidad del amor. Aun cuando andemos buscando la soledad del bosque, o el silencio de las cumbres, o una playa desierta sobre la que el mar con leve susurro muere en una franja plateada. Siempre hay algo muy dulce que se mezcla a los encuentros solitarios, aunque sólo se trate del encuentro con un árbol erguido o con un animal del bosque, que se detiene, sin ruido y que nos fija, con su mirada, desde la sombra. Entreveo que no es el abrazo sino el encuentro lo más decisivo y lo más genuino de la pantomima erótica. En momento alguno es lo sensual más espiritual y lo espiritual más sensual que en el encuentro...

²⁶ Cfr. Rof Carballo, Juan, *El hombre como encuentro*, Madrid, Alfaguara, 1973.
Idem, *Urdimbre afectiva y enfermedad*, Labor, Barcelona, 1961.
Buber, M., *Die Schriften über das dialogische Prinzip*, L. Schneider, Heidelberg 1954.
López Quintás, A., «El hombre es un ser de encuentro», en *Vértigo y éxtasis...*, p. 193.
Idem, *La formación por el arte...*, p. 48.

...El encuentro promete más que lo que da el abrazo. Parece pertenecer, si oso expresarme así, a un orden superior de las cosas, el mismo que hace moverse a las estrellas y que fructifica los pensamientos...»²⁷

Esas relaciones de encuentro que el hombre va estableciendo con las realidades de su entorno y que constituyen otros tantos campos de realización personal, van configurando su personalidad, la van desarrollando y perfeccionando, fundando con él modos de unidad muy elevados. El «encuentro», que supone intercambio de posibilidades, entreveramiento fecundo, sólo puede darse entre ámbitos, nunca entre objetos.

Para que el «encuentro» sea posible, el hombre debe adoptar una actitud de generosidad, que supone, primero, apertura al entorno para escuchar la apelación de los valores, y después, respuesta con voluntad de colaboración y diálogo, con veracidad y magnanimidad.

. Entreveramiento de ámbitos y encuentro

Conviene, una vez más, que hagamos un esfuerzo por explicar bien términos y conceptos, con el fin de que nuestro trabajo se vaya desgranando con la debida claridad.

²⁷ Cfr. Hugo von Hofmannsthal, *Wege und Begegnungen*. Reclam. Stuttgart, pp. 27-28.

Cuando hablamos de «encuentro» nos referimos a una fundación de relación de presencia. Y, como ya explicábamos a propósito de las experiencias de vértigo, ni la inmediatez de fusión ni la distancia de alejamiento hacen posible el encuentro. La relación de presencia que supone el encuentro, se da cuando se funda un campo de juego en el que se produzca un entreveramiento de ámbitos, que significa participar en una tarea común. Evidentemente, y como ya se ha dicho, no se trata sólo de una actuación en común, sino que va mucho más allá, es una búsqueda de la misma meta con la participación no de *potencias* -lo que sí supondría una mera actuación común-, sino de *posibilidades*.

Y una vez más llegamos a la misma conclusión: la relación de encuentro, el entreveramiento fecundo, tan sólo es posible entre ámbitos, no entre objetos, o lo que es lo mismo, requiere, para poder producirse, que los espacios sean transformados en ámbitos.

*** Relación entre ámbitos**

Hemos explicado ya que si adoptamos una actitud egoísta, buscando ganancias inmediatas, tendemos a dominar las realidades del entorno, las reducimos a *objetos*, en lugar de respetarlas y colaborar con ellas. De este modo las percibimos como externas a nosotros, distintas, distantes y extrañas. Y en estas circunstancias cobran sentido palabras como *dominar* y *poseer*, que se refieren siempre a *objetos*.

Pues bien, puesto que los *objetos*, en tanto que tales, nunca pueden ser íntimos para el hombre, sino que siempre están fuera de él, cuando un hombre está en actitud de *dominar* o *poseer*, los esquemas *dentro-fuera*, *interior-exterior*, *aquí-allí*, *libertad-norma*, *autonomía-heteronomía*, *libertad-norma*, *independencia-vinculación*, *autoafirmación-solidaridad*, se le presentan siempre como dilemas.

Pero si el hombre es capaz de tener una actitud creadora, contempla dichos esquemas no ya como *dilemas* sino como *contrastos*, es decir, pares de

conceptos que no se oponen, sino que se contraponen y complementan entre sí.²⁸

Cuando los *dilemas* se convierten en *contrastos*, las realidades del entorno dejan de ser distintas y distantes para hacerse *íntimas* para al hombre, en el sentido de que, sin perder cada parte su propia personalidad, empiezan a participar en un mismo campo de juego, dando lugar a *experiencias reversibles*,²⁹ es decir ejerciéndose mutua influencia. Así la persona humana va adquiriendo a lo largo de su vida, su propia personalidad, se va desarrollando cada vez más en la fundación constante de esas relaciones de encuentro o campos de juego.

²⁸ Cfr. López Quintás, *La formación por el arte...*, pp. 31-34.

²⁹ Cfr. López Quintás, *La formación por el arte...*, p. 24.

*** Poder expresivo del lenguaje³⁰**

En su obra *Estética de la creatividad*, el profesor López Quintás dice que «*el lenguaje es la manifestación sensible del poder que tiene el hombre de penetrar en la realidad más allá de la multiplicidad de estímulos, y de abarcar mucho campo y ganar una posición de dominio frente a todo aquello que le afecta de algún modo. Cuando sabemos el nombre de una realidad, parece que la dominamos en cierta medida y nos sentimos confiados a su lado. Dar nombre es caracterizar, enmarcar delimitar tener en cierto grado bajo control. Este control resalta en todo diagnóstico. Un fenómeno diagnosticado es un fenómeno sometido al control del lenguaje*» (p. 291).

El lenguaje, como vibración pasajera del aire, es *objeto*, pero por su capacidad expresiva es un campo de significación y de luz, por lo que debe ser

³⁰ Cf. López Quintás, A., *El secuestro del lenguaje*, Madrid, Asociación para el progreso de las ciencias humanas, 1987.

Idem, «*Las experiencias de éxtasis y la recuperación del lenguaje secuestrado*», en *Vértigo y éxtasis...*, pp. 351-364.

Idem, «*La razón profunda del poder expresivo del lenguaje*», en *Cómo formarse en ética...*, pp. 47-49.

Idem, «*El lenguaje y el silencio son el vehículo del encuentro y la creatividad*», en *El arte de pensar...*, pp. 249-268.

Idem, «*La actividad lúdica y el lenguaje*», en *Estética de la Creatividad*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1987, pp. 291-356.

considerado como un *ámbito*.

Y de nuevo nos encontramos con una experiencia reversible: el lenguaje va expresando los ámbitos que se van originando en la vida de un hombre, y les va dando una especial densidad. Pero, al mismo tiempo, las experiencias de éxtasis van haciendo aflorar el sentido auténtico del lenguaje, el sentido auténtico de los términos; no sólo del lenguaje oral, sino también de esa otra forma de lenguaje, en tanto que vehículo de comunicación, que es el silencio denso y preñado de significado.

Todos tenemos la experiencia de situaciones ambientales en que el entreveramiento es tan tenue, tan difuminado, que se está ahí como indeciso y confuso, hasta que una palabra le da densidad, le da carta de naturaleza. Rodeando el cuerpo agonizante de un ser querido que está expirando, los sollozos están contenidos; se sabe que ya no vive, pero es necesaria una palabra, «*Ya se acabó*», para que la muerte cobre realidad entre los presentes y rompan a llorar tristemente. O el «*Te quiero*» de dos enamorados que venían sufriendo en silencio su incertidumbre, y que les abre a la realidad de su cariño profundo.

Algunos lingüistas han llegado a identificar «*lenguaje*» (tomado el término en su sentido más genuino, es decir como «*facultad del ser humano*»

para comunicarse») y «*pensamiento*», y han identificado también los orígenes de la hominización con los del lenguaje. Bertil Malmberg afirmaba que «un ser incapaz de captar y experimentar conceptos no puede crear una lengua. Lengua y formación de ideas son, en el fondo, una sola cosa, y constituyen expresión de idéntica capacidad; la lengua y el pensamiento son, en sentido estricto, lo mismo. La aparición de la capacidad lingüística resulta igual a la hominización. Así, la verdad del primer versículo del Evangelio de Juan, "*En el principio era la palabra*", adquiere su confirmación.»³¹

Sin necesidad de entrar en ese debate de hasta qué extremo se confunden la facultad de pensar y la de comunicarse del ser humano, es fácilmente constatable lo dicho anteriormente: que las experiencias de éxtasis, aquellas que permiten el proceso de desarrollo integral del ser humano, cobran densidad por el lenguaje, y que, al mismo tiempo, el verdadero *sentido* (recordemos la diferencia establecida entre *significado* y *sentido*) de los vocablos en sí mismos y el que cobran en relación unos con otros, ese sentido sólo se capta en las experiencias creadoras.

Como consecuencia, el hombre de éxtasis *recobra* el lenguaje, y siente su existencia iluminada, se encuentra capaz de captar con nitidez el sentido profundo y pleno de los valores, lo que le permite a su vez perfilar sus ideales

³¹ Malmberg, B., *La lengua y el hombre*, Madrid, Istmo, 1979, p. 124.

y disponerse esperando a conseguirlos. Su existencia va quedando así abierta a una vía de plenificación.

Hemos dicho que el lenguaje da nitidez a los distintos ámbitos de realidad. O lo que es lo mismo, el lenguaje le otorga dominio al hombre, no en el sentido de la posesión de vértigo, sino en el sentido noble de soberanía, de señorío sobre sí mismo y su relación con las realidades de su entorno. Y es que al dar nombre define los fenómenos y permite entenderlos, lo cual nos da cierta seguridad ante situaciones que, por indefinidas, nos resultarían inquietantes.

Profundizando algo más en nuestra reflexión, observaremos que el lenguaje, dando precisión a los ámbitos en que se mueven los seres humanos, permite la comunicación entre éstos, es decir, el lenguaje se convierte en lengua, y los hombres pueden comunicarse. Y en esa comunicación el hombre puede crear -o destruir- vínculos interpersonales. Comprobamos así que el lenguaje es vehículo del encuentro (Recordemos una vez más que el hombre en sí mismo es un ser de encuentro), por lo que el lenguaje auténtico, tomado este calificativo en el sentido de que es el adecuado al ser propio del hombre, es el lenguaje dicho con amor, porque es constructivo, instaura un campo de convivencia, de intercambio creador (El lenguaje dicho con odio ciertamente tiene también poder expresivo, pero se lo debe a su fuerza destructiva, por lo

que es un antilenguaje: disuelve todo vínculo afectivo, imposibilita el encuentro).

Esta última afirmación, llamar al lenguaje dicho con odio antilenguaje, merece que nos detengamos en una aclaración: Venimos viendo desde el principio que la personalidad del hombre es una posibilidad que se va desarrollando mediante el ejercicio de la creatividad que se da en el encuentro del ser humano con las realidades de su entorno que esperan ser consideradas como ámbitos, que le apelan a entrar en un campo lúdico común, a crear vínculos de colaboración y perfeccionamiento mutuos. Y ya hemos visto también cómo el lenguaje mismo es un campo de significación que funciona como vehículo de encuentro, instaurando campos de convivencia cuando es dicho con amor.

No obstante el hombre egoísta, con mentalidad utilitarista o posesiva, y que se considera como un ser terminado que posee ciertos poderes y la libertad para utilizarlos como y para lo que quiera, ese hombre, decimos, ve el lenguaje no como ámbito sino como objeto, como un medio del que puede disponer a su antojo, ya sea para crear vínculos ya sea para destruirlos.

Pero, digámoslo una vez más, el hombre es un ser de encuentro, que va desarrollando y perfeccionando su vida personal dando lugar a encuentros

de todo orden. El lenguaje que destruya la posibilidad de dicho encuentro -el lenguaje dicho con odio- va contra su esencia misma. Luego es ciertamente un antilenguaje.

Y todo lo dicho nos lleva todavía más allá en nuestra reflexión. Siendo el lenguaje un *ámbito* no es algo hecho ya de una vez por todas, sino que es algo vivo, que participa y colabora con el hombre en un campo lúdico. Esto quiere decir, como ya hemos visto, que va dando expresión al pensamiento y la experiencia del hombre, pero, además, es susceptible de ser desarrollado en el juego creador donde se da el entreveramiento de ámbitos. El lenguaje debe, pues, ser usado con cautela, para dar a cada vocablo el sentido preciso en un contexto dado, y también debe ser usado con entusiasmo, porque, a medida que nuestro pensamiento se va enriqueciendo, también el lenguaje va aumentando su capacidad de iluminar ideas nuevas. La proporción «*a mayor riqueza de pensamiento, mayor riqueza de lenguaje*», no quiere decir especialmente que vayan apareciendo vocablos nuevos -lo cual sí suele suceder también-, sino, sobre todo, que el lenguaje ya no sólo se limita a comunicar sino que llega a desbordar de sentido, que la carga de sentido que presenta supera los significados que comunica.

*** El lenguaje y el silencio: implicación y enriquecimiento mutuos³²**

Por ser el lenguaje un ámbito de realidad, será vehículo de creatividad siempre que sea *acogido*. Y el ámbito humano de acogimiento es el *silencio*. Entendidos ambos términos, como es lógico, como *contraste* no como *dilema*. Si lo viéramos como *contraste*, los limitaríamos a *objetos*, y en ese caso, a la mera cadena fónica se le opondría la ausencia de palabras. Pero si lo contemplamos desde una actitud creativa, el silencio es el *ámbito* humano de acogimiento, es decir, la atención simultánea a las distintas realidades que aparecen en un momento dado, para poder captar su sentido total. Por eso, unidos al silencio, aparecen el *recogimiento* y el *sobrecogimiento*, en el sentido de *recogerse* en *silencio* para dejarse *sobrecoger* por lo valioso.

Sigamos las propias palabras del profesor López Quintás: «*El lenguaje actúa como vehículo de la creatividad, como medio en el cual se crean modos valiosos de unidad, si es acogedor. El ámbito humano de acogimiento es el silencio. El silencio verdadero no es la falta de palabras; es la atención*

³² Cfr. López Quintás A., *Cómo lograr una formación integral*, Madrid, San Pablo, 1996, pp. 49_{ss}.
Idem, *Cómo formarse en ética...*, p. 189.

*simultánea a las realidades que confluyen en un determinado momento. Este tipo de silencio va unido con el recogimiento y el sobrecogimiento».*³³

En conclusión, no sólo el lenguaje, sino también el silencio, son el vehículo de la creatividad humana.

³³ Cfr. López Quintás, *El arte de pensar con rigor...*, p. 259.

2. La obra literaria, ámbito de realidad³⁴

Un libro cualquiera puede ser considerada *objeto*, en tanto que cabe situarlo en el tiempo y en el espacio, es mensurable, asible... Pero eso sólo, el papel, las letras, no constituye la obra. La *obra literaria* es mucho más, es un *ámbito*,³⁵ porque ofrece posibilidades de encuentro; siéndome, en principio externa y extraña, si me sumerjo en ella con actitud creadora, se me convierte en *íntima*, porque participamos ambos, la obra y yo, de un mismo campo de juego.

Hemos visto ya en el capítulo anterior, que lo propio del hombre para desarrollarse y vivir como tal, es adoptar una actitud creativa, que supone ver las realidades de su entorno no meramente como objetos sino como ámbitos.

³⁴ Cf. López Quintás, A., *Obras literarias de hoy, análisis estético*, Madrid, CCS, 1982.

Idem, *La formación por el arte y la literatura*, Madrid, Rialp, 1993.

Idem, *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Madrid, Rialp, 1994.

Idem, *Análisis literario y formación humanística*, Madrid, Escuela Española, 1986.

Idem, «*Hacia una fundamentación estética de la literatura*», en *Estética de la creatividad*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1987.

³⁵ Cfr. López Quintás, *La formación por el arte...*, pp. 26-30. 62-67.

Pues bien, el literato es un hombre sensible a ese carácter ambital, y por lo mismo capaz de captar los distintos sentidos de una realidad ambital y, sobre todo, la relación de unas realidades con otras, ya sea formando un dilema, ya un contraste. El literato es un hombre que siente el impulso o incluso la necesidad de dar cuerpo expresivo a sus experiencias de encuentro con esas distintas realidades.

Volviendo a la identificación del pensamiento y el lenguaje (Poco nos importa aquí si se trata de una identificación total, como pretenden algunos, o sólo de gran aproximación), será bueno recordar que los términos del lenguaje forman un código que se organiza por oposición. Del mismo modo se organizan también los conceptos de la mente, de tal manera que para alcanzar el sentido profundo de un concepto, hay que analizar a qué otro concepto se opone en una situación dada. Por ejemplo: el reír suele ser expresión de alegría y se opone a lo que signifique tristeza o malestar. Sin embargo, cuando en la última escena de *La fuerza del sino*, D. Alvaro suelta una carcajada, es una risa desgarrada, expresión dramática de su sufrimiento hecho locura desesperada. Ahí el sentido de la risa es radicalmente distinto, puesto que a lo que se opone es a cuanto signifique alegría y felicidad.

Es también importante observar cómo los conceptos van derivándose uno de otro, dando origen a un proceso. Así, si ponemos en relación conceptos

tan conocidos como puedan ser el *altruismo* o *generosidad* y el *gozo*, comprobaremos que, aunque al principio la generosidad nos produce una cierta decepción y desánimo, al final nos llena de gozo.

Si un hombre se abre a las realidades de su entorno en «*actitud de encuentro*», tendrá esa visión amplia y profunda de los acontecimientos. Porque el encuentro significa un entreveramiento fecundo, un intercambio de posibilidades entre ámbitos. Y cuando dos ámbitos se entreveran armónicamente, se alumbra sentido, pero también aparece una forma de belleza. De ahí la estrecha relación entre el encuentro y los fenómenos del lenguaje, los símbolos, la fiesta...

Y la obra literaria es la plasmación de ese encuentro que va iluminando en la mente del autor cuanto éste describe. Quiere esto decir que no estamos ante un mero relato de hechos, ni tan siquiera ante el relato del encuentro con la realidad. Es la descripción viva de un encuentro, la plasmación de *un campo de juego* que, por serlo, es fuente de luz. Es el **lugar vivo** de encuentro del autor con la realidad.

Las grandes obras de la literatura son, pues, la plasmación de los acontecimientos que constituyen la vida humana vista con hondura, las realidades nucleares que vertebran la vida humana dándole sentido o

despojándola de él, pero que, vistas desde fuera, de manera superficial, «incomprometidamente», «objetivadas», pueden aparecer no obstante como extrañas e irreales. Lo que ha dado la inmortalidad a D. Quijote no han sido sus aventuras, siempre cómicas y bien a menudo frustradas, sino los dos ámbitos de vida que se enfrentan en la obra: el de la bondad generosa y el del sentido práctico egoísta.

Más aún, si nos acercamos a la obra como «entreveramiento de ámbitos», se nos aparecerá como profundamente realista.³⁶ Ciertamente es ficción en el sentido de que los hechos descritos y los personajes que aparecen no se dan en la vida real, pero al mismo tiempo es plenamente real por cuanto presenta una serie de ámbitos básicos en la vida del ser humano, y los relaciona formando un proceso lógico en su existencia. Por eso, puesto que lo que plasma el autor son ámbitos y proceso de ámbitos, la imaginación creadora no opera con lo irreal sino con lo ambital.

En resumen, la obra literaria no es un mero *objeto*, sino un *ámbito de realidad*, por lo que podemos inmergirnos en ella de forma activa, dialogar y participar con ella, recrearla en cierto modo, tal vez incluso, en algún caso,

³⁶ Cfr. López Quintás, «La obra literaria y su modo peculiar de realismo» en *Análisis literario y formación...*, pp. 22s.

Idem, «El realismo inminente de la obra literaria» en *Cómo formarse en ética...*, p. 85s.

perfeccionarla.

Vista así, la obra no es un medio para encontrarse con una vertiente de lo real, sino que es un verdadero campo de juego y de iluminación. En consecuencia, para interpretar debidamente una obra hay que penetrar en ese campo lúdico, de manera que se esté en situación de poder **revivir** las experiencias primeras que originaron las intuiciones básicas en la mente del autor. Así se podrá también ir siguiendo desde dentro el curso de la génesis y sucesivo desarrollo de esas mismas intuiciones. Es decir, a la luz del campo de juego se puede llevar a cabo una lectura *genética* de la obra.³⁷

³⁷ Cfr. López Quintás, «Lectura genética de la obra literaria» en *La formación por el arte...*, pp. 67-71.
Idem, «Posibilidad de una lectura "genética" de obras literarias», en *Cómo formarse en ética...*, pp. 27-32.
Idem, «El método de lectura genética» en *Obras literarias de hoy*, pp. 15-17.

*** La *imagen*, forma de auténtico lenguaje humano**

Las experiencias relevantes de las obras literarias se expresan en *imágenes*, que vienen así a ser el medio por el cual las realidades metasensibles cobran forma.

Conviene que esta idea nos quede muy clara para poder luego afrontar con rigor el análisis y la aplicación, del método genético de comentario de textos literarios.

Realidades, como hemos dicho, no asibles, ni mensurables, ni delimitables..., como pueden ser, por ejemplo, el amor, el gozo, el odio, el rencor, etc., pasan, por la acción creadora del autor, a tener cuerpo sensible y definible. Pues bien, aquello que permite ese paso de lo sensible a lo metasensible, que es susceptible de funcionar a modo de puente entre lo uno y lo otro, es, justamente, la *imagen*.

Una comparación con la *figura*, puede sernos útil para clarificar

adecuadamente el término. La imagen es una entidad ambigua, poderosamente simbólica y que ofrece un punto vivo de confluencia y encuentro en lo más profundo de la persona. Tomemos un sencillo ejemplo: Vamos a casa de una persona, y no sabemos si nuestra presencia le va a suponer molestia; estamos algo intimidados. Nos abre la puerta y nos recibe con una amplia y franca sonrisa. Inmediatamente nos sentimos acogidos y todos nuestros temores se desvanecen. Esa sonrisa es *imagen* de toda la realidad de esa persona, de su benevolencia y su complacencia. La sabiduría popular ha plasmado esta idea en la frase «*Un gesto* -evidentemente tomado el término "*gesto*" en el sentido de "*imagen*"- *vale más que mil palabras*».

La *imagen* va de dentro afuera, de las zonas recónditas del ser hacia el exterior. Por el contrario, la *figura* es la *imagen*, o mejor dicho, lo que queda de la *imagen*, cuando no procede del interior, sino que es una elaboración externa y artificial, se limita a ser una apariencia sensible pero sin la complejidad y la profundidad de la *imagen*. La *figura*, por así decirlo, es "chata", no tiene fondo; la *imagen* sin embargo, es bifronte, es a la vez sensible y metasensible. Así, cuando la sonrisa no responde a un sentimiento interno, es sencilla y llanamente una mueca.

Por su gran expresividad de la intimidad del hombre, la imagen es un verdadero lenguaje humano, que permite crear nuevos ámbitos de encuentro.

(La *figura* nunca puede ser lugar de encuentro). Por ello, la *imagen* pide ser acogida en el campo de resonancia del silencio, e invita a fundar con ella un campo de juego, respetando sus particularidades. Porque la *imagen* en la que palpita una realidad entera, no puede ser analizada como si fuera un objeto, pues la reduciríamos a mera *figura*, sino que debe ser captada sinópticamente. Es, ciertamente un *ámbito*, un lugar viviente donde se expresan las realidades que existen ya o aquellas que se van fundando en el encuentro. Por ello, por ese su carácter relacional, la *imagen* presenta siempre una cierta *ambigüedad*.

Y a propósito de todo lo dicho sobre la *imagen*, entenderemos también fácilmente la diferencia entre dos términos que pueden tal vez, en ocasiones, prestarse a confusión: *imaginación* y *fantasía*.

La *imaginación* es propiamente el poder de captación sensorial de realidades no sensibles. En otras palabras, es la facultad de lo ambital, es decir, permite al hombre alcanzar modos de realidad que exigen un impulso creador.

La *fantasía*, por el contrario, no opera con las realidades del entorno (realidades metasensibles, es cierto, pero no por eso menos "reales"), sino que es una mera ensoñación, de puro carácter evasivo.

3. Interpretación de la obra³⁸

La obra literaria, como ya hemos visto, no es producto de un proceso fabril, sino que es el fruto del encuentro de un autor con una vertiente determinada de lo real. Propiamente es el campo de juego en el cual se le va iluminando al autor el sentido profundo de los acontecimientos que va expresando mediante el cuerpo transparente que es el lenguaje. En consecuencia, la obra es un campo de juego y un campo de luz; es el **lugar viviente** de encuentro de lo real y del autor. El tema nuclear de una obra literaria es el tejido de ámbitos que se van creando y destruyendo a lo largo de una experiencia vital, alumbrando sentido o extinguiéndolo. La obra va plasmando estos ámbitos de vida y va revelando la lógica interna que los articula.

Por ello, la tarea del intérprete debe ser entrar en ese campo de juego que es la obra, para encontrarse dialógicamente con la realidad con la que se

³⁸ Cfr. López Quintás, *Obras literarias de hoy...*, pp. 15-27.
Idem, *Cómo formarse en ética...*, pp. 51-92.
Idem, *La formación por el arte...*

encontró el autor, y poder así rehacer las experiencias básicas de la obra. El hermenéuta debe captar, a través del argumento, las experiencias a que alude cada término, o cada acontecimiento, o cada gesto, para alcanzar su sentido más hondo.

Ya hemos dicho que para comprender las obras hasta el fondo, importa «revivir las experiencias primeras que originaron las intuiciones básicas en la mente del autor». Del mismo modo, para alcanzar las experiencias básicas que aparecen plasmadas en las obras, hay que intuir las actitudes que las originan e impulsan. Porque lo importante en la vida humana no son tanto los hechos concretos o los hábitos personales, ni las costumbres o los condicionantes sociales de un época dada; lo decisivo es la actitud radical del hombre frente a la realidad, y sus entreveramientos con las realidades de su entorno, que pueden a su vez ser armónicos y crear un ámbito nuevo, o colisionales y destruir todo género de relación.

En una obra suelen aparecer los distintos niveles de la realidad -el objetivo y el ambital-, y las distintas actitudes del hombre ante su entorno -actitud objetivista y actitud lúdica-. El hermenéuta debe distinguir los distintos planos en los que se desenvuelve la peripecia narrada, e ir descubriendo los distintos tipos de lógica interna que están en el origen de la trama.

*** El método de lectura genética**

El método de lectura genética, basado en la teoría del juego y los ámbitos, va poniendo al descubierto el trasfondo humanístico de cada obra, al entrar en relación de presencia con la misma, a la que no considera en ningún caso como "objeto", es decir, algo cerrado sobre sí mismo, terminado de una vez por todas, y por consiguiente incapaz de entablar una relación dialógica. Implica, pues, un encuentro entre el lector, visto éste como ámbito capaz de asumir posibilidades lúdicas, y la obra, vista como una trama de ámbitos que pueden ser revividos por el lector. De manera que se trata de una interpretación *relacional* aunque no *relativista*, porque no obedece a un subjetivismo que juzga desde fuera sino que esa interpretación tiene lugar a la luz que brota del diálogo.

Entrar en relación de encuentro con la obra a través del campo de iluminación del lenguaje, supone asumir creadoramente el mundo plasmado en dicha obra, que responde a un mundo cultural distinto del propio, lo cual supone también una actitud dialógica en lo histórico. Quiere esto decir que el

lector debe superar una distancia histórica, pero no saliendo de sí, de su propio horizonte cultural, ni fundiendo ambos horizontes, sino manteniendo una distancia de perspectiva que le permita aceptar de forma creativa las posibilidades de vida y de pensamiento que le ofrece la historia.

Detengámonos algo más en esta idea. Evidentemente el horizonte cultural de la obra puede ser bien distinto de aquel del lector, por distante en el tiempo. Pero, en el fondo, no es totalmente heterogéneo por cuanto al fin y al cabo es una trama de puntos de vista y de actitudes existenciales, de los que en alguna medida el intérprete también participa a través de la tradición histórica. El lector no debe abandonar su propio mundo para sumergirse en la obra, sino, mediante la fuerza de la imaginación, entregarse al mismo tipo de lógica que siguió el autor para fundar, desde su propia perspectiva, un campo de iluminación de los grandes problemas de la vida. O lo que es lo mismo, fundar un campo de juego común entregándose al mismo tipo de lógica, en suma *re-crear la obra*, asumirla como si la estuviera gestando por primera vez, tomando sus elementos -frases, gestos, escenas- en su origen y dinamismo interno. Sumergidos así en la obra y a través del campo de iluminación que es el lenguaje, podremos ir comprendiendo si en la intención profunda de los personajes hay o no voluntad de creatividad, e ir captando la forma de lógica que está en la base de los procesos espirituales que originan los acontecimientos humanos más significativos: la lógica de la creatividad y la lógica de

la disolución, la lógica del éxtasis y la lógica del vértigo...

Re-crear significa pues aquí, revivir el proceso creador de ámbitos cuya trama encarna la obra. De ahí que la interpretación literaria deba ser pensada y analizada con esquemas y categoría mentales dinámicos, ajustados a la condición ambital de los acontecimientos, que supone un proceso reversible, dialéctico. Es decir, el intérprete capta la realidad que previamente le ha captado, le ha apelado a entrar en un campo lúdico, a participar; el intérprete no crea ni usa el lenguaje, sino que participa del mundo que en él se instaura, y finalmente está en condiciones de poner al descubierto el ámbito o ámbitos de vida que el autor ha querido plasmar, tanto:

- 1) *aquellos ámbitos que se van fundando, los entreveramientos que originan y los ámbitos a que éstos dan lugar;*
- 2) *los ámbitos que son anulados en virtud de la lógica de la destrucción;*
- 3) *los ámbitos que no llegan a ser creados por falta de las condiciones debidas, lo cual en el fondo se debe a falta de creatividad y de actitud dialógica. La actitud dialógica supone apertura y disponibilidad para entreverarse creadoramente.*

Desde esa perspectiva, la interpretación literaria no queda reducida a una descripción de hechos y un análisis psicológico de personajes, sino que supone una inmersión comprometida en los procesos creadores para captar la lógica que está en la base de cualquier modo de interrelación humana, o la confrontación mutua de diversas lógicas. Hablábamos antes de la colisión del ámbito de generosidad de D. Quijote con el ámbito de egoísmo práctico; pues bien, este conflicto puede darse en cualquier lugar y en cualquier momento. De ahí que la obra cervantina supere todos los límites espaciotemporales. No importa el país, no importa el año ni el siglo: el entreveramiento de ámbitos que expresa, es una experiencia humana que va más allá de cualquier límite. Por eso decimos que es una obra «clásica».

*** Exigencias del método³⁹**

Evidentemente el «*Método de lectura y análisis lúdico-ambital*» no es una "receta" que nos indica automáticamente todos y cada uno de los pasos que debemos dar. Es, por el contrario, un camino que debemos recorrer poniendo en juego todo nuestro potencial creador. Porque este método nos exige reconocer las experiencias básicas que están en la base de cada obra, y ser capaces de rehacerlas personalmente.

El método se muestra seguro cuando se lo maneja con firmeza, y esta seguridad se adquiere a través de un esforzado proceso de formación humanística y filosófica que permita rehacer genéticamente el proceso de instauración de una obra literaria, es decir, ir descubriendo:

* *en qué nivel de la realidad se mueve un autor,*

* *qué esquemas mentales moviliza,*

³⁹ Cfr. López Quintás, «*Fidelidad creadora al texto y exigencias del método lúdico-ambital*», en *Obras literarias de hoy...*, pp. 24-27.

Idem, «*Exigencias del método*» en *Cómo formarse en ética...*, pp. 77-82.

** qué sentido adquieren en tales esquemas los conceptos básicos,*

** cómo se articulan dichos conceptos entre sí.*

Propiamente, la actividad filosófica comienza cuando se intuye la articulación profunda de los diversos conceptos, a los que no se toma de modo rígido, acotado, sino que se les concede libertad de despliegue para que depuren y potencien su capacidad expresiva, se les ve como algo vivo, vivaz, irradiante. Eso hace también advertir la necesidad de movilizar los términos del lenguaje con una metodología sumamente cuidadosa, flexible y respetuosa, no considerándolos como objetos inertes, sino atenta a los más sutiles matices del lenguaje y a la capacidad que tiene de enriquecer de forma insospechada el sentido de los vocablos. Porque la carga de sentido que presenta el lenguaje supera notablemente el significado que comunica, y para elevarse a ese nivel de sentido, hay que vivir las palabras como campos de juego, como ámbitos de encuentro.

El interprete debe ser capaz de captar la resonancia de vocablos y acontecimientos, porque en cada uno de ellos late una lógica soterrada que debe ser descubierta y seguida hasta sus últimas vibraciones.

De manera esquemática, la formación filosófica necesaria para llevar a cabo un análisis lúdico-ambital de obras literarias, supone la realización de las

siguientes tareas complementarias entre sí:

- 1) *Estudiar a fondo el modo de ser del hombre y de las realidades que constituyen su entorno peculiar, teniendo en cuenta que la realidad humana no es meramente "cósica" sino "ambiental".*
- 2) *Descubrir las leyes de desarrollo de la realidad humana, es decir, que el hombre se despliega creando vínculos con otras realidades ambientales que le ofrecen campos de posibilidades de juego.*
- 3) *Distinguir los diversos niveles de realidad en que se mueve simultáneamente el hombre y las distintas actitudes que puede adoptar: niveles de realidades objetivas o superobjetivas; actitud de dominio, manipulación... o bien actitud de respeto, colaboración, creatividad dialógica.*
- 4) *Estudiar las condiciones del auténtico encuentro y la relación que media entre éste y el alumbramiento de luz y belleza.*
- 5) *Captar de modo sinóptico el nexos orgánico entre los principales acontecimientos que tejen la trama de la vida humana y los*

correspondientes conceptos y términos.

Realizadas estas cinco tareas, se está en condiciones de aplicar este método de análisis literario que arranca, en última instancia, de un cambio de estilo de pensar: del objetivista al ambital, del estático-rígido al dinámico-flexible, del unidireccional al relacional-constelacional, del manipulador-posesivo al dialógico-lúdico.

Bien entendido que el esfuerzo que supone llevar a cabo estas tareas formativas se ve ampliamente compensado por los excelentes resultados que se obtienen del método de lectura y análisis lúdico-ambital de obras literarias.

Hay que aclarar aquí que el método lúdico-ambital no desplaza otras formas de lectura y crítica literaria, sino que los complementa mediante una mayor profundización en el sentido último de las experiencias humanas más significativas.

En la segunda parte de nuestro trabajo intentaremos mostrar la fecundidad del «*Método lúdico-ambiental de análisis de obras literarias*», mediante el análisis de algunas obras bien distintas entre sí, de diversos autores, corrientes literarias y épocas:

Macbeth, de William Shakespeare;

«*Cant espiritual*», de Joan Maragall i Gorina;

L'Annonce faite à Marie, de Paul Claudel;

Terre des hommes, de Antoine de Saint-Exupéry.

«*En la plaza*», de Vicente Aleixandre;

Segunda parte

Análisis de obras

Macbeth

de WILLIAM SHAKESPEARE

Introducción

El teatro en Inglaterra en tiempos de Shakespeare¹

En la Inglaterra del Renacimiento, junto al *teatro religioso* propio de la Edad Media, se desarrollaron el *teatro cortesano* y el *teatro popular*. Este último se consolidó frente a los otros dos por varias causas, las principales de las cuales fueron, por una parte, la influencia italiana (A título de ejemplo, no olvidemos que algunas de las obras del mismo Shakespeare están inspiradas en cuentos o tradiciones italianos, como *Romeo y Julieta*); por otra parte, la historia de Inglaterra era rica en asuntos: guerras civiles, intrigas, traiciones y lealtades, luchas por el poder... Tanto la historia real como las tradiciones nacionales fueron un buen filón para la inspiración de muchos autores.

Y así surge el gran ciclo de teatro que se extendería aproximadamente de 1580 a 1642, año en que los puritanos del Parlamento ordenaron el cierre de los teatros. Se conoce el teatro de ese momento con el nombre de *teatro*

¹ Para toda esta parte, vid. Valverde, José M^a, *Historia de la Literatura Universal* (Con Martín de Riquer), Barcelona, Planeta, 1968, Tomo 5, pp. 429-527.

isabelino, alusivo al reinado de Isabel I de Inglaterra (1559-1603), aunque continuaría durante los de Jacobo I y Carlos I. Son 60 años en los que el genio dramático inglés se lanzó a la exploración imaginativa de grandes zonas de la experiencia humana, y puso de relieve la problemática, inquietudes y anhelos de los hombres de aquella época.

En un principio, las representaciones tenían lugar en patios de posadas u otros lugares improvisados, pero, hacia 1575, a raíz de la prohibición de realizar representaciones teatrales en la ciudad de Londres, se construyeron los primeros teatros en los alrededores de la ciudad. Eran sencillas construcciones circulares o exagonales en cuyo centro estaba la escena, rodeada de galerías para el público. No se utilizaban decorados, dejándose todo para la imaginación de los espectadores. Estos constituían un público heterogéneo, pero, aunque sí había personas de alta condición, se trataba sobre todo de público popular, ávido de emociones, que pedía que le divirtieran y que le hicieran temblar de espanto.

Entre esos teatros de los alrededores de Londres, los más famosos fueron *El Cisne* y *El Globo*, en el que se instaló la compañía de Shakespeare.

Como sucedía en España con el sistema de teatro que Lope de Vega defendió a finales del siglo XVI en su *Arte nuevo de hacer comedias*, contra

los partidarios del teatro clasicista, y que la mayor parte de los dramaturgos siguieron a lo largo de todo un siglo, también en Inglaterra el teatro es un arte al margen de las reglas clásicas, con variedad de tiempos y lugares y, a menudo, incluso con más de una acción. No hay tampoco unidad de estilo -se mezcla, en una misma obra, lo sublime con lo popular, la prosa y el verso; y no hay separación de géneros, de tal manera que una tragedia puede contener elementos cómicos (No olvidemos que el *clown* es un personaje fundamental. Así los enterradores en *Hamlet*, el portero en *Macbeth*...).

Los géneros preferidos del teatro isabelino fueron: comedias, tragedias y tragicomedias. Pero hay que citar, como género característico, las obras de tema histórico, ya sean tragedias ya tragicomedias. Era muy del gusto del público inglés ver en escena episodios de su tan dramática pasada historia; y, además, muchas de las obras constituyen una verdadera reflexión histórica y política.

La nómina de dramaturgos es muy amplia y variada -cabe destacar a *Christopher Marlowe* y *Ben Jonson*, entre otros-, pero lo cierto es que la figura de Shakespeare produce un error de perspectiva, ya que la inigualable calidad de su obra brilla de tal modo que oscurece y disminuye, sin razón objetiva, a los demás.

William Shakespeare²

William Shakespeare nació un día del mes de abril de 1564, en Stratford-upon-Avon, condado de Warwick, al oeste de Inglaterra. Poco se sabe de su infancia y juventud, aparte de que su padre era artesano -guantero o comerciante de cueros y lanas-; fue bautizado el 26 de abril en la Iglesia de la Santísima Trinidad de Stratford; probablemente asistió a la escuela de Gramática de su villa natal, y a los 18 años se casó con Anne Hathaway, mayor que él, de la aldea vecina de Shottery, de la que tuvo tres hijos entre 1583 y 1585.

Hacia 1592, tal vez algo antes, llega a Londres, donde el joven Shakespeare cosecha sus primeros triunfos en el mundo del teatro, como actor y como autor. Tras el paso por algunas otras compañías, entró a formar parte de la protegida por Lord Chambelán. A partir de entonces comenzó su éxito y su fortuna. Tardó poco en poseer su propia compañía, que, a partir de 1599, se instaló en el *Teatro del Globo*.

² Cfr. Valverde, J.M., *o.c.*

PRIMERA ÉPOCA

En esos primeros años, partiendo de los géneros usuales del teatro isabelino, Shakespeare produce más de una docena de obras, con predominio de piezas históricas y de comedia, de la que creó ejemplos de tan eminente calidad como *La fierecilla domada* o *El sueño de una noche de verano*.

Hay, es cierto, alguna muestra trágica, como *Romeo y Julieta*, pero, en general, hasta 1600, un tono risueño domina en su producción.

ETAPA SOMBRÍA

A partir de 1600, su obra se hace más grave. Vienen entonces sus llamadas "comedias sombrías", como *A buen fin no hay mal principio*, al mismo tiempo que con *Julio César* y *Hamlet* (1602) se inicia la época de sus grandes tragedias: *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*...

ÚLTIMA ETAPA

La etapa "sombria" duró ocho años. Así a partir de 1608 volvía a la comedia, al final feliz. Sus últimas obras respiran una grandiosa serenidad y una solemne paz, que culmina con *La tempestad* (1611)

A partir de entonces se retiró a su casa de Stratford, donde pasó sus últimos años hasta su muerte el 23 de abril de 1616. Aunque no el mismo día

natural, sí la misma fecha de calendario de la muerte de nuestro gran Cervantes.

SU OBRA

Fue poeta narrativo y sonetista, pero todo lo escrito por él en ese terreno queda oscurecido por cuanto ha ofrecido a la literatura inglesa y universal como dramaturgo. (Citemos a título de ejemplo su largo poema *Venus y Adonis* -inspirado en Ovidio- y sus más de ciento cincuenta *sonetos*, que suponen una de las cimas de la poesía amorosa de todos los tiempos).

SISTEMA DRAMÁTICO

Ya hemos dicho, al hablar del teatro isabelino, que no respetaba los moldes del arte clásico, y eso mismo sucede en la obra de Shakespeare, que no se atiene al cumplimiento de las unidades, ni hay en ella uniformidad de estilo, las formas métricas son variadas, se mezclan prosa y verso... Su única coincidencia con el arte clásico, es que mantiene los cinco actos.

A propósito de la mezcla de lo trágico con lo cómico, hay un aspecto que es conveniente destacar, por la gran importancia que tiene en la obra dramática de Shakespeare, y más concretamente en *Macbeth*: la utilización del "clown", que va a constituir una de sus aportaciones más originales. En las obras inglesas de la época aparecía la figura de *fool* (loco y bufón), pero el

genio de ese gran autor elevó ese papel a una gran altura. En cierto modo tal como sucede con el *gracioso* en el teatro de nuestro Calderón de la Barca, el *clown* o *fool* en el teatro de Shakespeare encierra a veces una singular hondura filosófica, y constituye a menudo un contrapunto cómico que se opone como un espejo irónico o deformante a los temas y episodios más graves.

Veremos en *Macbeth* como el *portero* desempeña justamente esta función.

VALOR DEL TEATRO DE SHAKESPEARE

Los asuntos de sus obras, no son en realidad originales, puesto que están tomados de crónicas medievales, de dramas anteriores, o, como ya se ha dicho, de relatos italianos. Pero Shakespeare supo darles una profundidad y un sentido nuevos, universales.

Además, y esto tal vez sea lo más importante y característico de su teatro, es un gran troquelador de prototipos universales de una pasión o de un carácter. Así *Hamlet* es la encarnación de la duda paralizadora; *Romeo y Julieta*, del amor juvenil desgraciado; *Otelo*, de los celos; *Macbeth*, de la ambición... Pero todo ello sin dejar de ser personas vivas, palpitantes, de carne y hueso.

Macbeth

Macbeth es una de las grandes tragedias de Shakespeare, de su época de madurez trágica que *Hamlet* había preludiado. (Aunque *Romeo y Julieta* pertenece cronológicamente a la etapa anterior -1597-, es de hecho, también, una de sus grandes tragedias). Después de *Hamlet* (1602) vendrían *Otelo* (1604), *El rey Lear* (1604-1605), *Macbeth* (1606) y alguna más.

La tragedia de Macbeth, compuesta probablemente entre mayo de 1606 y finales de ese mismo año, no sería nunca publicada en vida de Shakespeare, pues fue imprimida por primera vez en 1623, en el *First folio*, en el que ocupa las páginas 131 a 151, ambas inclusive, entre *Julio César* y *Hamlet*.

Probablemente fue estrenada en el mismo año de su composición, en la corte del rey Jacobo Estuardo de Escocia, de cuyo patronazgo gozaba la compañía teatral de Shakespeare desde la subida al trono de ese monarca en 1603. No sería, pues, de extrañar, que en la elección del tema hubiera podido influir la legendaria figura de Banquo, supuesto antepasado del rey Jacobo.

Macbeth recoge una historia de las *Chronicles of England, Scotland, and Ireland* de Holinshed (1577),³ que ya le habían proporcionado anteriormente material para sus obras históricas, y, en parte también para *El rey Lear*. Aunque no sería ésta la única fuente, sí se trata de la principal, si bien Shakespeare las modifica todas ellas y las elabora, hasta convertir hechos y datos en una obra dramática.⁴ Valga como ejemplo que, en la obra que nos ocupa, reduce a pocas semanas sucesos que acaecieron a lo largo de 17 años;

³ «Según Holinshed, Macbeth vivió en el siglo XI y era primo de Duncan, un rey cuya excesiva blandura dio origen a una serie de insurrecciones. Esta situación llegó a ser tan crítica que hubo que poner las tropas escocesas al mando de Macbeth («un caballero valeroso», aunque «un tanto cruel») y de Banquo («Barón de Lochquhaber, de quien descende la Casa de los Estuardos»), que sofocaron fácilmente la rebelión. La fama de ambos se acrecentó inmediatamente después, cuando consiguieron impedir una invasión de Sueno, rey de Noruega. Añade Holinshed que, restaurada la paz en Escocia, un día en que Macbeth y Banquo cabalgaban hacia la residencia del rey, salieron a su encuentro «tres mujeres de atuendo extraño y singular», semejantes a «seres del mundo antiguo», tal vez las «Hermanas Fatídicas» o «diosas del destino», que saludaron a Macbeth sucesivamente como «Barón de Glamis», «Barón de Cawder» y futuro rey. En cuanto a Banquo, le auguraron «mayores beneficios», pues, aunque no sería rey, de él nacería un linaje de reyes en «continua descendencia». La aparición llevó a Macbeth a meditar sobre cómo alcanzaría la corona, y su propia esposa, que ambicionaba ser reina, le incitaba a atentar contra el rey Duncan, sobre todo después de que éste nombrara sucesor a su hijo Malcolm. Finalmente, Macbeth mató al rey con la ayuda de Banquo y hombres de su confianza, y fue proclamado rey». (Pujante, Ángel-Luis, *Macbeth, William Shakespeare*, Espasa Calpe, Colección Austral A370, Madrid, 1995, pág. 11.

⁴ «Shakespeare consultó seguramente otras fuentes sobre el reinado de Macbeth, las de G. Buchanan y John Leslie. En *Rerum Scoticarum Historia*, de George Buchana, la descripción del personaje de Macbeth se parece más al retrato que Shakespeare hace, aunque éste, en tanto que poeta, al crear su héroe trágico, naturalmente le confirió unas características más nobles, para así lograr el máximo contraste dramático entre el hombre y sus hechos. Por otra parte, y en *De Origine, Moribus, et Rebus Gestis Scotorum* (1578), que Shakespeare probablemente había leído también, Leslie afirma que fueron diablos disfrazados de mujeres («seu potius Daemonorum qui mulierum personas ementiti») quienes le dijeron a Macbeth que los descendientes de Banquo serían reyes.

También hay muchas evidencias para creer que Shakespeare, a la hora de escribir *Macbeth*, estaba leyendo algunas de las obras de Séneca. Así se podrían seguir encontrando muchas más fuentes, aunque la principal sigan siendo las *Chronicles* de Losinshed.» (Conejero, Miguel Ángel, *Macbeth, William Shakespeare*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 31)

el personaje de *Lady Macbeth* que Holinshed menciona una única vez, adquiere en *Macbeth* una gran profundidad humana y fuerza dramática.⁵

Para nuestro trabajo, seguimos la edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Miguel Angel Conejero (Madrid, Cátedra Letras Universales, 1994), la traducción y edición de Angel Luis Pujante (Madrid, Espasa Calpe "Colección Austral", 1995), y la traducción de Luis Astrana Marín (Bruguera Libro Clásico, Barcelona, 1982).

⁵ «El Macbeth de Holinshed huye ante la presencia de las tropas enemigas, mientras que el de Shakespeare permanece en el castillo y les hace frente.

En general, Shakespeare agrava la culpabilidad objetiva de Macbeth. En Holinshed, Duncan es un rey incompetente que provoca a Macbeth al nombrar heredero a su primogénito Malcolm. Semejante decisión se oponía al sistema medieval escocés de monarquía electiva, abierto a los barones y, por tanto, a Macbeth: en las crónicas, la muerte de Duncan puede interpretarse como un crimen político, en el que Macbeth es asistido por diversos cómplices, incluido Banquo. En Shakespeare, el propio Macbeth admite que Duncan es un rey bondadoso e intachable, pero le asesina sin otra ayuda que la de su esposa y en circunstancias que, como hemos visto, hacen el crimen aún más odioso. Además, y a diferencia de Holinshed, el Macbeth de Shakespeare no sólo no es un buen gobernante, sino que es muy consciente de sus carencias. Al final, no será más que un «tirano execrable» cuya cabeza hay que cortar, empalar y exhibir públicamente. En su defensa sólo podrá dejarle al lector lo que no está en Holinshed: el relato de su historia interior, que no es poco». (Pujante, Ángel-Luis, *opus cit.*, pág. 13)

Análisis de la obra

Sinopsis del argumento.

[Acto II]

Macbeth y Banquo, generales del ejército del rey de Escocia Duncan, y victoriosos en la guerra contra el rey de Noruega, reciben la profecía, de boca de unas brujas, de grandes honores: para Macbeth una predicción de nobleza y de que será rey, para Banquo que será padre de reyes. A partir de ahí, la ambición empieza a anidar en Macbeth.

El rey Duncan, profundamente agradecido a Macbeth y Banquo por su valor en la batalla, les promete grandes honores, con los que la profecía de las brujas empieza a cumplirse. A su vez, nombra heredero al trono a su hijo primogénito Malcolm. Macbeth cabalga hacia su casa, puesto que el mismo rey va a ser su huésped.

Lady Macbeth ha recibido una carta de su esposo poniéndola al corriente de la profecía y del principio de su cumplimiento. Ciega también de ambición, insta a su marido a asesinar a Duncan esa misma noche en su casa, y entre los dos deciden el asesinato.

[Acto II]

Macbeth asesina al rey Duncan mientras duerme, y se inculpa a los guardianes a los que Macbeth también ha matado para impedir que puedan hablar. El remordimiento parece haber enloquecido al asesino, presa de un gran pavor.

Ambos hijos del rey, Malcolm y Donalbain, huyen por temor.

Macbeth es proclamado rey.

[Acto III]

Para evitar que se llegue a cumplir la parte de la profecía que auguraba que los hijos de Banquo serían reyes, Macbeth contrata a dos asesinos para que maten a Banquo y a su hijo Fleance. Banquo es abatido pero Fleance puede huir con vida.

Macbeth, cada vez más desequilibrado por los remordimientos de sus

crímenes, parece enloquecer ante el espectro de Banquo que se le aparece en un banquete con los caballeros de su corte. El rey y su mujer van sintiéndose aislados, no confían en la fidelidad de nadie.

Macduff, noble de Escocia, que sospechaba de la culpabilidad de Macbeth, había acudido a la corte de Inglaterra donde el rey Eduardo "el confesor" había recibido a Malcolm. Macduff va a pedirles ayuda para liberar a Escocia de la tiranía que la rige.

Macbeth se prepara para la guerra.

[Acto IV]

Macbeth va a consultar a las brujas, que le profetizan que no será vencido hasta que el gran bosque de Birnam avance contra él por la colina de Dunsinane. Pero también le auguran que la descendencia de Banquo reinará indefinidamente.

Macduff, en Inglaterra junto a Malcolm, recibe las noticias del asesinato de su familia.

Hay un ejército organizado, con el general de las fuerzas inglesas Seyward, conde de Nostumberland, a la cabeza, para liberar a Escocia del

tirano.

[Acto V]

Lady Macbeth se ha desmoronado totalmente a causa de los remordimientos, y finalmente acaba con su vida.

En Escocia se producen continuas rebeliones contra el tirano.

Ante el ataque del ejército que se avecina conducido por Malcolm, Seyward y Macduff, Macbeth se atrinchera en su castillo; no puede salir a luchar porque sus nobles le han abandonado.

En el ataque al castillo, Macbeth descubre por fin cómo las brujas y las apariciones lo engañaron con frases de doble sentido. Cae muerto a manos de Macduff. Todos aclaman a Malcolm como rey de Escocia y el orden queda restablecido.

Tema

Algunos críticos han analizado «*el mal*» como tema recurrente en las tragedias de Shakespeare, y muy especialmente en *Macbeth*. Así H.B. Charlton en su *Shakesperian tragedy*, donde dice:

«With *Macbeth*, the place of evil in the tragic universe thrusts itself once more into the forefront».⁶

El mismo autor afirma que mientras que en *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, y *Othello*, «el mal» era un tema entre otros, en *Macbeth* es el tema impulsor de la tragedia:

«[...] has sin in his soul: his own evil brings about his own doom.»⁷

⁶ «Con *Macbeth* el lugar del mal en el universo se sitúa una vez más en el primer plano. H.B. Charlton, *Shakesperian Tragedy*, Londres, Cambridge University Press, 1949, p. 41.

⁷ «[...] tiene pecado en su alma: su propio mal le acarrea su propia fatalidad.»
Ibidem, pág. 41.

Otro crítico, G. Lloyd Evans opina igualmente que «el mal» es el tema central de la tragedia:

«The play is about evil and it seems to generate its own evil atmosphere.»⁸

L. C. Knights, aun incidiendo en la misma idea, da un paso más y, al analizar el significado del «mal» en *Macbeth*, afirma que tiene su origen en una desmesurada ambición de poder:

«It is certainly not an abstract formulation, but lies rather in the drawing out of necessary consequences and implications of that lust both in the external and spiritual worlds».⁹

Es cierto que otros estudiosos de *Macbeth* han aportado otras interpretaciones temáticas, pero no se trata tanto, en general, de dar el tema central de la obra, cuanto de analizar cuestiones importantes dentro de la misma.

⁸ «La obra trata sobre el mal y parece generar su propia atmósfera de mal». Gareth Lloyd Evans, *The Upsart Crow. An Introduction to Shakespeare's Plays*, Londres, J.M. Dent and Sons, 1982, p. 293.

⁹ «No es ciertamente una formulación abstracta, sino que se apoya más bien en el hecho de extraer las necesarias consecuencias e implicaciones de esa ambición tanto en el mundo externo como en el espiritual». L.C. Knights, «Macbeth», en *Shakespeare. The Tragedies*, editado por Alfred Harbage, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall Inc., 1964, pág. 93.

En nuestra opinión, el tema no es «*el mal*», sino el vértigo de la ambición de poder al que se entrega Macbeth. Como veremos detenidamente en nuestro análisis, el mal ético presente en la obra es precisamente, tal como afirma L.C. Knights, fruto de esa ambición de poder, se deriva de ella como una consecuencia lógica.¹⁰

¹⁰ Esta opinión parece acorde con la afirmación de Ángel-Luis Pujante según el cual «*bastantes críticos han venido explicando "Macbeth" como la tragedia de un hombre singularmente noble, pero víctima de una ambición que le lleva a su caída*». (Introducción a *Macbeth*, Madrid, Espasa-Calpe, A370 Austral, 1995, p. 22).

Estructura

Es una obra breve, que consta de 2.349 líneas de texto, que comprenden 16.436 palabras, de las cuales 15.344 son en verso y 1.092 se dicen en un contexto de prosa, en boca de personajes poco significativos.¹¹

Está dividida en cinco actos, de longitud desigual. El primero consta de siete escenas; el segundo de cuatro; el tercero de seis; el cuarto de tres; y el quinto de siete (A propósito del Acto V, algunos editores opinan que la sexta y séptima forman una única escena, mientras que otros, por el contrario, mantienen que la séptima debiera dividirse en dos, séptima y octava. La edición que nosotros manejamos ha mantenido la separación de escenas de *Folio*,¹² que se atiene a los distintos lugares en los que se desarrolla la

¹¹ Los datos estadísticos están extraídos de la «Introducción» a *Macbeth*, Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, *Letras Universales*, 1994.

¹² *La tragedia de Macbeth* fue imprimida, por primera vez, en el *First Folio* (1623), en el que ocupa veintiuna páginas, de la 131 a la 151, ambas inclusive, en la división perteneciente a las «Tragedias», entre *Julius Caesar* y *Hamlet*. (*The First Folio of Shakespeare*, 1623 [The Norton Facsimile prepared by C. Hinman, New York, 1968]).

acción: la escena sexta en el exterior del castillo de Dunsinane, y la escena séptima en el interior de dicho castillo).

Vista la obra en esquema, sería como sigue:

[ACTO I]

LUGAR:

* La corte del rey Duncan (El lugar de aparición de las brujas no está especificado, pero es camino de la misma corte).

* El castillo de Macbeth (A partir de la escena V).

TIEMPO:

No hay ninguna referencia al tiempo, pero queda claro que la acción es rápida y seguida; incluso cabe en un día.

ACCIÓN:

Todo gira en torno al personaje de Macbeth, y más concretamente en torno al nacimiento de su ambición y su consiguiente entrega al vértigo.

Escena I > Aparecen las brujas y nos ofrecen la clave del drama: *caos/orden*.

Escena II > Escena más bien narrativa: se nos presenta al rey Duncan y, a través de referencias, a Macbeth y Banquo.

Escena III > Consta de tres partes bien diferenciadas:

- a) (Enlaza con la escena I). Las brujas van a recibir a Macbeth.
- b) Las profecías a Macbeth y a Banquo
- c) Empiezan a cumplirse las profecías - Se despierta la ambición de Macbeth.

Escena IV > Aparece la corte del rey Duncan reunida > es el orden político natural, que simboliza el orden en general.

Escena V > (Es una escena muy breve pero de gran intensidad dramática).

Aparece Lady Macbeth → su carácter es seguro y firme en sus propósitos.

A través de sus palabras, se nos ofrece una imagen contradictoria de Macbeth.

Escena VI > (Es una escena de gran luminosidad, que contrasta con la anterior.

La luz tiene un valor simbólico: es el orden en contraste con el caos).

Llegada del rey Duncan y su séquito al castillo de Macbeth.

Aparece la falsedad de Lady Macbeth.

Escena VII > (Es el clímax del Acto I: se oponen de forma patente, los temas de orden y caos).

Macbeth se debate en un mar de dudas, presa de una angustia profunda, pero finalmente, animado por su esposa, se decide al crimen.

[ACTO II]

LUGAR:

El castillo de Macbeth.

TIEMPO:

El rey ha sido asesinado durante la noche y el cadáver es descubierto al día siguiente. La acción, pues, se desarrolla entre una noche y una día.

ACCIÓN:

El vértigo de ambición lleva a Macbeth a cometer el asesinato del rey y de sus guardianes. Todo lo que sucede o se dice en el Acto se refiere al hecho de ese asesinato, o a sus causas y consecuencias en el interior de Macbeth.

Escena I > Consta de dos partes:

- a) Encuentro entre Macbeth y Banquo (De hecho bien puede considerarse una prolongación del diálogo entre los mismos Macbeth y Banquo al final de la Escena III del Acto I).
- b) Macbeth aparece ya totalmente decidido a matar al rey Duncan.

Escena II > El asesinato del rey y de sus guardianes ya ha tenido lugar.

Macbeth se tambalea por el sentimiento de culpabilidad, mientras su esposa conserva la serenidad.

Escena III > También está dividida en dos partes:

a) Se rompe la tensión trágica con la intervención del portero.

b) Descubren el cadáver de Duncan. Sus hijos, asustados, huyen:

Malcolm, el heredero, a Inglaterra, y Donalbain a Irlanda.

(Macbeth es presa de una horrible angustia que lo atenaza).

Escena IV > (Es una escena breve, que frena un poco la acción trágica, que se estaba precipitando).

Aparece un viejo que, a modo del coro del antiguo teatro clásico, comenta la acción desde fuera, como ajeno a la misma: habla del caos «*contra natura*». La naturaleza simboliza aquí el orden en general.

(Como en la Escena IV del primer Acto el orden político simbolizaba también el orden general).

Se adivina que Macduff, noble de Escocia, alberga dudas respecto de la lealtad e inocencia de Macbeth.

(ACTO III)

LUGAR:

El castillo de Dunsinane.

TIEMPO:

Han debido de pasar algunos días, tal vez una semana, dos a los sumo.

ACCIÓN:

La acción sigue marcada por el torbellino del vértigo de ambición de Macbeth, que le va aniquiliando al tiempo que le va llevando a cometer más y más atropellos.

Escena I > Macbeth ya es rey.

Un nuevo encuentro de éste con Banquo, el cual sospecha de la culpabilidad de Macbeth.

El rey, temeroso de la profecía sobre la descendencia de Banquo, que había de ser *«padre de reyes»*, manda asesinar a aquél y a su hijo.

Escena II > Macbeth, totalmente inmerso en un proceso irrefrenable de vértigo,

aparece decidido a continuar.

Ya no se deja influir por su esposa. Ésta, por su parte, va perdiendo su anterior fuerza y elocuencia.

Escena III > Es una escena de acción muy rápida, en la que Banquo es asesinado, mientras que su hijo Fleance puede huir.

Escena IV > A lo largo de la escena tiene lugar un banquete ofrecido por los reyes a unos caballeros de su corte. (Recuerda el banquete ofrecido por Macbeth a Duncan -Escena VII, Acto I-, en el que la lealtad del anfitrión era fingida, porque él era un traidor. Aquí la lealtad también es falsa, pero la falsedad viene obligada por la tiranía del rey -el caos destruye el orden, pero no lo sustituye por otro orden, sino que engendra caos-. Al final de la escena, cuando Macbeth y su esposa se quedan solos, su soledad simboliza su destino de abandono al que se encuentran abocados).

Escena V > Una pequeña intervención de las brujas.

La escena, muy breve, no tiene ningún valor dramático. (Algunos críticos han llegado incluso a la conclusión de que no sería original de Shakespeare, sino que habría sido incluida en el texto con posterioridad).

Escena VI > Tiene un cierto paralelismo con la Escena IV del Acto II, pues la acción es interrumpida para ser comentada por personajes que actúan como "espectadores", en este caso Lennox, noble de Escocia, y otro

caballero. Es, pues, también ésta, una escena narrativa.

A través de sus comentarios nos informan que Macduff ha huido a la corte de Inglaterra y que allí se está organizando un ejército para combatir al tirano Macbeth.

[ACTO IV]

LUGAR:

- * El castillo de Macbeth (Escena I-IV-V-VII)
- * El castillo de Macduff (Escena II)
- * La residencia de Malcolm en la corte de Inglaterra (Escena III)
- * Los alrededores del castillo de Macbeth (Escena VI)

TIEMPO:

No hay ninguna indicación, pero la acción tiene un ritmo acelerado, de tal manera que debe de tratarse de pocas horas, tal vez un día o poco más, si calculamos las distancias de un castillo a otro.

ACCIÓN:

Un Macbeth enloquecido sigue cometiendo atropellos y asesinatos.

Apunta ya la reacción contra él.

Escena I > Aparecen de nuevo las brujas, y unas "apariciones" de las que

Macbeth recibe las profecías que estarán en el origen de cuanto va a suceder a lo largo de los dos últimos actos.

Cierra la escena un enloquecido Macbeth, entregado a la destrucción, decidido a matar a la esposa y a los hijos de Macduff.

Escena II > Macbeth no aparece en escena, pero de hecho está presente en ella como un tirano sanguinario puesto que unos asesinos enviados por él matan a Lady Macduff y a toda su descendencia.

Escena III > Es, sin ningún género de dudas, la escena más larga de la obra.

Consta de tres distintas partes:

a) Una entrevista entre Malcolm y Macduff, que es un examen de lealtad hecho a Macduff por parte del heredero del rey Duncan.

b) Una descripción del rey de Inglaterra, Eduardo el confesor, del que se decía tenía un poder de curación que debía ser heredado por los sucesores a la corona.

c) El anuncio a Malcolm y Macduff del asesinato de la familia de éste.

Un ejército está ya preparado en Inglaterra para ir contra el tirano.

[ACTO V]

LUGAR:

El castillo de Macbeth.

Junto al bosque de Birnam, el ejército en marcha hacia el castillo de Macbeth

TIEMPO:

Probablemente se trate de escasas horas. La batalla final tiene lugar en la noche, lo que nos llevaría a pensar en un día con su noche.

ACCIÓN:

Es el ataque al castillo de Dunsinane, precedido por la destrucción de Lady Macbeth, y cuya culminación es también la destrucción de Macbeth.

Escena I > Aparece una Lady Macbeth totalmente desintegrada por los remordimientos, que ha perdido todo control sobre sí.

De nuevo aparecen dos personajes -la dama y el doctor- que funcionan a modo de coro del antiguo teatro clásico para comentar la obra desde fuera.

Escena II > Es una escena muy breve, que nos informa de la inminente batalla, y del ambiente de descontento y rebelión que se vive en Escocia.

Escena III > Macbeth, consciente de que todos los nobles le abandonan y de que su tierra está enferma, se siente no obstante seguro, protegido por las profecías de las "apariciones".

Escena IV > Escena también de gran brevedad, en la que aparecen todos los nobles que van a participar en su asalto al castillo de Macbeth, y que deja ya entrever que las profecías eran equívocas.

Escena V > Macbeth, en su castillo de Dunsinane, dispuesto a defenderse, recibe la noticia de la muerte de su esposa, empieza a comprobar la ambigüedad de las profecías, y, vacilante, se va encaminando hacia su propio final.

Escena VI > Brevísimas escenas (Ya se ha dicho en otro lugar, que algunos editores consideran que esta escena y la siguiente formarían una sola. No obstante, y teniendo en cuenta la diferencia de lugar -la escena sexta en el exterior del castillo de Dunsinane, y la escena séptima en el interior del mismo- parece que la división que aparece en *Folio* sería la más lógica). Es el inicio de la batalla, el asalto al castillo de Macbeth.

Escena VII > Es el final de la tragedia. Ataque a Macbeth en el interior de su castillo. La acción de esta escena es muy rápida. Macbeth va descubriendo el doble sentido de las profecías y su errónea interpretación.

El orden de la naturaleza -"el bosque de Birnam" que marcha sobre él-

y el orden político -Malcolm, Macduff y los otros nobles que le atacan-, ambos arruinados por Macbeth, son restablecidos destruyendo al culpable.

A la vista del anterior análisis, queda bien patente que el tema de la obra es, tal como decíamos al principio, *el vértigo de ambición* de Macbeth, que se va desarrollando en la obra de la siguiente forma:

INTRODUCCIÓN:

Ambición de poder de Macbeth → tristeza (Acto I) →

NÚCLEO:

→ destrucción (*rey Duncan y guardianes*) → angustia (Acto II) →

→ destrucción (*Banquo*) → desesperación (Acto III) →

→ destrucción (*familia Macduff*) → desesperación (Acto IV) →

CONCLUSIÓN:

→ desesperación → destrucción (*Lady Macbeth y Macbeth*) (Acto V).

En un paralelismo simbólico, junto a la acción va apareciendo el enfrentamiento caos/orden. No estamos ante una doble acción, una de ellas secundaria con el único objetivo de resaltar la acción principal, como sería el

caso de *El rey Lear*, donde la historia de *Gloucester* y sus hijos *Edgardo* y *Edmundo*, se va desarrollando en paralelo a la acción principal que tiene lugar entre el *rey Lear* y sus hijas *Regania*, *Gonerila* y *Cordelia*. No es el mismo caso en *Macbeth*, donde hay una única acción, provocada por el proceso de ambición del protagonista. Pero junto a este proceso, aunque **en otro nivel, en un nivel simbólico**, se va desarrollando también el conflicto caos/orden:

INTRODUCCIÓN:

Ambición de poder de Macbeth → tristeza (Acto I) →

Presentación de los personajes y del inicio de la trama.

Al principio se nos ofrece la clave del drama: *caos/orden* [Escena I]; en la Escena IV, aparece el orden político natural, que simboliza el orden humano en general, es decir, las relaciones "ordenadas" entre los hombres; la Escena VI, de una gran luminosidad, tiene un claro valor simbólico también: es el orden en contraste con el caos; y finalmente, en la última escena del Acto, el *caos* y el *orden*, se oponen clarísimamente.

De tal manera que, si lo vemos escena a escena, la estructura es perfecta:

Escena I: se presenta la clave del drama: *caos/orden*

Escena II: se presentan los personajes --> *orden*

Escena III: se despierta la ambición de Macbeth --> *caos*

Escena IV: la corte del rey Duncan --> *orden político natural*

Escena V: Macbeth y Lady Macbeth --> *caos*

Escena VI: Valor simbólico de la luz --> *orden*

Escena VII: Tremendas dudas de Macbeth --> *orden/caos*

CAOS/ORDEN -- ORDEN -- CAOS -- ORDEN -- CAOS -- ORDEN -- ORDEN/CAOS

La pugna entre el *orden* y el *caos* es la imagen que aparece en un espejo situado en un nivel simbólico, para reflejar el profundo significado de las dudas y temores del despertar de la ambición de Macbeth, ante la acción nefanda que supone.

NÚCLEO:

→ **destrucción (rey Duncan y guardianes)** → **angustia (Acto II)** →

Asesinato del rey (y los guardianes) --> se rompe el orden político natural, que, ya hemos visto, encierra un valor simbólico -- *orden/caos*.

Macbeth sumido en una terrible angustia que le atenaza el corazón.

La Escena I, que podría considerarse como una prolongación de la Escena III del Acto I, refleja, como aquella, la destrucción del orden (=asesinato), es decir, el *caos*. La siguiente Escena, de asesinato y remordimientos, es toda ella de *caos*, tal como la siguiente. En la Escena IV, hay una descripción explícita -y simbólica toda ella- del tremendo *caos* que impera, a consecuencia de los actos "contra natura".

CAOS -- CAOS -- CAOS -- CAOS

El acto trata de las consecuencias de la entrega de Macbeth al vértigo de la ambición. El *orden* ha sido destruido, sólo aparece el *caos*.

→ destrucción (*Banquo*) → desesperación (Acto III) →

Macbeth ha alcanzado ya su meta, es rey, pero lejos de sentirse feliz y satisfecho, su anterior angustia se ha convertido en desesperación que parece incluso anularle a veces la mente, aunque sigue irrefrenable en su proceso de vértigo: asesinato de Banquo.

Las Escenas I y III tratan del asesinato de Banquo, es decir, *orden* destruido y sustituido por el *caos*; la Escena II hace referencia al estado *caótico* de la mente y el corazón de Macbeth, comido por los

remordimientos y arrastrado a una carrera irrefrenable de destrucción; sus propias acciones criminales le han destruido a sí mismo; *su destrucción ha engendrado destrucción*; la Escena IV describe el banquete en el castillo de Dunsinane, donde todo es falsedad e intrigas a causa de la tiranía: es el *caos engendrado por el mismo caos que ha destruido el orden*; la Escena V -sea o no sea original de Shakespeare- está protagonizada por brujas, que vienen anunciando el *caos*; y finalmente la última escena, es una nueva explicación del *caos* reinante.

CAOS -- CAOS -- CAOS -- CAOS -- CAOS -- CAOS

Como el acto anterior, trata éste de las consecuencias de la entrega de Macbeth a su vértigo de ambición. El *orden* es inexistente, sólo aparece el *caos*.

→ **destrucción (familia Macduff)** → **desesperación (Acto IV)** →

Como en el Acto III, Macbeth sigue desesperadamente entregado al vértigo de ambición que le empuja a seguir destruyendo: asesinato de Macduff.

Se anuncia ya la reacción contra Macbeth.

En la Escena I y II, sigue apareciendo un Macbeth destructor que al

mismo tiempo se va desintegrando: es el imperio del *caos*; la larga Escena III es distinta en cada una de sus partes: en el examen de lealtad hecho a Macduff por parte de Malcolm, bajo la apariencia de *caos* estremecedor, el *orden* sigue vivo y está pugnando por surgir; la segunda parte, es una descripción del rey de Inglaterra, es el *orden natural*, en contraste con el *caótico* entorno de Macbeth; la tercera parte, habla del asesinato de la familia Macduff *-caos-* y del ejército contra el tirano *-el orden quiere de nuevo imponerse al caos.*

CAOS -- CAOS -- CAOS/ORDEN//ORDEN/CAOS//CAOS/ORDEN

Ciertamente en el Acto IV un Macbeth enloquecido sigue cometiendo atropellos y desmanes (*caos*), pero apunta ya la reacción contra él (*caos/orden*).

CONCLUSIÓN:

→ **desesperación** → **destrucción** (*Lady Macbeth y Macbeth*) (Acto V).

La tragedia está tocando a su fin. Lady Macbeth primero y Macbeth después, sucumben víctimas de su propio proceso de destrucción.

La primera escena, con una Lady Macbeth totalmente desintegrada, es también un comentario del *caos* estremecedor que reina; la segunda, que habla de guerra, descontento y rebeliones; la tercera, que presenta

a un Macbeth abandonado, deshumanizado totalmente pero todavía embravecido, y la quinta en que Macbeth se va encaminando hacia su propio final, pero a precio de más sangre, son todas ellas de *caos*; la Escena IV, nobles que se preparan para la lucha, y profecías equívocas, deja entrever el *orden* dispuesto a volver a imponerse; la Escena VI es el inicio de la batalla: el *orden de la naturaleza* -bosque de Birnam-, y el *orden político-humano natural*, se unen, son una misma cosa, para vencer al *caos* -el vértigo que deshumaniza y destruye; la Escena VII es el final de la tragedia: el *orden* arruinado por Macbeth, marcha sobre él, y restablece el *orden* destruyendo al culpable.

CAOS -- CAOS -- CAOS -- ORDEN/CAOS -- CAOS -- ORDEN/CAOS --
ORDEN/CAOS > ORDEN.

El paralelismo simbólico entre un plano y otro, como vemos en el esquema de la página siguiente, es totalmente perfecto:

INTRODUCCIÓN:

ORDEN

(Acto I) Ambición de poder de Macbeth → tristeza → *orden > caos*

NÚCLEO:

(Acto II) destrucción (*rey Duncan/guardianes*) → angustia → *caos*

(Acto III) destrucción (*Banquo*) → desesperación → *caos*

(Acto IV) destrucción (*familia Macduff*) → desesperación → *caos/orden*

CONCLUSIÓN:

(Acto V) desesperación → destrucción (*Lady Macbeth y Macbeth*) *caos > orden*

ORDEN¹³

¹³ No muy alejada de esta estructura estaría la que propone Ángel-Luis Pujante, cuando dice «*La acción de "Macbeth" se despliega en tres fases que Emrys Jones llama "Duncan", "Banquo" y "Macduff", siendo la muerte de Banquo y la huida de su hijo Fleance el punto central del drama*» (Opus cit. p. 21).

Sobre el *caos* y el *orden* en Shakespeare, cfr. Conejero, Manuel Ángel, *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare*, Barcelona, Península, 1980, «*El Orden del Caos*», pp. 83-124.

Las brujas y las "apariciones"

Debemos también en este capítulo detenernos en las *brujas* (y las *apariciones*), que tienen un importante lugar en la estructura temática de la tragedia.

Encontramos en la obra prácticas brujeriles en los personajes de las "brujas", a las que se llama también "Hermanas Fatídicas". Aparecen entre truenos y relámpagos salen volando entre "bruma y aire espeso" y crean un ambiente de superstición y magia. Su lenguaje es misterioso lleno de paradojas y equívocos, como el de brujos y magos, y tiene a veces un carácter rítmico cercano al sonsonete (IV.1) como el lenguaje de los encantos y los ritos brujeriles. Presentan además otro rasgo típico de las "brujas": la sexualidad. Recuérdese que la escena III del acto I se inicia con un diálogo entre ellas, lleno de connotaciones sexuales¹⁴

¹⁴«La primera bruja, irritada porque la mujer de un navegante le ha negado unas castañas, se propone desquitarse ocupando el puesto de ésta y agotando sexualmente a su marido ("cual paja le pondré seco"). Esta acción podría interpretarse como el maleficio de un súcubo (demonio femenino que supuestamente cohabitaba con los hombres) pero también como la típica ligadura amorosa de las brujas, por la que se dejaba a alguien impotente. Se ha observado que las penalidades a que la bruja

Aparecen en primer lugar en la *Introducción*, en el origen del proceso de vértigo: primero nos ofrecen la clave de la obra, *caos/orden* (I,I), y después, con sus profecías, anuncian cuanto va a suceder y provocan las acciones de Macbeth (I,III).¹⁵

En el acto III aparece una breve escena (v) de la que se duda incluso que sea original de Shakespeare, dada su irrelevancia. No tiene, ciertamente, ningún valor dramático, aunque sí simbólico.

En medio de la locura destructiva de Macbeth (IV,I) vuelven a aparecer las *brujas* y unas "*apariciones*", que profetizan -aunque equívocamente- los

piensa someter a ese hombre son un anticipo indirecto de las que sufrirá Macbeth. Pero esta observación puede incluso concretarse sexualmente: la esterilidad que la bruja pretende producir en el marido, asociada aquí con el mal y la muerte, anuncia uno de los temas de la obra, y el deseado distanciamiento entre marido y mujer prefigura el que se producirá entre Macbeth y su esposa». (Ángel-Luis Pujante, *o.c.*, pág. 15).

En la Edición bilingüe del Instituto Shakespeare (*O.c.*), encontramos la siguiente nota: «Son evidentes las connotaciones sexuales de este fragmento, que hemos querido explicar traduciendo *bellota* ("chestnut") y *regazo* ("lap"), en un contexto donde, además, decimos *se metió la...* [...] Hemos de advertir, sin embargo, que nuestra traducción es un intento de solución intermedia entre el lenguaje de la corrección y el grosero, puesto que los textos mencionados nos autorizarían a utilizar palabras más connotadas sexualmente» (pág. 69).

¹⁵ Ángel-Luis Pujante (*O.c.*) nos dice que «*Macbeth* empieza con las *Hermanas Fatídicas*, cuya primera aparición, según Coleridge, marca el tono de toda la obra. [...] Las "*brujas*" reaparecen en la tercera escena, y antes de encontrarse con Macbeth y Banquo protagonizan un diálogo en el que se advierte otro rasgo de la brujería: la sexualidad. [...] Más tarde, el desasosiego que ha producido en Macbeth el espectro de Banquo le llevará a visitar a las *Hermanas* para conocer mejor su futuro. [...]

Cuanto envuelve a estos seres es un misterio que conviene al tono de la obra: *Hermanas Fatídicas*, brujas, magas, demonios, ellas son seguramente más terribles e inquietantes porque no sabemos lo que son». (pp. 16-17)

próximos acontecimientos.

Finalmente, aunque no hagan aparición en escena, tienen su protagonismo, puesto que Macbeth comprende al fin el "doble sentido" de las profecías, su carácter equívoco (V,v y VII).

De tal manera que las *brujas* (y *apariciones*) están en el origen de la entrega de Macbeth al vértigo de la ambición (I,I y III).

Después, siguen presentes en su proceso de vértigo (III,V) haciéndose más activas cuando Macbeth, quien tras haber alcanzado su meta no sólo no ha conseguido el gozo y la satisfacción que esperaba, sino que todo se le ha vuelto inquietud, angustia y desesperación, se replantea en cierto modo la situación, para después seguir su desenfrenada huida hacia adelante (IV,I).

Esta última aparición no llega a marcar una segunda parte de la obra,¹⁶ porque sólo es un momento en el proceso de vértigo, que no se interrumpe sino que sigue adelante. De haber habido algún cambio en la actitud de Macbeth, sí escindirían la obra en dos partes, encabezadas ambas por la

¹⁶ Por el contrario, en la Edición del Instituto Shakespeare se dice a propósito de esta escena que «Si la primera parte de la tragedia era, de alguna forma, consecuencia de las profecías de las brujas -en I.III- podemos decir que estos dos últimos actos son consecuencia de las profecías que las "apariciones" enuncian en esta escena». (Pág. 225).

presencia de las *brujas*, pero siendo que no se produce tal variación ni en el corazón ponzoñoso ni en las acciones criminales de Macbeth, que siguen su curso "*lógico*", no puede hablarse de hito en la estructura temática de la obra.

Por fin, aun sin aparecer en escena, las *brujas* siguen estando presentes cuando Macbeth llega a comprender su error al interpretar el significado de las profecías, y toma conciencia de que el camino por él emprendido, lejos de darle poder y felicidad, ha acabado por aniquilarlo.

Queda bastante claro el simbolismo: la *brujas* y las *apariciones* son la ambición de poder de Macbeth, que se abre camino con siniestras figuras hacia su mente, y le emponzoña el corazón. Por eso son ellas (*la ambición*) quienes originan el conflicto, no dejan ni un momento de estar presentes, de manera más o menos visible, más o menos operativa, no dando lugar a una vuelta atrás, y llevando a Macbeth hasta la destrucción total.

Más adelante, al analizar el personaje de Macbeth, veremos con más detalle este valor simbólico de las *brujas* y las *apariciones*.

Macbeth

La primera noticia que tenemos de *Macbeth* es a través de otros personajes, que nos lo presentan como "bravo", "noble caballero" y "pariente del rey" (ambos eran nietos del rey Malcolm):

"For brave Macbeth (well he deserves that name)" (I.II.18).¹⁷

"O valiant cousin! Worthy gentleman!" (I.II.26).¹⁸

Es verdad que su "bravura" y su lealtad al rey Duncan se expresan en actos sanguinarios ("Except they meant to bathe in reeking wouds,/ Or memoriza another Golgotha,/ I cannot tell."),¹⁹ por otra parte elogiados por el mismo monarca no obstante ser presentado paradójicamente como bondadoso y magnánimo. En

¹⁷ -- *"Pues el bravo Macbeth (bien merece ese nombre)" (I.II.18).*

¹⁸ -- *"¡Oh, valeroso deudo! ¡Noble caballero!" (I.II.26).*

¹⁹ -- *"Si su deseo fue sumergirse en la sangre humeante,
o si rememorar un nuevo Gólgota
no podría decirlo... (I.II.40-42).*

todo caso se podría cuestionar la dimensión ética de su bravura, dada su crueldad, pero no su fidelidad a Duncan.²⁰ Sin embargo, este hombre, lleno de fidelidad a su rey, cuando vuelve como héroe victorioso de una dura batalla, siente nacer dentro de sí la ambición de alcanzar grandes puestos, incluso el de rey. Es una idea que le sugieren confusamente las *brujas*, y aunque no le dicen cómo se cumplirá, a él le basta que se lo vaticinen para que a pesar de que le parezca "*lejos de lo imaginable*",

*"[...] And to be king
Stands not within the prospect of belief,
No more than to be Cawdor" (I.III.72).²¹*

le estremezca y se le fije en la mente, se vaya apoderando de él, creciendo en su interior y casi ya tomando horrible forma:

*"[...] why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair,
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? Present fears*

²⁰ Vid. Pujante, A. L., *o.c.*, V, pp. 21s.

²¹ *"[...] Y el llegar a ser rey
está tan lejos de lo imaginable
como lo está ser Cawdor" (I.II.72).*

Are less than horrible imaginings" (I.III.133).²²

Por apartarse el horror de la cabeza, opta por la pasividad para alcanzar lo que ya se está convirtiendo, tal vez todavía confusamente, en su meta:

*"If Chance will have me King, why Chance may crown me
Without my stir" (I.III.143).²³*

Pero cuando Duncan designa a Malcolm como su heredero, es decir, le aleja la posibilidad de que "el azar le corone sin que él se lo pida", siente ya nítido el impulso a conquistar inmediatamente lo que desea, salvando cualquier obstáculo que se le interponga.

El sistema medieval escocés de monarquía electiva, estaba abierto a los barones, y por tanto Macbeth se hubiera podido plantear "ganarse" el trono en buena lid.²⁴ Pero no está dispuesto a adoptar una actitud creativa, sino que

²² "[...] ¿por qué cedo ante una idea
cuya imagen horrible eriza mis cabellos
y hace latir mi firme corazón en los costados
contra lo que es costumbre en la naturaleza? Siempre
es menor el horror presente que el imaginario" (I.III.133).

²³ -- "Si el azar quiere que yo sea rey, también azar podría coronarme
sin que yo se lo pida". (I.III.143)

²⁴ «En Holinshed, Duncan es un rey incompetente que provoca a Macbeth al nombrar heredero a su primogénito Malcolm. Semejante decisión se oponía al sistema medieval escocés de monarquía electiva, abierto a los barones y, por tanto, a Macbeth» (Pujante, Ángel-Luis, o.c., pág. 13).

se entrega a la pasión de medrar y se dispone a conseguir su objetivo -el trono- a cualquier precio:

*"Let not lighth see muy black and deep desires.
The eye wink at the hand; yet let that be,
Which the eye fears, when it is done, to see." (I.IV.52) ²⁵*

Esta entrega de Macbeth al vértigo de poder, no implica en absoluto la pérdida de su lucidez mental. Por el contrario, su reflexión racionalista y lógica queda bien patente en su lenguaje, en el frecuente uso de frases condicionales y de disyunciones:

*"This supernatural soliciting
Cannot be ill; cannot be good. If ill,
Why hath it given me earnest of success,
Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor.
If good, why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair,
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature? [...]" (I.III.130-133).²⁶*

²⁵ -- *"Que la luz no haga ver mis oscuros deseos escondidos.
Que no vean los ojos lo que las manos hacen. Que se cumpla
lo que los ojos temen si llega a ejecutarse" (I.IV.52).*

²⁶ -- *"Quizá esta sobrenatural instigación no sea mala,
puede que no sea buena; si es mala, sin embargo,
¿por qué da muestras de triunfo
teniendo por principio una verdad? Ya soy señor de Cawdor.*

*"If it were done when 'tis done, then 'twere well
If were done quickly; if th'assassination
Could trammel up the consequence, and catch
Whith his surcease success, that but this blow
Might be the be-all and the end-all! Here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. -But in these cases
We still have judgement here; that we but teach
Bloody instructions which, being taught, return
To plague th'inventor. [...]" (I.vii.1-10).²⁷*

Y es que, efectivamente, el hombre "seducido" por una realidad muy atractiva, siente el deseo de poseerla de manera inmediata. Tan deslumbrado está por el objeto de su deseo que no llega a ver las cosas con claridad y es impelido a tomar decisiones precipitadas, se deja arrastrar sin ofrecer resistencia hacia esa realidad prometedora.

*Si es buena, ¿por qué cedo ante una idea
cuya imagen horrible eriza mis cabellos
y hace latir mi firme corazón en los costados
contra lo que es costumbre en la naturaleza?" (I.iii. 129-136).*

²⁷ .. *"Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente
acabar pronto; si pudiera el crimen
frenar sus consecuencias y al desaparecer
asegurar el éxito, de modo que este golpe
a un tiempo fuese todo y fin de todo... aquí,
sólo aquí sobre esta orilla y páramo del Tiempo
se arriesgaría la vida por venir. En estos casos
es aquí, sin embargo, donde se nos juzga, porque damos
instrucciones sangrientas que, aprendidas,
son un tormento para quien las da" (I.vii.1-10).*

Ahora bien, el hombre entregado al vértigo pierde su creatividad, es decir, la comprensión de los valores, pero no pierde su racionalidad.²⁸ Eso es lo que vemos en Macbeth: su facultad de pensar, de razonar, de plantearse disyunciones y posibilidades, es extraordinariamente lúcida, pero no así su voluntad de responder a las apelaciones a instaurar relaciones creativas. Ésta será, como iremos viendo, su gran tragedia, porque nunca podrá llegar a perder este su carácter racional, con lo que siempre tendrá ante sí, viéndola con claridad meridiana, su degeneración humana.

Cierto que el vértigo enceguece a Macbeth para los valores, como se nos irá demostrando en la historia, pero ello no implica, repetimos, que pierda su lucidez mental.

El personaje de Shakespeare, como afirmábamos en la *Introducción* a este trabajo, es de «carne y hueso», y como tal hombre, posee una naturaleza espiritual, y no puede, aunque quiera, «descender de nivel», al estadio propio

²⁸ A este propósito dice el profesor López Quintás: «El hombre no puede evadirse de su condición racional aunque se lo proponga para velar su estado de envilecimiento. Al vincularse la degeneración y la claridad mental, se produce una situación trágica. Ser testigo lúcido de la falta casi absoluta de creatividad que uno mismo en buena medida ha provocado causa una especial laceración de espíritu.

El hombre que se rinde a la fascinación del vértigo se expone a verse cercado paulatinamente por vértigos diferentes que le impiden hacer los diversos modos de juego creador que estructuran la vida humana. Tener conciencia clara de la asfixia lúdica cada vez mayor a que uno se va viendo sometido constituye la raíz de la desesperación.» (Vértigo y éxtasis..., pp. 181,.)

de los seres infracreadores y por lo mismo, infrarresponsables. Su decisión de entregarse al vértigo de la ambición de poder es libre y responsable, por muy fuerte que sea la pasión que lo envuelva y lo empuje, y nunca perderá la conciencia lúcida de esa realidad de envilecimiento.

El afán de alcanzar el trono enardece su espíritu, le absorbe y le arrastra con tal fuerza que él mismo deja de ser su propio centro de iniciativa²⁹: ni por un momento se pregunta, en sus largas reflexiones si el objeto de su fascinación tiene realmente sentido para él, es decir, si va a ayudarlo a construirse según su propio ideal de persona. Exaltado por el ansia de obtener rápidamente aquello que tan ardientemente desea, centra en ello todas sus energías, y aunque el objeto de su deseo se le aparece como "tan suyo", tan apropiado para él, tan "hecho" para él, casi formando ya parte de él mismo, a pesar de todo ello Macbeth se siente paradójicamente desorientado: unas "brujas" revolotean a su alrededor con promesas ambiguas, unas "apariciones" le hablan de peligros, y no sabe si la "*visión fatal*" que le inquieta es "*sensible al tacto y la mirada*" o es una "*imagen falsa que surge en su cerebro*"(II.1.36-39).

²⁹ «El hombre poseído por el vértigo de la ambición tiende a ponerlo todo insolidariamente al servicio de los fines que se ha propuesto alcanzar. Cuanto se oponga a este logro es arrollado implacablemente en un estado de embriaguez destructora, que no conoce límites» (López Quintás, *Vértigo y éxtasis...*, pág. 66).

Vemos así como las "brujas", personajes típicos de la literatura medieval adquieren en Shakespeare la simbología, de la que hablábamos en el capítulo anterior. Ellas son la oscura y atrevida ambición de Macbeth, por eso cuando les preguntan quiénes son, responden con los tan deseables títulos, esa es su naturaleza:

"MACBETH: Speak, if you can: what are you?"

1 [WITCH]: All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Glamis!

2 [WITCH]: All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Cawdor!

3 [WITCH]: All hail, Macbeth, that shall be king hereafter!" (I.III.46-49)³⁰

El hombre sumido en el vértigo se entrega a perseguir su deseo sin guardar la debida distancia que le permitiría crear relaciones de encuentro, siendo así fiel a su propia naturaleza de hombre; al despojarse de cuanto necesita para llegar a plenitud, se siente fuera de sí, "despersonalizado", y todo se le aparece como irremediabilmente extraño y hostil; pero la verdadera confusión proviene de su propio interior, del desajuste interior entre lo que cabría esperar de sí mismo como hombre, y la reducción en la que se ha hundido. Shakespeare nos describe simbólicamente todo ese mundo interno de un Macbeth que se va entregando al vértigo: la ambición de dominio quiere

³⁰ -- *Macbeth: Hablad, si es que podéis. ¿Quiénes sois?*

/Bruja primera: ¡Salve Macbeth!! ¡Señor de Glamis, salve!

/Bruja segunda: ¡Salve Macbeth! ¡Señor de Cawdor, salve!

/Bruja tercera: ¡Salve, Macbeth! ¡Salve a ti, que serás rey!" (I.III.46-49).

aparecer como algo tan apetecible y tan merecido, que hay que salvar cualquier obstáculo que se interponga³¹:

*"[...] That is a step
On which I must fall down, or else o'erleap,
For in may way it lies. Stars, hide your fires! (I.IV.49-54)³²*

Su lucidez mental no deja de hacerle ver las horribles formas de la tentación, y, escindido entre la fatal atracción y su propio ser racional que muy a su pesar, le sigue haciendo notar que no se está desarrollando como persona, llega a casi ni distinguir entre lo real y lo imaginado.

*"Arr thou not, fatal vision, sensible
To feeling, as to sight? Or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?
I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.
Thou marshall'st me the way that I was going,
And such an instrument I was to use.
Mine eyes are made the fools o'th'other senses*

³¹ En *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa*, el mismo profesor López Quintás afirma que no es ilógico que «el vértigo de la ambición de poder haya inspirado en todo tiempo los modos más extremados de violencia» (pág. 616).

³² *"[...] Un obstáculo nuevo
para que yo me hunda, a menos que lo evite,
pues se atraviesa en mi camino. ¡Estrellas ocultad vuestro fuego! (I.IV.49-51).*

Or else worth all the rest." (II.1.35-45)³³

A partir de esas primeras dudas y decisiones, podremos observar toda una lógica interna del proceso de vértigo que irá arrastrando a Macbeth.

Conviene que nos demos cuenta que dicho proceso tiene un punto de origen, es decir, no estamos ante un ser ya depravado -a pesar de su recia actuación en la batalla (I.ii.₄₀₋₄₂)-, pues vemos en él, no sólo la fidelidad a su rey a la que antes aludíamos, sino también una verdadera relación de afecto y confianza con su esposa, a la que escribe contándole su inquietud, y con la que dialoga desde lo más profundo de su ser. Es, pues, capaz de tener una actitud creativa, dialógica, prueba de que ha tenido lugar un "encuentro" entre ambos. Además, en un estremecedor monólogo Lady Macbeth, que conoce bien a su marido, nos describe perfectamente en qué consiste el vértigo de la ambición, y cómo va a ser difícil que él entre en esa dinámica:

"[...] Yet do I fear thy nature:

³³.. *"Visión fatal, ¿no eres sensible al tacto y la mirada? ¿O eres quizá, tan sólo un puñal en mi mente, imagen falsa que surge en mi cerebro al que la fiebre oprime? Puedo verte de forma tan palpable como el que empuño ahora. Me indicas el camino por el que ya avanzaba y el arma misma que debía usar. Mis ojos son la burla de mis otros sentidos, o quizás todos ellos superen en valor..." (II.1.36-45).*

*It is too full o'the milk of human kindness
To catch the nearest way. Thou wouldst be great;
Art not without ambition, but without
The illness should attend it: what thou wouldst highly,
That wouldst thou holily [...]" (I.V.14-19)³⁴*

Queda bien claro, en las palabras de Lady Macbeth, que la entrega al vértigo supone la exclusiva valoración de los éxitos y beneficios inmediatos, "tomar el camino más breve" que supone odio, puesto que la bondad y la virtud van por caminos más intrincados.

No tiene en cuenta que las actitudes creativas, que suponen sin duda un esfuerzo de distanciamiento, de paciencia amorosa para establecer un campo de juego común en el que se produzca el "encuentro" entre distintos ámbitos, son, al fin y a la postre, las más gratificantes, porque son las que permiten al hombre desarrollarse como persona, ser fiel a su propio ser hombre. Las experiencias de éxtasis piden todo al principio aunque también prometen todo y finalmente dan todo contrariamente a las experiencias de vértigo que no piden nada al principio -todo debe ser fácil, cómodo, rápido y provechoso-,

³⁴ -- "[...]Pero yo temo a tu naturaleza demasiado repleta por la leche de la bondad humana como para tomar el camino más breve. Tú quisieras ser grande, no te falta ambición, aunque sí el odio que debe acompañarla. Quisieras obtener con la virtud todo lo que deseas vehementemente" (I.V.14-19).

prometen todo y al final no dan nada, o mejor, destruyen.

A pesar de la decidida insistencia de Lady Macbeth, que es como si su propia ambición le hablara en voz alta, Macbeth duda, y ello por dos motivos: uno, porque, en su lucidez, sabe y teme las consecuencias del vértigo; otro, porque se resiste todavía a renunciar a actuar en perspectiva, a darse el espacio de ser, desarrollarse y encontrarse:

*"[...] If th'assassination
Could trammel up the consequence, and catch
Whith his surcease success, that but this blow
Might be the be-all and the end-all! Here
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. -But in these cases
We still have judgement here; that we but teach
Bloody instructions, which, being taught, return
To plague th'inventor. This even-handed justice
Commends th'ingredience of our poison'd chalice
To our own lips." (I.VII.2-12).³⁵*

³⁵ -- *"[...] Si pudiera el crimen
frenar sus consecuencias y al desaparecer
asegurar el éxito de modo que este golpe
a un tiempo fuese todo y fin de todo... aquí,
sólo aquí, sobre esta orilla y páramo del Tiempo
se arriesgaría la vida por venir. En estos casos
es aquí, sin embargo, donde se nos juzga, porque damos
instrucciones sangrientas que, aprendidas,
son un tormento para quien las da. La imparcial mano
de la justicia pone el cáliz, envenenado por nosotros,
en nuestros propios labios." (I.VII.1-12).*

*"We will proceed no further in the business.
He hath honour'd me of late; and I have bought
Golden opinions from all sorts of people,
Which would be worn now in their newest gloss,
Not cast aside so soon" (I.VII.31-35).³⁶*

Ante la insistencia de su mujer, y acuciado por la fuerza de su propia ambición que es como una *"una espuela que se clava en los flancos de su deseo"* (I.VII.25-26), Macbeth se decide por fin al asesinato,³⁷ aun sintiéndose ya

³⁶ -- *"No es posible seguir con esta empresa.
Me ha colmado de honores y he adquirido
una reputación dorada entre las gentes
que quisiera lucir en su esplendor más fresco
sin desecharla tan temprano". (I.VII.31-35).*

³⁷ «Una trayectoria tan derecha a la catástrofe como la de Macbeth, en unos personajes absorbidos en la ambición, no resulta nada simplista; aquí tenemos la gran paradoja del Hado, tantas veces, a lo largo de la historia, expresado equívocamente en oráculos. El hombre, sí, tiene su destino escrito en los astros, pero si lo pregunta, se le revelará de tal manera que le engañe para su perdición, pareciendo prometerle el cumplimiento de sus ambiciones. W.H. Auden ya estudió de modo decisivo qué lejos está Macbeth de la tragedia griega, donde la catástrofe les ocurre a los personajes como llegando desde fuera, sin surgir de su naturaleza moral y de su libertad. Aquí, en cambio, las Brujas pueden engañar a Macbeth con la verdad, porque él ya está turbiamente ávido de poder. Uno de los grandes aciertos en el desarrollo de esta tragedia está en el desdoblamiento de la ambición en dos personajes, Macbeth y Lady Macbeth dando a ésta la mayor energía en el arranque, aunque se quiebre al creer reconocer a su propio padre en el rey dormido, y luego cayendo en remordimientos sonámbulos en que intenta lavarse la imaginaria sangre de las manos. En cambio, Macbeth, más a remolque desde el principio queda siempre un tanto indeciso y reluctante. La ambición y la conciencia luchan en su espíritu, enriqueciendo su palabra» (Valverde, J.M., *Historia de la Literatura Universal*. - 5 - "Reforma, Contrarreforma y Barroco", Barcelona, Planeta 1984, pp. 516.)

«[...]Bastantes críticos han venido explicando Macbeth como la tragedia de un hombre singularmente noble, pero víctima de una ambición que le lleva a su caída.» (Pujante, Ángel-Luis, o.c. pág. 22).

En la edición del Instituto Shakespeare (O.c., pág.11) se dice que «Lady Macbeth no es sino un método a partir del cual se produce el descenso a los infiernos», aunque más adelante matiza que «Macbeth no mata a Duncan porque la reina le esté induciendo -eso

ya culpable. Es el final del primer acto:

*"I am settled and bend up
Each corporal agent to this terrible feat.
Away, and mock the time with fairest show:
False face must hide what the false heart doth know" (I.VII.79-82).*³⁸

Macbeth asesina a Duncan: era su obstáculo para obtener el trono. Su meta está, pues, alcanzada, y, sin embargo, lejos de estar gozoso, se siente horrorizado de lo que ha hecho y, lo que es peor, de sí mismo. Su tristeza es inmensa, tan profunda y tan negra como la culpa que lleva en el alma. Se siente atrapado, sin posibilidad de vuelta atrás:

*"How is't with me, when every noise appals me?
What hands are here? Ha! -- they pluck out mine eyes!
Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand?" (II.II.57-61).*³⁹

es obvio-, sino porque es algo que va a hacer en cualquier caso».

³⁸ -- "Está ya decidido.

*Concentraré toda la fuerza de mi cuerpo en este horrible acto.
Adelante, y engañemos a todos fingiendo la inocencia:
que esconda el rostro hipócrita lo que conoce el falso corazón" (I.VII.79-82).*

³⁹ -- "¿Cómo es que el rumor más leve me horroriza?

*¿De quién son estas manos que me arrancan los ojos?
¿Podrá lavar la sangre todo el gran océano de Neptuno?
¿Limpiarla de mi mano? [...]" (II.II.57-61).*

"To know my deed, 'twere best not know myself" (II.ii.73).⁴⁰

Sumergido en la frustración de su acto fallido, se siente asfixiado espiritualmente, dominado por una irresistible angustia que lo atenaza y lo va destruyendo. Está interiormente desequilibrado y, puesto que con su acto criminal, ha roto sus posibilidades de creatividad, de ser fiel a sí mismo, se siente separado irremisiblemente de su raíz, inseguro, envilecido, fracasado y tremendamente atemorizado. Es el desajuste fundamental entre el *deber-ser* y el *ser* del hombre de vértigo, infiel a su vocación y misión personales, que le hace verse a sí mismo y cuanto le rodea como indigno y carente de sentido.⁴¹

*"Had I but died an hour before this chance,
I had liv'd a blessed time, for, from this instant
There's nothing serious in mortality.
All is but toys: renown, and grace, is dead;
The wine of life is drawn, and the mere lees*

⁴⁰ .. *"¡Saber qué es lo que he hecho! ¡Mejor no conocerme ni a mí mismo! (II.ii.73)"*

⁴¹ «A primera vista, *Macbeth* cuenta una historia de crimen y castigo, entreverada de brujería y elementos sobrenaturales. [...] Su argumento parece el de un relato policíaco en el que, sin embargo, el asesino se descubre a sí mismo.

Esta orientación es decisiva, pues permite revelar la tortura interior y el proceso de degeneración espiritual del protagonista mucho más allá de un esquema puramente melodramático. De ahí que una obra tan "activa" como *Macbeth* sea también profundamente introspectiva: sin el recurso a la introspección no habría sido posible mostrar tan singularmente lo prohibido ni explorar la transgresión como aquí se hace.» (Pujante, A. L., o.c. pág. 10).

Is left this vault to brag of" (II.III.88-93).⁴²

"[...]the gracious Duncan have I murder'd;

Put rancours in the vessel of my peace

[...]; and mine eternal jewek

Given to the common Enemy of man" (III.I.66-69).⁴³

El hombre de vértigo puede en un momento dado pararse y, horrorizado por lo hecho, intentar rectificar y volver a establecer campos de juego con las realidades que lo rodean. Este arrepentimiento fecundo es sin embargo poco frecuente, pues la lógica interna de los procesos de vértigo lo ha cegado para los valores, para aquellas realidades valiosas que siguen apelándole a entrar en juego con ellas, y, por el contrario, conduce al hombre angustiado que se siente fuera de sí, inseguro flotando sobre la nada, a que se lance a una actividad febril pero no creativa. Es como dar alocadas vueltas alrededor de su propio eje, dejándolo vacío, sin pasado ni futuro, sin raíz y deshumanizado. Al asomarse a su propia vaciedad, el hombre siente un frenético vértigo

⁴² .."Si hubiera muerto una hora antes de este suceso,
habría yo tenido una vida feliz; pero desde este instante
nada vale la pena de esta vida mortal.
Todo es como un juguete; renombre y gracia han muerto,
se ha derramado el vino de la vida y sólo quedan
posos para gloriarse en la bodega" (II.III.88-93).

⁴³ .."He matado al noble Duncan
llenado de rencor mi copa de reposo,
[...] dando joya eterna de mi vida
al enemigo común de los mortales" (III.I.66-69).

espiritual que va transformando su angustia en desesperación. En esta situación límite de desamparo e inseguridad, el hombre desesperado se lanza ciegamente a buscar nuevas ilusiones de poder y afirmación personal, para lo que se entrega a nuevas experiencias de vértigo. Es una huida desesperada hacia adelante, en cuyo trayecto el hombre se va sintiendo cada vez más envilecido, menos hombre, más desvinculado de todo lo valioso. Perdida su identidad personal ya no es capaz de mantener relaciones dialógicas, no puede ya pronunciar palabras auténticas, que son las dichas en amor, y entra en una soledad absoluta.⁴⁴

Macbeth, lacerado por los remordimientos e incapaz de recuperar su capacidad creativa, se vuelve hosco, se repliega en un silencio de mudez que le aísla incluso de su mujer. Si al principio veíamos que estaba unido a ella, que le confiaba sus más íntimos deseos y tormentos, una vez sumido en el torbellino de su desesperación ya no cuenta con ella: totalmente solo decide el asesinato de Banquo, y el de la familia Macduff. Más aún: cuando Lady Macbeth enferma, su interés es nimio porque su frenesí le ha vaciado de cualquier otro tipo de sentimientos, sobre todo que supongan creatividad y

⁴⁴ Esta es exactamente la situación de Macbeth que nos describe Ángel-Luis Pujante: *«Macbeth ha consumado su proceso de insensibilización. En las últimas escenas parece una fiera salvaje: se sabe acorralado y, sin embargo, se aferra a la falsa seguridad que le dan las profecías. Se interesa por la salud de Lady Macbeth, pero en su escena con el médico (V.III) lo que domina es una impresión de egocentrismo frenético. Después (V.V), la noticia de la muerte de su esposa le deja indiferente: responde con uno de los pasajes más memorables de Shakespeare ("Mañana, y mañana, y mañana..."), pero es su aliento poético lo que expresa eficazmente el nihilismo al que ha llegado.»* (O.c., pp. 28s.).

"encuentro". Cuando finalmente le comunican su muerte, ya no puede impresionarse porque forma parte del sinsentido total al que se ha abocado: la vida ha perdido su valor, el tiempo es una sucesión de instantes, que, por no tener una actitud creativa, se encaminan hacia un final tan absurdo como el propio devenir:

"[Seyton] - *The Queen, my lord, is dead.*

[Macbeth] - *She should have died hereafter.*

*There would have benn a time for such a word-
Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon theistage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing." (V.V.16-28)⁴⁵*

⁴⁵ -- [Seyton] - *La reina ha muerto, mi señor.*

[Macbeth] - *Un día u otro había de morir.*

*Hubiese habido un tiempo para tales palabras...
El día de mañana, y de mañana, y de mañana
se desliza, paso a paso, día a día,
hasta la sílaba final con que el tiempo se escribe.
Y todo nuestro ayer iluminó a los necios
la senda de cenizas de la muerte. ¡Extínguete, fugaz antorcha!
La vida es una sombra tan sólo, que transcurre; un pobre actor
que, orgulloso, consume su turno sobre el escenario
para jamás volver a ser oído. Es una historia
contada por un necio, llena de ruido y furia,*

Abandonado a su estado de envilecimiento y lacerado su espíritu porque su condición racional no perdida le sigue haciendo testigo de su propia degeneración, el desesperado Macbeth se ve cercado paulatinamente por una cadena de vértigos que le van irremisiblemente aniquilando. Inseguro y amedrentado, busca afirmarse a sí mismo por el único camino que ya le queda transitable después de haber agostado toda su capacidad creativa: la destrucción.

*"But let the frame of things disjoint both the worlds suffer,
Ere we will eat our meal in fear, and sleep
In the affliction of these terrible dreams,
That shakes us nightly" (III.II.16-19).⁴⁶*

*"Then comes my fit again.[...]
But now, I am cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in
To saucy doubts and fears"(III.IV.20.23-24).⁴⁷*

"Things bad begun make strong themselves by ill"(III.II.55).⁴⁸

que nada significa" (V.v.17-28).

⁴⁶ .."Que la máquina del mundo se desmembre, que cielo y tierra sufran antes que comer con miedo, y que dormir con la aflicción de esos horribles sueños que nos agitan en la noche" (III.II.16-19).

⁴⁷ .."Vuelve entonces mi angustia [...].
Estoy, no obstante encadenado, confinado, atrapado, enjaulado entre insolentes dudas y con miedo" (III.IV.22.23-24).

⁴⁸ .. "Lo que empieza con el mal, con él se fortalece" (III.II.55).

Macbeth asesina a Banquo para encontrar su propia paz, y no lo consigue, no sólo porque Fleance quede con vida, sino que su desesperación lo va lanzando irremisiblemente a una espiral de frenesí destructor donde ya nada importa porque ya nada tiene sentido más que su propio pavor y su íntimo vacío de soledad y absurdo:

*"Though you untie the winds and let them fight
Against the churches; though the yesty waves
Confound and swallow navigation up;
Thought bladed corn be lodged and trees blown down;
Thought castles topple on their warder's heads;
Thought palaces and pyramids do slope
Their heads to their foundations; though the treasure
Of nature's germens tumble all together
Even till destruction sicken"(IV.1.51-59).⁴⁹*

*"And wish the estate o'the world were now undone
[...] come wrack!
At least we'll die with harness on our back" (V.v.50-52).⁵⁰*

⁴⁹ -- *"Aunque desatéis los vientos para que se estrellen
contra los templos, aunque las olas encrespadas
confundan y se traguen todo cuanto navega
aunque el grano aún verde abatido y el viento arranque árboles;
aunque los castillos se derrumben sobre las cabezas de quienes los guardan
y los palacios y pirámides inclinen su frente en los cimientos; aunque se mezclen
los gérmenes preciados de la Naturaleza
hasta que fuera náusea la destrucción" (IV.1.51-59).*

⁵⁰ -- *"Quisiera ver destruido el orden de este mundo
[...] ¡Ven, destrucción, ven!
Moriremos al menos, vestidos de armadura" (V.v.50-52).*

Visto en detalle el proceso de vértigo de Macbeth, entendemos bien la estructura que dábamos al principio (pág. 112).⁵¹ Hay un tiempo de vacilación, en el que la ambición zumba en su cerebro, y en que ya la tristeza le va invadiendo a medida que él se va abandonando a su inconfesable deseo. Es lo que habíamos llamado *Introducción* y que abarca todo el Acto I.

Después el frenesí vertiginoso lo va arrastrando hacia una dolorosa soledad, anuncio de su total y definitivo aniquilamiento como persona, que se produce antes incluso de su muerte. Es una angustia que se va convirtiendo en sórdida desesperación, y que va generando destrucción cada vez más violenta⁵²: Duncan y los guardianes, Banquo, la familia Macduff y la misma

⁵¹ «La acción en Macbeth se desarrolla en sucesión rápida y dramática de escenas, y su hilo conductor describe cómo Macbeth se ve envuelto y absorbido por su culpabilidad progresiva y creciente al intentar alcanzar el poder; culpabilidad que no es sino resultado del primer encuentro con la tentación.» (Edición del Instituto Shakespeare, pág. 9)

⁵² Recordemos cómo el profesor López Quintás describe la lógica interna de los procesos de vértigo: «Cuando el hombre se deja llevar de la fascinación en todos los aspectos de la vida, el empobrecimiento adquiere tal magnitud que anula la vida personal. El hombre se siente falto de todo sentido, y, al asomarse a este vacío de sí mismo, experimenta esa forma de vértigo existencial que llamamos angustia. Si no le es posible superar la actitud de pasividad y entrega indolente a que arrastra el vértigo y recobrar en alguna medida la capacidad de iniciativa creadoras, la angustia se hace irreversible y da lugar a la desesperación. La desesperación -según Sören Kierkegaard- es una "enfermedad mortal", porque supone el bloqueo absoluto de la vida espiritual del hombre, pero no extingue del todo la vida de la conciencia; permite asistir indefinidamente a la situación de asfixia en que uno se halla y produce un sentimiento de profunda amargura. Un rey de ajedrez, en situación de "jaque mate", se sentiría desesperado si tuviera conciencia de que su incapacidad de realizar juego es irreversible.

El sentimiento de desesperación admite diversos grados. En los casos límite, conduce con frecuencia a la destrucción: la propia en el suicidio y la ajena en el homicidio» (Vértigo y Éxtasis..., pp. 29,).

Escocia van siendo sus víctimas inocentes.⁵³ Es lo que hemos llamado *núcleo* y que comprende los Actos II, III, IV.

Finalmente la última etapa del proceso de vértigo que alcanza su clímax en uno de los parlamentos más bellos de la tragedia (Acto V.v.16-28) en el que Macbeth aparece ya totalmente desintegrado y Lady Macbeth ya muerta. Sólo queda la desaparición del mismo Macbeth y el restablecimiento del orden alterado, para que la tragedia toque a su fin.

⁵³ «La inseguridad de estar sobre un trono usurpado, de lo que habrá de resultar, entre otras cosas, el asesinato de Banquo y la explicitación del estado alterado de la mente de Macbeth.» (Edición del Inst. Shakespeare, pág. 12).

Lady Macbeth

El personaje de Lady Macbeth es de un gran interés en la estructura dramática de la obra. Tiene toda su entidad, es una personalidad fuerte, resuelta, que camina decididamente hacia su objetivo, y que empuja a su marido a que tome sus decisiones, y aparece mucho más firme y dura que él. Pero sobre todo es trasunto del proceso de vértigo, y sirve para poner de relieve sus más sutiles detalles.

En Lady Macbeth se va dando en paralelo la misma evolución, el mismo encabalgamiento de vértigos que en su marido, pero en un nivel menos profundo. Podemos observar que en ella no hay nunca reflexiones que impliquen dudas de ningún tipo. En ella aparece el aguijón punzante de la ambición sin ningún matiz, sin ninguna sombra, con una dureza ya deshumanizada desde esos primeros principios:

*"[...]Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear,
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round,*

*Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crown'd withal"*(I.V.23-28).

*"[...] And you shall put
This night's great business into my dispatch,
Which shall to all our nights and days to come,
Give solely sovereign sway, and masterdom"* (I.V.65-68).

*"[...] I have given suck, and know
How tender 'tis to love the babe that milks me;
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash'd the brains out, had I so sworn as you
Have done to this"* (I.VII.54-58).⁵⁴

Sólo hay en ella un instante de vacilación, que no obedece tampoco a

⁵⁴ -- *"[...] Ven pronto, ven, para que pueda
vaciar mi coraje en tus oídos,
y azotar con el brío de mi lengua
todo lo que te aparta del círculo de oro
con que hados y ayudas sobrenaturales
querer, parecen, coronarte"* (I.V.23-28)

-- *"[...] Y tendrás que dejar que sea yo
quien se ocupe esta noche de nuestro gran proyecto
que dará a nuestros días venideros y a todas nuestras noches
absoluto dominio soberano, y el poder"* (I.V.65-68)

-- *"[...] Mi leche yo la he dado y sé cuán tierno
es amar al ser que se amamanta;
pues bien, en ese instante en que te mira sonriendo,
habría arrancado mi pezón de sus blandas encías
y machacado su cabeza si lo hubiese jurado
como juraste tú"* (I.VII.54-58).

una reflexión, sino a un súbito recuerdo de ternura:

*"[...] Had he not resembled
My father as he slept, I had done't" (II.ii.12-13).⁵⁵*

Lady Macbeth aparece como un personaje terrible por su simplicidad; su retórica brillante empuja a la acción a su marido y hace así progresar la tragedia. Por eso, a medida que la tristeza se va apoderando de ella, y que va notando que su marido se desgaja de ella, irá perdiendo su elocuencia. Es consciente ya de lo infructuoso de sus actos,

*"Nought's had, all's spent,
Where our desire is got without content.
'Tis safer to be that which we destroy,
Than by destruction dwell in doubtful joy" (III.ii.4-7).⁵⁶*

pero sigue hacia adelante, tan decidida como al principio, y sin entender el conflicto interno de su marido:

⁵⁵ -- *"[...] Si no me hubiese recordado
a mi padre dormido, yo misma lo habría hecho" (II.ii.12-13).*

⁵⁶ -- *"Nada se tiene, todo está perdido
cuando nuestro deseo se colma sin placer.
Es mejor ser lo que nosotros destruimos,
que al destruirlo no vivir sino un gozo dudoso" (III.ii.4-7).*

*"[...] O, these flaws and starts
(Impostors to true fear), would well become
A Woman's story at a winter's fire,
Authoris'd by her grandam. Shame itself!" (III.IV.62-65).⁵⁷*

Está claro que se mueven en distinto nivel uno y otra: Macbeth es el hombre creativo, capaz de ser fiel a su rey, de entablar una relación de encuentro con su mujer, pero que sucumbe al vértigo de la ambición de dominio, y va sufriendo de forma lacerante todas las etapas del proceso: primero tristeza en sus dudas, angustia después en su primera acción nefanda, para culminar en una desesperación con más fuerza destructiva que todo lo anterior, con un encabalgamiento de asesinatos, injusticias y atropellos. Y todos esos pasos jalonados de profundas y desgarradas reflexiones, llenas de simbolismo, donde queda patente su progresiva desintegración humana. Sin embargo Lady Macbeth se muestra decididamente cruel, tiene sólo un atisvo de tristeza (III.II.4-7) y no alcanza a comprender el mundo de horribles imágenes en la mente de su marido. Su destrucción es también más neta que la de su marido: pasa de ese primer reconocimiento de lo infructuoso de su crimen a aparecer totalmente desintegrada, corroída por los remordimientos, fuera de sí, enloquecida; es un desecho humano. (Bien entendido que cuando hablamos

⁵⁷ -- *"[...] ¡Oh, estos sobresaltos y arrebatos
(impostores del miedo de verdad) aptos serían
para cuentos de vieja dichos al calor de la lumbre
con el permiso de su ama! ¡Oh, vergüenza, vergüenza!" (III.IV.62-65).*

aquí de remordimientos, no supone nunca arrepentimiento, sino la voz de la naturaleza que clama interiormente que el hombre de vértigo no se está desarrollando como persona, y está cortando todos los puentes posibles de encuentro con las realidades de su entorno. El remordimiento equivale aquí a la gran tragedia de la razón que conserva la suficiente lucidez para comprender el inmenso vacío existencial en el que se ha sumido sin solución de retorno).

El lenguaje de Lady Macbeth, que es su característica y la expresión de su fuerza dura y desabrida, se mueve, en buena lógica, en distinto nivel del de su marido:

"[Macbeth]. *What hands are here? Ha!-- they pluck out mine eyes!*

Will all great Neptune's ocean wash this blood

Clean from my hand? No, this my hand will rather

The multitudinous seas incarnadine,

Making the green one red.

[Lady M.]- *My hands are your colour; but I sham*

***To wear a heart so white"*(II.ii.57-65).⁵⁸**

⁵⁸ .. "[Macbeth]- *¿Cómo es que el rumor más leve me horroriza?
¿De quién son estas manos que me arrancan los ojos?
¿Podrá lavar la sangre todo el gran océano de Neptuno?
¿Limpiarla de mi mano?. No, nunca; antes mi mano
teñiría de rojo todos los mares infinitos
cubriendo el verde escarlata.*

**[Lady Macbeth]- *Mis manos tienen ya el color de las tuyas, y me avergonzaría
llevar tan blanco el corazón"*(II.ii.57-65).**

Cuando ese diálogo se produce, ciertamente Lady Macbeth no puede entender que el "rojo" que sería capaz de teñir "todos los mares infinitos" no es la sangre de Duncan, sino la culpa de Macbeth, el crimen contra natura que ha cometido, que violenta todo el orden "natural" (" *cubriendo el verde de escarlata*"). Ella no comprende ese nivel simbólico en el que se mueve Macbeth, pero más adelante, cuando también a ella los remordimientos la hayan aniquilado, cuando haya perdido su fuerza y esa retórica brillante que la caracterizaba, entonces recupera la desesperante imagen de la sangre para golpearle la mente:

"[...] Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him?.

[...] What, will these hands ne'er be clean?. [...] Here's then smell of the blood still. All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand"(V.1.36.40.45).⁵⁹

Lady Macbeth acaba engullida por su propio proceso vertiginoso de degradación. Aparece desnuda del ropaje brillante de su verbo característico. Desnuda, indefensa, desvalida. Ella que fue maestra de Macbeth en el arte del disimulo,

"[...] To beguile the time,

Look like the time; bear welcome in your eye,

⁵⁹ -- "*¿Quién hubiera pensado que el viejo tuviera tanta sangre?. [...] ¿Nunca estarán limpias estas manos?. [...] Aún queda olor a sangre. Ni todos los perfumes de Arabia endulzarían esta pequeña mano*" (V.1.36.40.45)

*Your hand, your tongue; look like th'innocent flower,
But be the serpent under't*"(I.V.61-64).⁶⁰

no es dueña de sus palabras que proclaman su pensamiento denso de culpabilidad y remordimientos. Y si el proceso de vértigo termina en una locura destructora de cuanto le rodea, el de Lady Macbeth culmina en su autodestrucción, "*arrancándose la vida con la propia violencia de sus manos*" (V.VII.99).⁶¹

⁶⁰ .. "*Para engañar al mundo,
toma del mundo la apariencia, pon una bienvenida en tu mirada
y en tus manos y lengua; procúrate el inocente aspecto de la flor,
pero sé tú la víbora que oculta*" (I.V.61-64).

⁶¹ «*Lady Macbeth ha perdido el control de su lenguaje y, por lo tanto, el control de su papel. Es posible que sea ésta la verdadera tragedia: la pérdida de las señales de identidad. [...] Lady Macbeth no es nadie. [...] Más que el horror del crimen que ha llenado de rojo las manos, "¡Fuera, mancha maldita!" es un grito angustioso [...]. Se acabaron las palabras de Lady Macbeth ("transformad mi leche...") y se acabó así Lady Macbeth. Es el fin de una tragedia y el principio de otra donde sólo existe el vacío de la incomunicación.*» (Edición del Instituto Shakespeare, pág. 16).

OTROS PERSONAJES

Banquo

Banquo es el hombre tentado también por la ambición de poder. La ambición le cerca en sueños, pero no se fía de las consecuencias que puede acarrearle el entregarse a ese señuelo:

*"I dreamt last night of three Weird Sisters:
To you they show'd some truth"(II.I.20-21).*

*"[Macbeth] - If you shall cleave to my consent, when 'tis,
It shall make honour for you.*

*[Banquo] - So I lose none
In seeking to augment it, but still keep
My bosom franchis'd, and allegiance clear,
I shall be counsell'd"(II.I.25-29).⁶²*

⁶² -- *"Anoche aparecieron en mi sueño las tres brujas.
Estuvieron certeras con respecto a ti"(II.I.20-21).*

El asesinato del rey Duncan lo horroriza, sospecha de la culpabilidad de Macbeth y, aunque el sentimiento de la ambición le cosquillea el alma, no sucumbe al fin.

*"[...] And, I fear,
Thou play'dst most foully for't.
[...] Why, by the verities on thee made good
May they not be oracles as well
and set me up in hope?" (III.I.2.3.7-10).⁶³*

Finalmente el fantasma de Banquo que ocupa la silla de Macbeth, es la clara imagen del remordimiento, el miedo y el delirio que le arrebató, que ocupa su lugar. Macbeth, el Macbeth ser humano, capaz de entablar relaciones de creatividad con su entorno, no puede ya ocupar el lugar que le corresponde entre los demás, porque el espectro de su culpa lo ha ocupado y le salpica con la sangre de su crimen. (III.IV)

-- [Macbeth] -- *Si mis planes aceptas, cuando llegue el momento tendrás honores.*

[Banquo] -- *Mientras no los pierda al tratar de aumentarlos, y pueda conservar aún libre mi conciencia e íntegra mi lealtad, aceptaré consejos" (II.I.25-29).*

⁶³ -- *"Me temo que has jugado muy sucio para conseguirlo. [...] ¿Por qué, si esas verdades pudieron confirmarse sobre ti no ha de ocurrir lo mismo también con mis oráculos para darme esperanza?" (III.I.2.3.7-10).*

LOS ASESINOS

Los asesinos primero y segundo representan la ausencia total de creatividad. Sus ámbitos respectivos han colisionado con cualquier otro ámbito. Uno de ellos espera obtener satisfacción entregándose al vértigo de la destrucción de un mundo que le ha sido hostil. El otro, agotado por los fracasos, tampoco es capaz de adoptar una actitud creativa, de dejarse una distancia de perspectiva con su entorno para poder "entrar en juego", sino que se lanza a la desesperada a obtener un beneficio inmediato o a sucumbir. Los dos están en el mismo nivel infracreador de Macbeth, por eso su diálogo está hecho de palabras vacías, cargadas de mentira y de odio. (III.1)

EL PORTERO

En el apartado correspondiente al «SISTEMA DRAMÁTICO» de Shakespeare, hemos mencionado ya la importancia de la figura del "clown" o "fool", papel que nuestro autor elevó a una insospechada altura, dotándole de una singular hondura filosófica, dentro de una visión cínica y desengañada de la vida, bajo la forma de sus "gracias" que funcionan como contrapunto cómico de los temas o episodios más graves.

La figura del *portero* corta por un momento la acción trágica, concede un respiro al espectador con un lenguaje de doble sentido cargado de connotaciones sexuales de indudable comicidad; si bien la repetición de los golpes (cinco veces llaman a la puerta) no permite tampoco un excesivo sosiego: se trata de frenar el devenir trágico, no de romperlo. Pero el *portero* va mucho más allá, puesto que cumple una función simbólica:

Macbeth acaba de cometer el asesinato y entra en un infierno de angustia, desequilibrio y sufrimiento. Ese horror interno queda simbolizado en su propio castillo "del Infierno", cuyo portero, que no "*quiere ser el portero del diablo*" (II.III.16), contesta "*en el nombre de Belcebú*" y "*en el nombre del*

otro diablo" (II.III.3.7). El castillo está cerrado a cal y canto, el asesino está dentro a buen recaudo; la puerta ofrece resistencia, pero finalmente se abre, y quien entra es justamente Macduff que hace salir a Macbeth. El mismo Macduff que al final se impondrá al vil Macbeth. Es el orden que vence al caos infernal.

Macduff

Como acabamos de ver, en la escena III del acto II Macduff simboliza la incursión de las fuerzas del bien al reducto infernal, que luego será realidad cuando Macduff culmine la victoria del orden sobre el caos, dando muerte al ambicioso Macbeth.

No obstante en la escena III del acto IV, Macduff, de comportamiento sin duda impecable, abandona inexplicablemente a su mujer y a sus hijos (Su mujer dice de él que es un traidor que merece ser ahorcado -IV.II) y, en su entrevista con Malcolm, le aconseja la doble moral, permitiendo el vicio siempre que le acompañe el fingimiento. Cuanto haga falta con tal de restablecer el orden en Escocia.

Evidentemente *Macbeth* no es una obra de "buenos y malos", no son

"hombres contra hombres". Decíamos a propósito del «Valor del teatro de Shakespeare» que este autor es *"un gran troquelador de prototipos universales de una pasión o de un carácter"*, *"pero todo ello sin dejar de ser personas vivas palpitantes, de carne y hueso"*, y que Macbeth es la encarnación de la ambición. Pues bien, el tema de la obra es el proceso de vértigo de la ambición de Macbeth, y todos los demás personajes están al servicio de esa idea. El hombre de vértigo que es Macbeth quiebra el orden de la Naturaleza y ésta se revela engullendo al felón y disolviendo el caos. Los personajes están de un lado o de otro, pero exclusivamente en función de esa pugna entre caos y orden, entre orden natural y el vértigo de destrucción impuesto por Macbeth. Porque alcanza a crear personas *"de carne y hueso"*, Lady Macduff puede no entender el comportamiento de su marido, pero porque su función es exclusivamente dramática, a Malcolm no sólo no le inquieta descubrir en él a un político astuto de más que dudosa ética, sino que capta inmediatamente que está del lado del "orden natural". La obra ni tan siquiera contempla la ética del comportamiento de los personajes, no es esa la cuestión; sencillamente es un proceso de destrucción del orden natural que termina, como no podía ser menos, con el aniquilamiento de quienes lo protagonizaron. Los "buenos" están del lado del orden, los "malos" del caos. Todo lo demás son recursos dramáticos.

El quebrantamiento de las «unidades»

Según hemos visto ya al principio de nuestro trabajo sobre Shakespeare su teatro surge al margen de las reglas clásicas. En lo referente a la unidad de *acción*, discutible en otras obras del autor, en el caso concreto de *Macbeth* hay que hablar de una única acción, que es la ocasionada por el proceso de vértigo del protagonista. Lo demás son causas o consecuencias de esa misma acción. Hay una batalla contra el rey de Noruega, que provoca el origen de la ambición de Macbeth, y hay un ejército que marcha sobre Escocia, que es una respuesta a su ardor de destrucción. En suma, hay *acción* y *reacción*, pero no puede propiamente decirse que no se respete la *unidad de acción*.

Donde sí es evidente el quebrantamiento de las unidades clásicas, es en lo que concierne al *tiempo* y al *espacio*.

El transcurso del tiempo es tremendamente impreciso. Las acciones fluyen ininterrumpidamente, perfectamente encadenadas, pero sin referencia ninguna a su exacto desarrollo cronológico.

Tampoco hay *unidad de lugar*. Aparece la corte del rey Duncan, los aposentos de Mancolm en Inglaterra, y el castillo de Macbeth. En este último se pasa de una estancia a otra con la mayor libertad, y alternan interiores o exteriores según lo pida la acción.

Otros rasgos de la tragedia

A pesar de su independencia respecto de las normas de la tragedia clásica, en algunos aspectos es fiel a las más puras raíces de aquella.

Tanto el quebrantamiento de las «unidades» como la mezcla de lo trágico y lo cómico y el desbordamiento de la «unidad de estilo» (lenguaje solemne que alterna con el familiar y hasta con el casi grosero de doble sentido), están en franca oposición con la preceptiva clásica.

Pero otros rasgos de *Macbeth* responden fielmente a las más genuinas raíces del tragicismo clásico.

Así, por ejemplo, observamos en la obra la presencia de lo *sobrenatural*: el espectro de Banquo, con toda su carga simbólica, las brujas y las Apariciones con sus augurios y vaticinios equívocos que anuncian desde el principio el *destino* o la *fatalidad* (el *fatum* de los romanos).

Aparece también el característico *pathos* trágico, en la honda angustia

y patético sufrimiento de Macbeth, así como en la sucesión de muertes (que los neoclásicos llegarían a considerar inadmisibles).

El «vértigo de la ambición de dominio» en *Macbeth*

Nos hemos referido hasta ahora al proceso de vértigo del protagonista de la obra así como de su esposa, pero conviene que analicemos ahora la carga de ideas que ofrece la obra sobre el *vértigo*⁶⁴ en sí mismo.

He aquí las ideas principales a este respecto:

⁶⁴ «Al encontrarme con una realidad bien dotada, que me promete satisfacciones y me encandila, tiendo a dejarme arrastrar por la ambición de dominarla, poseerla y disfrutarla. La perspectiva de obtener ganancias inmediatas me fascina y seduce. Al obtenerlas, siento euforia, pues nada hay que exalte más al hombre que dominar aquello que enardece sus instintos. Pero esa exaltación acaba trocándose en decepción, al comprobar que poseo esa realidad y la domino, pero no puedo encontrarme con ella, por no cumplir la primera condición del encuentro: la generosidad y el respeto. Al no encontrarme, me bloqueo como persona, no me desarrollo, ya que el hombre es un "ser de encuentro". Al darme cuenta de que no estoy creciendo, me veo enfrentado a una exigencia de mi propio ser y siento tristeza. La tristeza es un sentimiento producido por el vacío que sigue a la falta de encuentro. Cuando anulo una y otra vez la posibilidad de encontrarme, el vacío se hace total. Al asomarme a esa oquedad interior, siento vértigo espiritual: es la angustia, la sensación de desmoronamiento total. Este género de angustia es con frecuencia irreversible porque la entrega fascinada al afán de poseer lo que halaga debilita nuestra voluntad y nos lanza por un plano inclinado. Cuando llego a tener la impresión de que he cerrado todas las vías hacia mi plenitud personal, me embarga el sentimiento de desesperación. La amargura de verme anulado como persona por mis propios errores suscita en mí un frenesí destructor. Entro, con ello, en un estado de soledad absoluta. El vértigo es un proceso espiritual que al principio no exige nada, lo promete todo y acaba quitándolo todo.» (López Quintás, A., *Cómo lograr una formación integral*, Madrid, San Pablo 1996, pág. 60).

Cfr. también, *El arte...*, 457-483; *Vértigo y éxtasis*, Asociación para el progreso de las ciencias humanas, Madrid, 1987.

* *La seducción que produce el vértigo es engañosa. Banquo lo intuye y Macbeth lo comprueba:*

[Banquo] *"And oftentimes to win us to our harm
The instruments of Darkness tell us truths,
Win us with honest trifles, to betrays',
In deepest consequence"(I.III.122-125).*

[Macbeth] *"And be these juggling fiends no more believ'd
Than palter with us in a double sense,
That keep the word of promise to our ear
And break it to our hope"(V.VII.48-51).⁶⁵*

* *El vértigo anula la creatividad:*

*"My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man,
That function is smother'd in surmise,*

⁶⁵ -- *"A veces, para llevarnos seducidos a la perdición,
los instrumentos de lo oscuro dicen la verdad
nos cautivan con juegos inocentes para traicionarnos
de una manera irreparable..."(I.III.22-25)*

-- *"Nadie crea de nuevo en los demonios impostores
que con dobles sentidos se burlan de nosotros,
manteniendo promesas que al oído susurran,
y no cumpliendo nuestras esperanzas"(V.VII.48-51).*

And nothing is, but what is not"(I.III.138-141).⁶⁶

* *Anula el proyecto de hombre*. En un monólogo estremecedor, que viene a ser un himno al vértigo, Lady Macbeth entona la inversión de valores del hombre de vértigo:

*"unsex me here,
And fill me, from the crown to the toe, top-full
Of direst cruelty! Make thick my blood,
Stop up th'access and passage to remorse
That no compunctions visitings of Nature
Shake my fell purpose, not keep peace between
Th'effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murth'ring ministers,
Wherever in your sightell substances,
You wait on Nature's mischief!"(I.V.40-48)⁶⁷*

⁶⁶ -- *Mi pensamiento, donde el crimen es sólo fantasía
agita de tal modo mi condición de hombre
que ahoga en conjeturas toda forma de acción,
y nada existe más real que la nada*"(I.III.138-141).

⁶⁷ -- *"¡Arrancadme mi sexo y llenadme del todo, de pies a la cabeza,
con la más espantosa crueldad! ¡Que se adense mi sangre
que se bloqueen todas las puertas del remordimiento!
¡Que no vengán a mí contritos sentimientos naturales
a perturbar mi propósito cruel, o a poner tregua
a su realización! ¡Venid hasta mis pechos de mujer
y transformad mi leche en hiel, espíritus de muerte
que por doquiera estáis -esencias invisibles- al acecho
de que Naturaleza se destruya!"(I.V.40-48).*

* *Es infructuoso y destructivo.*

"we but teach

Bloody instructions, which, being taught, return

To plague th'inventor"(I.VII.8-10).

"I have no spur

To prick the sides of my intent, but only

Vaulting ambition, which o'erleaps itself

And falls on th'other"(I.VII.25-28).

"Tis safer to be that which we destroy,

Than by destruction dwell in doubtful joy"(III.II.6-7).⁶⁸

* *Produce tristeza, que se trueca en profunda angustia, llega a desesperar hasta la locura y llega a destruir totalmente, privando a la vida de cualquier sentido:*

"This is a sorry sight"(II.II.20).

"I am afraid to think what I have done"(II.II.51).

⁶⁸ -- *"Damos instrucciones sangrientas, que, aprendidas, son un tormento para quien las da"(I.VIII.8-10).*

-- *"La espuela,
que se clava en los flancos de mi deseo, es
la de ambición que brinca y al sobrepasarse
ya demasiado lejos, se derrumba" (I.VII.25-28).*

-- *"Es mejor ser lo que nosotros destruimos,
que al destruirlo no vivir sino un goce dudoso"(III.II.6-7).*

"I am afraid to think what I have done"(II.II.51).

"It will make us mad"(II.II.33).

*"And that which should accompany old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have; but, in their stead,
Curses, not loud, but deep, mouth-honour, breath
Which the poor heart would fain deny and dare not"*(V.III.24-28).

"Life's but a walking shadow"(V.V.24).⁶⁹

Salpicados a lo largo de la obra se nos dan los rasgos principales de qué supone el vértigo y cuáles son sus consecuencias.⁷⁰ En la figura de Macbeth,

⁶⁹ -- *"¡Qué triste visión!"*(II.II.20)

-- *"Me da pavor pensar en lo que he hecho"*(II.II.51).

-- *"Enloqueceremos"*(II.II.33).

-- *"Todo lo que debería acompañar a la vejez,
como honor, obediencia, amor y multitud de amigos,
no debo pretenderlo; en su lugar
maldiciones ahogadas pero muy profundas, servil adulación, palabras
que el pobre corazón quiere negar sin atreverse"*(V.III.24-28).

-- *"La vida es una sombra tan sólo, que transcurre"*(V.V.24).

⁷⁰ «La entrega al frenesí de la fascinación o vértigo produce, entre otras las siguientes consecuencias:

- 1) Anula la posibilidad de fundar encuentros y provoca una radical soledad.
- 2) Amengua cada vez más la posibilidad para los valores más altos. [...]
- 3) Convierte en iluso al que se deja seducir por el halago de los valores inmediatos. Estos producen, en principio, exaltación pero, al bloquear nuestra atención y no permitirnos crear relaciones de encuentro, nos dejan en vacío, desvalidos. Para evitar este desamparo, el

Shakespeare nos va describiendo el proceso de vértigo de ambición, cómo desde una exaltación inicial por obtener de forma inmediata el objeto de su deseo -el trono-, pasa a un sentimiento de tristeza que va derivando inmediatamente en angustia, cómo se va aislando -su interés está totalmente polarizado, fijado en su meta- y se va vaciando de sí mismo, al tiempo que una profunda desesperación lo va invadiendo. Un vértigo engendra otro vértigo, y Macbeth se ve engullido por un torbellino que le invalida para cualquier acción que no sea la destrucción de cuanto encuentra a su paso, hasta su propia aniquilación.

*hombre fascinado por las ganancias fáciles cae en el espejismo de pensar que dominando más realidades y más plenamente, conseguirá la seguridad de que carece. Por eso se entrega al afán de poseer y dominar, reducir todo a medio para sus fines. Con ello no hace sino alejarse más de todo encuentro e incrementar su desvalimiento. El hombre fascinado es un iluso porque confunde la exaltación con la exultación, y cree que la salida de sí que supone la euforia equivale a la elevación que implica el entusiasmo. No repara en que el vértigo lo saca de sí para perderlo, no para llevarlo a plenitud. Esta sólo se consigue a través de la entrega generosa que da lugar al encuentro» (López Quintás, *Cómo lograr una formación integral...*, pág. 61).*

Arte y Estilo

Conclusión

Aparte lo analizado sobre el arte de la construcción dramática y la creación de personajes, debemos detenernos en el puro arte de la palabra.

Un obra de acción tan viva y rápida como *Macbeth* es al mismo tiempo y sobre todo profundamente introspectiva. Para ello Shakespeare utiliza un lenguaje metafórico y sensorial, de una gran belleza. Los parlamentos están esmaltados con las más deslumbrantes imágenes y salpicados de frases lapidarias. A la profundidad de pensamiento le acompaña una gran belleza de expresión.

Abundan las personificaciones, interrogaciones retóricas y símiles que dan a diálogos y monólogos una gran solemnidad y brillantez. Pero, sin duda lo más característico del lenguaje de *Macbeth* son las metáforas y el profundo simbolismo de las imágenes (el alma llena de escorpiones, la tierra que tiembla

enfebrecida, el naufragio de la patria, el vino de la vida que se derrama...). Hasta tal punto que es casi imposible que el público capte todas esas imágenes al ritmo casi frenético que se le van ofreciendo. Sin embargo todas ellas forman un conjunto armónico de símbolos que van reflejando la obra en otro nivel, van dando las claves de comprensión y de hondo significado. Detengámonos en algunos ejemplos.

Es muy frecuente el uso de antítesis, que aparecen ya al principio de la obra, - *"lo bello es feo y feo lo que es bello"* (I.I.9)- con toda su carga simbólica de inversión de valores. Con este claro significado se repiten en otros puntos y en boca de distintos personajes:

"take my milk for gall"(I.V.46).

*"I am in this earthly world, where to do harm
Is often laudable, to do good sometime
Accounted dangerous folly"*(IV.II.74-76).⁷¹

Shakespeare utiliza también diversas imágenes como símbolo de vida,

⁷¹ -- *"Y transformad mi leche en hiel"*(I.V.46)

-- *"Estoy en este mundo terreno donde hacer el mal es loable a menudo, y hacer el bien quizá se considera como locura peligrosa"*(IV.II.74-76).

así la idea de "planta". Banquo pregunta a las brujas si pueden "*penetrar la semilla del tiempo, decir qué grano crece y cuáles no*" (I.III.57); Duncan le dice al mismo Banquo que se ocupará "*de que crezca frondoso*", a lo que éste responde "*que vuestra sea la cosecha*" (I.IV.29.33); Macbeth exclama "...*las semillas de Banquo*"(III.I.70) haciendo referencia a sus hijos; y ya al final dice Macbeth sintiendo cercano el fin de su vida "*hoja que amarillea*"(V.III.23).

El *niño* simboliza también, y con más fuerza si cabe, la vida, la fecundidad. La ausencia de hijos en Macbeth, y su obsesión por aniquilar las fuentes de toda fertilidad, son expresión de la esterilidad de Macbeth, entendida ésta no como el hecho de no procrear hijos, sino en el sentido de una vida infecunda, que no produce vida.

El *sueño* presenta también un hondo significado, como trasunto de la muerte, de la ausencia de vida. "*Los dormidos, los muertos son imágenes sólo*" dirá Lady Macbeth (II.II.54).

La *noche*, como oscuridad no física, sino en un nivel más profundo como falta de claridad en los espíritus, falta de esperanza, ambiente propicio a la negrura del mal. Así dice Malcolm que "*no hay noche tan larga que no termine en día*"(IV.III.240).

Las *ropas* como honores que se añaden a una persona. Cuando Macbeth se oye llamar por vez primera señor de Cawdor, responde sorprendido "*Vive el señor de Cawdor, ¿por qué, pues, me vestís con ropas de prestado?*". (Utilizamos *ropas* en sentido genérico, pues en la obra aparecen *robes, garments, to dress*).

Pero más interesante que la simbología de las imágenes una a una, es ver el conjunto que, tal como decíamos, llega al espectador.

Desde el principio de la tragedia, la acción que tiene lugar en escena tiene un constante trasunto simbólico. Vamos a detenernos en ello siguiendo el devenir de la historia.

Ya hemos dicho cómo en la primera escena de la obra, las brujas nos ofrecen la clave del drama: *caos/orden*, y la inversión de valores ("*Lo bello es feo y feo lo que es bello*"). En las escenas cuarta y sexta de ese primer acto aparece toda la corte del rey Duncan, que simboliza el orden político natural, es decir el orden de relación armónica entre los hombres, que establecen campos de juego con las realidades de su entorno; es la fidelidad al proyecto del hombre, que se desarrolla y se realiza en las relaciones armoniosas con su entorno. Son escenas, sobre todo la sexta, con *luz*, en claro contraste con la

penumbra de la escena cinco, en el castillo de Macbeth en Inverness, con una Lady Macbeth presa de la ambición. La *luz* y la *penumbra* tienen, pues, un claro valor simbólico que llega fácilmente a la sensibilidad del espectador.

En la escena séptima tiene lugar un banquete cuyo anfitrión es Macbeth, falso y traidor a Duncan. Más adelante, en la escena cuarta del tercer acto, Macbeth, ya rey, ofrece también un banquete, en el que también impera el disimulo y la traición. Aunque en este caso no es él el protagonista, sino la víctima. Y la motivación es distinta: en el primero Macbeth traicionaba por su desmedida ambición; en éste Macbeth es traicionado porque encarna el desorden. Toda una simbología: el desorden puede romper al orden, pero no puede sustituirlo, porque no deja de ser desorden.

En el segundo acto, la tragedia va desarrollándose en distintos niveles: Macbeth comete el primer asesinato y su interior se convierte en un infierno de horror, remordimientos y angustia. Y su castillo simboliza ese infierno interno, a través de la figura del portero que finalmente tiene que abrir la puerta para que la traspase Macduff. También esa escena tiene su correspondencia con el final de la obra, cuando Macduff fuerza la entrada al castillo de Macbeth para abatir al traidor.

Y si en la escena tercera, aparece el trasunto del interior de Macbeth, en la siguiente se presenta el desorden ocasionado "*contra natura*". En la armonía ordenada del universo, si alguien no es fiel al propio proyecto de desarrollo, se rompe el equilibrio. Macbeth ha matado a Duncan, pero sobre todo ha atacado a la naturaleza, que supone creatividad, encuentro, diálogo, decoro. El coro de la tragedia clásica -en la persona del viejo- nos habla de la inversión del orden -de valores intuíamos en la primera escena-: un búho ataca a un halcón, los caballos se devoran entre sí... todo en una *noche dura*.

La naturaleza alterada simboliza el orden natural, roto por el hombre infiel a sí mismo, a su función en el mundo, con su entorno. Y la naturaleza herida se rebela.

El orden político -relación entre los hombres- ha sido violentado, y el orden natural se resiente.

Cuando después del banquete de la escena cuarta, Macbeth y su esposa se quedan solos en la *noche*, se adelanta ya el abandono al que se encuentran abocados.

En el acto cuarto el enloquecido y desesperado Macbeth recibe los

vaticinios de las apariciones: "*nadie nacido de mujer hará daño a Macbeth*" quien "*no podrá ser vencido hasta el día en que el gran bosque de Birnam avance contra él*". Macduff, que resultará ser la criatura sacada del vientre de su madre antes de tiempo, herirá a Macbeth: es la imagen del niño, símbolo de la vida. Y el bosque de Birnam, la naturaleza con toda su frondosidad, marchará sobre el traidor. El niño y el bosque, el hombre y la naturaleza, heridos por él, se volverán contra él para aniquilarlo.

La acción se traslada, en la escena tercera del acto cuarto, a la corte del rey de Inglaterra, Eduardo el confesor, quien tenía un poder de curación. Tiene también el valor de contraste entre ese monarca justo, bondadoso y sanador de sus súbditos, y el pérfido rey de Escocia, tierra a la que el doctor no puede "*devolver su buena salud*" porque su enfermedad está "*más allá de la ciencia*".

Lady Macbeth, constantemente dormida (recordemos el simbolismo del sueño) y siempre con una luz a su lado (porque está sumida en tinieblas), está enfebrecida con la imagen de la sangre de Duncan. Está totalmente desintegrada, porque -dice el Doctor- "*los actos contra la naturaleza engendran disturbios contra la Naturaleza.*"

Y para terminar, el bosque de Birnam, la naturaleza, ataca la fortaleza del tirano, y la fuerza de la vida -el niño- lo aniquila.

El orden queda restablecido y la tragedia toca a su fin.

CANT ESPIRITUAL

de JOAN MARAGALL I GORINA

CANTO ESPIRITUAL¹

CANT ESPIRITUAL

Si el mundo es tan hermoso, Señor, si se le mira
con vuestra paz, metida en nuestros ojos,²
¿qué más nos podéis dar en otra vida?

Por esto de los ojos y el rostro estoy celoso,
y del cuerpo que me habéis dado, Señor, y el corazón
que en él se mueve siempre... ¡y así temo la muerte!³

¿Con qué otros sentidos haréis que vea
este cielo azul encima las montañas,
y el mar inmenso, y el cielo que por todo brilla?
Dadme, con estos sentidos, la eterna paz que anhele
y no querré más cielo que este cielo.

Aquel que en ningún momento dijo "Párate",⁴
sólo al mismo que le trajo la muerte,
yo no lo entiendo, Señor; yo, que querría
parar tantos momentos cada día
para hacerlos eternos en mi corazón...
¿O es que este hacer eterno es ya la muerte?

Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
què més ens podeu dà en una altra vida?

Perxò estic tan gelós dels ulls, i el rostre,
5 i el cos que m'heu donat, Senyor, i el cor
que s'hi mou sempre... i temo tant la mort!

Amb quins altres sentits me'l fareu veure
aquest cel blau damunt de les muntanyes,
i el mar immens, i el sol que pertot brilla?
10 Deu-me en aquests sentits l'eterna pau
i no voldré més cel que aquest cel blau.

Aquell que a cap moment li digué "-Atura't"
sinó al mateix que li dugué la mort,
jo no l'entenc, Senyor; jo, que voldria
15 aturar tants moments de cada dia
per fé'ls eterns a dintre del meu cor!...
O és que aquest "fê etern" és ja la mort?

¹ Maragall, Joan, *Obra Poética II*, Versión bilingüe, Introducción y notas de Antoni Comas. Traducción de J.F. Vidal Jové, Madrid, Clásicos Castalia 1984 (pp. 184-187).

² La traducción literal sería: «con vuestra paz en nuestro ojo».

³ Lit.: «que en él se mueve siempre... ¡y temo tanto la muerte».

⁴ Lit.: «Dadme en estos sentidos la paz eterna/ y no querré más cielo que este cielo azul// Aquel que a ningún momento le dijo "Párate"».

Pero entonces, la vida, ¿qué sería?
 ¿Sería la sombra, nada más de lo pasado,⁵
 la ilusión de lo próximo o lejano
 y la cuenta de lo mucho, lo poco o demasiado
 engañoso, porque ya todo es todo?
 ¡Lo mismo da! Porque este mundo, sea cual sea,⁶
 tan diverso, tan extenso y temporal,
 esta tierra, con todo lo que crea⁷
 es mi patria, Señor, ¿y no pudiera
 ser también mi patria celestial?⁸
 Hombre soy y es humana mi medida
 para todo cuanto pueda creer y esperar:
 si mi fe y mi esperanza aquí se para,
 ¿me haréis de ello una falta más allá?
 Más allá veo el cielo y las estrellas,
 y aún allí quisiera uno llegar:⁹
 si hiciste las cosas a mis ojos tan bellas
 si hiciste mis sentidos y mis ojos para ellas,
 ¿por qué cerrarlos buscando otro estar?¹⁰
 ¡Si para mí como éste no hay ninguno!
 Ya sé que estáis, Señor; pero ¿quién sabe dónde?¹¹
 Todo cuanto veo se os parece a mí...
 Dejadme creer, pues, que estáis aquí.
 Y cuando llegue la hora de temores
 en que se cierren mis humanos ojos,
 Señor, abridme otros de mayores
 para que vuestra faz inmensa pueda ver.
 ¡Séame la muerte un mayor nacer!¹²

Mes llavors, la vida, què seria?
 Fóra l'ombra només del temps que passa,
 20 la il·lusió del lluny i de l'a prop,
 i el compte de lo molt, i el poc, i el massa,
 enganyador, perquè ja tot ho és tot?
 Tant se val! Aquest món, sia como sia,
 tan divers, tan extens, tan temporal;
 25 aquesta terra, amb tot lo que s'hi cria,
 és ma pàtria, Senyor; i no podria
 ésser també una pàtria celestial?
 Home só i és humana ma mesura
 per tot quant puga creure i esperar:
 30 si ma fe i ma esperança aquí s'atura
 me'n fareu una culpa més enllà?
 Més enllà veig el cel i les estrelles,
 i encara allí voldria ésser-hi hom:
 si heu fet les coses a mos ulls tan belles,
 35 si heu fet mos ulls i mos sentits per elles,
 per què acludà'ls cercant un altre com?
 Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!
 Ja ho sé que sou, Senyor; prò on sou, qui ho sap?
 Tot lo que veig se vos assembla en mi...
 40 Deixeu-me creure, doncs, que sou aquí.
 I quan vinga aquella hora de temença
 en què s'acluquin aquests ulls humans,
 obriu-me'n, Senyò, uns altres de més grans
 per contemplar la vostra faç immensa.
 45 Sia'm la mort una major naixença!

⁵ Lit.: *¿Sería nada más la sombra del tiempo que pasa...*

⁶ Lit.: *«¡Lo mismo da! Este mundo sea como sea».*

⁷ Lit.: *«Esta tierra, con todo lo que en ella se crea».*

⁸ Lit.: *«ser también una patria celestial?».*

⁹ Lit.: *«y aún allí querría ser hombre».*

¹⁰ Lit.: *«¿por qué cerrarlos buscando otro cómo?»*

¹¹ Lit.: *«Ya sé que sois (existís); pero dónde estáis ¿quién lo sabe?»*

¹² Lit.: *«para contemplar vuestra faz inmensa. / ¡Séame la muerte un mayor nacimiento!».*

Introducción

Joan Maragall i Gorina

Poeta y ensayista catalán, nace en Barcelona el 10 de octubre de 1860, y muere en la misma ciudad el 20 de diciembre de 1911. De familia acomodada, no quiso seguir la profesión de su padre -industrial de tejidos-, y estudió la carrera de derecho civil y canónico.¹³ Simultáneamente estudió

¹³ Sigamos el hilo de los recuerdos del mismo poeta: «*Passats dos anys, vingué la convicció de que jo no servia per a industrial i se'm donà a escollir carrera.*

Jo des de molt temps venia dient, a tothom que volia escoltar-me, que la meva vocació era la carrera d'advocat. Això no era cert, però jo no mentia. La meva vocació era sortir-me d'una esfera que, a efecte de tant llegir novel·les i de lo que s'havia exagerat mon talent, considerava massa grossera per a mi; la meva vocació era fregar-me amb la joventut il·lustrada, al mateix temps que adquirir coneixements superiors, perquè jo creia llavors en la ciència. I la carrera d'advocat m'era simpàtica, per un no sé què d'aristocràtic que jo hi veia, i perquè comprenia rams del saber humà que se m'havien fet els més simpàtics durant el Batxillerat: filosofia, història, literatura -jo no sabia que existís la facultat de filosofia i lletres-, i tampoc m'hauria atrevit a sol·licitar una carrera sens aplicació pràctica. [...]

*Tremolant jo d'emoció, vàrem entrar en el vestibul de la Universitat, i vaig dir somrient amb tot candor a mon company: "Entro per primera vegada en el temple de la sabiduria". Ell va mig riure d'un modo que em féu pensar: "Aquest desgraciat no estima la ciència en tot lo que ella es val"» (Maragall, J., "Notes autobiogràfiques", en *Elogi de la paraula i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62, 1978, pp. 25-26).*

[Pasados dos años, llegó la convicción de que yo no servía para industrial y se me dio a elegir carrera.

alemán y se apasionó con la lectura de Goethe y de los románticos alemanes. Terminó la carrera en junio de 1884 y posteriormente ejerció algunos años como abogado. En octubre de 1890 fue nombrado secretario de la redacción del *Diario de Barcelona*, y particular de su director, D. Joan Manyer i Flaquer, que sería para él un amigo y un mentor. Durante muchos años colaboró en dicho periódico y sus artículos empezaron a darle gran prestigio, no sólo en Cataluña, sino en el resto de España. El 27 de diciembre de 1891 contrajo matrimonio con doña Clara Noble, de cuya unión nacerían trece hijos. El día de su boda un grupo de amigos -Josep Soler i Miquel, Joan Sardá, Josep Yxart, Narcís Oller...- le regalaron una edición limitada de *Poesies*, que incluía poemas propios y traducciones del mismo Maragall.

Además de en el *Diario de Barcelona*, Maragall colaboraría en otros periódicos y revistas, como *Lo Gai Saber*, *Il.lustració Catalana*, *La Renaixença*, *L'Avenç*, *Joventut*, *Pèl & Ploma*, *El Poble Català*, *Catalunya*,

Yo decía desde hacía mucho tiempo, a quien quisiera escucharme, que mi vocación era la carrera de abogado. Eso no era cierto, pero yo no mentía. Mi vocación era salirme de una esfera que, como consecuencia de tanto leer novelas y de lo que se había exagerado mi talento, consideraba demasiado grosera para mí; mi vocación era codearme con la juventud ilustrada, al mismo tiempo que adquirir conocimientos superiores, porque entonces yo creía en la ciencia. Y la carrera de abogado me resultaba simpática, por un no sé qué de aristocrático que yo veía en ella, y porque comprendía ramas del saber humano que habían sido mis preferidas durante el Bachillerato: filosofía, historia, literatura -yo no sabía que existiera la facultad de filosofía y letras-, y tampoco me habría atrevido a solicitar una carrera sin aplicación práctica. [...]

Temblando yo de emoción, entramos en vestíbulo de la Universidad, y le dije sonriendo con candor a mi compañero: "Entro por primera vez en el templo de la sabiduría". Él medio sonrió de un modo que me hizo pensar: "Este desgraciado no aprecia la ciencia en todo lo que vale".

Catalònia, La Veu de Catalunya, La Lectura y El Imparcial. A este respecto nos dice el profesor Antoni Comas en la *Introducción biográfica y crítica a la Obra poética de Joan Maragall*, que «lo paradójico es que Maragall escribiera simultáneamente en el *Diario de Barcelona* -diario conservador y burgués- y en *L'Avenç* -portavoz del movimiento modernista y, en consecuencia, revista de avanzada ideológica, literaria, social y política. Es cierto que en esta última publicó tan sólo versos, pero no es menos cierto que si desde el *Brusi* defendió, por un lado, los intereses de la clase burguesa -que en definitiva era la suya-, por otro habló desde allí de Nietzsche, de Wagner, de Maeterlink, de Ruskin, de Ibsen, de Tolstoi. Asimismo manifestó su simpatía por la "institución Libre de Enseñanza" en 1893 en su artículo "Derecho canónico".» (O. cit. pp. 18-19).

En 1893 fue elegido miembro de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, pero no llegó a tomar nunca posesión de su silla. Al año siguiente obtuvo la "Englantina" en los Juegos Florales de Barcelona; en los de 1896 se hacía merecedor de la "Viola", y en los de 1896 alcanzaba la "Flor Natural", con lo que fue proclamado "Mestre en Gai Saber [Maestro en Gaya Ciencia]". Fue también mantenedor de los Juegos en los años 1897, 1903 y 1908. En 1903 era elegido presidente del Ateneo Barcelonés -en 1895 había sido ya designado para el cargo de secretario de la institución, siendo entonces presidente Àngel Guimerà- y pronunciaba como discurso inaugural *Elogi de*

la paraula, el primero de sus tres famosos elogios (del que hablaremos más adelante). Y en 1911, muy poco antes de morir fue nombrado miembro del Institut d'Estudis Catalans.

Fue una figura de gran nobleza e integridad, que llegó a convertirse en el árbitro moral de Cataluña. Pero el catalanismo de Maragall, como queda atestiguado por sus artículos y por su correspondencia, contiene siempre la concepción de una gran Iberia constituida por los estados y culturas que la integran.¹⁴

¹⁴ Recordemos su artículo "*Visca Espanya!*" (5-v-1908) donde leemos, por ejemplo: «*El nostre "visca Espanya" vol dir que l'Espanya visca -enteneu?-, que els pobles s'alcin i es moguin, que parlin, que facin per si mateixos, i es governin i governin; i Espanya ja no és un lloc comú de patrioterisme encobridor de tota mena de debilitats i concupiscències, sinó que Espanya és això que es mou i s'alça i parla i planta cara als que fins ara han viscut de la seva mort aparent.*

Així ja en sabem ara de cridar "Visca Espanya"; ja no necessitem ningú que ens n'ensenyi, sinó que nosaltres podem ensenyar-ne; i ja n'hi ha que comencen a aprendre'n de cridar-ho com nosaltres: ja és a València, ja és a Aragó, ja és a Bascònia, ja és a Andalusia que s'alcen veus responent a la nostra. I aviat serem més els que sabrem cridar-ho així que no pas els que ens ho volien fer cridar de l'altra manera; i quan nosaltres siguem els més, i els que no hagin pogut aprendre-ho al nostre modo sien els menys, allavors els separatistes seran ells. I nosaltres serem els qui, provocant-los, direm: -Visca Espanya! [...].

I això no us penseu que vagi contra ningú més que contra aquells que vulguin que això els vagi en contra. Perquè en aquest "visca Espanya" hi ha tothom que estimi a Espanya en esperit i en veritat». (Maragall, J. *Elogi de la Paraula...*, pp. 183-185)

[Nuestro "viva España" quiere decir que España viva -¿comprendéis?-, que los pueblos se levanten y se muevan, que hablen, que actúen por sí mismos, y se gobiernen y gobiernen; y España ya no es un lugar común de patrioterismo encubridor de toda clase de debilidades y concupiscencias, sino que España es eso que se mueve y se levanta y habla y planta cara a aquellos que hasta ahora han vivido de su muerte aparente.

Así ahora ya sabemos gritar "Viva España"; ya no necesitamos a nadie que nos lo enseñe, sino que nosotros podemos enseñarlo; y ya los hay que empiezan a aprender a gritar como nosotros: en Valencia, en Aragón, en Vasconia, en Andalucía, ya se alzan voces que responden a la nuestra. Y pronto seremos más los que sabremos gritar así que aquellos que nos querían hacer gritar de otra manera; y cuando nosotros seamos más, entonces los separatistas serán ellos. Y seremos nosotros los que, provocándolos, diremos "¡Viva España!".

Y no creáis que esto va contra nadie más que contra aquellos que quieran que esto les

En noviembre de 1911 se siente enfermo y al mes siguiente tiene que guardar cama. El 17 de diciembre recibe el Viático y al día siguiente la Extrema Unción. Pide que lo amortajen con el hábito de San Francisco. El 20 de diciembre, poco antes de morir, rodeado de su mujer y de sus hijos, pronuncia unas palabras que definen plenamente su temperamento y su humanidad: «*Quina mort més dolça, Déu meu!*» [¡Qué muerte tan dulce, Dios mío!]. Muere a las tres de la mañana, exclamando: «*Amunt, amunt!*» [¡Arriba, arriba!].

La producción poética de Maragall se compone de los siguientes libros: *Poesies* (1895), *Visions i cants* (1900), *Disperses* (1904), *Enllà* (1906), y *Seqüències* (1911).

Dice de él D. Pedro Laín Entralgo: «No será desmedido decir que, en cuanto poeta, Maragall se veía a sí mismo como un sacerdote y un celador de la palabra verdadera. Y más aún -casi es ocioso añadirlo- si esa palabra era catalana. «*La sangre de mi espíritu es mi lengua*», dijo él, con Unamuno, su entrañable amigo, para rebatir una opinión de éste sobre la posible acción

vaya en contra. Porque en este "viva España" está todo el mundo que ame a España en espíritu y en verdad.]

Y merecen también ser leídos su *Himne Ibéric* (*Obra Poética II*, pp. 170-175) y su *Oda a Espanya* ("*Escolta, Espanya, -la veu d'un fill / que et parla en llengua -no castellana...* [Escucha, España, la voz de un hijo que te habla en lengua no castellana...]) (Ibidem pp. 162-165).

española de Cataluña. Poeta catalán fue Maragall, y vehemente enamorado de su lengua, y figura eminentísima en el vigoroso esfuerzo colectivo que desde Verdaguer hasta Espriu ha llevado el catalán literario a la cima de su calidad y su prestigio. Pero este gran poeta, este escritor integral no fue sólo el creador del *Cant espiritual* y *La vaca cega*, y el traductor de Homero, Novalis y Goethe a su idioma materno; fue también el autor de centenares de artículos y ensayos escritos en la lengua de Castilla, y hasta de algún poema en claro y limpio castellano». Y más adelante «...Y aunque la poesía catalana (es) incuestionablemente la cima de su obra literaria, para mí y para muchos, el *Cant espiritual* es una de las más altas cumbres de la lírica española de todos los tiempos...».¹⁵

En el capítulo II del mismo prólogo (pp. 20-21), sigue diciendo Laín Entralgo: «Frecuentemente se ha escrito, y con razón no escasa, que Maragall era un místico de la realidad sensible; pero la fórmula no acaba de ser exacta si no se añade que esa «mística» de nuestro poeta fue, en primer lugar, cristiana, y en segundo lugar, expresiva, esto es, vocada del modo más resuelto y claro a la expresión verbal. Dios, para Maragall, fue siempre una realidad infinita, personal, creadora y fundamentante, y la relación con Dios a través de la hermosura y la consistencia del mundo, una experiencia

¹⁵ Laín Entralgo, Pedro, Prólogo a *Obres Completes de Joan Maragall*, Barcelona, Selecta, 1960 (pp. 16.17.19).

susceptible de verse más o menos íntegramente en el molde de nuestras palabras, y hasta apetente de ello. El *sanctum silentium* de la mística maragaliana fue gestación o fruición de palabras poéticas, no turbia y confusa inefabilidad».

Es autor, como ya queda dicho, de muy numerosos artículos, literarios y críticos, líricos y conmemorativos, ideológicos, sociales y políticos; ensayista (son famosos sus «Elogios»); importante traductor. Pero, ciertamente, la cúspide de su producción es su ingente obra poética.¹⁶

¹⁶ Es interesante también conocer el juicio de Dámaso Alonso sobre este poeta: «Cataluña tiene en Verdaguer su mayor poeta del siglo XIX -porque a Verdaguer le sentimos completamente del siglo XIX-, y en Maragall a su mayor poeta (hasta hoy) del siglo XX.

Porque, desde sus Poesías de 1895, es ya -era ya- el primer poeta del siglo XX. Es tan del siglo XX como en Castilla la generación del 98.

Pero no se olvide que escribía "a lo siglo XX" antes que la generación castellana del 98, como, con estricta justicia lo ha señalado ya Laín Entralgo.

Cataluña debe, a mi juicio, cuidar mucho la gloria de su Maragall que la amó con pasión inmensa. Yo, por mi parte, haré todo lo posible por defender la gloria de Maragall, que en 1900 era el mayor poeta español, de los que habíamos de sentir nuestros, es decir, modernos, es decir, actuantes sobre nuestra vida». (Alonso, D., "Lo infinito y lo realísimo (y su molde) en la poesía de Maragall", en Cuatro Poetas Españoles, Madrid, Gredos, 1962 (pp. 132s.)

La poética de Maragall

Hay que complementar la producción poética de Maragall con alguna de sus traducciones y adaptaciones del alemán, pero sobre todo con las exposiciones de su doctrina poética contenida en *Elogi de la paraula* (1906), *Elogi de la poesia* (1909) y en algunos de sus artículos. En realidad no escribió propiamente una "poética", género por otra parte, que le producía horror, como él mismo decía: *«Jo crec que no és sanítós de llegir coses tontes; però, no llegint res, un té el vici de rumiar, i jo de seguida em vaig trobar que començava a escriure una mena d'assaig de «poètica», i això tampoc és bo de voler-se definir (encara que sia per a un mateix) coses que per anar bé han de restar indefinibles»* (Carta a Antonio Roura, 12 de julio 1904).¹⁷

A pesar de ello, su teoría poética, entreverada con su profunda religiosidad, aparece salpicada en su obra. Así en su *Elogi de la paraula* dice

¹⁷ *«Creo que no es sano leer cosas tontas; pero, no leyendo nada tiene uno el vicio de reflexionar y yo en seguida me encontré con que empezaba a escribir una especie de ensayo de "poética", y tampoco es bueno quererse definir (aunque sea para uno mismo) cosas que para ir bien tienen que permanecer indefinibles»* (*Obres Completes de Joan Maragall*, I, ..., pág. 1139).

que «(los poetas) son como enamorados de todo lo del mundo, y también miran y se estremecen mucho antes de hablar. Miranlo todo y se encantan, y después cierran los ojos y hablan en la fiebre: entonces dicen alguna palabra creadora, y semejantes a Dios en el primer día, de su caos brota la luz. Por esto la palabra del poeta brota con ritmo y luz, con el ritmo luminoso de la belleza: éste es el hechizo del verso, único lenguaje verdadero del hombre.

Dice Emerson: «No es que Dios haya creado las cosas bellas: sino que la belleza es la creadora del Universo». Así Dios parece crear en la luz inspirada del poeta».

Detengámonos sobre este *Elogi de la paraula*, que fue el discurso inaugural de la Presidencia de Joan Maragall en el Ateneo Barcelonés en 1903, y que sería publicado un año más tarde. En ese espléndido opúsculo, nuestro poeta expresa su teoría sobre la palabra y sobre la poesía (esta última sería mucho más ampliamente desarrollada en su *Elogi de la Poesia*, que vería la luz en 1907). Vamos a ir analizando cada uno de sus juicios y afirmaciones a base de la *Estética de la creatividad* del Profesor López Quintás:

* *El lenguaje crea ámbitos*

«El lenguaje es la manifestación sensible del poder que tiene el hombre

de penetrar en la realidad más allá de la multiplicidad de estímulos, y de abarcar mucho campo y ganar una posición de dominio frente a todo aquello que le afecta de algún modo. [...] El lenguaje permite al hombre orientarse al enmarcar y dar sentido a los mil y un fenómenos que tejen su vida diaria. La vida del hombre se construye con tramas de interrelaciones».¹⁸ «Palabras y frases no son meros signos de cosas, sino expresión de procesos, recuerdo y suscitación de los mismos; hacen surgir algo que sólo con ellas y a través de ellas existe. No en la elección arbitraria de signos, sino en la expresión creadora de lenguaje está la cosa misma presente. Esta cosa no es un objeto, un algo, sino acto del espíritu, acción interior, experiencia interiormente realizable, saber de lo envolvente y de la trascendencia. Aquí se entrelaza el lenguaje y el pensamiento, o se escinde la palabra (como signo) y la cosa».¹⁹

El hombre, ámbito de realidad que se desarrolla creando nuevos ámbitos de realidad a través de toda suerte de encuentros, es un ser locuente. Pero el lenguaje no es un medio *para* crear esas relaciones de encuentro, sino el *medio en el que* él mismo puede ir desarrollándose como hombre. Pues no podría ni tan siquiera pensar con una mínima precisión sin el lenguaje para dar cuerpo

¹⁸ López Quintás, Alfonso, *Estética de la creatividad*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1987, pág. 291.

¹⁹ Jaspers, K, *Von der Wahrheit*, Piper, Munich, 1947, pág. 404.

expresivo a las realidades ambítales, y no podría tampoco comunicarse.²⁰ Por todo ello Maragall considera *la palabra* como la cosa más maravillosa del mundo, sagrada, digna de respeto y veneración:

«Jo crec que la paraula és la cosa més meravellosa d'aquest món perquè en ella s'abracen i es confonen tota la meravella corporal i tota la meravella espiritual de la Naturalesa. [...]

Mireu l'home silenciós encara, i us semblarà un ésser animal més o menys perfecte que els altres. Però poc a poc les seves faccions van animant-se, un començament d'expressió il·lumina els seus ulls d'una llum espiritual, els seus llavis es mouen, vibra l'aire amb una varietat subtil i aquesta vibració material, materialment percebuda del sentit, porta en el seu si aquesta cosa immaterial desvetlladora de l'esperit: la idea!

Com! Sentireu la remor del vent i el soroll de l'aigua i l'eixordament del tro, deixant en vostre esperit una gran vaguetat de sentiment, ¿i n'hi haurà prou amb que un nin menut que es fa sentir només de molt a prop, diga suaument: "Mare!", perquè, oh, meravella!, tot el món espiritual vibri vivament en el fons de les vostres entranyes? Un subtil moviment de l'aire us fa present la immensa varietat del món, i alça en vosaltres el fort pressentiment de l'infinit desconegut.

Oh!, quina cosa més sagrada! Diu sant Joan: "En el principi era la paraula, i la paraula estava en Déu": i diu que per ella foren fetes totes les coses; i que la paraula es féu carn i habità en nosaltres. Quin abisme de llum, Déu meu!

Amb quin sant temor, doncs, no hauriam de parlar! Havent-hi en la paraula tot el misteri i tota la llum del món, hauriem de parlar com encantats, com enlluernats. Perquè no hi ha mot, per ínfima cosa que ens representi, que no hagi nascut en una llum d'inspiració, que no reflecteixi quelcom de la llum infinita que

²⁰ Cfr. López Quintás, A., «El lenguaje y la creación de ámbitos», en *Estética...*, pp. 291_{ss.}; *Cómo lograr una formación integral*, Madrid, San Pablo, 1996, pp. 49-52.

infantà el món» (pp. 34-35).²¹

* *Palabras verdaderas*

«*Poeta* es el hombre que da a las palabras su valor genético y las usa en estado naciente, sin reducirse a manipularlas como monedas desgastadas que corren de mano en mano. [...]

Sin el poder asombroso que posee el lenguaje para sugerir de golpe diversas realidades confluentes, no podríamos los hombres expresar los momentos "cruciales", que son los que fundan modos originarios de realidad y dan sentido al universo y a la vida humana. Con sólo decir "*cántaro*", hacemos presentes diversas realidades y acontecimientos vistos en su mutua interferencia: el vino que el cántaro alberga y la tierra, el sol y el campesino

²¹ [Creo que la palabra es la cosa más maravillosa de este mundo porque en ella se abrazan y se confunden toda la maravilla corporal y toda la maravilla espiritual de la Naturaleza. [...]

Mirad al hombre todavía silencioso, y os parecerá un ser animal más o menos perfecto que los otros. Pero poco a poco sus facciones se van animando, un principio de expresión ilumina sus ojos con una luz espiritual, sus labios se mueven, vibra el aire con una variedad sutil y esta vibración material, materialmente percibida del sentido, lleva en su seno esa cosa inmaterial desveladora del espíritu: ¡la idea!

¡Cómo! Oiréis el rumor del viento y el ruido del agua y el ruido ensordecedor del trueno, que dejan en vuestro espíritu una gran vaguedad de sentimiento, ¿y será suficiente con que un niño chiquito al que sólo se oye desde muy cerca, diga suavemente: "Mamá", para que, ¡oh maravilla!, todo el mundo espiritual vibre vivamente en el fondo de vuestras entrañas? Un sutil movimiento del aire os hace presente la inmensa variedad del mundo, y levanta en vosotros el fuerte presentimiento del infinito desconocido.

¡Oh!, ¡qué cosa tan sagrada! Dice San Juan: "En el principio era la palabra, y la palabra estaba en Dios": y dice que por ella se hicieron todas las cosas; y que la palabra se hizo carne y habitó entre nosotros. ¡Qué abismo de luz, Dios mío!

¡Con qué santo temor deberíamos, pues, hablar! Puesto que en la palabra está todo el misterio y toda la luz del mundo, deberíamos hablar como hechizados, como deslumbrados. Porque no hay palabra, por ínfima cosa que nos represente, que no haya nacido de una luz de inspiración, que no refleje algo de la luz infinita que alumbró al mundo.]

que han fecundado y cultivado la viña, y la comunidad de amigos a los que obsequia un anfitrión escanciando el vino para fundar un ámbito festivo. [...]

Las palabras auténticas no se limitan a sugerir objetos; más bien encarnan ámbitos e interferencias de ámbitos que dan lugar a ámbitos de mayor amplitud». ²²

El poeta elogia la palabra auténtica, la palabra verdadera, que brota como el anhelo de expresión de un espíritu estremecido de plenitud, es decir, cuando se da un momento crucial de confluencias de ámbitos, y se lamenta de que con harta frecuencia hablamos con palabras vacías, que no propician la comunicación. La palabra es "santa" y por tanto debe ser tratada con reverencia.

«¿Com podem parlar fredament i en tanta abundància? Per això ens escoltem els uns als altres comunament amb tanta indiferència; perquè l'habitud del massa parlar i del massa sentir ens enterboleix el sentiment de la santedat de la paraula. Hauríem de parlar molt menys i sols per un fort anhel d'expressió: Quan l'esperit s'estremeix de plenitud i les paraules brollen, com les flors en la primavera una a una, i no pas en totes les branques, sinó com a sort d'una branca. Quan una branca ja no pot més de la primavera que té a dintre, entre les fulles abundants brolla una flor com expressió meravellosa. ¿No veieu en la plenitud de les plantes l'admiració d'haver florit? Així nosaltres quan brolla en nostres llavis la paraula vertadera»(pág. 34).²³

²² López Quintás, A., *Estética...*, pp. 317-321.

²³ [¿Cómo podemos hablar fríamente y con tanta abundancia? Por eso generalmente nos escuchamos los unos a los otros con tanta indiferencia; porque la costumbre de hablar demasiado y de oír demasiado nos enturbia el sentimiento de la santidad de la palabra. Deberíamos hablar mucho menos y tan sólo por un fuerte anhelo de expresión: Cuando el espíritu se estremece de plenitud y las palabras brotan, como las flores en primavera una a una, y no en todas las ramas sino como por azar en una rama. Cuando una rama ya no puede más de tanta primavera como tiene dentro, entre las abundantes hojas brota una flor como expresión maravillosa. ¿No veis en la

* *La palabra y el silencio, vehículos del encuentro*

«Frente al mero *silencio de mudéz*, que es simple carencia de expresión verbal, el silencio es una "intensidad espiritual. [...] El silencio, más que mera carencia de palabras, significa el campo de germinación y resonancia de toda auténtica palabra. Sin el silencio que les da sentido, las palabras se reducirían a meras voces. [...]

Se dice que el cuerpo expresa en silencio los sentimientos interiores de la persona, pero ello responde en el fondo a la condición de *palabra* que tiene el cuerpo humano, como lugar viviente de expresión de la persona en el *proceso interferencial de relación con el entorno*. [...]

La palabra auténtica va rodeada de un halo de silencio porque cada palabra crea en su torno un campo de imantación, un ámbito de resonancia y expresividad, a modo de armónicos musicales».²⁴

Plenamente coincidente con estas palabras del profesor López Quintás, es el juicio de Maragall sobre la relación entre silencio y palabra:

plenitud de las plantas la admiración de haber florecido? Así también nosotros cuando brota de nuestros labios la palabra verdadera.]

²⁴ López Quintás, A., *Estética...*, «Primacía de la palabra sobre el silencio» pp. 331-348.

«Abans l'amor no parla, quin bull de vida en totes les branques del sentit! quin voler dir els ulls!... i quan s'encreuen ardents les mirades, quin silenci! ¿No us habeu trobat mai en un bosc molt gran, amb aquella quietud plena de vida que sembla una adoració de tota la terra? Doncs, així adoren les ànimes dels enamorats en el brill silenciós de les mirades. I en brolla per fi una musica animada, oh, meravella!, una paraula. Quina? Qualsevulla; però como que porta tota l'ànima del terrible silenci que l'ha infantada, sia quina sia, proveu de sotjar-ne el sentit; debades; no arribareu mai al fons, i us espantareu del l'infinit que porta en les entranyes». (pág. 35)²⁵

** Palabras vivas*

«El lenguaje está destinado originariamente a crear vínculos interhumanos y a instaurar así auténtica vida espiritual, vida en comunidad y mutua potenciación. La creación de ámbitos responde a una actitud fundamental de amor. El poder que alberga el amor para fundar rigurosas formas de intersubjetividad se actualiza en esa entidad aparentemente débil y fluida que llamamos *palabra*. [...] Cabe afirmar que el hombre sólo ama cuando pronuncia palabras auténticas, dotadas de poder creador. Sólo hay verdadera realidad espiritual cuando hay palabra. Sólo hay auténtica palabra

²⁵ [Antes de que hable el amor, ¡qué hervor de vida en todas las ramas del sentido! ¡qué querer decir de los ojos!... y cuando se cruzan las palabras, ¡qué silencio! ¿No habéis encontrado nunca en un bosque muy grande aquella quietud llena de vida que parece una adoración de toda la tierra? Pues así adoran las almas de los enamorados en el brillo silencioso de las miradas. Y por fin brota una música animada, ¡oh, maravilla!, una palabra. ¿Cuál? Cualquiera; pero como lleva toda el alma del terrible silencio que la ha alumbrado, sea cual sea, intentad averiguar el sentido; será en vano; nunca llegaréis al fondo, y os asustaréis del infinito que encierra en sus entrañas.]

cuando se ha creado una rigurosa vida a nivel de espíritu, que es vida creadora de ámbitos valiosos y perdurables. [...] Al reducirse de *medio en* el cual se instauran ámbitos de interrelación a *medio para* transmitir contenidos, la palabra desciende del nivel lúdico al nivel objetivista».²⁶

«El poder creador cuando es muy alto adelgaza el lenguaje y aumenta su índice de saturación de sentido. Con parquedad extrema de elementos expresivos puede el hombre expresar mundos enteros de experiencia»²⁷

También Maragall considera «veritable llenguatge de l'home» [verdadero lenguaje del hombre] sólo aquel que tiene capacidad creadora; es el lenguaje propio del poeta -del poeta que todos llevamos dentro en tanto que locuentes-, lenguaje de «*paraules vives*» [palabras vivas], «*paraules plenes*» [palabras plenas] que crean vínculos entre los hombres porque «*neixen en la palpitació rítmica de l'Univers*» [nacen en la palpitación rítmica del Universo].

«I així la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora: aquest és l'encís diví dels vers, veritable llenguatge de l'home. [...]

Mes, oblidats sovint de la divinitat del món, i per aparents necessitats de

²⁶ López Quintás, *Estética...*, pág. 327.

²⁷ *Ibidem*, pág. 341.

lo contingent, menyspreem el poeta xic o gros que hi a en cadascú de nosaltres, i parlem interminablement sense inspiració, sense ritme, sense llum, sense música, i nostres paraules s'escorren insignificants i fatigoses, com planta que es dissipa en fulles innombrables, ignorant la meravella de les flors que porta inexpressades en el seu sí.

I vosaltres mateixos que sou anomenats sobre tots poetes, ¿quan serà que entrareu profundament en les vostres ànimes per a no sentir altra cosa que el ritme diví d'elles al vibrar en l'amor de les coses de la terra? ¿Qua serà que menyspreareu tot altre ritme i no parlareu sinó en paraules vives?. Llavors [...] les vostres paraules misterioses crearan la vida veritable. [...]

Apreneu a parlar del poble: no del poble vanitós que us feu al voltant amb les vostres paraules vanes, sinó del que es fa en la senzillesa de la vida, davant de Déu tot sol. Apreneu dels pastors i dels mariners. ¡Quant contemplar uns i altres en silenci la majestat del món allí on l'esperit batega amb ritme lliure i grant! [...] Llurs faccions n'estan com encantades i parlen rarament; però quan parlen, llurs paraules son plenes de sentit».(pp. 35-36)²⁸

²⁸ [Y así la palabra del poeta sale con el ritmo de sonido y de luz, con el ritmo único de la belleza creadora: este es el hechizo divino de los versos, verdadero lenguaje del hombre.

Pero, olvidando a menudo la divinidad del mundo, y por aparentes necesidades de lo contingente, menospreciamos al poeta pequeño o grande que hay en cada uno de nosotros, y hablamos interminablemente sin inspiración, sin ritmo, sin luz, sin música, y nuestras palabras se deslizan insignificantes y cansinas, como una planta que se disipa en innumerables hojas, ignorando la maravilla de las flores que lleva sin expresar en su seno.

Y vosotros mismos que sois llamados poetas sobre los demás, ¿cuándo llegaréis a penetrar profundamente en vuestras almas para no sentir otra cosa que su ritmo divino al vibrar en el amor de las cosas de la tierra? ¿Cuándo llegaréis a menospreciar cualquier otro ritmo y no hablaréis sino en palabras vivas? Entonces vuestras palabras misteriosas crearán la verdadera vida.

Aprended a hablar del pueblo: no del pueblo vanidoso que os formáis a vuestro alrededor con vuestras palabras vanas, sino del que se hace en la sencillez de la vida, solo ante Dios. Aprended de los pastores y de los marineros. ¡Cuánto contemplar unos y otros en silencio la majestad del mundo allí donde el espíritu palpita con ritmo libre y grande. Sus facciones están como encantadas y hablan poco; pero cuando hablan, sus palabras están llenas de sentido.]

La íntima relación entre palabra y solidaridad humana²⁹ aparece al filo de un recuerdo personal del poeta, perdido en el Pirineo, hasta que se encuentra con un pastor que, con dos palabras («*¡Que eren belles les dues paraules entre el vent gravement dites! ¡Que plenes de sentit, de poesia!*») [¡Qué bellas eran las palabras entre el viento gravemente dichas! ¡Qué llenas de sentido, de poesía!]) lo devuelve a la vida.

Más adelante, tendremos ocasión de contemplar otra escena bien parecida de solidaridad humana, en *Terre des hommes* de Antoine de Saint-Exupéry, cuando, perdidos en el desierto, encuentran al beduino que los devuelve a la vida.

Si el lenguaje pleno es medio para crear ámbitos de encuentro, aquel que está vacío de amor puede llamarse "antilenguaje", porque en lugar de relacionar, escinde, destruye. Es el caso que ya hemos estudiado de Lady Macbeth, cuando empuja a su marido por la pendiente sin retorno de su vértigo de ambición, y cuando, destruida ya como persona, sola y enloquecida, ha perdido la facultad del lenguaje; de tal manera que, antes incluso de su suicidio, Lady Macbeth ha muerto ya.

²⁹ Cfr. López Quintás, «La palabra y la solidaridad humana», en *Estética de la creatividad...*, pp. 322-330.

Analizado ya el *Elogi de la Paraula* en el marco de la *Estética de la creatividad* del profesor López Quintás, con la que coincide básicamente y que proporciona además torrentes de luz para la perfecta comprensión de la obra maragalliana, sigamos rastreando, tal como nos habíamos propuesto, la teoría poética de Joan Maragall.

«*Poesía* -decía Maragall- *és dir bellament les coses*»,³⁰ y en su *Elogi de la poesia* afirma que «*Poesía es el arte de la palabra*»³¹ y que «*la poesía ha de ser el ritmo de la creación vibrando a través de la tierra en la palabra humana*». En esta misma obra dice el poeta:

«El arte y la poesía traen en sí mismos su propia nobleza, justicia y piedad, su propia eficacia, que valen por sí solas todo lo que estos nombres pueden valer aplicados a otra esfera de actividades. [...] Porque todo está en todo con la condición de que cada cosa tenga lo suyo y a su manera y según su naturaleza. [...] Atended, pues, a la pureza de vuestra emoción, poetas.

Y cuando se os vuelva expresiva por sí sola en palabras rítmicas, sed en ellas bien sinceros para que su ritmo sea el mismo de la forma natural, del esfuerzo creador, trashumanado. La sinceridad del poeta ha de consistir en saber aguardar la aparición espontánea de estas palabras en su sentido, y en decirlas tales cuales ellas han roto a hablar en él interiormente. [...] Ved ahora qué delicia y qué tormento sagrado es la poesía, y cuánto damos cuando damos una poesía pura; ved también cuánto engañamos cuando damos un vago prorrata de rumor rítmico o un

³⁰ *Obres completes, I, pág. 1202.*

³¹ *Opus cit. II, pág. 47.*

aborto de la emoción, o una estéril excitación voluntaria, disfrazados con la exterioridad de unos versos compuestos, sacrílego recuerdo del ritmo originario, profanación de la santa poesía.

[...] Es falsa aquí la distinción entre fondo y forma: poesía propiamente hablando, no es más que la forma, el verso. La poesía no está en lo que se dice, sino en el modo de decirlo; o mejor, en la poesía, fondo y forma son una misma cosa. Porque en ella, cuando es verdadera, no precede la idea a la palabra, sino que ésta, al acudir sólo por el ritmo, se trae impensada la idea. En poesía, el concepto viene por el ritmo de las palabras: ésta es su señal inconfundible y su misterio; así se realiza en ella la revelación de la esencia por la forma.

[...] Digámoslas (las palabras poéticas), pues, así, como ellas vengan, y, en viniendo de sí, dentro de los metros tradicionales, admitámoslas así, pues su aparición en ellos es un signo que sólo una vana soberbia podría desdeñar. Pase y repase, pues, por ellos la inspiración para que quede dentro todo lo que sin detrimento de vida pueda quedar... pero nada más. Porque si una palabra fuerte rompe el molde, mejor se rompa por allí, que la palabra: así se van renovando los moldes con el tiempo. Si la expresión viva, en su viveza, salta a fuera del canal secular, salte, antes que perezca su gracia: así empiezan a abrirse los surcos del porvenir. Y que nunca la clásica cadencia arrastre consigo huecas sonoridades, ni el molde se lleve con palabras muertas cuando las vivas no basten a cumplirlo y dejen el verso incorrecto; porque ciertamente más vale verso correcto que incorrecto, pero todavía más palabra viva en éste que muerta en aquél. Basta con que, sobre estas o aquellas incorrecciones de la palabra viva, única poética, reine abrigándolas indulgente y sonriente con su manto de pliegues hieráticos, pero ancho y flotante, la majestad misteriosa del ritmo clásico dominante».³²

³² *Opus cit., II, ..., pp. 54-55.*

Y en su artículo *De la pureza en la poesía*, encontramos la siguiente reflexión: «Ésta ha de ser la escuela del poeta: la poesía popular; extraña escuela en la que el aprender consiste en olvidar; olvidar modelos, olvidar teorías, olvidar corrientes sociales, filosóficas, artísticas, todo, para poder escuchar con emoción de niño la voz interna que canta sola el misterio de la vida». ³³

Para Maragall «hay poesía viva, natural, y hay poesía artificial. Claro está que la última, en rigor no es poesía. [...] Poesía viva es la expresión balbuciente, de puro emocionada, de realidad que palpita en el fondo de nuestra inconsciencia. [...] Somos poetas de verdad cuando, forzados por el ritmo de una delicia misteriosa que nos produce súbita e inesperadamente una realidad, la contamos sin saber lo que decimos». ³⁴

Este último párrafo podría ser en síntesis el juicio sobre nuestro *Cant espiritual*, fruto sin duda de la «delicia misteriosa» que produce en el poeta la realidad de que el hombre sea «la tierra en su mayor sentido de la revelación de Dios a través de ella. Y esta es la gran dignidad y la gran tragedia humana: sentirse tierra y Dios al mismo tiempo, ser la cúspide anhelante». ³⁵

³³ Cfr. *Opus cit.*, II, ..., p. 182.

³⁴ Cfr. *Opus cit.*, II, ..., pág. 212.

³⁵ Cfr. *Opus cit.* I, pág. 47.

Maragall no elabora, pues, una estética propiamente tal, ni parte de doctrina ninguna, sino que expresa su experiencia de poeta, que era dejarse llevar por el hecho vivo de sí mismo.

La muerte es una inquietud que se va acrecentando en su obra como bien claramente observamos en el *Cant espiritual*, donde aparece ocho veces, ya sea nombrada directamente, "mort" (vv.6, 13, 17, 45), ya con algún eufemismo: "un altra vida" (v.3), "altres sentits" (v.7), "hora de temença" (v.42), "més enllà" (v.31).

Pero la inquietud de la muerte es, en realidad, un gran entusiasmo por la vida, hasta el punto que el poema va marcando un movimiento que va de la muerte a la vida.³⁶

"sia'm la mort una major naixença!" (v.45)

³⁶ «Maragall es un poeta muy complejo; a veces se diría contradictorio. Pero todas las aparentes contradicciones se conjuntan en una sola razón: la vida. Somos un haz de vetas que la vida ha reunido. Todo hombre, cualquier hombre» (Alonso, D. *opus cit.* pág. 81).

Análisis del "cant espiritual"

El *Cant espiritual* forma parte de su libro *Seqüències*, que, aunque aparece en febrero de 1911, contiene poesías escritas en los últimos años anteriores.

Ese mismo año Maragall dice: «*No sé si faré gaires poesies més. El que ara m'apassiona és l'ordre metafísic, més aviat místic. Em preocupa en gran manera l'home interior. Si segueixo escrivint poesies serant molt diferents, en tot cas, de les que he escrites fins avui. Però això no lliga gaire amb la meua manera de veure la poesia. Crec que escriuré, més que res, assaigs en prosa, a la manera dels místics castellans...*»³⁷ De hecho el poeta no llegó a cumplir sus propósitos pues moría en diciembre de ese mismo año de 1911.

³⁷ «*No sé si haré muchas más poesías. Lo que ahora me apasiona es el orden metafísico, casi místico. Me preocupa en gran manera el hombre interior. Si sigo escribiendo poesías serán bien distintas, en cualquier caso, de las que he escrito hasta hoy. Pero esto no se ajusta mucho con mi forma de ver la poesía. Creo que escribiré, sobre todo, ensayos en prosa, a la manera de los místicos castellanos*» (*Obres Completes, II...*, pág. 1023).

Cant espiritual es la oración del gozo de vivir en unión cuasi mística con el mundo. Y decimos "oración" porque está dirigida a Dios como interlocutor del poeta; un Dios personal al que habla de tú a tú.³⁸ Este punto es importante, como veremos más adelante, cuando nos detengamos en el posible panteísmo del poema.

La composición consta de 45 versos blancos, endecasílabos, de ritmo yámbico, con acento en la sexta y décima sílabas, excepto los versos 34, 35 y 42, que llevan acentos en las sílabas segunda, cuarta, octava y décima. Las dos primeras estrofas sirven de introducción a todo el poema, a la vez que constituyen una síntesis del mismo; toda la emoción de su gozo por vivir se desarrolla hasta el verso 41, a partir del cual aparece la conclusión que no es otra cosa que el deseo de que la muerte siga siendo vida, sea más vida.

Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira

amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre

³⁸ Ciertamente el que crea unidad se siente en plenitud: «El que crea los modos más altos de unidad cierra el círculo de amor del universo, se pone en verdad, adquiere su máxima dignidad. Dios creó el mundo por amor y dotó al hombre de conciencia y libertad para que vuelva lúcidamente y voluntariamente a su origen mediante la creación de vínculos amorosos. Todo ser que se mantiene en unidad con los demás es fiel al designio de Dios sobre el universo. El astro da gloria a Dios al recorrer su órbita; la flor al ofrecer sus bellas formas y su perfume; el animal al propagarse... Dan gloria a Dios pero no lo saben. Quienes lo sabemos somos los hombres: tú y yo; sabemos que, al crear unidad, coronamos la obra de la creación. Es una tarea entusiasmante, que nos colma de sentido hasta rebosar y nos da una sobrecogedora plenitud. Nos aleja años luz del vacío existencial que se da cuando el hombre desciende al grado cero de creatividad» (López Quintás, A., *La cultura y el sentido de la vida*, Madrid, PPC 1993, pág. 68.

3 què més ens podeu dâ en un altra vida?

Es el encuentro de tres ámbitos: Dios, el hombre y el mundo.

El hombre que ha tenido un encuentro con Dios está en disposición de poder encontrarse con el mundo (*«amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre»*). El encuentro con Dios significa que, libre de vértigos, el hombre es más hombre, es más plenamente hombre. No significa, pues, que pierda de sí mismo, que se despersonalice, cuando habla de *«pau vostra a dintre de l'ull nostre»*, sino al contrario, se trata de un verdadero *encuentro*, que, si ya de por sí propicia el crecimiento, tratándose del ámbito-Dios, el hombre se desarrolla en plenitud como tal hombre y está, consecuentemente, en perfecta actitud de éxtasis para encontrarse con el ámbito-mundo.

El hombre es del mundo, y el campo de juego que éste le brinda es tan gozoso y tan connatural a su misma naturaleza que no llega a alcanzar ni a desear otro mundo en una vida en la que él ya no sería hombre del mismo modo.

En esta primera estrofa el poeta generaliza, es decir los ámbitos de referencia son:

a) **Dios** que ha ofrecido el mundo al hombre, que se hace presente en su misma realidad de hombre, para que crezca sobre sí mismo y sea capaz de entrar a su vez en el campo de juego que es el mundo.

b) **El mundo**, hábitat donde el hombre puede desarrollarse como tal, siendo así fiel a su misma realidad de hombre.

c) **El hombre**, que, entreverado con el ámbito-Dios y el ámbito-mundo, se siente plenamente gozoso.

A partir de ahí, se pasa de lo general -propio de todo hombre-, a lo particular, al poeta. A lo largo de todo el poema van a ir apareciendo ambos niveles, general y particular, pero es que en realidad, el poeta habla de sí, de su experiencia, no como un caso personal y único tal vez, sino en tanto que hombre, en tanto que miembro del género humano.³⁹

*Perxò estic tan gelós dels ulls, i el rostre,
i el cos que m'heu donat, Senyor, i el cor 5
que s'hi mou sempre... i temo tant la mort!*

³⁹ «Somos un haz de vetas que la vida ha reunido. Todo hombre, cualquier hombre» (Alonso, D., *opus cit.* pág. 81).

«El poeta (Maragall) cantó extasiado la belleza del mundo: de las montañas y del mar, de los prados y de los bosques, de las hermosas mujeres y de todo lo que brilla y rebulle en la tierra, y de los ojos que todo lo saben contemplar» (Ibíd. pág. 97).

El encuentro es tan extático y tan gozoso que le hace tomar conciencia y cuidado de sí mismo. Es decir hay como un encuentro consigo mismo, pero no narcisista en absoluto sino de reconocimiento y valoración de la propia realidad en tanto que es vehículo de encuentro con las realidades de su entorno.⁴⁰

Obsérvese el largo encabalgamiento que va haciendo descender suavemente el tono, que se prolonga en los puntos suspensivos, hasta subir de nuevo bruscamente con la exclamación, que encierra una idea antitética de todo lo anterior que era un canto a la vida (*«i temo tant la mort!»*). Ciertamente cuando habla de muerte se refiere a la pérdida de este campo de juego propio del hombre. Cree en otra vida, pero teme perder estas concretas situaciones de encuentro en las que se siente totalmente realizado.

Habla de «ojos», «rostro», «cuerpo», que son las capacidades para salir

⁴⁰ Cfr. Zubiri X., *Sobre el hombre*, Madrid, Alianza Editorial/S.E.P., 1986.

Y oigamos también las palabras de A. López Quintás: «La persona humana se va configurando como *personalidad* al apropiarse las posibilidades que le ofrece la realidad circunstante merced a la condición que ésta posee de ofrecer un sentido al hombre y presentarse al mismo en forma de instancias y recursos. Esta posibilidades de acción con sentido que se alumbran en el encuentro «hombre-entorno» son ámbitos que se «apoderan» del hombre al tiempo que éste se los apropia creadoramente. Se trata de un dinamismo de posibilitación, de ambitalización. El hombre posee la condición de tener que realizarse mediante la dotación de sentido a su vida. El sentido brota de modo relacional, porque es en los acontecimientos de interferencia donde se alumbró la luz de inteligibilidad. El hombre confiere sentido a su vida merced a la capacidad que le otorga su inteligencia de realizar hechos mediante la *actuación de sus potencias* y dar lugar a *acontecimientos* mediante la *apropiación cocreadora* de los *campos de posibilidades* que le ofrece la situación social-histórica en que se halla inmerso de modo activo-receptivo» (Cfr. López Quintás, A., *Estética de la creatividad...*, pág. 165

de sí,⁴¹ para comunicarse; es corporeidad, con un «corazón» que se mueve sin parar: es cuerpo vivo («*cor que s'hi mou sempre*»), capaz de ver («*ulls*»), de tener expresividad y comunicarse («*rostre*»). En suma, es hombre y por lo mismo es relación con Dios en esta realidad suya de corporeidad («*el cos que m'heu donat, Senyor*»).

*Amb quins altres sentits me'l fareu veure
aquest cel blau damunt de les muntanyes,
i el mar immens, i el sol que pertot brilla?
Deu-me en aquests sentits l'eterna pau 10
i no voldré més cel que aquest cel blau.*

La estrofa está dividida en dos partes: una primera (vv 7,8,9) es una interrogación retórica que viene a ser una repetición de la idea de la primera estrofa, mientras que los versos de la segunda parte (vv. 10.11) están en paralelo a la segunda estrofa:

*si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira 1
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre 2*

⁴¹ Evidentemente, cuando dice «*Perxò estic tan gelós dels ulls, i el rostre...*», está expresando su preocupación por retener su realidad de corporeidad, pero con una referencia concreta a los sentidos, que es bien frecuente en su obra, como nos recuerda D. Alonso: «*Esa comunión con la naturaleza, es posible por los sentidos, y ante todo por la maravilla de la vista humana. Por eso ama los ojos el poeta, por eso tiene tanta devoción a Santa Lucía y le pide por ellos*» (Opus cit. pág. 96).

<i>què més ens podeu dà en un altra vida?</i>	3

<i>Amb quins altres sentits me'l fareu veure</i>	7
<i>aquest cel blau damunt de les muntanyes,</i>	8
<i>i el mar immens, i el sol que pertot brilla?</i>	9
<i>Perxò estic tan gelós dels ulls, i el rostre,</i>	4
<i>i el cos que m'heu donat, Senyor, i el cor</i>	5
<i>que s'hi mou sempre... i temo tant la mort!</i>	6

<i>Deu-me en aquests sentits l'eterna pau</i>	10
<i>i no voldré més cel que aquest cel blau</i>	11

El ámbito-corporeidad del poeta («*sentits*») se goza en el encuentro con el ámbito-mundo: tierra («*mutanyes*»), mar («*mar immens*»), cielo («*cel blau*»), vida («*sol que pertot brilla*»). Y se repite una vez más la idea de la segunda estrofa: cómo se siente tan dichoso siendo hombre en su mundo que quiere seguir siéndolo eternamente.

En el verso segundo hablaba del encuentro con Dios previo al encuentro con el mundo («*amb la pau vostra a dintre del ull nostre*» (v 2)), y aquí pide el encuentro definitivo con Dios sin alejarse del mundo, porque no desea otra

y por tanto sin esperanza, sin plenitud, sin gozo,⁴² y que alcanza hasta el primer hemistiquio del verso 14 («*Aquell que a cap moment li digué "-- Atura't"/ sinó al mateix que li dugué la mort, jo no l'entenc, Senyor;*»), en la que cabe destacar que aun en ese tipo de vivencia sin sentido, el hombre pretende parar la muerte, porque en definitiva es el dejar de ser hombre como tal. El poeta Maragall era profundamente creyente, y eso se deja traslucir a lo largo de todo el poema; pero ello no es óbice para que esté enamorado de la creación, gozoso y feliz en su naturaleza de hombre, y, por tanto, y tal como decíamos anteriormente, su «*inquietud por la muerte es, en realidad, un gran entusiasmo por la vida*» (pág. 196).

La segunda parte de la estrofa arranca del segundo hemistiquio del verso tercero y se extiende, en un encabalgamiento suave, que produce el efecto de hacer descender el tono suave y lentamente, hasta el verso 16, que, en unos puntos suspensivos, prolonga todavía más la morosidad tonal. Contrariamente a la vida sin creatividad de los primeros versos, la suya propia nos aparece como tan plena de gozo que quisiera «atrapar» muchos momentos para sustraerlos al fluir del tiempo, pararlos («*aturar tants moments*») para hacerlos eternos en sí mismo («*per fê'ls eterns a dintre del meu cor!...*»). Se

⁴² «El vértigo implica la entrega a la lógica implacable de lo mecánico, a la rueda dentada de aquello que funciona en virtud de un dinamismo inercial, sin necesidad de un impulso voluntario, creador, responsable, suscitado por una apelación valiosa. Hallarse suspendido sobre el vacío-de-la-actividad-personal causa vértigo» (López Quintás, A., *Estética...*, pág. 285).

trata en suma de eternizar los momentos de "encuentro" del hombre, los momentos plenos de sentido. Ahora bien, el encuentro es actividad creativa, luego pararlo supone entrar en otro ámbito, el de la muerte, donde toda actividad se detiene. Ello lleva al poeta a una reflexión filosófica («*O és que aquest "fê etern" és ja la mort?*») que sirve de introducción a la digresión que supone la siguiente estrofa, y que es toda ella una reflexión metafísica:

Mes llavors, la vida, què seria?

Fóra l'ombra només del temps que passa,

la il·lusió del lluny i de l'a prop,

20

i el compte de lo molt, i el poc, i el massa,

enganyador, perquè ja tot ho és tot?

Como la tercera estrofa, ésta tiene 5 versos. Encierra dos interrogaciones, la primera de las cuales, contenida en el primer verso, completa la idea del último verso de la estrofa anterior que, decíamos, servía de introducción a la reflexión metafísica. La antítesis *mort/vida* nos da la clave de comprensión de su duda: si eternizar un momento es otro nivel, ¿cuál sería el nivel de la vida? Es decir, tal como la vida es actividad continua, así el tiempo es un constante fluir del cual en realidad no existe más que el instante presente, porque los instantes se van sucediendo de forma imparable, y cada momento se va perdiendo para dejar lugar al siguiente, y así el hombre vive

su vida sucesivamente, instante por instante. Por el contrario la eternidad, en definición de Boecio, es «*interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*», posesión perfecta, simultánea y total de la vida interminable. Y se plantea el poeta la duda de qué sería la vida si pudiéramos recoger en un instante perpetuo todos los momentos gozosos, sustrayéndolos al continuo fluir del tiempo. Es la suya una reflexión cosmológica, puesto que hace referencia a la cantidad («*lo molt, i el poc, i el massa*»), al lugar («*del lluny i de l'a prop*»), al tiempo («*temps que passa*»). Y toda esta realidad material que supone el cosmos, si pasamos del nivel de la vida al de la eternidad, pasaría a ser *sombra, ilusión, engaño*, porque si paramos el continuo fluir del tiempo en un único instante que trascienda todos los tiempos, es decir, lo *hacemos eterno*, la realidad diferenciada desaparece y *ya todo es todo* («*ja tot ho és tot*»).

Sin embargo, lo que interesa al poeta no es la cosmología en sí misma, sino la metafísica, o mejor dicho, tampoco la metafísica en sí misma, sino la relación entre los tres grandes temas que constituyen su objeto: el Cosmos, el alma y Dios. En suma, de lo que trata Maragall en su *Cant espiritual* es de la relación entre los ámbitos que constituyen cada una de esas realidades, y en el centro de este encuentro de ámbitos, el hombre, el hombre que se ha encontrado con Dios («*amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre*») y que, gracias a ese encuentro puede después, maravillado, encontrarse con el mundo («*Si el món ja és tan formós...*»); el hombre que, henchido de plenitud en el

centro de la creación, tiene ansias de eternidad, y al mismo tiempo siente ante sí la muerte. Muerte que, como ya decíamos, no es la única posibilidad necesaria del hombre contingente del existencialismo heideggeriano, sino que es el paso a una «*pàtria celestial*», es el final de una vida gozosa en sí misma, y por eso, porque es romper vínculos de encuentro con el ámbito-mundo es temida, pero que supone por otra parte, el encuentro con un Dios personal que se ofrece al hombre («*contemplar la vostra faç immensa*»). La muerte produce temor («*quan vinga aquella hora de temença/ en que s'actuquin aquests ulls humans*»), pero no hay ningún atisbo de angustia, porque en definitiva es un creyente quien habla.

*Tant se val! Aquest món, sia com sia,
tan divers, tan extens, tan temporal,⁴³
aquesta terra, amb tot lo que s'hi cria, 25
és ma pàtria, Senyor; i no podria
ésser també una pàtria celestial?
Home só i és humana ma mesura
per tot quant puga creure i esperar:*

⁴³ «*Maragall buscaba infinitud, -nos dice Dámaso Alonso- como todo poeta. Y aun sin seleccionar belleza o grandeza, el mundo mismo en su conjunto -la luz y todo lo que se mueve- era una infinitud para su alma.*

Una infinitud que había que ver en sus pormenores, y que sólo se podía abarcar a través de ellos. Así los dos polos, idealismo y realismo naturalista de toda la obra de Maragall, encuentran su justificación en la misma concepción del mundo "tan diverso, tan extenso, tan temporal"» (O.c., pp. 102-103).

si ma fe i ma esperança aquí s'atura 30

me'n fareu una culpa més enllà?

Més enllà veig el cel i les estrelles,

i encara allí voldria ésser-hi hom:

si heu fet les coses a mos ulls tan belles,

si heu fet mos ulls i mos sentits per elles, 35

per què aclucà'ls cercant un altre com?

Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!

Ja ho sé que sou, Senyor; prô on sou, qui ho sap?

Tot lo que veig se vos assembla en mi...

Deixeu-me creure, doncs, que sou aquí. 40

I quan vinga aquella hora de temença

en què s'acluquin aquests ulls humans,

obriu-me'n, Senyô, uns altres de més grans

per contemplar la vostra faç immensa.

Sia'm la mort una major naixença! 45

La última estrofa, que consta de 23 versos, es como un volver a tomar el tema del Canto después de la digresión filosófica. Por eso empieza por un «*Tant se val!*» que cierra las tres interrogaciones anteriores.

La larga estrofa puede ser dividida en tres partes y una conclusión a

todo el poema. En la primera de las partes (vv. 23-27) trata del ámbito-mundo; en la segunda (vv. 28-37) del ámbito-hombre; y en la tercera (vv. 38-40) hace referencia al ámbito-Dios. Vamos a ver cada una de ellas.

En los cinco versos de esa primera parte el tono va descendiendo suave y lentamente a través de los sucesivos encabalgamientos, hasta alcanzar la última pausa versal que, por lo mismo, parece casi una pausa estrófica. En el verso 24, el término «*temporal*» aparece como antitético a la perífrasis «*ja tot ho és tot*», del verso 22; «*divers, extens, temporal*», como veíamos antes, tienen resonancias de cosmología; pero no es evidentemente un cosmólogo quien habla, sino un poeta, que ve el mundo como un ámbito, ámbito con el que se ha encontrado y en el que él puede ser él mismo, puede ser fiel a su naturaleza de hombre («*és ma pàtria*»), de tal manera que no puede imaginarse fuera de él, no desea salir de él, lo que le hace repetir lo que ya dijera en el verso 11: «*i no podria/ ésser també una pàtria celestial?*»(vv. 26-27). («*Deu-me en aquests sentits l'eterna pau/ i no voldré més cel que aquest cel blau*» (vv. 10-11)).

De igual modo que, decíamos, en el verso 11 se emplea la misma palabra «*cel*» haciendo referencia a dos ámbitos distintos, en los versos 25 y 26 encontramos «*és ma pàtria, Senyor*» (v. 25) y «*una pàtria celestial*» (v.26), en el primer caso hablando del ámbito-mundo, y en el segundo del mismo

ámbito-mundo pero en otro nivel, convertido en eterno. Cuando dice «*pàtria celestial*» no hace referencia a una nueva creación, sino a ésta misma, tal cual la conoce y la ama, a ésta misma creación que merece ser el cielo («*pàtria celestial*»). Pide, pues, no cambiar de ámbito aun cuando tuviera que cambiar de nivel.

La palabra «*pàtria*» tiene connotaciones afectivas muy fuertes, es la raíz del hombre, no como ser aislado, sino en tanto que estirpe humana, que ser social; es el ámbito natural de encuentro del hombre con los de su especie, es el lugar de unión con su *gens* y todo lo que supone su entorno familiar. «*Aquest món [...] és ma pàtria*» es tanto como decir literalmente que es el campo de juego en el que él, el hombre, puede tener sus experiencias de encuentro.⁴⁴

⁴⁴ El reproche de Neitzsche al Cristianismo por su falta de amor a la vida, parece carecer de sentido ante el ansia de Maragall de que esta vida no se acabe. El deseo y la fe del poeta coinciden con la posición de Xavier Zubiri respecto de la muerte, a la que no considera un final de la persona: «*El hombre queda en ese caso (si la vida no sigue, es decir, en la muerte) en su forma rigurosamente definitiva de su felicidad ya de modo definitivo, habiendo sobrepasado su forma habitual oscura y velada por las cosas; el hombre ha trazado en ese último, definitivo y definitivo acto de su vida, su definitiva felicidad. Precisamente estar informado y conformado en esa forma de felicidad, no de una manera transitoria y desde las cosas, sino definitivamente, es decir, como estado del hombre, en eso es en lo que intrínsecamente consiste la sanción. [...] El hombre, en el momento de la muerte, ya no puede apropiarse de nada más; sin embargo, queda en apropiación de la figura real y concreta que ha definido, no solamente de la felicidad positiva, sino también de la negativa*». (Zubiri, *Sobre el hombre*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 418.) En la misma obra afirma también que esta vida no perece en la otra, por lo cual «*la respuesta a la pregunta qué es morir no puede darse sino desde la respuesta a la pregunta qué es vivir*» (pág. 669). «*La vida tiene un nacimiento, un decurso y una muerte. La estructura del decurso de la vida es una unidad de naturaleza, libertad, y destinación; por ello el hombre es a una agente, autor, y actor de su vida, unidad que se despliega en proyección, fruición, y realización. Así el hombre va viviendo hasta el momento final: la muerte* (pág. 658). *Vivir en secuencia es, en definitiva, ir realizando lo que en término de pregunta intencional se*

En la parte siguiente (vv. 28-37) aparece en primer término su ser hombre («*home só*»), total y limitadamente hombre, «*és humana ma mesura/ per tot quant pugua creure i esperar*». Esta frase es a su vez clave de comprensión de la siguiente, que por sí sola podría rozar el panteísmo, «*si ma fe i ma esperança aquí s'atura*». Efectivamente, su medida humana le limita a no tener más encuentro que con aquellas realidades con las que puede establecer campos de juego porque están a su nivel. Él no niega la existencia de un «*més enllà*»; no sólo no lo niega, sino que se está dirigiendo a Dios que está en ese «*més enllà*», lo que sucede es que él es solamente hombre y como tal, tiene por «*pàtria*» al mundo, donde hemos creado nuestro ámbito, aquí es donde él puede ser plenamente lo que es: hombre. En otras palabras, en ese encuentro de ámbitos, Dios <--> hombre / hombre <--> mundo(=patria), el hombre puede ser totalmente fiel a su propia realidad, de ahí que decir que «*ma fe i esperança aquí s'atura*» no es panteísmo,⁴⁵ sino el *cant espiritual* del hombre

expresa en el "qué va a ser de mí". De ahí que la muerte pertenezca a la vida no sólo de un modo negativo (pág. 666). Cuando el cristianismo habla de supervivencia e inmortalidad, quien sobrevive y es inmortal no es el alma, sino el hombre, esto es, la sustantividad humana entera. Lo demás no es de fe (pág. 671).»

Pero donde el pensamiento del filósofo responde más claramente a lo que Maragall expresa como deseo es cuando dice: «*Y la vida eterna no es, a mi modo de ver, otra vida que ésta, sino que es la mismísima vida que ésta, porque vivir no consiste en hacer cosas, sino en poseerse a sí mismo. Y poseerse a sí mismo en Dios es la vida una y única en este mundo, desde el nacimiento y después de muerto, por toda la eternidad. Eternidad no es duración eterna, sino modo de realidad, realidad perenne, realidad eternal*». (Cf. *Ya*, 4 de agosto de 1982)

Cfr. López Quintás, A., *La cultura y el sentido de la vida*, Madrid, PPC, 1993, pp. 126.

⁴⁵ Insistimos, no es panteísmo propiamente dicho, aunque, como bien dice Dámaso Alonso, Maragall «*goza y ama, ama hasta fundirse o confundirse con el objeto amado con*

feliz de ser en el mundo, que se dirige a Dios Creador, a Dios Señor de la Creación, a Dios eterno, totalmente Otro. De ahí incluso que le pregunte a Dios si acaso su ser hombre tan limitadamente («és humana ma mesura»), tan plenamente («per tot quant puga creure»), tan gozosamente («i esperar»)⁴⁶, puede llegar a ser culpable de no desear ese «més enllà».⁴⁷

afirmaciones que, muchas veces, harían pensar en un verdadero panteísmo» (Opus cit. pág. 94).

⁴⁶ «La actitud de esperanza afecta al hombre en la base misma de su existencia. La existencia del hombre se edifica en clima de esperanza. Cuando no hay esperanza, la vida humana se enquistaba en lo finito, hace causa común con él y asume como propio su fracaso. Ante la perspectiva inevitable del fracaso, la existencia humana se desmorona y surge la desesperación» (López Quintás, A., *El encuentro y la plenitud de la vida espiritual*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990, pág. 145).

«El hombre espera con todo su ser, debido a su condición de ser religado a la realidad. Al dar este salto a un nivel superior de esperanza, el hombre asciende a un nivel de espaciotemporalidad eminente, en el cual el presente se adensa y se convierte en un campo de apertura, de vinculación y de plenificación. El presente del que vive en esperanza es un instante lleno, un campo de expansión indefinido, un ámbito de libre juego y creatividad, y, en la misma medida, eminentemente festivo» (Ibídem, pág. 150).

⁴⁷ «Maragall, frente al espiritualismo de la tradición oficialmente cristiana, entonces reforzado por la tendencia literaria al neoidealismo y al "arte por el arte", anhela la pervivencia no sólo del cuerpo, sino del mundo sensible, e incluso del tiempo mismo, en el latir del corazón» (Valverde, J.M. [con Martín de Riquer], *Historia de la Literatura Universal -8-*, Barcelona, Planeta, 1986, pág. 367).

En otro punto de la misma obra, José M^a Valverde pone en relación a Maragall con Unamuno y dice: «Maragall pide a Dios la conservación de la hermosa realidad de este mundo, como base de la felicidad eterna. [...] En la carta (a Román Josi -21 de febrero de 1991), publicada en la prensa a modo de comentario al libro "Seqüències" de Maragall, Unamuno, después de citar el "Cant", cita -sin título- su propio soneto "Mi cielo", que pronto iba a aparecer en libro: "Sí, sí, esto lo he sentido también. ¿Otra vida? No, ésta, ésta,

*Días de ayer que en procesión de olvido
lleváis a las estrellas mi tesoro..."*

Y al acabar el soneto vuelve a Maragall:

*"... Es revivir lo que viví mi anhelo
y no vivir de nuevo nueva vida;*

Y de nuevo el polisemismo de los vocablos, que en realidad corresponden a distintos niveles, a distintos ámbitos. Así «(mé'n fareu una culpa) més enllà» en el verso 31 es sinónimo de «(i no voldré més) cel» (v. 11) y de «pàtria celestial» (v. 27); mientras que en el verso 32, «més enllà» significa sencillamente distancia dentro de la Creación, aquella parte que queda más alejada del hombre, pero que no por ello es menos sugerente («i encara allí voldria ésser-hi hom»); es decir, el mundo no es sólo realidad de encuentro para el hombre sino también posibilidad de encuentro, deseo de encuentro.

En el verso 33 dice el poeta «i encara allí voldria ésser-hi hom», que J.F. Vidal Jové traduce por «y aun allí quisiera uno llegar», añadiendo, en nota a pie de página, que, literalmente sería «y aún allí quisiera ser hombre». El profesor Francisco Rico por su parte, traduce el mismo verso por «y allí

*hacia un eterno ayer haz que mi vuelo
emprenda sin llegar a la partida,
porque, Señor, no tienes otro cielo
que de mi dicha lleve la medida.*

Yo, como el poeta también

temo tant la mort!

y como él quiero ver

aquest cel blau damunt de les muntanyes

y también yo

no voldré més cel que aquest cel blau."» (Ibídem pp. 375_s).

tambien un hombre ser quisiera».⁴⁸ Aceptando ambas traducciones, puesto que recogen perfectamente el sentido del original, el término «*hom*» merece una matización. El *Diccionari de la llengua catalana*,⁴⁹ dice: «*Hom* pron 1 És usat com a subjecte quan es vol significar que l'acció expressada pel verb és realitzada per una o més persones sense dir quines. 2 [sovint precedit d'*un*] Un o una, una persona qualsevol, de vegades la mateixa que parla.»⁵⁰ Vemos, pues, que el poeta no personaliza en sí, no habla en tanto que *Joan Maragall*, no emplea «*jo*» («yo») como sujeto, tal como hace en el verso 14 («*jo no l'entenc, Senyor...*»), sino que usa el genérico «*hom*», o lo que es lo mismo, habla en tanto que hombre, es decir en tanto que ámbito humano. Por eso también habla de «*pàtria*» y no de «*casa*» o de «*llar*» («hogar»), que tendrían connotaciones menos genéricas y sociales y más personales. De manera que, repitémoslo una vez más, el poema entero no se ciñe a la experiencia de un ser individual, sino que canta el encuentro del ámbito-hombre con el ámbito-mundo.

Los versos 34 y 35, de una sonoridad y belleza extraordinarias, encierran y resumen el tema del *Cant espiritual*, como veremos:

⁴⁸ Rico, Francisco, *La Poesía Española*, Antología comentada (III), Barcelona, Círculo de Lectores, 1991 (pág. 287).

⁴⁹ *Diccionari de la Llengua Catalana, Enciclopèdia catalana*, Barcelona, Cercle de Lectors, 1989.

⁵⁰ *Hom pron 1* Es usado como sujeto cuando se quiere significar que la acción expresada por el verbo es realizada por una o más personas si decir cuáles. *2* [a menudo precedido de *un*] Uno o una, una persona cualquiera, a veces la misma que habla.

si heu fet les coses a mos ulls tan belles,

o ó o/ ó o o/ o ó o/ ó o

si heu fet mos ulls i mos sentits per elles,

o ó o/ ó o o/ o ó o ó o

Ambos versos son exactos: están formados por dos anfibracos con un dáctilo intercalado y un troqueo al final. Los dos se inician con la anáfora «*si heu fet*», que enfatizan el significado de cada uno de ellos, el primero la Creación, obra de Dios, como ámbito que se ofrece al hombre; el segundo, el hombre, obra de Dios, como ámbito de posibilidad de encuentro con la Creación. En conjunto, los tres ámbitos omnipresentes en el poema: Dios, hombre, mundo.

A la disposición paralela de las anáforas les sigue un quiasmo: «*les coses/a mos ulls // mos ulls [i mos sentits] per elles*». Además la rima consonante de ambos versos actúa como una epífora. De tal manera que los dos versos, que encierran el significado de campo de juego donde se encuentran el ámbito-mundo y el ámbito-hombre (ambos obra de Dios), aparecen como una unidad perfecta y cerrada en sí misma; una unidad tan perfecta y cerrada como el mismo encuentro que significan, tan pleno y gozoso que no merece la pena esperar, no puede ya haber nada mejor: «*per què aclucà'ls cercant un altre com?/ Si per mi com aquest no n'hi haurà cap!*».

Los tres siguientes versos (38-40) van a tratar del ámbito-Dios. Queda

aquí bien claro, una vez más, que se está dirigiendo a un Dios personal, en el que cree, pero al que no ha visto ni puede imaginarse dónde está, mas al que puede llegar a conocer por analogía con las maravillas de lo creado por sus manos («*Tot lo que veig se vos assembla en mi...*») y con el que desea encontrarse: «*Deixeu-me creure, doncs, que sou aquí*». No estamos, repitámoslo aún, ante una visión panteísta del mundo, sino ante las ansias del triple encuentro Dios-hombre-mundo. Es una insistencia en que esta «*pàtria*», llegue a ser la «*pàtria celestial*»; en que Dios esté aquí («*que sou aquí*»), para que este «*aquí*» se identifique con el «*més enllà*» y poder así seguir siendo hombre.

Notemos cómo el poeta se dirige a Dios, le nombra repetidamente, y siempre con el apelativo «*Senyor*» (vv. 1,5,14,26,38,43). Está hablando con un Dios personal, distinto del mundo, y que es «*señor*» de lo creado. Nada, pues, que ver, por ejemplo, con la armonía de Schelling, porque en Maragall, ya lo hemos visto, no hay panteísmo, sino la conciencia clara de tres ámbitos perfectamente diferenciados, cuyo encuentro le hace exultar de gozo y entonar ese maravillado canto espiritual. Como conclusión, le pide que la muerte tan temida, el final de la posibilidad de encuentro con el ámbito-mundo, suponga un encuentro aún más intenso con Dios, en el que él pueda ser más hombre todavía:

*I quan vinga aquella hora de temença
en què s'acluquin aquest ulls humans,
obriu-me'n Senyô, uns altres de més grans
per contemplar la vostra faç immensa.
Sia'm la mort una major naixença! 45*

Valoración final del poema

En el *Cant espiritual* aparece el gozo de la unión y el éxtasis, pero no entre Dios y el hombre, como se da, por ejemplo, en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, sino entre el hombre, como centro de lo creado, y Dios, y el mundo.

Una fuerte vivencia mística impregna todo el poema, que, en un lenguaje religioso y en forma de oración, va emergiendo en una serena armonía y musicalidad portadoras de contenido espiritual.

La comunión total y permanente del poeta con su mundo, del que forma parte, es encuentro y posibilidad. En la unión mística con su entorno es cómo él se siente más plenamente realizado como hombre. Dios, Creador del mundo y Señor de lo creado, está en un más allá, no como lejanía, sino como constatación de que es el totalmente Otro. Es un Dios cercano, con el que también se siente en comunión; porque ha tenido un previo encuentro con Él, el hombre está en disposición de adoptar una actitud creativa ante su entorno.

Los versos, canto de amor a la Creación, se van desgranando a ritmo lento, hasta concluir en un clima de gran serenidad, en el anhelo de un encuentro más intenso con Dios, que sea posibilidad de vida más intensa.

L'Annonce faite à Marie

de PAUL CLAUDEL

INTRODUCCIÓN

PAUL CLAUDEL

Poeta, dramaturgo y ensayista francés, nació en Villeneuve-sur-Fère (Francia) el 6 de agosto de 1868 y murió en París el 23 de febrero de 1955. En junio de 1886, la lectura de las *Illuminations* y de *Une saison en enfer* ("Una temporada en el infierno") le descubren la existencia de lo sobrenatural, y su autor, Arthur Rimbaud se convierte para él en "*l'illuminateur de tous les chemins*" ("el alumbrador de todos los caminos").

Seis meses más tarde, acude a la iglesia de Nôtre-Dame de París, buscando en las ceremonias católicas, en su simbolismo, su luz..., un estimulante para su poesía, un ritmo litúrgico que le atraía estéticamente. «*Je commençais alors à écrire, et il me semblait que dans les cérémonies catholiques, considérées avec un dilettantisme supérieur, je trouverais un*

excitant approprié et la matière de quelques exercices décadents».¹ Durante el rezo de las *vísperas* del día de Navidad, mientras escuchaba el *Magnificat*, se produjo un acontecimiento que dominaría toda su vida: «*En un instant, mon coeur fut touché et je crus*»²; pero según él mismo confiesa, debió todavía luchar durante cuatro años para conciliar su espíritu y su corazón y adoptar finalmente la fe católica.

En 1890, entró en la carrera diplomática y viajó por todo el mundo: fue cónsul, ministro plenipotenciario y finalmente embajador. De los numerosos países en los que vivió en razón de sus cargos, América del Sur y el Extremo Oriente parecen haber producido en él la más aguda influencia (Concretamente en Oriente recogería mucho material para sus obras dramáticas). Empapado de la Biblia, de la liturgia, de las grandes tragedias griegas, de Shakespeare, se dedicó a la poesía lírica o dramática.

En enero de 1900 pretendió entrar en el noviciado de Lugugé,³ pero se

¹ [Comenzaba entonces a escribir y me parecía que en las ceremonias católicas, consideradas con un diletantismo superior, encontraría un estimulante adecuado y la materia de algunos ejercicios decadentes.]

² [En un instante, mi corazón fue tocado y creí.]

Cfr. «Mi conversión», en *Contacts et Circonstances*, Gallimard, 1940, pág. 11.

³ «Los benedictinos apartaron a su huésped de tal proyecto y le hicieron ver que serviría mejor a la iglesia en el siglo. En realidad parece que Paul Claudel amaba demasiado la vida para apartarse de ella y muy poco el claustro para atarse a él. No estaría a gusto en ninguna parte. Uno de sus parientes que le habían acompañado a Solesmes me contaba que, después de algunas horas de retiro espiritual, deseaba tomar el aire, caminar, salir de la atmósfera de una abadía, un poco sofocantes para un hombre como él, ávido de espacio y de libertad». Chagnier, Louis, *Paul Claudel*, Madrid,

le aconsejó esperar, lo cual le descorazonó, y en 1906 se casó con Reine Sainte-Marie Perrin.

Su obra de arte poética es *Cinq grandes Odes, suivies d'un processionnal pour saluer le siècle nouveau* (1910). En Claudel, el creyente no puede separarse del poeta. Para él la inspiración es una forma especial de la gracia, y el universo que canta es el mismo que describe Santo Tomás: una jerarquía de creaturas que dan testimonio de la gloria de Dios.

En cuanto al teatro, sus primeras obras dramáticas están marcadas por su conversión y por la influencia simbolista. *Tête d'Or* (1889), *La Ville* (1890), *L'Échange* (1893), *Le Repos du Septième Jour* (1896), dejan traslucir a través de personajes alegóricos, las convicciones del autor: desesperación del hombre sin la gracia; fracaso de la ciudad sin Dios; unidad fundamental del género humano; serenidad del alma en la oración.

Poco a poco Claudel va alejándose de la estética simbolista: *Partage de Midi* (1906) plantea el problema de la pareja humana; *L'annonce faite à Marie* (1912), una de las más altas cimas del teatro cristiano, evoca el clima místico de finales de la Edad Media. Al mismo tiempo el autor intenta comprender el mundo moderno: *L'Otage* (1910), *Le Pain dur* (1915) y *Le Père humilié*

Rialp, 1963, pág. 86.

(1916) componen una trilogía que pone de relieve las repercusiones de la crisis revolucionaria en el plano espiritual, político y social, a través de tres generaciones.

En 1921, en *Le soulier de satin*, mezcla todos los tonos y reúne todos los temas anteriores, resumiendo así, según él mismo afirmó, toda su obra poética y dramática. *Christophe Colomb* presenta también parecidas intenciones y ambiciones.⁴

⁴ Cfr. P. Castex & P. Surer, *Manuel des études littéraires françaises -VI- XX^e Siècle*, pp. 38 et 52.

EL GENIO DRAMÁTICO DE CLAUDEL

Tanto en su teatro como en sus poemas, Paul Claudel descifra el misterio del universo y el destino del hombre a la luz de la fe cristiana. Toda su obra dramática, desde *Tête d'Or* hasta *Soulier de Satin*, se resume en un esfuerzo patético por despegar a la creatura de la tierra, para dirigirla hacia Dios a pesar de las tentaciones de la carne, para permitirle encontrar, con la inocencia primitiva, el paraíso perdido. Si bien esa aguda inquietud religiosa que impregna la mayor parte de su producción literaria es de características más poéticas que filosóficas, ya que sus convicciones estaban asentadas en experiencias vitales y no en conclusiones elaboradas a partir de esquemas teológicos.

Sea como fuere, su visión cristiana del universo preside todo el teatro de Claudel. Para hacer sensiblemente patente la armonía divina de la Creación, nuestro autor rompe los marcos ordinarios: la verdadera escena de sus dramas

es el mundo.⁵ Son las suyas obras de inmensas proporciones, con decorados múltiples, en las que el brillo lírico se mezcla con la intensidad dramática, y en las que, a menudo, aparece toda una simbología en torno a la mujer: para Claudel, la mujer representa el alma humana, la Sagrada Sabiduría, la Iglesia, la Virgen, y por tanto es inaccesible.

L'Annonce faite à Marie fue una obra largamente gestada, que el autor fue perfeccionando. Por tanto se publicó varias veces y también se representó varias veces, en otras tantas distintas versiones. La primera de ellas, de 1892, difería incluso en el título, *La petite Violaine*, pero lo más significativo es que el tema, siendo básicamente el mismo, va evolucionando y los personajes se van estilizando hasta llegar a la plenitud del valor simbólico que presentan en la última y definitiva edición, de 1938.⁶

La versión definitiva aparece dividida en cuatro actos y un prólogo. El

⁵ «Pour le christianisme claudélien Dieu n'est pas séparé des hommes avec qui il pratique des échanges permanents. C'est ce perpétuel va-et-vient de Dieu à l'homme qui fait l'objet du théâtre de Claudel. [...] L'idée fondamentale, qui apparaît surtout dans *L'Annonce faite à Marie* est que le monde est divisé en célestes et en terrestres qui s'étagent sur deux plans différentes, mais entre lesquels de mystérieux rapports sont possibles si l'on fait à Dieu une parfaite confiance et si l'on accepte la foi avec toute la sérénité voulue. Alors une République chrétienne universelle, un véritable cosmopolitisme chrétien pourront un jour consacrer le règne de Dieu sur la terre». [Para el cristianismo claudeliano Dios no está separado de los hombres con los que permanentemente mantiene contactos. El teatro de Claudel trata de este perpetuo vaivén de Dios al hombre... La idea fundamental de *L'Annonce faite à Marie* es que el mundo está dividido en celestes y en terrestres, situados en dos planos distintos, pero entre los cuales son posibles unas relaciones misteriosas si se tiene en Dios total confianza y si se acepta la fe con la serenidad requerida]. Chassang, A. & Senniger, Ch., *Recueil de textes littéraires français -XX^e siècle-*, Hachette, 1970, pp. 108-109.

⁶ Cfr. Claudel, *L'Annonce fait à Marie*, par Jean-Noël Segrestaa, Hatier, 1973, pp. 18-27.

primer acto está dividido en tres escenas; el segundo acto en cinco escenas; el tercer acto en dos escenas, y finalmente el cuarto acto está dividido a su vez en dos escenas. A pesar del distinto número de escenas (3, 5 y 2), los actos I, II y III son de parecida longitud, en línea ascendente: el II es más largo que el I, y el III algo más largo que el II. El acto IV es mucho más breve que los anteriores, si bien no tanto como el prólogo.

Aparecen en escena seis personajes principales (*Violaine, Anne Vercors, Pierre de Craon, Elisabeth, Jacques Hury y Mara*) y algunos personajes secundarios sin más valor dramático que el de simples comparsas.

Para nuestro estudio trabajamos sobre la versión definitiva para la escena, publicada por Gallimard en 1940.⁷

⁷ Claudel, Paul, *L'annonce faite à Marie*, Gallimard, "Folio" - 26, 1980

ANÁLISIS DE LA OBRA

Sinopsis del argumento

La acción tiene lugar a principios del siglo XV, en una granja de Tardenois. Una joven, *Violaine*, por compasión ha dado un beso al leproso *Pierre de Craon*, el constructor de iglesias. El padre de la chica, *Anne Vercors*, decidido a partir en peregrinación a los Santos Lugares, cede su lugar al labrador *Jacques Hury* y le entrega en matrimonio a su hija *Violaine*. *Mara*, hermana de *Violaine*, que está enamorada de *Jacques*, cuenta a éste, a su manera, la historia del beso, intentando despertar sus celos. *Jacques* se niega a creerla; pero *Violaine* le muestra una señal de lepra en su piel, y él la maldice. *Violaine* ni tan siquiera intenta disculparse, y se retira a una leprosería. *Mara* se casa con *Jacques*; tienen una hija, pero la niña muere. *Mara* va a buscar a *Violaine* y le tiende el cadáver de su hijita que la santa vuelve milagrosamente a la vida. *Anne Vercors*, a su regreso de Jerusalén, descubre a *Violaine* en un arenal, aplastada bajo una carreta. *Mara* confiesa que ella ha matado a su hermana, porque su marido sólo pensaba en ella.

Jacques la perdona en nombre de *Violaine*, cuya misión es unirlo todo, mientras que la campana de las hermanas toca el *angelus* en la paz de la tarde.

TEMA

El tema está simbólicamente explicitado en el título: "*La Anunciación a María*". Es la expresión de la entrega personal a Dios, del *sí* sin condiciones, y de la presencia salvadora del mismo Dios.

Efectivamente Claudel parte del misterio de la Anunciación a María, para identificar simbólicamente la aceptación completamente incondicional de la joven *Violaine*, sin ningún tipo de preguntas, de cuanto le va aconteciendo, porque sabe que esa es la voluntad divina, es el camino que Dios le ha preparado. Y cómo, a través de ella, y por su entrega confiada, se va actuando la salvación de los hombres que, aun desde su pecado, aceptan los designios de Dios. Por eso, como iremos viendo en nuestro estudio, los personajes se mueven entre el mundo material y el mundo espiritual.

ESTRUCTURA

Vista la obra en esquema, sería como sigue:

[Prólogo]

La acción tiene lugar por la noche, en el vestíbulo de la casa solariega de una familia de campesinos ricos. Corren los primeros años del s. XV.

Violaine, hija mayor de *Anne Vercors*, dice adiós al constructor de catedrales *Pierre de Craon*. Éste confiesa a *Violaine* que al día siguiente de aquel en que intentó forzarla, le apareció la lepra. Antes de que *Pierre* se vaya, movida de compasión, *Violaine* le da un solemne y casto beso en la boca. El gesto es visto, a lo lejos, por *Mara*, la hermana pequeña.

[Acto I] La misma casa solariega, unas horas más tarde, ya por la mañana, en la sala.

Escena I > *Anne Vercors* comunica a *Elisabeth*, su mujer, su intención de casar a *Violaine* con *Jacques Hury*, al que considera como un hijo, y que éste ocupe su propio lugar de hombre de la casa puesto que él va a partir a Jerusalén para rezar por el Reino de Francia y por la Iglesia, ambos divididos y enfermos.

Escena II > Es una breve escena durante la cual una envidiosa y malvada *Mara* amenaza a su madre con matarse si *Jacques Hury* se casa con *Violaine* y no con ella. Exige de su madre que se lo diga tal cual a su hermana.

Escena III > *Anne Vercors* aparece como juez justo ante un ladrón de leña que ha sido atrapado por *Jacques Hury*, y a continuación anuncia a éste su partida, lo deja como jefe de la casa y le entrega a *Violaine* en matrimonio.

[Acto II] La acción tiene lugar en la misma sala del acto anterior, unos días más tarde. Al comenzar el acto, con la escena todavía vacía, se oye el canto del *Salve Regina*.

Escena I > Brevísimos diálogos entre *Elisabeth* y una *Mara* enfurecida de celos.

Escena II > Tenso diálogo entre *Jacques Hury* y *Mara*, áspera y desabrida, quien, en otro momento, le había denunciado el beso de *Violaine* a *Pierre de Craon*, sin que *Jacques* le haya dado ningún crédito.

Escena III > *Violaine*, enamorada y vestida de novia, espera a su novio. Después de unas profundas palabras de amor, ella le muestra una mancha de lepra en su pecho. *Jacques Hury* cree entonces la denuncia de Mara y rechaza a *Violaine*.

Escena IV > Toda la escena se limita a unas escasas palabras entre Mara y su madre, que adivinan que el matrimonio se ha frustrado.

Escena V > *Violaine* abandona su casa fingiendo un viaje a casa de la anciana madre de *Jacques Hury*, pero en realidad éste va a llevarla a la leprosería del Géyn.

[Acto III] Han transcurrido ocho años. Es el atardecer de la víspera de Navidad. Al principio la acción se desarrolla en un bosque; después en las ruinas que sirven de cobijo a la leprosa *Violaine*.

Escena I > Las gentes de Chevoche construyen un camino para que pase Juana de Arco que lleva al rey hacia Reims para ser consagrado. Cerca de allí está la choza de *Violaine*. *Mara* llega en su busca.

Escena II > Encuentro entre las dos hermanas. *Violaine* está desfigurada y ciega a causa de la lepra. *Mara* le lleva el cadáver de la hijita que ha tenido con

Jacques Hury; le suplica a su hermana que resucite a la niña, que ha muerto de repente. El milagro se produce al amanecer, pero la pequeña tiene ahora los ojos azules como los de *Violaine*.

[Acto IV] Es de noche. La misma sala del primer acto. La acción unos meses después del acto anterior. A lo largo de la escena va amaneciendo.

Escena I > *Mara* no podía soportar deberle a su hermana su felicidad conyugal y la vida de su hija, y arroja a su hermana ciega al fondo de un pozo de arena. Cuando *Jacques* está a punto de descubrir la verdad, llega *Anne Vercors* con el cuerpo agonizante de *Violaine* en brazos, y lo extiende sobre la mesa.

Escena II > *Violaine* se lo ha explicado todo a su padre. *Mara* se justifica con apasionada violencia. *Violaine* recobra el sentido por un momento y dirige a todos palabras de amor y de reconciliación antes de expirar. Sobre el «altar» de su cuerpo inerte, el padre sella la unión de *Jacques* y *Mara*.

El prólogo sirve de introducción, pues allí es donde acontece el "anuncio" a *Violaine* de la voluntad de Dios sobre su persona: a través de ella, el mal, el dolor del mundo, podrá sanar. Ella no calibra sin duda el alcance

de la cuestión, pero su disponibilidad es total, su *sí* decidido no tiene límites: primero se desprende de cuanto simboliza su felicidad, su ámbito normal de relación, donde ella establece un campo de juego con aquellas realidades que la colman, y entrega su sortija de prometida; después de esa renuncia, se orienta hacia la podredumbre que necesita ser redimida, besa al leproso y Dios a través de ella lleva a cabo la redención, aunque a ella *una espada le traspase el corazón*.⁸

Todo el núcleo de la obra son las relaciones de los distintos personajes con *Violaine*:⁹ los que entienden la voluntad de Dios y responden estableciendo con ella un campo de juego, o mejor dicho, con Dios a través

⁸ Empiezan a aparecer ecos de la Biblia, que impregnan toda la obra, como iremos viendo: «*Simeón les bendijo y dijo a María, su madre: "Éste está puesto para caída y elevación de muchos en Israel, y para ser señal de contradicción -¡y a ti misma una espada te atravesará el alma!- a fin de que queden al descubierto las intenciones de muchos corazones*» (Lucas, 2, 34-35).

⁹ El hombre, ser de encuentro, se constituye, desarrolla y perfecciona creando encuentros (Cf. López Quintás, A., *La cultura y el sentido de la vida*, pág. 55), y por tanto los personajes del drama de Claudel que aceptan el encuentro con *Violaine*, pueden realizarse como personas, mientras que aquellos que lo rechazan quedan condenados a la *soledad del dasarraigo*. (Ibídem, pág. 58).

Oigamos también las palabras de Gabriel Marcel: «*Yo, que me interrogo acerca del sentido y de la posibilidad de este encuentro, no puedo situarme realmente fuera de él ni frente a él; estoy comprometido en este encuentro, dependo de él, le soy, en cierto modo, interior; me envuelve y me abarca aunque yo no lo abarque a él. Por consiguiente, sólo por una especie de deslealtad o traición puedo decir: "Después de todo, podía no haber sucedido esto y seguir yo siendo el mismo que era, el mismo que todavía soy". Ni tampoco se puede decir: he sido modificado por él como por una causa exterior. No; él me ha desarrollado desde dentro ha actuado sobre mí como principio interior a mí mismo*» (Marcel, Gabriel, *Position et approches concrètes du Mystère Ontologique*. En español *Aproximación al misterio del ser*, traducción de José Luis Cañas Fernández, Madrid, Encuentro, 1987, pp. 42-43).

de ella, encuentran el sentido de sus vidas,¹⁰ a pesar de su indignidad y de sus pecados; aquellos que la rechazan aun después de haber visto los signos, el más claro de los cuales es la "resurrección", esos no alcanzan la salvación de su miseria.¹¹

"La miséricorde de Dieu est immense" en boca de *Violaine* sería la conclusión de la obra, dejando todavía la esperanza de redención por el amor.

¹⁰ Xavier Zubiri afirma que el fundamento de la realidad relativamente absoluta del hombre es la realidad absolutamente absoluta de Dios, y porque esta realidad existe hay un poder de lo real que lo determina en su relativo ser absoluto (Cf. *El hombre y Dios*, Madrid Alianza, 1988*, pág. 148). «Ser persona humana -dice- es realizarse experiencialmente como algo absoluto. El hombre es formal y constitutivamente experiencia de Dios. Y esta experiencia de Dios es la experiencia radical y formal de la propia realidad humana» (Ibídem, pág. 379). Y en la misma obra leemos también: «Dios es trascendente "en" la persona humana siendo ésta deiformemente Dios. Trascendencia de Dios "en" la persona humana es, pues, deiformidad. Por tanto, realizarse como persona es realizarse por el apoderamiento deiformante de lo real. El apoderamiento mismo es el acontecer de la deiformación. [...] Antes que ser (el cristianismo) religión de salvación (según se repite hoy como si fuera algo evidente) y precisamente para poder serlo, el cristianismo es religión de deiformidad». (Pág. 381).

¹¹ «La pesadumbre profunda que, sabiéndolo o sin saberlo, pesa y gravita en el seno del acto de malicia, no es una vaga metáfora ni un asunto sentimental. Aunque el hombre no lo sienta, la malicia envuelve en sí una interna disensión y discordia» (Zubiri, Xavier, *Sobre el sentimiento y la volición...*, pág.76).

SIMBOLISMO DEL TIEMPO

El Prólogo y el primer Acto se suceden tan sólo separados por unas pocas horas, y hasta el Acto II transcurren algunos días. Justo en la mitad de la obra se produce un corte de 8 años si nos atenemos a las palabras de *Violaine* («*Et moi aussi j'ai connu la joie il y a huit ans...*»[pág. 164]¹²), o de 7 años si hacemos caso a *Mara* («*...Mon père, Anne Vercors, qui est parti, il y a sept ans!*»[pág. 190] «*...C'est long, sept ans!*»[pág. 193]¹³) y a *Jacques Hury* («*Ce maçon, il y a sept ans, qui était venu...*»[pág. 199]¹⁴). Esta vacilación entre siete y ocho años es, sin duda, un error del autor, que no cambia nada a cuanto aquí decimos. Después, entre los Actos III y IV transcurren sólo unos meses.

Las dos partes netamente divididas contienen los distintos acontecimientos agrupados en torno a *Violaine*: primero su disponibilidad y el

¹² «*Hace ocho años también yo conocí la alegría...*»

¹³ «*¡A mi padre, Anne Vercors, que se fue hace siete años!*» «*¡Es mucho tiempo, siete años!*».

¹⁴ «*Ese albañil que vino hace siete años...*».

rechazo y abandono que sufre, y después, separado por un vacío de siete u ocho años, el milagro y el reconocimiento de su fidelidad. De tal manera que la construcción dramática es de proporciones simétricas.

Pero donde aparece la gran carga simbólica del tiempo es en las horas y en las estaciones: La acción comienza en plena noche (Prólogo), sigue con el clarear de la mañana hasta culminar a mediodía en el Acto II. Mediodía es el punto central del día, de máximo esplendor de luz, y así también el Acto II es el de la plena luz sobre las cosas, de las revelaciones: de la confesión de *Violaine* a *Jacques Hury*, de la revelación de las maquinaciones de *Mara*, de la ceguera de *Jacques*, de la debilidad de la madre. Mediodía es el hito que divide la jornada, como para *Violaine*, y también para *Jacques* e incluso para *Mara*, es el momento crucial de la elección y la decisión que cambian el rumbo de sus vidas. Cuando siete años más tarde aparece la pobre leprosa sumida en el dolor, es el anochecer que culmina en la medianoche (justo lo contrario de mediodía), y unos meses más tarde, el Acto IV, se inicia también en la noche, pero a medida que a través del dolor se va anunciando la salvación, la luz del amanecer va rasgando suavemente las tinieblas.

Además Claudel alude también a las estaciones que cobran a su vez una gran carga simbólica: el prólogo y el Acto I tienen lugar en «una hermosa mañana del mes de junio» (pág. 161) y el Acto II a principios de julio, es

decir, el solsticio de verano, mientras que el Acto III se sitúa justo en el solsticio contrario, el de invierno (la víspera de Navidad).

También el calendario litúrgico aparece lleno de simbología: en el Prólogo se oye rezar el *Regina caeli*; es pues el tiempo pascual, tiempo de alegría, de triunfo y de vida nueva que surge.¹⁵ Cuando empieza el Acto II se oye el rezo de la *Salve*¹⁶, así que es ya Pentecostés, el tiempo de la Iglesia, de las pruebas que sufre mientras espera el regreso triunfal y definitivo de Cristo¹⁷, tal como la joven *Violaine* vive la dolorosa experiencia del exilio

¹⁵ «*Regina caeli, laetare,
Alleluia.
Quia quem meruisti portare,
Alleluia.
Resurrexit sicut dixit,
Alleluia.
Ora pro nobis Deum
Alleluia.
Gaude et laetare, Virgo Maria, alleluia.
Quia surrexit Dominus vere, alleluia.*».

(El *Regina caeli* se reza desde el Domingo de Pascua hasta la Santísima Trinidad).

¹⁶ «*Salve, Regina, mater misericordiae;
vita dulcedo et spes nostra salve.
Ad te clamamus exsules filii Euae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrymarum valle.
Eia ergo advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria*».

(Se canta desde la Santísima Trinidad hasta el Adviento).

¹⁷ «*Arrepentíos, pues, y convertíos, para que vuestros pecados sean borrados, a fin de que del Señor venga el tiempo de la consolación y envíe al Cristo que os había sido destinado, a Jesús, a quien debe retener el cielo hasta el tiempo de la restauración universal, de que Dios habló por boca de sus santos profetas*» (Hechos 3:19-21).

teñido no obstante de la profunda y total confianza en el Dios del que todo lo espera¹⁸ (No olvidemos la gran dedicación de Claudel a la lectura de la Biblia). Finalmente el milagro se produce en la Noche de Navidad; a *Violaine*, virgen, le nace una criatura, que es carne de su carne¹⁹ pero que debe entregar a los pecadores para que viendo crean y se salven.

El rezo del *Angelus*, que encierra el tema de la obra y toda su profunda simbología, va marcando la progresión del drama:²⁰ Primero cuando *Violaine* acepta la voluntad de Dios, la misión que le es encomendada (Prólogo, pág. 18). Después, en el momento en que el *sí* de *Violaine* en la Anunciación es una vida que nace de la madre virginal (Acto III, escena II), de nuevo suena el *Angelus*.²¹ En la muerte de *Violaine*, cuando la acción llega a su clímax, *Anne Vercors* va desgranando los versículos del *Angelus* intercalados en el diálogo (Acto IV, escena II), y finalmente el mismo *Angelus* y el *Regina caeli* cierran la obra dando marco a los últimos gestos de *Anne Vercors*, *Jacques Hury* y *Mara* ante el cadáver de *Violaine* (pág. 217).

¹⁸ «Por este motivo estoy soportando estos sufrimientos; pero no me avergüenzo porque yo sé bien en quién tengo puesta mi fe, y estoy convencido de que es poderoso para guardar mi depósito hasta aquel Día» (II Timoteo 1,12).

¹⁹ «*Violaine!* Qu'est-ce que cela veut dire? Ses yeux étaient noirs, et maintenant ils sont devenus bleus comme les tiens» (pág. 184).

²⁰ «*Angelus Domini nuntiavit Mariae. Et concepit de Spiritu Sancto. "Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum tuum". Et Verbum caro factum est. Et habitavit in nobis*».

²¹ «*Et nous aussi un enfant nous est né* [...] «*J'entends l'Angelus qui sonne à Monsanvierge*» (pp. 182-183).

PIERRE DE CRAON

Aparece en el prólogo. Es el artista, el constructor de catedrales. Es responsable de una obra de albañilería, pero es mucho más que eso: es el constructor de la belleza, el signo del ideal:

«N'avais-je pas assez de pierres à assembler et de bois à joindre et de métaux à réduire? Mon œuvre à moi [...]»

«Et il lui brillait un peu d'or, à la pointe extrême de cet grande chose que j'avais faite, comme une étoile neuve!»

«Tant de faites sublimes! (...)»²²

Toda su vida la ha dedicado a crear ese signo del ideal, la catedral, con la que establece relaciones cuasi familiares. Ese es el designio de Dios sobre él.

«Va au ciel d'un seul trait! Quant à moi, pour monter un peu, il me faut

²² *«¿No tenía bastantes piedras para reunir y madera para juntar y metales para reducir? Mi obra» «¿Y le brillaba un poco de oro, en el extremo de la punta de esa gran cosa que yo había hecho, como una estrella nueva!» «¿Tantas techumbres sublimes!»*

tout l'ouvrage d'une cathédrale et ses profondes fondations.»

«Et qui sans moi mènerait à leurs noces ces naissantes églises dont Dieu m'a remis la charge?»

«(...) le jour que nous avons dédié ma fille, Notre Dame de la Couture»

«Cette église seule sera ma femme qui va être tirée de mon côté comme une Eve de pierre, dans le sommeil de la douleur».²³

Efectivamente, en la obra de *Claudiel* la catedral es mucho más que un edificio, es el ámbito de la presencia y la voluntad de Dios sobre el hombre. Y construyéndolas *Pierre de Craon* ha aprendido que el hombre como la piedra o la madera no elige el lugar. Toda una simbología envuelve su lenguaje: compara el hombre con el material de la construcción -cada uno tiene su misión y su lugar asignados a los que debe ser fiel-, y la catedral viene a ser un trasunto del mundo que, todo él, es una gran construcción impregnada de presencia divina y que mira al cielo para alabar al Dios omnipotente:

«Comme toute la création est avec Dieu dans un mystère profond!

Ce qui était caché redevient visible avec Lui et je sens sur mon visage un souffle d'une fraîcheur de rose.

Loue ton Dieu, terre bénite, dans les larmes de l'obscurité!

Le fruit est pour l'homme, mais la fleur est pour Dieu et la bonne odeur de tout ce qui naît».

«Ce n'est point à la pierre de choisir sa place, mais au Maître de l'œuvre

²³ *«¡Vete al cielo de un tirón! En cuanto a mí, para subir un poco, necesito toda la obra de una catedral y sus profundos cimientos.» «¿Y sin mí, quién llevaría a sus bodas a esas nacientes iglesias que Dios me ha encomendado?» «el día que dedicamos a mi hija, Notre Dame de la Couture» «Sólo esta iglesia será mi mujer que se acostará a mi lado como una Eva de piedra, en el sueño del dolor.»*

qui l'a choisie».

«Celle qu'il faut à la base n'est point celle qu'il faut pour le faite».

«Jadis passant dans la forêt de Fisme j'ai entendu deux beaux chênes qui parlaient entre eux, louant Dieu qui les avait faits inébranlables à la place où ils étaient nés.

Maintenant, à la proue d'une drome, l'un fait la guerre aux Turcs sur la mer Océane, l'autre, coupé par mes soins, au travers de la Tour de Laon, soutient Jehanne la bonne cloche dont la voix s'entend à dix lieues».²⁴

Pierre de Craon ama la belleza, se enamora de la belleza en Violaine.

Pero *Violaine* es cosa de Dios, es el *instrumento* de su presencia entre los hombres, su belleza ideal es el reflejo del mismo Dios. Hay, pues, que mantener la distancia prudente que permita establecer el campo de juego donde se realice el encuentro, porque si uno se deja llevar de la fascinación, se entrega al vértigo de la posesión y pretende dominar el ámbito de la belleza divina, se autodestruye en el mismo fracaso de su empresa. Es el viejo y siempre nuevo pecado de Adán: invadir el terreno de Dios.

«Mettez-vous là près de ce cierge que je vous regarde bien.

(ELLE SE PLACE EN SOURIANT SOUS LE CRUCIFIX.)»

²⁴ *«¡En qué misterio profundo está toda la creación con Dios! Lo que estaba escondido se hace visible con Él y siento sobre mi cara un soplo de frescura de rosa. ¡Alaba a tu Dios, tierra bendita, en las lágrimas de la oscuridad! El fruto es para el hombre, pero la flor es para Dios y el buen olor de todo lo que nace.» «No le corresponde a la piedra elegir su lugar, sino al Maestro de obras que la ha elegido.» «La que hace falta en la base no es la que hace falta para la techumbre.» «Hace tiempo al pasar por el bosque de Fisme oí a dos hermosas encinas que hablaban entre ellas, alabando a Dios que las había fijado en el lugar en el que habían nacido. Ahora en la proa de un navío, una hace la guerra a los turcos en el Océano y la otra, cortada por mí, a lo ancho de la Torre de Laon, sostiene a Jehanne la buena campana cuya voz se oye a diez leguas.»*

«Qui êtes-vous, jeune fille, et quelle est donc cette part que Dieu en vous s'est réservée, pour que la main qui vous touche avec désir et la chair même soit ainsi flétrie, comme si elle avait approché le mystère de sa résidence?»

«O jeune arbre de la science du Bien et du Mal, voici que je commence à me séparer parce que j'ai porté la main sur vous. Et déjà mon âme et mon cœur se divisent (...).»

«C'est vous qui m'avez fait ce mal par votre beauté (...).»²⁵

Ese había sido, justamente, el pecado de *Pierre de Craon*: fascinado por la belleza de *Violaine*, sucumbió al vértigo de la posesión inmediata; ciego de pasión, pero también sin duda empujado por los celos que le hacían ver la imposibilidad de crear con su amada un campo de juego donde pudiera producirse el encuentro enamorado de ambos, intentó forzarla. *Violaine* lo ha perdonado sin rencor, e incluso le reprocha su silencio y su intento de partida en la noche y sin despedirse. *Pierre de Craon*, por su parte, se presenta como más temible todavía, pero de otro peligro: la lepra. Es verdad que los celos le inquietan profundamente pero él ha vencido sobre sí mismo; ya no es hombre de vértigo, sino que se ha dedicado enteramente al éxtasis del encuentro con el ámbito de la catedral, que para él representa la fidelidad al proyecto sobre sí mismo.

²⁵ *«Ponte junto a ese cirio para que te vea bien.» (Sonriendo, ella se coloca bajo el crucifijo)
«¿Quién eres, muchacha, y cuál es esa parte que Dios se ha reservado en ti, para que la mano que te toque con deseo y la misma carne se marchite, como si se hubiera acercado al misterio de su morada?» «Oh, árbol joven de la ciencia del Bien y del Mal, empiezo a separarme porque he acercado la mano sobre ti. Y ya mi alma y mi corazón se dividen.» «Eres tú quien me has hecho este mal por tu belleza.»*

Pierre de Craon es el símbolo del hombre doliente que encarna la genialidad del artista enamorado de la belleza y llamado a construir su ideal, pero al que su propia pobreza le arrastra lejos del encuentro donde pueda desarrollar su creatividad. Es el tipo de hombre de vértigo que es capaz de pararse, sentir dolorosamente la propia miseria humana a la que ha sucumbido, arrepentirse, en el más profundo sentido de la palabra, rectificar su actitud y comenzar de nuevo a ser fiel a sí mismo, en ese caso, al designio de Dios sobre él, con lo cual queda sanado incluso, simbólicamente, de su enfermedad. Así el *Pierre de Craon* de quien se habla en la primera escena del Acto III, se dedica exclusivamente a la obra de Dios, a su morada entre y en los hombres, sin que le distraiga de su empresa ni la gloria de la presencia del rey.

Volviendo al prólogo, y partiendo de que es *Pierre de Craon* quien le contagia la lepra a *Violaine*, podemos llegar a un nivel mucho más profundo de significación de ese personaje. Dios le ha reservado a *Violaine* la misión de cargar sobre sí el dolor del mundo para que la salvación sea posible, y *Pierre de Craon* es el mensajero, el Ángel anunciador de las penalidades por las que va a pasar: «PIERRE DE CRAON: *N'avez-vous pas crainte et horreur du lépreux?* -- VIOLAINE: *Dieu est là qui sait me garder [...]*». Y suena el *Angelus* («*Angelus Domini nuntiavit Mariae. Et concepit de Spiritu Sancto. Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum tuum. Et verbum caro factum est. Et habitavit in nobis*») al final del cual el coro canta el *Regina Caeli*

(«*Regina Caeli, laetare, quia quem meruisti portare resurrexit sicut dixit*»).

«*L'annonce faite à Marie*» resulta así «*l'annonce faite à Violaine*».

En su diálogo con *Pierre de Craon*, *Violaine* no es sólo una dulce joven, sino que representa, lleva en sí misma, el ámbito del designio de Dios sobre el hombre, tal como él mismo percibe. Por eso él se da cuenta perfectamente de su limitación y reconoce su propia misión: construir la morada de Dios entre los hombres. El redimido por la entrega confiada de *Violaine*, por el *sí* incondicional de la inocente muchacha a Dios, no es *un* hombre, sino *el hombre*, *Adán* junto a su *Eva* de piedra, el hombre sumido en el dolor por su pecado pero que, por la redención que se obra a través de *María-Violaine*, puede elevarse por encima de su condición de hombre, al tiempo que siente a Dios presente en esa misma condición de hombre: es el misterio de la Redención obrada por Jesucristo encarnado en *María*: Dios se abaja al hombre para que el hombre pueda subir hacia Dios.

«Cette église seule sera ma femme qui va être tirée de mon côté como une Ève de pierre, dans le sommeil de la douleur.

Puissé-je bientôt sous moi sentir s'élever mon vaste ouvrage, [...] mon œuvre que Dieu habite!»²⁶

²⁶ «*Sólo esta Iglesia será mi mujer, acostada a mi lado como una Eva de piedra, en el sueño del dolor. Ojalá pueda pronto sentir elevarse mi gran obra bajo mis pies, la obra que Dios habita.*»

ANNE VERCORS

Es el padre de *Violaine*. Es el hombre del Antiguo Testamento: reconoce en su propia historia la acción de Dios, siempre fiel a su alianza, que le colma de bendiciones. Su lenguaje tiene incluso un tono patriarcal que por momentos llega a recordar el libro del Génesis:

«Ô bon ouvrage de l'agriculteur, où le soleil est comme notre bœuf luisant, et la pluie notre banquier, et Dieu tous les jours au travail notre compagnon, faisant de tous le mieux!

Les autres attendent leur bien des hommes mais nous le recevons tout droit du ciel même, cent pour un, l'épi pour une graine et l'arbre pour un pepin.

Car telle est la justice de Dieu avec nous, et sa mesure à lui dont il nous repaye».

«Donne à manger à toutes les créatures, aux hommes et aux animaux, et aux esprits et aux corps, et aux âmes immortelles» [Acto I, escena III].²⁷

Pero ve el dolor de su pueblo, según había sido anunciado por el

²⁷ «¡Oh obra buena del agricultor, donde el sol es como nuestro becerro brillante, y la lluvia nuestro banquero, y Dios cada día en el trabajo nuestro compañero, haciendo entre todos lo que podemos! Los otros esperan su bien de los hombres pero nosotros lo recibimos directamente del mismo cielo, ciento por uno, la espiga por un grano y el árbol por una semilla. Pues ésta es la justicia de Dios con nosotros, y su medida con la que nos gratifica.» «Da de comer a todas las criaturas, a los hombres y a los animales, a los espíritus y a los cuerpos, y a las almas inmortales.»

profeta, y que necesita ser salvado (En la escena primera del primer acto, hace alusión al capítulo tercero del libro de *Isaías*, aplicando la anarquía en Jerusalén a cuanto sucede en Francia y en el seno de la misma Iglesia. En el capítulo 7 del mismo libro, se da la señal del Emmanuel, lo cual lo enlaza perfectamente con el tema de la obra que nos ocupa).

Es la imagen de aquel que quiere ser fiel pero busca a Dios por caminos equivocados. Es el hombre veterotestamentario a quien su misma sed de un Salvador le impide reconocer al Mesías. Y es el cristiano que busca a Dios con buena voluntad pero se entrega a la evasión espiritualista olvidando que el verdadero seguimiento es la docilidad y la entrega totales:

«Est-ce que le but de la vie est de vivre? est-ce que les pieds des enfants de Dieu sont attachés à cette terre misérable?»

Il n'est pas de vivre, mais de mourir! et non point de charpenter la croix, mais d'y monter et de donner ce que nous avons en riant! [...].

De quel prix est le monde auprès de la vie? et de quel prix la vie, sinon pour s'en servir et pour la donner?

Et pourquoi se tourmenter quand il est si simple d'obéir et que l'ordre est là?» [Acto IV -- Escena II].²⁸

Sin embargo llega a entender la salvación del hombre que se obra en

²⁸ «¿Acaso el fin de la vida es vivir? ¿acaso los pies de los hijos de Dios están atados a esta tierra miserable? ¡No es vivir, sino morir! ¿y no preparar la cruz, sino subirse a ella y dar lo que tenemos sonriendo! ¿Cuánto vale el mundo frente a la vida? ¿y cuánto vale la vida sino es para utilizarla y para darla? ¿Y por qué atormentarse cuando es tan sencillo obedecer y que el mandato está ahí?

Violaine-María, en su sencillez y entrega. Y finalmente el mismo *Anne Vercors* nos da la clave de comprensión del libro cuando ante su hija agonizante va recitando el Angelus, proclama que la hora de Dios ha sonado y que él mismo ya puede morir, con ecos del "*Nunc dimittis*" (Lc 2,29-32)²⁹:

«J'ai vu Pierre de Craon à Jerusalem. Il était guéri. [...] Et c'est pour te guérir aussi, Jacques mon enfant, que je suis venu t'apporter ces reliques vivantes»
[Acto IV, Escena II].

«Toute la grande douleur de ce monde autour d'elle, et l'Église coupée en deux et la France pour qui Jeanne a été brûlée vive, elle l'a vue!» [Acto IV, Escena II].³⁰

Vemos pues que *Anne Vercors* tiene una carga simbólica grande: no es el padre que abandona a su hija *Violaine* sin entender que le necesita perentoriamente, es mucho más que eso, es el ámbito de esa búsqueda de Dios que mira hacia arriba, hacia lo lejos, buscando satisfacciones personales, sin advertir su cercanía en el prójimo que sufre. Sin embargo, porque es bueno, cuando a través del milagro de salvación operado en *Pierre de Craon*, se siente interpelado por el ámbito de la redención que se obra en *Violaine-María*,

²⁹ *«Nunc dimittis servum tuum, Domine,
secundum verbum tuum in pace,
quia viderunt oculi mei
salutare tuum»*

³⁰ *«He visto a Pierre de Craon en Jerusalén. Estaba curado. Y también es para curarte, Jacques, hijo mío, para lo que he venido a traerte estas reliquias vivas.» «Ella vio todo el gran dolor de este mundo a su alrededor, la Iglesia cortada en dos y Francia por la que Jeanne ha sido quemada!»*

responde a la llamada y la salvación obra también en él:

*«Mais moi je ne suis pas rassasié de ses biens,
Et parce que j'ai reçu ceux-ci, pourquoi
laisserais-je à d'autres les plus grands?» [Acto I, escena I]*

*«Et j'ai voulu de nouveau me serrer contre le tombeau vide, mettre ma main
dans le trou de la croix, comme cet apôtre dans celui des mains et des pieds et du
coeur.*

Mais ma petite fille Violaine a été plus sage!» [Acto IV, escena II]³¹

³¹ «Pero yo no estoy harto de sus bienes, y puesto que he recibido éstos, ¿por qué habría de dejar los otros más grandes?» «Y he querido de nuevo estrecharme contra la tumba vacía, meter mi mano en el agujero de la cruz, como ese apóstol en el de las manos, de los pies y del corazón. ¡Pero mi hijita Violaine ha sido más sabia!»

ÉLISABETH

Es un personaje débil, que no es capaz de mantener una opinión, ni de tomar partido por nada ni por nadie. Se conforma con la situación en la que se encuentra, de ahí que no entienda que su marido tenga otras aspiraciones y quiera marcharse, aunque finalmente acaba conformándose con su marcha, como más tarde se resignará a la partida de *Violaine*. No piensa en los sentimientos de su hija mayor, pero tampoco parece querer mucho a *Mara*, aunque se deje arrastrar por ella a la espiral del mal con el que no está de acuerdo, pero que de pura falta de iniciativa se presta a transmitir. No obstante no tiene gran protagonismo, permanece a la sombra y muere pronto.

Élisabeth puede parecer una madre un tanto desafecta respecto de sus hijas, pero es que el personaje es casi más un símbolo que un ser de carne y huesos. Es el ámbito de la hipocresía y el conformismo, de quien quiere sentirse poseído para no tener que pensar ni actuar por propia iniciativa porque

su horizonte está en sí mismo;³² por eso *Élisabeth* no tiene ojos para ver la realidad de *Violaine*, no responde a la apelación del ámbito de la salvación; no es capaz de entrar en un campo de juego, es decir se niega a sí misma la posibilidad de ser salvada: su vida apenas si se nota y finalmente su terreno es invadido por el mal:

«C'est Mara maintenant qui occupe sa place au coin du feu» [Acto IV escena 1].³³

³² *«El vértigo de la inercia espiritual. El hombre poco o nada creativo no reacciona positivamente a las apelaciones del entorno, se adapta y se conforma a los pliegues de cada circunstancia para evitar el esfuerzo y la responsabilidad que implica tomar decisiones»* (López Quintás, A., *Vértigo y éxtasis...* pág. 51).

³³ *«Ahora es Mara quien ocupa su lugar junto al fuego»*

MARA

El personaje aparece totalmente entregado al vértigo de la envidia, con toda su carga de egoísmo, odio y venganza, aunque, ciertamente, como sucede en el hombre de vértigo, ella misma no ha perdido la lucidez respecto de su propia maldad:

«Violaine, veux-tu voir cela? Dis! sais-tu ce que c'est qu'une âme qui se damne?

De sa propre volonté pour le temps éternel?

Sais-tu ce qu'il y a dans le cœur quand on blasphème pour de bon?

J'ai un diable, pendant que je courais qui me chantait une petite chanson.

Veux-tu entendre ces choses qu'il m'a apprises?» (Acto III, escena II)³⁴

Odia a su hermana, pero tiene un conocimiento de ella más claro que el de los que la aman, como son *Anne Vercors* y *Jacques Hury*. Y es que ella la ha reconocido, ha visto su entrega bienaventurada a la voluntad divina, ha

³⁴ «*Violaine, ¿quieres ver esto? ¿Sabes qué es un alma que se condena? ¿Por su propia voluntad para la eternidad? ¿Sabes qué hay en el corazón cuando se blasfema de verdad? Tengo un diablo que me cantaba una cancioncilla mientras corría. ¿Quieres oír las cosas que me ha enseñado?»*

descubierto que la gracia de Dios la cubre, y esto es justamente lo que ella envidia y odia, lo que la empuja al vértigo del resentimiento.³⁵ Pero también precisamente por esa razón sabe perfectamente que puede presentarle su dolor y exigirle un milagro, porque en *Violaine* se obra la salvación; *Violaine* carga con el dolor del mundo y los demás quedan aligerados; su cuerpo se va descomponiendo para que los demás tengan vida, sus ojos no tienen luz para que los demás vean; por eso la pequeña *Aubaine* tiene los ojos de quien le ha dado su propia vida y ha acogido su muerte:

«Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous!

Et le cri de Mara, et l'appel de Mara, et le rugissement de Mara, et lui aussi, il s'est fait chair au sein de cette horreur, au sein de cette ennemie, au sein de cette personne en ruine, au sein de cette abominable lépreuse!

Et cet enfant qu'elle m'avait pris,

Du fond de mes entrailles j'ai crié si fort qu'à la fin je le lui ai arraché, je l'ai arraché de cette tombe vivante,

Cet enfant à moi que j'ai enfanté et c'est elle qui l'a mis au monde» (Acto

³⁵ «El vértigo del resentimiento [...] implica sentir pesar por la existencia de un valor que de alguna forma le supera a uno. [...] El hombre resentido considera como un agravio personal el hecho de que exista en su entorno algo que le insta a llenarse de sobrecogimiento y admiración. Al resistirse a adoptar una actitud sobrecogida, el hombre resentido busca especiosamente algún flanco –a su juicio débil– de la realidad que le provoca el resentimiento a fin de encontrar en la crítica del mismo una suerte de consuelo, que, por mísero que sea, le produce una peculiar exaltación en cuanto parece poner a salvo su vanidad humillada. [...] El hombre resentido siente envidia porque advierte un desequilibrio entre el nivel en que se mueve y las alturas que otros han escalado. El envidioso no es sólo vanidoso, no desea quedar bien y ofrecer una imagen brillante a los ojos de quienes lo contemplan desde fuera. Quisiera rebajar a quienes destacan para no sentirse perjudicado por su grandeza» (López Quintás, *Vértigo y éxtasis...*, pp. 69-71).

A pesar del milagro, los sentimientos de *Mara* hacia su hermana no cambian, sino que su desenfrenado vértigo de envidia y odio la lleva hasta el punto de matarla. Simboliza el ámbito de la rebeldía y la soberbia total ante la acción de Dios, que, sin embargo, reconoce perfectamente. Es el pecado nefando del hombre que, por otra parte, provoca que Dios actúe para salvar redimiendo al hombre: la muerte es vencida, los odios se disipan, la inocencia de *Violaine* brilla, las culpas de *Anne Vercors* y de *Jacques Hury* quedan lavadas, y los corazones tristes de la pobre leprosa y de su enamorado recobran la alegría de saberse unidos para la eternidad. De ahí que en las palabras de *Violaine*, cuando habla de las acciones de su hermana que llevaron a la pequeña a resucitar en su regazo, resuene la liturgia de Pascua:³⁷

«Et Mara, elle m'aime! Elle seule, c'est elle seule qui a cru en moi!

[...] Ah comme elle a bien obéi, ah comme elle a bien fait tout ce qu'elle avait à faire!» (Acto IV, escena II).³⁸

³⁶ «¡Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros! ¡Y el grito de Mara, y el rugido de Mara, y también él se hizo carne en el seno de este horror, en el seno de esta enemiga, en el seno de esta persona en ruinas en el seno de esta abominable leprosa! Y el hijo que me había cogido, desde el fondo de mis entrañas grité tan fuerte que al final se lo arranqué, lo arranqué de esta tumba viviente. Ese hijo mío que yo he concebido y que ella ha dado a luz.»

³⁷ "O certe necessarium Adae peccatum, quod Christi morte deletum est! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem! O vere beata nox, quae sola meruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit! [...] Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat: et reddit innocentiam lapsis et moestis laetitiam. Fugat odia, concordiam parat, et curvat imperia" (Del Pregón Pascual)

³⁸ «¡Y Mara me quiere! ¡Sólo ella creyó en mí! ¡Qué bien ha obedecido, qué bien ha hecho todo lo que debía hacer!»

JACQUES HURY

Jacques Hury aparece en la obra como el prometido de *Violaine* que finalmente se casa con *Mara*. No sigue directamente el mandato de su suegro, que le ha dejado sus tierras al casarse con su primogénita: *Jacques* se ha rendido ante la dificultad.

Es bueno y fiel y él mismo se cree fuerte en sus convicciones:

«[...]J'ai foi en vous» (Acto II, escena III).³⁹

En realidad no llega a entablar relación con las realidades de su entorno; las acepta como son y esto le parece justo, pero su relación no es creativa, no llega a establecer un campo de juego donde tenga lugar el encuentro que supone siempre apertura y disponibilidad a la sorpresa, aceptación respetuosa del otro. *Jacques*, por el contrario, tiene ideas preconcebidas sobre las personas, las cosas y las situaciones, y todo lo que no se corresponda con su propia opinión ni es comprensible, ni justo, ni

³⁹ «Creo en ti.»

acceptable:

*«J'ai une charge et je la remplirai
Qui est de nourrir ces oiseaux murmurants
Et de remplir ce panier qu'on descend du ciel
chaque matin.
C'est écrit. C'est bien.
J'ai bien compris cela et me le suis mis dans
la tête, et il ne faut pas me demander davantage.
Il ne faut pas me demander de comprendre
ce qui est par-dessus moi [...]» (Acto II, escena III).⁴⁰*

Le falta fe, no sabe comprender que *Violaine* debe conservarse virgen porque ha cargado con el dolor del mundo, porque en ella Dios está obrando la salvación.

Pero como es "justo y no quería ponerla en evidencia, resolvió repudiarla en secreto" (Mt 1,19),⁴¹ guarda silencio sobre lo que él cree

⁴⁰ *«Tengo una misión que llevaré a cabo que es alimentar a estos pájaros que murmuran y llenar ese cesto que baja del cielo cada mañana. Está escrito. Está bien. Esto lo he entendido bien y me lo he metido en la cabeza, no hay que preguntar más. No hay que pedirme que comprenda lo que está por encima de mí.»*

⁴¹ «La generación de Jesucristo fue de esta manera: Su madre, María, estaba desposada con José y, antes de empezar a estar juntos ellos, se encontró encinta por obra del Espíritu Santo. Su marido José, como era justo y no quería ponerla en evidencia, resolvió repudiarla en secreto. Así lo tenía planeado, cuando el Ángel del Señor se le apareció en sueños y le dijo: «José, hijo de David, no temas tomar contigo a María tu mujer porque lo engendrado en ella es del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo, y tú le pondrás por nombre Jesús, porque él salvará a su pueblo de sus pecados.» Todo esto sucedió para que se cumpliese el oráculo del Señor por medio del profeta: Ved que la virgen concebirá y dará a luz un hijo, y le pondrán por nombre Emmanuel, que traducido significa: «Dios con nosotros.» Despertado José del sueño, hizo como el Ángel del Señor le había mandado, y tomó consigo a su mujer» (Mateo 1, 18-24).

infidelidad, y finge un viaje que será sin retorno.

Contrariamente a lo que sucedió con *María*, quien "*estaba desposada con José y, antes de empezar a estar juntos ellos, se encontró encinta del Espíritu Santo (Mt, 1,18)*" y *José* creyó contra toda apariencia y "*tomó consigo a su mujer (Mt 1,24)*", *Jacques* no cree en la inocencia de *Violaine* y la abandona.

Jacques simboliza el ámbito de la incredulidad: sólo admite como cierto aquello que ve y toca; por eso no puede entablar un verdadero encuentro en profundidad con *Violaine*, puesto que no es capaz de ver con sus propios ojos la acción de Dios. No es suspicaz, sino sencillamente incrédulo: no cree que *Violaine* haya besado a *Pierre de Craon* hasta que ésta le enseña la llaga de lepra, y no creerá tampoco en su inocencia hasta que ella le ponga las manos sobre su cabeza transmitiéndole de este modo la gracia de Dios.

La fe de *José*, esposo de *María*, facilitó la salvación, y la incredulidad de *Jacques Hury*, prometido de *Violaine*, la entorpeció; pero en ambos casos la redención se llevó a término porque finalmente quien actúa en *María-Violaine* es Dios que se encarna en ella para salvar al hombre.

VIOLAINE

Violaine simboliza la apertura total a Dios, la disponibilidad sin condiciones ni preguntas. No se trata de falta de creatividad en su caso, no es que esté entregada al vértigo de la unión disolvente de los límites personales,⁴² pues su *sí*, doloroso y arriesgado, no es una respuesta servil a una orden ajena a ella misma, sino que es la atencencia a normas que, aunque «externas» a ella misma, la afectan en lo más profundo de su ser, de tal modo que, siendo dócil, camina en la seguridad de que está siendo fiel a sí misma.⁴³

En la obra, *Violaine* es feliz cuando todo le va bien, cuando tiene aparentes motivos para serlo, pero también cuando todo parece irle mal, porque ella sabe perfectamente, sin ningún tipo de fisuras en su fe, en su confianza y en su disponibilidad, que lo que sucede en su vida es voluntad

⁴² «El hombre acosado por el sentimiento de soledad radical que produce el verse "arrojado" en la existencia ansía seguridad, y o bien la busca a través de las relaciones de dominio, o bien desea perder toda necesidad de dominio entregando su realidad personal a una forma de empastamiento afectivo con la realidad en torno» (López Quintás, *Vértigo y éxtasis...*, pág. 27).

⁴³ Cfr. *Ibíd.*, pág. 110.

divina, es el camino que Dios le ha preparado.⁴⁴

Este dejarse llevar por Dios le conduce a besar a *Pierre de Craon*, y a contraer la lepra. Pero hay que tener en cuenta la gran diferencia de significado que existe entre la lepra de *Pierre de Craon* y la de *Violaine*. La enfermedad de *Pierre de Craon* simboliza el mal moral que descompone a la persona, que le impide su realización y la va destruyendo, en principio impidiéndole el trato creativo con los demás -el mal no es capaz de entablar relaciones de encuentro, sino que permanece encerrado en sí mismo, dispuesto a poseer y a destruir-, y llevándole lenta pero irremisiblemente a la propia y dolorosa destrucción. El arrepentimiento le cura no por sí mismo, sino porque supone pararse y hacer un esfuerzo por frenar su cadena de vértigos, volverse hacia la bondad, abrirse y disponerse a un encuentro respetuoso; y en esa actitud, obra la salvación de Dios que ha actuado a través de una mujer. Sin embargo en *Violaine* la lepra es la forma de acoger el sufrimiento ajeno; por eso no hay curación posible para ella: su enfermedad es la "*salus infirmorum*".

⁴⁴ En esa misma línea se mueve Xavier Zubiri para quien el fundamento de la realidad relativamente absoluta del hombre es la realidad absolutamente absoluta de Dios, y porque esta realidad existe hay un poder de lo real que lo determina en su relativo ser absoluto (Cfr. *El Hombre y Dios*, Madrid, Alianza Editorial/Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1986, pág. 148). De modo que la ética de Zubiri no es en absoluto una ley que se le imponga desde fuera, ya sea un imperativo categórico, ya una escala de valores atrayentes, sino que es algo que brota de sí mismo, mejor, que forma parte de sí mismo, y que le impulsa a realizarse plenamente como hombre. El deber no es impuesto sino apropiado. Quiere esto decir que el hombre no está obligado a seguir normas o preceptos que encauzan su obrar desde el exterior, sino a cumplir las exigencias de su mismo ser, que le lleva a elegir entre diversas posibilidades y orientar su actividad conforme a la idea de vida que se ha forjado. (Cfr. *Sobre el hombre*, Madrid, Alianza, 1986).

Es bien claro el paralelismo que *Claudé* establece entre la *Virgen María* y *Violaine*, y entre ambas y *Justicia*, la iglesia que *Pierre de Craon* está construyendo: *Violaine*, como *María*, es la Iglesia, la morada de Dios entre los hombres. Por eso le entrega a *Pierre de Craon* su anillo de compromiso, y por eso también el día anterior a sus esponsales -justamente cuando *Jacques Hury* la rechaza- lleva, como traje de novia, el hábito de las monjas de *Monsanvierge*. *Violaine* acepta su unión con Dios, acepta recorrer la senda de sufrimiento que le ha sido marcada, acepta, sin entenderlo, hacer posible la redención. Es el mismo sí de *María* en la Anunciación. *Violaine* ha decidido ese sí -que se materializa en el beso al leproso- en un segundo, tal como *María* ante el anuncio del ángel. *Claudé* marca además ese momento con la introducción del *Angelus*, que aparece varias veces en la obra como referencia insistente al momento en que las dos "*vírgenes desposadas con un hombre*" (Lc 1,27)⁴⁵ recibieron la visita del mensajero y dijeron sí a Dios.

Pero donde dicho paralelismo resulta más evidente es el día de Navidad

⁴⁵ «Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y entrando, le dijo: «Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo.» Ella se conturbó por estas palabras, y discurría qué significaría aquel saludo. El ángel le dijo: «No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin.» María respondió al ángel: «¿Cómo será esto, puesto que no conozco varón?» El ángel le respondió: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y será llamado Hijo de Dios. Mira, también Isabel, tu pariente, ha concebido un hijo en su vejez, y este es ya el sexto mes de aquella que llamaban estéril, porque ninguna cosa es imposible para Dios.» Dijo María: «He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra.» Y el ángel dejándola se fue» (Lucas 1, 26-38)

(Acto III, escena II) : *Violaine* se sabe sólo instrumento de Dios:

«Dieu [...] à qui c'est assez que je le serve.

[...] Est-ce que je vauz quelque chose? est-ce que je dispose de Dieu? est-ce que je suis comme Dieu?»⁴⁶

Se oyen campanas de Navidad y, mientras *Violaine* toma sobre sí el dolor del mundo, *Mara* lee el Oficio de Navidad, y la naturaleza entera exulta de gozo:

«Ce sont les cloches de Noël!

[...]J'ai pris ta douleur avec moi [...]

[...] Voici le jour de Noël où toute joie est née».⁴⁷

Así pues, el día de Navidad, del mismo modo que María tuvo a Cristo, coincidiendo con la salida del sol, *Violaine* resucita a la hija de su hermana al amanecer, mientras se recita el Evangelio de Lucas. Como muestra de esa maternidad, los ojos de la niña, antes negros como los de *Mara*, se tornan azules como los de *Violaine*, y en sus labios aparece una gotita de leche:

«Violaine: Et nous aussi un petit enfant nous est né.

[...]

⁴⁶ *«Dios para quien es suficiente con que le sirva. ¿Acaso valgo yo algo? ¿acaso dispongo yo de Dios? ¿acaso soy yo como Dios?»*

⁴⁷ *«Son las campanas de Navidad. He tomado tu dolor conmigo. Es el día de Navidad en el que nace toda la alegría.»*

*Mara: Q'est-ce que cela veut dire? Ses yeux étaient noirs,
Et maintenant ils sont devenus bleus comme les tiens.
Ah!
Et quelle est cette goutte de lait que je vois sur ces lèvres?»⁴⁸*

Claudiel quiere evidenciar que *Violaine* acepta la voluntad de Dios y que Dios está con ella y le va señalando el camino. Por eso en las escenas más importantes de la obra, y que van marcando los tiempos (Beso a *Pierre de Craon*, rechazo de *Jacques*, resurrección de *Aubaine*, la hija de *Mara*, y la muerte de *Violaine*) hay símbolos que recuerdan la presencia de Dios: una antorcha, una vela, una llama, una fuente de la que brota un hilillo de agua, la salida del sol...

⁴⁸ «También a nosotros nos ha nacido un niño -- ¿Qué quiere decir esto? Sus ojos eran negros y ahora son azules como los tuyos. ¿Y qué es esa gota de leche que veo en sus labios?»

SIGNIFICADO DE LA OBRA

Como hemos podido observar a lo largo de nuestro estudio, Claudel, en *L'Annonce faite à Marie*, parte de acciones humanas de la vida real en las que se encuentra el reflejo de Dios, aceptado por unos y rechazado por otros. De tal manera que cada uno de los personajes viene a simbolizar un ámbito del mundo real que responde de distinta manera a la llamada de Dios.

Violaine, en el centro de todos ellos, es el ámbito de la morada de Dios entre los hombres, que interpela e invita a participar en un campo de juego en el que el hombre pueda encontrarse con su Señor y ser salvado.

Pierre de Craon, desde el terrible peso de su pecado contra *Violaine*, se arrepiente, asume su propio proyecto y la misión que Dios le tiene encomendada, y se salva. Es el ámbito de la conversión, de la vuelta del hombre hacia el Dios que redime.

Anne Vercors es el ámbito de la evasión espiritualista, pero que también es capaz de volver sobre sus pasos arrepentido, y abrirse a la salvación.

Élisabeth representa el ámbito de la hipocresía y el conformismo; sucumbe al vértigo de que otros piensen por ella y se presta a transmitir el mal. No es ciertamente capaz de responder a la llamada, ni tan siquiera reconoce la acción de Dios.

Mara es el vértigo de la envidia, con sus vértigos consiguientes de odio y venganza. Pero más incluso que esto, *Mara* es el ámbito del pecado del hombre, es la humanidad empecatada que necesita ser salvada, es la culpa que interpela a Dios y provoca la redención.

Jacques Hury es el ámbito de la incredulidad. No es capaz de entablar relaciones de encuentro con las realidades de su entorno porque no se sitúa a la debida distancia, no adquiere la necesaria perspectiva, sino que sencillamente se yuxtapone; por eso no llega a conocer de verdad la realidad, y sólo le aparece como cierto aquello que ve y experimenta desde su punto de mira que, por demasiado cercano, es deformador.

Violaine constituye el centro de la obra en dos sentidos: por una parte porque, como acabamos de ver, es el ámbito de la salvación de Dios que es

reconocida o ignorada, aceptada o rechazada. Y la obra gira en torno a la relación de los ámbitos que encarnan cada uno de los personajes, con el que representa *Violaine*. Y por otra parte la estructura de la obra está marcada por una serie de acontecimientos de la vida de *Violaine*, que nos remiten simbólicamente a la salvación que nos vino por *María*:

Decíamos en el capítulo correspondiente a la estructura (pp. 233-238) que «el prólogo sirve de introducción, pues allí es donde acontece el "anuncio" a *Violaine* de la voluntad de Dios sobre su persona: a través de ella el mal, el dolor del mundo, podrá sanar. [...]. Todo el núcleo de la obra son las relaciones de los distintos personajes con *Violaine*. [...]. "La miséricorde de Dieu est immense" en boca de *Violaine* sería la conclusión de la obra, dejando todavía la esperanza de redención por el amor». Pues bien, en ese desgranarse la historia hay unos hitos con una importante carga simbólica: El beso a *Pierre de Craon*, el rechazo de *Jacques*, la resurrección de la pequeña *Aubaine* y la muerte de *Violaine*.

El beso a *Pierre de Craon*, con el *Angelus* y el *Regina Cœli*, es el sí de *Violaine* como el de *María* en la Anunciación. Este simbolismo da título a la obra y constituye además el punto de arranque y la base de todo el tema que se va desarrollando.

A diferencia de *José*, que acogió a *María* y cuidó de ella y del niño, *Jacques* abandona a *Violaine*, para simbolizar el profundo desvalimiento con el que Dios se acerca al hombre para salvarle, su anonadamiento en las entrañas de una mujer indefensa pero fuerte en su fidelidad.

Y la salvación así anunciada y preparada se hace vida en la noche de Navidad, con canto de ángeles y campanas que repican el *Gloria*. "*Voici le jour de Noël où toute joie est née*", dirá *Violaine*. Y más adelante "*Et nous aussi un petit enfant nous est né*", haciendo bien explícito el paralelismo entre *María* que da a luz a *Jesús*, y *Violaine* que da a luz a la niña muerta, mientras se oye el *Angelus*. Lo que el mensajero anunció - el ángel o *Pierre de Craon* - ya se ha llevado a efecto: Dios ha acampado entre los hombres.⁴⁹

Para Claudel, la obra de la salvación se cierra en el hecho de encarnarse de *María*, por eso la función de *Violaine* ha terminado ya: todo se ha cumplido. Y *Anne Vercors*, como *Simeón* (Lc 2, 29-35), reconoce la presencia de Dios en la fragilidad que lleva en sus brazos. Suena de nuevo el *Angelus* en una escena que tiene, como ya hemos visto (p. 256) resonancias de la liturgia que celebra el otro gran nacimiento, la Resurrección de Cristo.

⁴⁹ «Y la Palabra se hizo carne,
y puso su Morada entre nosotros,
y hemos contemplado su gloria,
gloria que recibe del Padre como Hijo único,
lleno de gracia y de verdad» (Juan 1,14).

A pesar de todo lo expuesto, no hay que buscar en *L'Annonce faite à Marie* un rigor teológico, ni una correspondencia demasiado exacta. Es más bien la intuición de un poeta que nos da una obra dotada de un gran simbolismo, en la que los personajes representan la relación de encuentro o de colisión de distintos ámbitos, en clara referencia al misterio de la Encarnación. Por eso, para captar la obra en su totalidad, no es suficiente analizar cada personaje con su riqueza simbólica; hay que observar cómo los distintos ámbitos reaccionan ante la llamada interpeladora de un Dios que se hace uno de ellos, y cómo se va obrando la salvación.

L'Annonce faite à Marie es así un trasunto de la Anunciación del Ángel a María, realizada por un poeta que ha llegado a la fe desde el sentimiento y la intuición antes que desde el razonamiento teológico. Es la emoción de un artista que llega a la fe desde su corazón conmovido ante la belleza de una liturgia que le deja maravillado, que le hace rezumar agradecimiento y admiración. Y, como él mismo afirma, lo que le ha sucedido no puede dejar de manifestarse en su vida y en su obra. De ahí que *L'Annonce faite à Marie* sea la crónica de la salvación experimentada y sentida; no es ni pretende ser el relato objetivo de la historia de la salvación.

Terre des hommes

de ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

Introducción

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

Piloto civil -responsable del correo- y militar, Saint-Exupéry, nacido el 29 de junio de 1900 en Lyon, y desaparecido en el frente del Mediterráneo al regreso de una misión de reconocimiento en 1944, nos ha dejado sus experiencias de aviador.

Entre sus obras destacan *Courrier sud* (1929), *Vol de nuit* (1932), *Terre des hommes* (1939), que obtendría el Gran Premio de la Academia Francesa, *Pilote de guerre* (1941), *Lettre à un otage* (1943), *Le petit prince* (1943), y *Citadelle*, obra póstuma que se publicó en 1948.

Sus libros no son tanto novelas como reportajes vividos, y, aún más exactamente, de alguna manera, son tratados de ética. Es cierto que, en un principio, el éxito de sus publicaciones de piloto-escritor, ocultó a menudo la

preocupación esencial del autor, el humanismo,¹ que latía ya en su obra anterior, aunque fuera apareciendo cada vez con más claridad a medida que sus libros iban viendo la luz. Pero, de un modo más o menos explícito, en todas sus obras se exalta la aceptación del deber, la fraternidad, la solidaridad, la comunidad con un grupo o un país.²

¹ Sigamos las palabras de Michel Quesnel: «*Saint-Exupéry voulut croire et il crut que la grandeur de Guillaumet ne tenait pas dans une valeur exceptionnelle, mais dans la conversion d'un homme à sa simple qualité d'homme:*

Ce que j'ai fait, je le jure, jamais aucune bête ne l'aurait fait.

Parole célèbre que certains estiment bien humble pour définir un humanisme. Qu'elle reste vague, c'est la loi de toutes ces formules. Mais elle implique qu'il existe en tout homme une énergie latente d'ordre spirituel qui le surprend le tout premier lorsque l'occasion la libère. Elle implique également que l'apparition du "héros", loin de jeter une brève et cruelle lumière sur la médiocrité de l'humanité, en fixe une rapide image dans laquelle il est bon que chacun sache se reconnaître.

Conception optimiste qui sans doute, en dépit de toute ironie, reste vraie. Car il est facile, ici, d'ironiser. De rappeler que la noblesse de l'intuition ne suffit pas, et qu'il pourrait bien y avoir quelque imprudence à étendre à l'humanité les résultats d'une prise de conscience individuelle. L'argument mériterait d'être examiné si Saint-Exupéry universalisait une qualité trop particulière. Mais c'est une ligne de force susceptible de diverses orientations qu'il prétend dégager. Témoin des démarches de son esprit, Descartes n'imputait pas à ses semblables ses aptitudes de géomètre. Il proclamait l'universalité du bon sens. Saint-Exupéry s'inscrit dans cette lignée de moralistes qui, pour être la plus généreuse, n'est sans doute pas la moins lucide. La grandeur est la chose du monde la mieux partagée.

Espoir, pari ou vérité, cette affirmation développera, dans toute l'oeuvre, ses conséquences. Elle rend tout d'abord à l'homme ce droit au respect que la métaphysique chrétienne a si fermement établi, et que notre époque observe si mal. Il n'est pas d'âme originellement sèche, il n'est que d'âmes desséchées. Comme le chrétien respecte, en l'être le plus vil, le reflet délaissé de Dieu, Saint-Exupéry voit en lui la promesse humaine oubliée mais qui peut un jour reflleurir». (Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie, Plon, 1965, pp. 27-28).

² «L'histoire des oeuvres de Saint-Exupéry a connu de nombreuses fluctuations, qui tiennent à la fois à l'ambiguïté de leur écriture et à l'évolution de la littérature française. Lors de leur publication, *Courrier Sud*, *Vol de nuit* et *Terre des hommes* apparurent comme des récits teintés d'exotisme, dont la valeur principale résidait dans l'expression exacte de l'aventure et de l'action de l'aviateur. De *Pilote de guerre* et de *Lettre à un otage* jusqu'à la publication posthume de *Citadelle*, c'est l'image du moraliste lucide qui prédomina. [...]

Saint-Exupéry est un "écrivain métaphysicien", au sens où l'entendait Sartre, c'est-à-dire que ses oeuvres constituent "un effort vivant pour embrasser du dedans la condition humaine dans sa totalité". (J.-P. Sartre, *Situations II*, pág. 251).

À deux autres occasions au cours de son essai sur la littérature, Sartre rapproche certaines positions particulières de Saint-Exupéry de la thématique par laquelle il caractérise

TERRE DES HOMMES

Dedicado a "*Henri Guillaumet mon camarade*", *Terre des hommes* aparece como un conjunto de recuerdos y de meditaciones totalmente centrados en la búsqueda de un humanismo de la aviación, aunque finalmente va más allá, o mejor, tiene un nivel más profundo, en el que en definitiva, de lo que se trata es del hombre visto como ámbito y en relación con otros distintos ámbitos, que van dando nombre a los ocho capítulos, y que, a su vez, van propiciando una reflexión sobre el hombre mismo. Viene, pues, a ser un ensayo biográfico cuyo verdadero centro es el hombre en cuanto tal, el hombre considerado como un

sa propre génération littéraire. Exposant le thème de l'humanité qui n'est plus assurée par une nature immuable mais dépend du choix et des actes d'un homme isolé, Sartre cite, à côté de l'exemple des Résistants, celui de Saint-Exupéry en mission sur Arras. *Pilote de guerre*, mais aussi *Vol de nuit* et *Terre des hommes*, participent à cette entreprise qu'il définit comme "une littérature des situations extrêmes" (Id., *ibid.*, p. 250). Un peu plus loin, Sartre reconnaît de nouveau en Saint-Exupéry un précurseur des attitudes "existentialistes". "Pour nous, déclare-t-il, le faire est révélateur de l'être" -non au sens classique du principe scolastique selon lequel "l'agir suit l'être", mais au sens où le monde ne se révèle qu'à travers une certaine manière d'être au monde. "Saint-Exupéry, écrit-il en se référant à *Terre des hommes*, nous a ouvert le chemin, il a montré que l'avion, pour le pilote, est un organe de perception". Et aussitôt après, soulignant l'importance de cette nouvelle perspective jusque sur le plan de la technique littéraire, il ajoute: *Après lui, après Hemingway, comment pourrions-nous songer à décrire? Il faut que nous plongeons les choses dans l'action: leur densité d'être se mesurera pour le lecteur à la multiplicité des relations qu'elles entretiendront avec les personnages* (Id., *ibid.*, p. 264).» (Major, Jean-Louis, «*Saint-Exupéry, l'Écriture et la Pensée*», *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Paris, Garnier, 1971, pp. 58-63).

nudo en el que convergen una serie de lazos. En definitiva es un ámbito de posibilidad de encuentro con distintas realidades que se le ofrecen.³

La clave de comprensión aparece en el prólogo donde ya dice que la verdadera realidad del hombre se descubre en el encuentro con la tierra, cada uno desde los objetos que manipula y que son en verdad instrumentos que le van marcando la existencia.⁴ La escritora Simone de Beauvoir, en *La force de l'âge*, decía que según Jean Paul Sartre esta obra era «la mejor ilustración posible, la más convincente, de las tesis de Heidegger» por «esa metamorfosis de la tierra

³ «*Terre des hommes* n'est pas un roman. [...] *Terre des hommes* est un choix sur la condition humaine. [...] Dans *Terre des hommes*, Saint-Exupéry, devant les vieux employés des bureaux de Toulouse, comprend qu'eux aussi ont failli être des hommes, et que peut-être ce n'est pas leur faute: "Vieux bureaucrate, mon camarade ici présent, pense-t-il, nul ne t'a jamais fait évader, et tu n'en es point responsable". Même Rivière quand il songe aux foules des petites villes pour s'exalter sur ce qui l'en distingue, perçoit que ces foules, c'est les hommes, et que le drame de l'homme peut se jouer dans tous les décors.[...]

Rivière avait failli découvrir ce grad secret. "Cet homme-là ne sait pas sa grandeur", pensait-il devant le dactylographe de nuit. Tout est là justement: il ne savait pas sa grandeur, donc il n'en avait pas, les actes et les choses avaient perdu pour lui leur sens. Et Rivière pensait encore: "Un camarade de combat. Il ne saura jamais combien cette veille nous unit". Cela condamne. Rivière ne sait pas établir des rapports *humains* entre ses hommes et lui. [...]

Terre des hommes est un livre de la *camaraderie*. Mot pudique et considérable, inventé pour masquer la tendresse et l'amitié que nous étendons aujourd'hui à tous les hommes comme ils sont, au nom justement de ce qu'on sent qu'ils auraient dû être. "La grandeur d'un métier, peut-être, est avant tout d'unir les hommes, écrit Saint-Exupéry, car il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines".» (Mounin, P., «L'Espérance de l'homme», extrait de *Saint-Exupéry*, n° 12-14 de la revue "Confluences", nouvelle série, Paris, 1947. (Repris dans *Saint-Exupéry en procès*, éd. Pierre Belfond, Paris, 1967).

⁴ «Aux commandes de son appareil, saisi dans cette permanence en quoi s'oublie et se dépasse le mouvement, l'homme s'abandonne à la "profonde méditation du vol". Elle se nourrit de ces leviers, de ces manettes, de ce ciel, de ce paysage, parfois peut-être de sa bienheureuse solitude si fermement liée aux hommes». (Quesnel, Michel, *Opus cit.*, pág. 9).

y del cielo que experimenta un piloto a los mandos de su aparato». ⁵ Así el avión, para el aviador que es él, se convierte en un ámbito que evoca los antiguos problemas del hombre; el avión supone sondear el espacio, y descubrir, en un océano de tinieblas, las luces que a su vez adquieren el valor simbólico de ámbitos en los cuales el hombre es hombre-en-el-mundo, y la oscuridad sugerente de soledad, que hay que intentar disolver mediante la comunicación entre hombres.

A partir de ahí, el libro se estructura en ocho partes, que son otros tantos distintos ámbitos de posible encuentro. El hilo conductor es *Antoine de Saint-Exupéry*, pues, como hemos dicho, el libro está en forma autobiográfica, aunque no sea en realidad un simple relato de sucesos, sino un ensayo sobre el hombre, porque el protagonista es más que el autor en sí mismo como individuo concreto, es el hombre en cuanto hombre. ⁶

Como en el resto de su producción, la lengua de *Terre des hommes* es pura y densa, su estilo elegante y de gran sonoridad, tal vez incluso grandilocuente y, por lo mismo, en algún momento algo confuso. No es una lengua «perfecta» en el sentido digamos academicista, pero lo que pierde en corrección lo gana en

⁵ Cfr. LA LITTÉRATURE EN FRANCE DE 1945 À 1968, *Jacques Bersani, Michel Autrad, Jacques Lecarme, Bruno Vercier*, Paris, Bordas, 1982.

⁶ Para nuestro estudio seguimos la siguiente edición: Saint-Exupéry, Antoine, *Terre des hommes*, Collection *folio*, 21, Éditions Gallimard, 1994.

expresividad. Georges Mounin dice a este respecto: «"Quand quelqu'un s'arrête au langage des *Essais*, dit Montaigne, je sais bien que j'aimerais mieux qu'il s'en tust." Saint-Exupéry ne risque pas qu'on s'arrête a son art. Comme un Rousseau, comme un Vigny, dont le moindre écolier sait corriger la langue, il est au-delà du bien écrire. À chaque époque, la littérature offre ce phénomène: beaucoup portent la farine, et quelques-uns le levain. Saint-Exupéry a les qualités du levain. Les délicats et les subtils éplucheront ses phrases; mais elles resteront, génération par génération, et pour longtemps sans doute, le pain de quelque vaillants» ⁷

⁷ Georges Mounin, «*L'espérance et l'homme*», *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Garnier, Paris, 1971, pp. 39-40.

[«Cuando alguien se detiene en la lengua de los *Ensayos*, dice Montaigne, sé bien que preferiría que se callase.». No hay peligro de que nadie se detenga en el arte de Saint-Exupéry. Tal como un Rousseau, o como un Vigny, cuya lengua cualquier escolar es capaz de corregir, él está más allá de escribir bien. En todas las épocas la literatura ofrece este fenómeno: muchos aportan la harina y algunos la levadura. Saint-Exupéry tiene las cualidades de la levadura. Los delicados y los sutiles corregirán sus frases; pero ellas seguirán siendo, generación tras generación, el pan de algunos valientes.]

ANÁLISIS DE LA OBRA

I

LA LIGNE

Siguiendo el hilo autobiográfico, explica qué es la línea, a partir de sus primeras experiencias como piloto. Pero su verdadero relato se da en un nivel mucho más profundo que el de la narración de hechos y acontecimientos.⁸ Lo que presta el verdadero sentido a las cosas, y al hombre mismo, es que sean un ámbito lleno de evocaciones y posibilidades:

«Et je devinais déjà qu'un spectacle n'a point de sens, sinon à travers une culture, une civilisation, un métier» (p.14).

«Guillaumet ne m'enseignait pas l'Espagne il me faisait de l'Espagne une amie. Il ne me parlait ni d'hydrographie, ni de populations, ni de cheptel. Il ne me parlait pas de Guadix, mais des trois orangers qui, près de Guadix, bordent un champ: «Méfie-toi d'eux, marque-les sur ta carte...» Et les trois orangers y tenaient désormais plus de

⁸ El profesor López Quintás afirma que *«Todo autor sobre todo si es muy cualificado, conjuga expresivamente en sus obras distintos niveles de la realidad (el objetivo y el superobjetivo-ambiental) y diferentes actitudes del hombre ante lo real (la actitud objetivista, manipuladora, y la actitud lúdica, dialógica, reverente). Si ha de ser lúcido, todo análisis de textos debe precisar con sumo cuidado el plano de lo real en que se hallan situados los acontecimientos y realidades descritos».* (Cómo formarse en ética a través de la literatura..., pág.57).

place que la Sierra Nevada. Il ne me parlait pas de Lorca, mais d'une simple ferme près de Lorca. D'une ferme vivante. Et de son fermier. Et de sa fermière. Et ce couple prenait perdu dans l'espace, à quinze cents kilomètres de nous, une importance démesurée. Bien installés sur le versant de leur montagne, pareils à des gardiens de phare, ils étaient prêts sous leurs étoiles, à porter secours à des hommes». (p.15)⁹

Su propio oficio adquiere un nivel profundo de significación, de comunicación y solidaridad entre los hombres y de encuentro con el mundo:¹⁰

«J'étais fier de coudoyer ces inconnus avec mon secret au coeur. Ils m'ignoraient, ces barbares, mais leurs soucis, mais leurs élans, c'est à moi qu'ils les confieraient au lever du jour avec la charge des sacs postaux. C'est entre mes mains qu'ils se délivreraient de leurs espérances. Ainsi, emmitoufflé dans mon manteau, je faisais parmi eux des pas protecteurs, mais il ne savaient rien de ma sollicitude». (pp. 16-17).

*«Le paysage monotone, qui fatigue le passager, est déjà autre pour l'équipage»
(p. 29).*

⁹ [«Y yo adivinaba ya que un espectáculo no tiene ningún sentido, si no a través de una cultura, una civilización un oficio.

Guillaumet no me mostraba España, me hacía de España una amiga. No me hablaba ni de hidrografía, ni de poblaciones, ni de ganado. No me hablaba de Guadix, sino de los tres naranjos que, cerca de Guadix, bordean un campo: «Desconfía de ellos, márcalos en tu mapa...» Y en adelante los tres naranjos ocupaban más lugar que Sierra Nevada. No me hablaba de Lorca, sino de una simple granja cerca de Lorca. De una granja viva. Y de su granjero. Y de su granjera. Y esa pareja cobraba perdida en el espacio, a mil quinientos kilómetros de nosotros, una importancia desmesurada. Bien instalados en la falda de su montaña, parecidos a fareros, estaban dispuestos bajo sus estrellas, a socorrer a los hombres»]

¹⁰ Cfr. López Quintás, A., *Vértigo y Éxtasis...*, pp. 191 y ss., y *Estética de la creatividad* pp. 33 y ss.

«Ces couleurs de la terre et du ciel, ces traces de vent sur la mer, ces nuages dorés du crépuscule, il (le pilote) ne les admire point, mais le médite» (p.30).¹¹

La reflexión sobre le hombre domina toda la obra. El hombre que puede perder toda su riqueza de posibilidad si renuncia a ser creativo y se entrega al vértigo de la rutina, de la seguridad fácil:¹²

«Tu as construit ta paix à force d'aveugler de ciment, comme le font les termites, toutes les échappées vers la lumière. Tu t'es roulé en boule dans ta sécurité bourgeoise, tes routines, les rites étouffants de ta vie provinciale, tu as élevé cet humble rempart contre les vents et les marées et les étoiles. Tu ne veux point t'inquiéter des grands problèmes, tu as bien eu assez de mal à oublier ta condition d'homme. Tu n'es point l'habitant d'une planète errante, tu ne te poses point de questions sans réponse: tu es un petit bourgeois de Toulouse. Nul ne t'a saisi par les

¹¹ [*«Me sentía orgulloso de pasar junto a esos desconocidos con mi secreto en el corazón. No me conocían esos bárbaros, pero sus preocupaciones, sus anhelos, a mí me los confiarían al despuntar del día con la carga de los sacos postales. En mis manos depositarían sus esperanzas. Así, arrebujado en mi abrigo, yo daba entre ellos pasos protectores, pero ellos no sabían nada de mi solicitud».*

«El paisaje monótono, que cansa al pasajero, es bien distinto para la tripulación».

«Esos colores de la tierra y del cielo, esas huellas del viento sobre el mar, esas nubes doradas del crepúsculo, no los admira, sino que los medita»].

¹² *«El vértigo de la rutina. El hombre dominado por el vértigo de la inercia y la pereza realiza las tareas diarias sin impulso creador. Se entrega a cada una de las acciones que vienen exigidas por los diversos momentos de la vida sin cuidarse de sobrevolarlas a fin de conferirles un sentido profundo» (López Quintás, *Vértigo y éxtasis*, pág. 52). «Las experiencias de vértigo no fundan entre el hombre y la realidad circundante un verdadero campo de juego, de luz y de libertad, un modo de unidad valioso que sea fuente de energía para desarrollar todas las posibilidades insertas en su ser. Al no unirse de verdad con las realidades que lo rodean, el hombre queda con las raíces al aire, y se agosta como una planta. Una planta necesita recibir de fuera sustancias que le permitan nutrirse y crecer. El hombre necesita que el entorno le facilite alimentos materiales que confieran energía a su cuerpo y valores que otorguen a su espíritu posibilidades de actuación y, por tanto, dinamismo» (Idem, *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa*, pág. 525)*

épaules quand il était temps encore. Maintenant, la glaise dont tu es formé a séché, et s'est durcie, et nul en toi ne saurait désormais réveiller le musicien endormi ou le poète, ou l'astronome qui peut-être t'habitait d'abord» (p. 21).¹³

El hombre, que es, que puede ser, en sucesivos pequeños encuentros llenos de significación, que pueden salvar porque instauran campos de juego donde es posible la creatividad, y abren a su vez cauces para sucesivos encuentros, es el hombre de éxtasis, por oposición al hombre de vértigo que acabamos de ver:¹⁴

«Nul ne t'a saisi par les épaules quand il était temps encore» (p. 21).

¹³ [*«Has construido tu paz a fuerza de cegar con cemento, como hacen las termitas, todas las salidas hacia la luz. Te has enroscado en tu seguridad burguesa, tus rutinas, los ritos asfixiantes de tu vida provenzal, has edificado esta humilde muralla contra los vientos y las mareas y las estrellas. No quieres preocuparte por los grandes problemas y bastante tienes ya con olvidar tu condición de hombre. No eres en absoluto el habitante de un planeta errante, no te planteas preguntas sin respuesta: eres un pequeño burgués de Toulouse. Nadie te cogió por los hombros cuando todavía había tiempo. Ahora la arcilla de la que estás formado se ha secado, y se ha endurecido, y nadie podría ya despertar en ti al músico dormido o al poeta, o al astrónomo que tal vez te habitaba en un principio»*].

¹⁴ *«Fundar modos de unidad relevantes, entidades relacionales valiosas para el hombre, bajo el cauce de unas normas determinadas, recibe en la Hermenéutica contemporánea -bajo la inspiración de eminentes estetas del pasado, como Schiller- el nombre de juego. El hombre, visto en todo su alcance, es considerado hoy día por la Estética y la Hermenéutica como un "ser lúdico", y por la Biología y la Antropología filosófica como un "ser de encuentro", ser que se constituye, perfecciona y desarrolla fundando modos eminentes de unidad con realidades del entorno que pueden convertirse en sus compañeros de juego y entrelazar con él sus respectivos ámbitos de realidad o centros de iniciativa. La verdadera unidad con lo real no la adquiere el hombre cuando se relaciona con "objetos" sino con "ámbitos", es decir, con realidades capaces de hacer juego creador con él»* («Las experiencias de vértigo y la subversión de valores» -Discurso de recepción del Académico de número Excmo. Sr. D. Alfonso López Quintás, pp. 15.) Para más amplias precisiones sobre este tema pueden verse en Cfr. López Quintás, A., *Vértigo y éxtasis*, especialmente pp. 191-286, *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa*, pp. 129-297 y *Estética de la creatividad*, pp. 163-168, 183-191.

«Dès lors, nous nous sentîmes perdus dans l'espace interplanétaire, parmi cent planètes inaccessibles, à la recherche de la seule planète véritable, de la nôtre, de celle qui, seule, contenait nos paysages familiers, nos maisons amies, nos tendresses» (p. 25).

«Il faut que l'on nous parle un simple langage pour se faire entendre de nous. Ainsi la joie de vivre se ramassait-elle pour moi dans cette première gorgée parfumée et brûlante dans ce mélange de lait, de café et de blé, par où l'on communique avec toute la terre. Parmi tant d'étoiles il n'en était qu'une qui composât, pour se mettre à notre portée, ce bol odorant du repas de l'aube» (pp. 25-26).¹⁵

¹⁵ *«Nadie te cogió por los hombros cuando todavía había tiempo».*

«Desde entonces, nos sentimos perdidos en el espacio interplanetario, entre cien planetas inaccesibles en búsqueda del único planeta verdadero, del nuestro, de aquel único que contenía nuestros paisajes familiares, nuestras casas amigas, nuestras ternuras».

«Tienen que hablarnos un simple lenguaje para que nos hagamos entender. Así el gozo de vivir se concentraba para mí en ese primer trago perfumado y caliente, en esa mezcla de leche, de café y de trigo, por donde nos comunicamos con toda la tierra. Entre tantas estrellas sólo había una que compusiera, para ponerse a nuestro alcance, esa taza fragante de la comida del amanecer».]

II

LES CAMARADES

Tras los recuerdos de sus principios en 1926, cuando Guillaumet le aconsejaba, *Saint-Exupéry* evoca a algunos viejos compañeros, especialmente a *Mermoz*, que fue el primero en sobrevolar los Andes abriendo así la línea entre Buenos Aires y Santiago de Chile, y que también llevó a cabo la primera travesía comercial en el Atlántico sur, donde se estrelló en 1936. Pero por encima de todos está la figura de su tan querido y admirado *Guillaumet* y su heroica aventura en los Andes, donde, después de que su avión hubo capotado, se encontró atrapado en una tormenta de nieve y fue capaz de sobrevivir cinco días y cuatro noches en la montaña helada, con el corazón debilitado y los pies casi congelados.

La evocación de las veneradas figuras de ambos compañeros dan pie a nuestro autor para seguir en su reflexión sobre el hombre, o más exactamente sobre el encuentro entre hombres, su profundo significado y su inestimable

valor:¹⁶

«La grandeur d'un métier est peut-être, avant tout, d'unir des hommes: il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines. En travaillant pour les seuls biens matériels, nous bâtissons nous-mêmes notre prison. Nous nous enfermons solitaires, avec notre monnaie de cendre qui ne procure rien que vaille de vivre.

Si je cherche dans mes souvenirs ceux qui m'ont laissé un goût durable, si je fais le bilan des heures qui ont compté, à coup sûr je retrouve celles que nulle fortune ne m'eût procurées. On n'achète pas l'amitié d'un Mermoz, d'un compagnon que les épreuves vécues ensemble ont lié à nous pour toujours.

[...] Cet aspect neuf du monde après l'étape difficile, ces arbres, ces fleurs ces femmes, ces sourires fraîchement colorés par la vie qui vient de nous être rendue à l'aube, ce concert des petites choses qui nous récompensent, l'argent ne les achète

¹⁶ Las palabras del profesor López Quintás no sólo coinciden con la reflexión de Saint-Exupéry, sino que además arrojan luz sobre sus pensamientos: *«Actualmente, no se investiga tanto el sentido de la existencia cuanto su eficacia y su bienestar o confort. ¿Posee valor en sí la existencia humana? La preocupación absorbente por la eficacia, utilidad y poder suele fascinar al hombre, no le deja tomar distancia, lo empasta con la realidad entorno porque significa la entrega a urgencias y tendencias instintivas. Tal forma de fascinación provoca el vértigo, el hecho de ser succionado por el vacío, la nada de lo auténticamente valioso. [...].*

El hombre se constituye por vía de diálogo, abriéndose de modo activo-receptivo a los seres del entorno tomados no como objetos manipulables sino como ámbitos de realidad, campos de posibilidades. [...].

El encuentro es fundador de formas auténticas de unidad, y la unidad genera virtualidades inéditas y alumbra el sentido más hondo de las realidades que se encuentran. A esta luz, el hombre cobra seguridad de estar en verdad, de hallarse en el camino que lleva a la plenitud. A medida que el hombre realiza actos de encuentro y funda unidad con los seres del entorno, vistos y reconocidos en todo su valor, va descubriendo internamente la lógica de la creatividad y sus leyes, el nexo entre creatividad y verdad, creatividad, libertad y apertura a lo valioso-apelante. [...].

A la luz del encuentro, el hombre se hace cargo del modo más firme de que la autenticidad de su existencia empieza a instaurarse cuando él se abre a cuanto implica un valor y promociona formas valiosas de unidad.» (López Quintás, A., El encuentro y la plenitud de la vida espiritual, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990, pp.112-117).

pas» (pp. 35-36).¹⁷

El encuentro entre hombres crea un campo de juego que es fecundo de humanidad, pues a su luz cada uno encuentra su propio sentido, lo que constituye su dignidad, y en el descubrimiento de su propia realidad, en el mutuo enriquecimiento, brota la realidad de comunidad. Por eso, nos dirá *Saint-Exupéry*, «ser hombre es precisamente ser responsable»:¹⁸

«"Ce que j'ai fait, je le jure, jamais aucune bête ne l'aurait fait". Cette phrase, la plus noble que je connaisse, cette phrase qui situe l'homme, qui l'honore, qui rétablit les hiérarchies vraies, me revenait à la mémoire». (p.46)

¹⁷ *«La grandeza de un oficio consiste tal vez, ante todo, en unir a los hombres: sólo hay un verdadero lujo, y es el de las relaciones humanas. Trabajando únicamente para los bienes materiales, nosotros mismos construimos nuestra cárcel. Nos encerramos solitarios, con nuestra moneda de ceniza que no proporciona nada que valga la pena vivir.*

Si busco entre mis recuerdos aquellos que me han dejado un sabor duradero, si hago balance de las horas que han contado, sin duda ninguna encuentro aquellas que no me habría proporcionado ninguna fortuna. No se compra la amistad de un Mermoz, de un compañero al que las aventuras que hemos vivido juntos han unido a nosotros para siempre.

[...] Ese aspecto nuevo del mundo después de la etapa difícil, esos árboles, esas flores, esas mujeres, esas sonrisas vivamente coloreadas por la vida que se nos devuelve al amanecer, ese conjunto de cosas pequeñas que nos regocijan, el dinero no lo compra»].

¹⁸ *«El encuentro esforzado del hombre con las realidades apelantes es un juego que funda un campo de iluminación. Instalado en esta fuente de luz, el hombre descubre que su existencia se halla ajustada, ensamblada en una trama de relaciones que dan lugar a formas eminentes de unidad. Esta potenciación mutua del hombre y las realidades del entorno en orden a fundar modos eminentes de unidad es la fuente del sentido de la existencia. Unidad exige creatividad y otorga plenitud.*

Tener sentido significa participar creadoramente en el logro de unidad y de plenitud. Cuando hay formas valiosas de unidad hay vida humana cabal y la existencia del hombre alcanza una cota muy alta. Las formas elevadas de unidad -unidad de integración- exigen para ser fundadas y sostenidas una tensión personal incesante. Deben ser creadas en todo momento.» (López Quintás, Opus cit., pág. 118).

«Ainsi, en plein désert, sur l'écorce nue de la planète, dans un isolement des premières années du monde nous avons bâti un village d'hommes» (p. 37).

«Nous nous étions enfin rencontrés. On chemine longtemps côte à côte, enfermé dans son propre silence, ou bien l'on échange des mots qui ne transportent rien. Mais voici l'heure du danger. Alors on s'épaule l'un à l'autre. On découvre que l'on appartient à la même communauté» (p. 37).

«Sa grandeur, c'est de se sentir responsable. Responsable de lui, du courrier et des camarades qui espèrent. [...] Responsable de ce qui se bâtit de neuf, là-bas, chez les vivants à quoi il doit participer. Responsable un peu du destin des hommes, dans la mesure de son travail.

[...] Être homme c'est précisément être responsable. C'est connaître la honte en face d'une misère qui ne semblait pas dépendre de soi. C'est être fier d'une victoire que les camarades ont remportée. C'est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à bâtir le monde.¹⁹

On veut confondre de tels hommes avec les toréadors ou les joueurs. On vante leur mépris de la mort. Mais je me moque bien du mépris de la mort. S'il ne tire pas ses racines d'une responsabilité acceptée, il n'est que signe de pauvreté ou d'excès de jeunesse.

[...] Je me rappelais une vraie mort d'homme. Celle d'un jardinier [...] Il laissait

¹⁹ Efectivamente, «una vida social sólo es auténtica y tiene garantías de éxito cuando implica una relación profunda y fecunda de personas, grupos e instituciones de todo orden. La vida social debe ser vida comunitaria, y ésta supone una vida de comunión, de encuentro interpersonal, de fundación comprometida y generosa de modos elevados de unidad. Tal fundación supone, como hemos visto, una dosis elevada de generosidad. [...]

La actitud de generosidad en el hombre supone apertura de espíritu, capacidad de trascender los intereses inmediatos, y mirar más allá de las ganancias que uno pueda obtener en cada momento.» (López Quintás, A., *La cultura y el sentido de la vida*, pp. 45.)

une terre en friche. Il laissait une planète en friche. Il était lié d'amour à toutes les terres et à tous les arbres de la terre. C'était lui le généreux, le prodigue, le grand seigneur! C'était lui, comme Guillaumet, l'homme courageux, quand il luttait au nom de sa Création, contre la mort» (p. 48).²⁰

²⁰ [*«Lo que yo hice, lo juro, ningún animal lo hubiera hecho". Esta frase, la más noble que yo conozco, esta frase que sitúa al hombre, que lo honra, que restablece las verdaderas jerarquías, me volvía a la memoria».*

«Así, en pleno desierto, sobre la corteza desnuda del planeta, en un aislamiento de los primeros años del mundo, hemos edificado un pueblo de hombres».

«Por fin nos habíamos encontrado. Andamos mucho tiempo uno junto a otro, cada cual encerrado en su propio silencio, o bien nos intercambiamos palabras que no llevan nada. Pero he aquí el momento del peligro. Entonces nos pegamos uno a otro. Descubrimos que pertenecemos a la misma comunidad».

«Su grandeza es sentirse responsable. Responsable de él, del correo y de los amigos que le esperan [...] Responsable de aquello nuevo que se edifica, entre los vivos, a lo que él debe participar. Un poco responsable del destino de los hombres, en la medida de su trabajo.

[...] Ser hombre, es precisamente ser responsable. Es conocer la vergüenza frente a una miseria que parecía no depender de uno mismo. Es estar orgulloso de una victoria que han obtenido los compañeros. Es sentir, poniendo su piedra, que se contribuye a edificar el mundo.

Se quiere confundir a tales hombres con los toreros o los jugadores. Se alaba su desprecio de la muerte. Me río yo del desprecio de la muerte. Si no procede de una responsabilidad aceptada, sólo es signo de pobreza o de exceso de juventud.

[...] Recordaba yo una verdadera muerte de hombre. La de un jardinero [...] Dejaba una tierra baldía. Dejaba un planeta baldío. Amaba todas las tierras y todos los árboles de la tierra. ¡Él era el generoso, el pródigo, el gran señor! Él era, como Guillaumet, el hombre valiente, cuando luchaba en nombre de su Creación, contra la muerte»].

III

L'AVION

En esta tercera parte, *Saint-Exupéry*, dirigiéndose una vez más a su amigo *Guillaumet*, va trazando su propia filosofía sobre el aviador y sobre el avión, visto éste como un ámbito que abre todo un campo de posibilidades de fraternidad con el mundo si el aviador adopta una actitud creativa ante él. Es decir, si el hombre además de ser un perfecto técnico, es capaz de ser al mismo tiempo «noble como un montañés» y tener alma de «poeta»:

«Les problèmes qui se posent à toi sont, en fin de compte, des problèmes d'homme, et tu rejoins, d'emblée, de plain-pied, la noblesse du montagnard. Aussi bien qu'un poète tu sais savourer l'annonce de l'aube. [...]

L'usage d'un instrument savant n'a pas fait de toi un technicien sec. Il me semble qu'ils confondent but et moyen ceux qui s'effraient par trop de nos progrès techniques. Quiconque lutte dans l'unique espoir de biens matériels, en effet, ne récolte rien qui vaille de vivre. Mais la machine n'est pas un but: c'est un outil. Un outil comme la charrue.

[...] Au-delà de l'outil, et à travers lui c'est la vieille nature que nous

retrouvons, celle du jardinier, du navigateur, ou du poète.” (pp.49-52)²¹

²¹ ["Los problemas que se te plantean son, en resumidas cuentas, problemas de hombre, y tú alcanzas de paso, al mismo tiempo, la nobleza del montañés. Tal como un poeta sabes saborear el anuncio del alba [...].

El uso de un instrumento científico no ha hecho de ti un técnico seco. Me parece que confunden fin y medio aquellos que se asustan demasiado de nuestros progresos técnicos. Aquel que lucha con la única esperanza de los bienes materiales, efectivamente, no cosecha nada que valga la pena vivir. Pero la máquina no es un fin: es un instrumento. Un instrumento como el arado.

[...] Más allá del instrumento, y a través de él, encontramos la vieja naturaleza, la del jardinero, del navegador, o del poeta.”]

IV

L'AVION ET LA PLANÈTE

El capítulo cuarto es una reflexión sobre el encuentro del hombre con el planeta, «tierra de los hombres» («bien établi sur la terre des hommes» p.59), «su patria» («J'habitais bien cette patrie» p. 63).

En una imagen bellísima, *Saint-Exupéry* explica cómo el avión le ha dado la distancia precisa para aprehender la totalidad del mundo, del que, hasta ese momento sólo se tenía una visión parcial.²²

«Cet instrument nous a fait découvrir le vrai visage de la terre. [...] Nous avons longtemps embelli l'image de notre prison. Cette planète, nous l'avons crue humide et tendre. Mais notre vue s'est aiguisée, et nous avons fait un progrès cruel» (pp. 54-55).²³

²² «El hombre se distancia de lo real circundante para entrar en juego con él, no para alejarse. Entre el alejamiento y la fusión se da un dorado término medio que es la distancia de perspectiva, campo de juego que se forma cuando el hombre se mantiene cerca pero a cierta distancia de cuanto le rodea.» (López Quintás, A., *La cultura y el sentido de la vida*, pág. 14)

²³ [«Este instrumento nos ha hecho descubrir la verdadera cara de la tierra. [...] Durante mucho tiempo hemos embellecido la imagen de nuestra cárcel. Este planeta, lo hemos creído húmedo y tierno. Pero nuestra vida se ha agudizado, y hemos hecho un progreso cruel»].

Pero, lo que debiera ser sólo una realidad material que se ofrece a los ojos, le da pie para descender a niveles más profundos de significado. Desde la distancia -simbolizada en el avión- que permite crear un campo de encuentro, el aviador descubre al hombre, que forma parte del planeta como los demás seres, pero que, sin embargo, es distinto a todos ellos.²⁴ Los hombres, que son capaces de crear entre ellos campos de juego donde viven la alegría y la amistad, o donde se odian; que, siendo de la misma especie, están marcados por una soledad que puede llegar a impedir cualquier encuentro;²⁵ los hombres, que, a pesar de la precariedad de su existencia, sienten ansias de eternidad:

«Dans un monde où la vie rejoint si bien la vie, où les fleurs dans le lit même du vent se mêlent aux fleurs, où le cygne connaît tous les cygnes, les hommes seuls bâtissent leur solitude.

Quel espace réserve entre eux leur part spirituelle! Un songe de jeune fille l'isole de moi, comment l'y joindre? [...] Je suis un étranger. Je ne sais rien. Je n'entre

²⁴ Recordemos que la visión antropológica de Zubiri se condensa en la fórmula «el hombre es animal de realidades»: «La realidad sustantiva humana -dice- es la propia de un animal de realidades. Es una realidad a cuyas dimensiones todas pertenece intrínseca y formalmente la animalidad. El hombre es la unidad de un animal de realidades» (Sobre el hombre, pág. 47). Y en otro lugar de la misma obra afirma: «El hombre como todas las realidades intramundanas pertenece al Cosmos, y como todas ellas (por su aspecto somático) es fragmento de esa unidad primaria y radical que llamamos Cosmos. El Cosmos no es un "orden", una taxis de cosas, sino que el Cosmos es la unidad primaria de éstas. Toda cosa es "una" tan sólo por abstracción. Realmente, cada cosa es un simple fragmento del Cosmos de suerte que ninguna tiene plena sustantividad. Las cosas no son estrictamente sustantivas; sólo son fragmentos cuasi-sustantivos, un primordio de sustantividad, mejor dicho un rudimento de sustantividad. Sustantividad estricta sólo la tiene el Cosmos.» (pág. 466)

²⁵ Seguimos de nuevo las palabras de Xavier Zubiri: «Como animal de realidades, el hombre se halla, no por un acto de percepción intelectual, sino por la estructura psicofísica de su inteligencia sentiente, constitutivamente vertido a los demás.» (Sobre el hombre, pág. 245)

pas dans leurs Empires.

*Dans quel mince décor se joue ce vaste jeu des haines, des amitiés, des joies humaines! D'où les hommes tirent-ils ce goût d'éternité, hasardés comme ils sont sur une lave encore tiède, et déjà menacés par les sables futurs, menacés par les neiges?
[...]*

On oublie que la vie, ici comme ailleurs, est un luxe, et qu'il est nulle part de terre bien profonde sous les pas des hommes» (pp.57-58).²⁶

Los recuerdos y las reflexiones que éstos suscitan, hablan una y otra vez de unidad del planeta y todo lo que en él habita o lo que de él forma parte, y en el centro, el hombre. Son ámbitos que constituyen una misma unidad, pero que conservan la suficiente distancia entre ellos para permitir un juego creativo, para permitir que el hombre siga siendo hombre, aunque enriquecido por esos sucesivos encuentros, ya sea en la realidad actual, ya en el recuerdo:

«Mais le plus merveilleux était qu'il y eût là, debout sur le dos rond de la planète, entre ce linge aimanté et ces étoiles, une conscience d'homme dans laquelle cette pluie pût se réfléchir comme dans un miroir» (p. 62).

²⁶ [«En un mundo en el que la vida alcanza tan bien a la vida, donde las flores en el mismo lecho del viento se mezclan con las flores, donde el cisne conoce a todos los cisnes, tan sólo los hombres edifican su soledad.

¡Qué espacio reserva entre ellos su parte espiritual! Un sueño de adolescente la aísla de mí, ¿cómo alcanzarla? [...] Yo soy un extranjero. No sé nada. No entro en sus imperios.

¡En que frágil decorado tiene lugar ese amplio juego de los odios, las amistades, los gozos humanos! ¿De dónde sacan los hombres su sabor a eternidad, estando expuestos sobre una lava todavía tibia, y ya amenazados por las arenas futuras, amenazados por las nieves? [...]

Olvidamos que la vida, aquí como en todas partes, es un lujo, y que la tierra no es muy profunda bajo los pasos de los hombres»].

«Il était, quelque part, un parc chargé de sapins noirs et de tilleuls, et une vieille maison que j'aimais. Peu importait qu'elle fût éloignée ou proche, qu'elle ne pût ni me réchauffer dans ma chair ni m'abriter réduite ici au rôle de songe: il suffisait qu'elle existât pour remplir ma nuit de sa présence» (p. 64).

«Cette pesanteur me lie au sol quand tant d'étoiles sont aimantées. Une autre pesanteur me ramène à moi-même. Je sens mon poids qui me tire vers tant de choses! Mes songes sont plus réels que ces dunes, que cette lune, que ces présences. Ah! le merveilleux d'une maison n'est point qu'elle vous abrite ou vous réchauffe, ni qu'on en possède les murs. Mais bien qu'elle ait lentement déposé en nous ces provisions de douceur. Qu'elle forme, dans le fond du coeur, ce massif obscur dont naissent, comme des eaux de source, les songes...» (p. 66).²⁷

²⁷ [«Pero lo más maravilloso era que hubiera allí, de pie sobre el dorso redondo del planeta, entre esa línea imantada y esas estrellas, una consciencia de hombre en la cual la lluvia pudiera reflejarse como en un espejo».

«Había, en alguna parte, un parque cargado de abetos negros y de tilos, y una antigua casa que yo amaba. Poco importaba que estuviera lejos o cerca, que no pudiera ni calentarme ni albergarme, reducida aquí a ser un sueño: bastaba que existiera para llenar mi noche con su presencia».

«Esta pesadez me une al suelo cuando tantas estrellas están imantadas. Otra pesadez me lleva hacia mí mismo. ¡Siento mi peso que me arrastra hacia tantas cosas! Mis sueños son más reales que estas dunas, que esta luna, que estas presencias. ¡Ah! la maravilla de una casa no es que os cobije u os caliente, ni que poseáis sus paredes. Sino más bien que haya ido depositando lentamente en nosotros esas provisiones de dulzura. Que forme, en el fondo del corazón, ese macizo oscuro del que nacen, como manantiales, los sueños...».]

V

OASIS

La palabra «oasis», que da título a la quinta parte de *Terre des hommes*, hace referencia a un oasis entendido no como la eclosión de vida en medio de la soledad del desierto, sino como el encuentro que rompe la soledad del hombre.

Una vez más a través del recuerdo de un episodio de su vida de aviador, cambia de nivel para reflexionar sobre el mundo como conjunto de realidades que se ofrecen al hombre y que éste puede objetivar, instalándose con ello en su soledad, o bien contemplarlas en actitud creativa, como ámbitos llenos de sentido con los que puede establecer fecundos campos de juego. Para que el encuentro sea posible, el hombre debe ser fiel a su propia e inocente realidad. La civilización, entendida ésta como entrar a formar parte de un sistema de convenciones que rompe esa primigenia comunidad con la naturaleza, quiebra ese juego creativo, y el ser humano queda abocado a la mediocridad.

«Ce n'est pas la distance qui mesure l'éloignement. Le mur d'un jardin de chez nous peut enfermer plus de secrets que le mur de Chine, et l'âme d'une petite fille est mieux protégée par le silence que ne le sont, par l'épaisseur des sables, les oasis sahariennes.

Je raconterai une courte escale quelque part dans le monde. C'était près de Concordia, en Argentine, mais c'eût pu être partout ailleurs: le mystère est ainsi répandu» (p. 67).

«J'aimais, au Paraguay, cette herbe ironique qui montre le nez entre les pavés de la capitale, qui, de la part de la forêt vierge invisible, mais présente, vient voir si l'heure n'est pas venue de bousculer un peu toutes ces pierres» (p.68).

«[...] banc de bois où les amoureux vont s'asseoir depuis une dizaine de générations» (p. 69).

«Voyez-vous une équipe de maçons, de charpentiers, d'ébenistes, de plâtriers étaler dans un tel passé leur outillage sacrilège, et vous refaire dans les huit jours une maison que vous n'aurez jamais connue, où vous vous croiriez en visite?» (p. 70)

«Que sont devenues leurs relations avec les herbes folles et les serpents? Elles étaient mêlées à quelques chose d'universel. Mais un jour vient où la femme s'éveille dans la jeune fille. [...] Alors un imbécile se présente. [...] On lui donne son cœur qui est un jardin sauvage, à lui qui n'aime pas les parcs soignés. Et l'imbécile emmène la

princesse en esclavage» (p. 74).²⁸

²⁸ «No es la distancia lo que mide la lejanía. La pared de un jardín de nuestra tierra puede guardar más secretos que la muralla de China, y el alma de una adolescente está mejor protegida por el silencio que los oasis saharianos por la espesura de las arenas.

Narraré una corta escala en una parte cualquiera del mundo. Era cerca de Concordia, en Argentina, pero hubiera podido ser en cualquier otra parte: el misterio está así extendido» (p.67).

«Me gustaba, en Paraguay, esa hierba irónica que asoma la nariz entre los adoquines de la capital, que de parte de la selva virgen invisible, pero presente, viene a ver si no ha llegado todavía la hora de sacudir un poco todas esas piedras» (p. 68).

«[...] banco de madera donde los enamorados vienen a sentarse desde hace diez generaciones» (p.69).

«¿Se imaginan un equipo de albañiles, de carpinteros, de ebanistas, de yeseros extender en un pasado tal sus útiles sacrílegos, y que les reconstruyan en ocho días una casa que ustedes no habrán conocido jamás, en la que se creerían de visita?» (p. 70).

«¿Qué ha sido de sus relaciones con las hierbas locas y las serpientes?. Estaban envueltas en algo universal. Pero llega el día en que la mujer se despierta en la niña [...] Entonces se presenta un imbécil. [...] Le entregan su corazón que es un jardín salvaje, a él a quien no le gustan los parques cuidados. Y el imbécil se lleva a la princesa a la esclavitud» (p.74).

VI

DANS LE DÉSERT

El capítulo sexto es una sucesión de recuerdos concretos del y en el desierto: el fuerte de Nouatchott, Port-Étienne, los moros rebeldes, Cap Juby, el capitán Bonnafous, el esclavo Bark...

Por debajo de los hechos puntuales o de las personas que evoca, a un nivel más profundo, sigue su reflexión sobre cómo se produce el encuentro entre ámbitos, qué respeto supone, qué capacidad de admiración, de sorpresa, de renuncia incluso.²⁹ Porque para que el hombre se realice como tal, para que se encuentre a sí mismo, necesita de otros encuentros en-amor-ados: en el campo de juego que se establece, el hombre de éxtasis goza de luz para descubrir y descubrirse, para ver lo esencial, aquello que es invisible a los ojos (Tal como dice el mismo Saint-Exupéry en *Le petit prince*), y verlo en el interior de sí

²⁹ «El éxtasis le exige en principio todo al hombre, le promete todo y al fin se lo concede todo. [...] Tal esfuerzo liberador exige tiempo. El tiempo de purificación recibe en la literatura universal el nombre simbólico de "noche". El éxtasis se gesta a lo largo de una larga noche de olvido de los propios intereses egoístas y culmina en la eclosión de luz del encuentro entusiasta» (López Quintás, *Vértigo y éxtasis...* pág. 34).

mismo, lleno de sentido:

«Si le désert n'est d'abord que vide et que silence, c'est qu'il ne s'offre point aux amants d'un jour. Un simple village de chez nous déjà se dérobe. Si nous ne renonçons pas, pour lui, au reste du monde, si nous ne rentrons pas dans ses traditions, dans ses coutumes, dans ses rivalités, nous ignorons tout de la patrie qu'il compose pour quelques-uns. [...]»

Nous avons accepté la règle du jeu, le jeu nous a formé à son image. Le Sahara, c'est en nous qu'il se montre. L'aborder ce n'est point visiter l'oasis, c'est faire notre religion d'une fontaine» (pp. 76-77).

«Il a joué sa vie contre la leur, et pendant des années. Il a fait ses règles de leurs règles. Il a dormi la tête appuyée à leurs pierres. Pendant l'éternelle poursuite il a connu comme eux des nuits de Bible, faites d'étoiles et de vent. Et voici qu'il montre, en s'en allant, qu'il ne jouait pas un jeu essentiel. [...] Et les Maures, qu'il laisse jouer seuls, perdent confiance dans un sens de la vie que n'engage plus les hommes jusqu'à la chair» (p. 93).³⁰

Recordemos que ya la obra empieza diciendo *«La terre nous en apprend*

³⁰ [«Si el desierto al principio está vacío y en silencio, es porque no se ofrece a los amantes de un día. Un simple pueblo de nuestra tierra ya se esconde. Si no renunciamos, por él, al resto del mundo, si no entramos en sus tradiciones, en sus costumbres, en sus rivalidades, lo ignoramos todo de lo que es la patria para algunos

Hemos aceptado la regla del juego, el juego nos ha formado a su imagen. El Sahara, se muestra en nosotros. Abordarlo no es visitar el oasis, es hacer nuestra religión de una fuente» (pp. 76-77)

«Apostó su vida contra la de ellos, y durante años. Hizo sus propias reglas de las de ellos. Durmió con la cabeza apoyada en sus piedras. Durante la eterna persecución conoció como ellos noches de Biblia, hechas de estrellas y de viento. Y de momento demuestra, al irse, que no jugaba un juego esencial. [...] Y los moros, a los que deja jugando solos, pierden la confianza en un sentido de la vida que no compromete a los hombres hasta la carne» (p.93).]

plus long sur nous que tous les livres. Parce qu'elle nous résiste. L'homme se découvre quand il se mesure à l'obstacle» (pág. 9); es la misma idea de «encuentro» del hombre con la tierra de la que forma parte («*El hombre es un animal de realidades*», Xavier Zubiri), pero no como algo que esta frente a él para ser contemplado, sino para ser reverenciado, meditado, para, en su verdad, encontrar la propia verdad: «*Ces couleurs de la terre et du ciel, ces traces de vent sur la mer, ces nuages dorés du crépuscule, el ne les admire point, mais le médite*» (pág. 30).

«Mais cette liberté lui parut amère: elle lui découvrait surtout à quel point il manquait de liens avec le monde. [...]

Il possédait, puisqu'il était libre, les biens essentiels, le droit de se faire aimer, de marcher vers le nord ou le sud et de gagner son pain par son travail. À quoi bon cet argent... Alors qu'il éprouvait, comme on éprouve une faim profonde, le besoin d'être un homme parmi les hommes, lié aux hommes. [...] Il était libre, mais infiniment, jusqu'à ne plus se sentir peser sur terre. Il lui manquait ce poids des relations humaines qui entrave la marche, ces larmes, ces adieux, ces reproches, ces joies, tout ce qu'un homme caresse ou déchire chaque fois qu'il ébauche un geste, ces mille liens qui l'attachent aux autres, et le rendent lourd» (p. 105-107).³¹

³¹ [«Pero esta libertad le pereció amarga: le descubría sobre todo hasta qué punto le faltaban lazos de unión con el mundo. [...]

Poseía, puesto que era libre, los bienes esenciales, el derecho de hacerse amar, de andar hacia el norte o el sur y de ganarse el pan con su trabajo. Para qué ese dinero... Puesto que él sentía, como se siente un hambre profunda, la necesidad de ser un hombre entre los hombres, unido a los hombres. [...] Era libre, pero infinitamente, hasta no sentirse pesar sobre la tierra. Le faltaba el peso de las relaciones humanas que entorpece la marcha, esas lágrimas, esos adioses, esos reproches, esos gozos, todo lo que un hombre acaricia o desgarrar cada vez que esboza un gesto, esos mil lazos que lo unen a los demás, que lo hacen pesado» (pp.105-107).]

VII

AU CENTRE DU DÉSERT

En la séptima parte, la más larga del libro, describe el autor un accidente que sufrieron él y su mecánico Prévot, en el desierto del Líbano.

En este capítulo aparece Saint-Exupéry como un brillante narrador que capta perfectamente la atención del lector. Primero, los inicios de su viaje, con los detalles de las escalas, el ambiente en la cabina, el paisaje que se contempla desde el avión, sus propios pensamientos, y su profesionalidad. Después el accidente, del que escapan milagrosamente con vida. A continuación su lucha por la vida, perdidos en un punto desconocido del desierto, la cercanía, en el recuerdo, de aquellos con quienes están unidos por el amor, y que, de alguna manera, mueren un poco a causa de la falta de comunicación que les impone la lejanía.³²

³² Esta idea de muerte por falta de comunicación directa parece un tanto contradictoria con lo que el mismo autor expresa en otras páginas del mismo libro: *«aimer ce n'est point nous regarder l'un à l'autre mais regarder ensemble dans la même direction»*. En la misma línea de pensamiento se mueve Gabriel Marcel cuando dice: *«Cualesquiera sean los cambios que sobrevengan a lo que tengo ante mis ojos, tú y yo permaneceremos juntos, habiendo sobrevenido ese acontecimiento, que pertenece al orden del accidente, no puede tornar caduca la promesa de eternidad incluida en nuestro amor»* (*Le Mystère de l'être*, Aubier-Montaigne, Paris, 1951; traducido como *El Misterio del Ser* por María E. Valentí,

«Je revois les yeux de tous ceux qui, peut-être, tiennent à moi. Toute une assemblée de regards me reproche mon silence. [...] Chaque seconde de silence assassine un peu ceux que j'aime» (pp. 128.130)³³

Pero la soledad del desierto, la deshidratación que sufren, la necesidad imperiosa de agua para sobrevivir, le hace finalmente sentirse, saberse hombre en comunión con la propia especie y con la tierra. Esa es la vida de verdad, ese encuentro de ámbitos entre el hombre y el mundo, tal vez a través de otros encuentros mediatizadores, como con el avión o el arado. Lo demás, la vida "civilizada", embrutece al hombre, le hace preocuparse por cosas sin sentido ninguno, en suma, le anula, le deja sin vida. Él y Prévort, a las puertas de la muerte, disfrutan no obstante más de la vida, que aquellos que se han hundido en sus inquietudes sin sentido:

«On croit que l'homme est libre... On ne voit pas la corde qui le rattache au puits, qui le rattache, comme un cordon ombilical, au ventre de la

Sudamericana, Buenos Aires, 1953, p. 294) o cuando pone en boca de Antonio, en *La mort de demain*: «*Aimer un être, c'est lui dire: toi tu ne mourras pas*».

En el conjunto de la obra, por lo que contiene de comunión entre los hombres, más parece que, a pesar de la citada frase, Saint-Exupéry coincide con Gabriel Marcel en reconocer una cierta permanencia supratemporal del ser amado, al afirmar el valor trascendente de los lazos de amor que unen a los hombres.

³³ [«Vuelvo a ver los ojos de aquellos que, tal vez, me quieren. Un conjunto de miradas me reprocha mi silencio. [...] Cada segundo de silencio asesina un poco a los que yo amo» (pp. 128.130).]

terre. S'il fait un pas de plus, il meurt. [...]

A part votre souffrance, je ne regrette rien. Tout compte fait, j'ai eu la meilleure part. Si je rentrais, je recommencerais. J'ai besoin de vivre. Dans les villes, il n'y a plus de vie humaine.

Il ne s'agit point ici d'aviation. L'avion, ce n'est pas une fin, c'est un moyen. Ce n'est pas pour l'avion que l'on risque sa vie. Ce n'est pas non plus pour sa charrue que le paysan laboure. Mais par l'avion, on quitte les villes et leurs comptables, et l'on retrouve une vérité paysanne.³⁴

On fait un travail d'homme et l'on connaît des soucis d'homme. On est en contact avec le vent, avec les étoiles, avec la nuit, avec le sable, avec la mer. On ruse avec les forces naturelles. [...]

Je ne me plaindrai pas. Depuis trois jours, j'ai marché, j'ai eu soif, j'ai suivi des pistes dans le sable, j'ai fait de la rosée mon espérance. J'ai cherché à joindre mon espèce, dont j'avais oublié où elle logeait sur la terre. Et ce sont là des soucis de vivants. Je ne puis pas ne pas les juger plus importants que le choix, le soir, d'un music-hall.

Je ne comprends plus ces populations des trains de banlieue, ces hommes qui se croient des hommes, et qui cependant sont réduits, par une pression qu'ils ne sentent pas, comme les fourmis, à l'usage qui en est fait. De quoi remplissent-ils, quand ils sont libres, leurs absurdes petits dimanches? [...]

³⁴ No se trata de un abandono, sino al contrario: el avión se convierte en un medio, como el arado, para encontrarse con el mundo y consigo mismo («L'avion, l'outil des lignes aériennes, mêle l'homme à tous les vieux problèmes», p. 9), es una ventana abierta sobre el mundo. (Cfr. Michel Quesnel, *Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie*, Plon, 1965, pp. 126-127).

Ce n'est pas le danger que j'aime. Je sais ce que j'aime. C'est la vie»
(pp. 149-151).³⁵

La tensión, que se ha ido condensando en tantas horas de espejismos y sombras de muerte que acecha, llega a su clímax con la aparición del beduino que va a rescatarlos de la soledad del desierto y va a devolverlos a la «tribu» («Ah! nous avons perdu la piste de l'espèce humaine, nous étions retranchés d'avec la tribu» (p. 154)). Y el beduino será para ellos mucho más que un hombre, es el ámbito hombre, es la comunidad de hombres de la que se forma parte, donde se puede ser hombre porque es posible el encuentro, la comunicación, y por tanto la vida.³⁶

³⁵ [«Creemos que el hombre es libre... No vemos la cuerda que lo ata al pozo, que lo ata, como un cordón umbilical, al vientre de la tierra. Si da un paso más, muere.

A parte de vuestro sufrimiento, no deploro nada. A fin de cuentas, he llevado la mejor parte. Si volviera, empezaría de nuevo. Necesito vivir. En las ciudades, no queda vida humana.

No se trata de la aviación. El avión no es un fin, es un medio. Uno no arriesga su vida por el avión. Tampoco el labrador labra para el arado. Pero por el avión, se abandonan las ciudades y sus contables, y se alcanza una verdad campesina.

Se lleva a cabo un trabajo de hombre y se tienen preocupaciones de hombre. Se está en contacto con el viento, con las estrellas, con la noche, con la arena, con el mar. Se enfrenta uno con las fuerzas naturales.

No voy a quejarme. Desde hace tres días, he andado, he tenido sed, he seguido pistas en la arena, he hecho del rocío mi esperanza. He intentado reunirme con mi especie, de la que había olvidado donde vivía en la tierra. Y estas son preocupaciones de vivos. No puedo juzgarlas más importantes que la elección, por la noche, de una sala de fiestas.

No comprendo a toda esa masa de los trenes de cercanías, esos hombres que se creen hombres, y que, sin embargo están reducidos, por una presión que no sienten, como las hormigas, al uso que se hace de ellos. ¿De qué llenan, cuando están libres, sus absurdos domingos? [...]

No me gusta el peligro. Sé lo que me gusta. Es la vida» (pp. 149-151)]

³⁶ Cfr. Gabriel Marcel: «Encuentro a un desconocido en el tren; hablamos de la temperatura, de las noticias de la guerra, etc.; pero en tanto que me dirijo a él, deja de ser para mí "alguien", es "ese hombre", "un tal" de quien, poco a poco, voy conociendo la biografía, considerandos y resultandos. Y siendo para mí un tal, yo me aparezco a mí mismo como tal otro.

«Quant à toi qui nous sauves, Bédouin de Libye, tu t'effaceras cependant à jamais de ma mémoire. Je ne me souviendrai jamais de ton visage. Tu es l'Homme et tu m'apparais avec le visage de tous les hommes à la fois. Tu ne nous as jamais dévisagés et déjà tu nous as reconnus. Tu es le frère bien-aimé. Et, à mon tour, je te reconnaîtrai dans tous les hommes.

Tu m'apparais baigné de noblesse et de bienveillance, grand seigneur qui as le pouvoir de donner à boire. Tous mes amis, tous mes ennemis en toi marchent vers moi, et je n'ai plus en seul ennemi au monde» (p. 157).³⁷

Pero puede suceder que yo tenga cada vez más conciencia de estar dialogando conmigo mismo..., es decir, que él participa cada vez más de ese absoluto que es "unrelatedness", y cada vez más dejamos de ser tal y tal otro. Somos "nosotros" simplemente.» (Journal Métaphysique, Gallimard, Paris, 1927; traducción de J. Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 1957, p. 150)

³⁷ [«En cuanto a ti que nos salvas, beduino de Libia, te borrarás para siempre no obstante de mi memoria. No recordaré nunca más tu cara. Eres el Hombre y te me apareces con la cara de todos los hombres a la vez. Nunca nos has mirado y ya nos has reconocido. Eres el hermano amado. Y, a mi vez, te reconoceré en cada hombre.

Te me apareces bañado de nobleza y benevolencia, gran señor que tienes el poder de dar de beber. Todos mis amigos, todos mis enemigos en ti vienen hacia mí, y ya no tengo ningún enemigo en el mundo» (p.157)]

VIII

LES HOMMES

La última parte es una recopilación de todo lo anterior, no de lo narrado sino de las reflexiones sobre el hombre que han ido surgiendo al hilo de los recuerdos. El título es bien ilustrativo al respecto: «*Los hombres*». «*Tierra de los hombres*» se llama el libro, y el último capítulo debería ser «*Los hombres de esta tierra*».

El autor trae a colación una estancia suya en España durante la guerra civil de 1936-1939, pero no es propiamente una anécdota, sino, en cierto modo, una base en que ir apoyando sus reflexiones. Y por otra parte, consigue así no quebrar el estilo del libro: las seis partes o capítulos anteriores son una evocación de recuerdos de sus peripecias como aviador, que desembocan en profundas reflexiones sobre la tierra de los hombres, sobre la comunidad del hombre con su entorno, sobre sus posibilidades de encuentro con las distintas realidades, que van a ir tejiendo el sentido de su existencia. En el último capítulo se centra totalmente en el ensayo de humanismo que es en el fondo la novela, pero, para

conservar de alguna manera la forma de novela autobiográfica, apoya sus últimos pensamientos en una experiencia vivida y evocada.

Profundiza en lo que es esencial para el hombre, aquello por lo que el hombre puede llegar a ser realmente hombre, y, en consecuencia, sentirse realizado. Podríamos decir que la idea que late en el fondo, es la del hombre como posibilidad. Posibilidad que puede desarrollarse, con lo cual el hombre va a su vez realizándose como persona, siendo fiel a sí mismo, o bien posibilidad que puede abortarse, con lo que eso supone de anulación de sí mismo, de deshumanización. El hombre es un ser de encuentro, y por ello ese desarrollo posible no puede de ningún modo producirse en el hombre aislado, sino en el conjunto de sucesivos encuentros fecundos.

Así la felicidad del hombre es fruto de los encuentros en los que el hombre se encuentra, en los demás, consigo mismo, o mejor dicho, encontrándose con las distintas realidades dentro de sí, toma conciencia de sí mismo, y se siente plenamente hombre, feliz a pesar, incluso, de los sinsabores. Aunque suele suceder a menudo que, urgido por pequeños placeres o apetencias, olvida su realidad esencial, o, ahogado por un ambiente embrutecedor que cercena su creatividad, se desvía de su verdadero camino:

«J'ai cru toucher le fond du désespoir et, une fois le renoncement accepté, j'ai connu la paix. Il semble à ces heures-là que l'on se découvre soi-

même et que l'on devienne son propre ami. Plus rien ne saurait prévaloir contre un sentiment de plénitude qui satisfait en nous je ne sais quel besoin essentiel que nous ne connaissions pas. [...]

Tout est paradoxal chez l'homme, on le sait bien. On assure le pain de celui-là pour lui permettre de créer et il s'endort, le conquérant victorieux s'amollit, le généreux, si on l'enrichit, devient ladre. [...]

L'essentiel, nous ne savons pas le prévoir. Chacun de nous a connu les joies les plus chaudes là où rien ne les promettait. Elles nous ont laissé une telle nostalgie que nous regrettons jusqu'à nos misères, si nos misères les ont permises. Nous avons tous goûté, en retrouvant des camarades, l'enchantement des mauvais souvenirs» (pp. 158-159)

«La vérité pour l'homme, c'est ce qui fait de lui un homme.[...] Cette dignité des rapports, cette loyauté dans le jeu...» (p. 171).

«Le mystère, c'est qu'ils soient devenus ces paquets de glaise. Dans quel moule terrible ont-ils passé, marqués par lui comme par une machine à emboutir? Un animal vieilli conserve sa grâce. Pourquoi cette belle argile humaine est-elle abîmée? [...]

[...] Protégé, entouré, cultivé, que ne saurait-il devenir! Quand il naît par mutation dans les jardins une rose nouvelle, voilà tous les jardiniers qui s'émeuvent. On isole la rose, on cultive la rose, on la favorise. Mais il n'est point de jardinier pour les hommes. Mozart enfant sera marqué comme les autres par la machine à emboutir. Mozart fera ses plus hautes joies de musique pourrie, dans la puanteur des cafés-concerts. Mozart est condamné.

[...] Je me disais: ces gens ne souffent guèrent de leur sort. [...] Ce qui me tourmente, ce ne sont ni ces creux, ni ces bosses, ni cette laideur. C'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné» (p. 182).

«Mais faute d'occasions nouvelles, faute de terrain favorable, faute de religion exigeante, ils se sont rendormis sans avoir cru en leur propre grandeur. Certes les vocations aident les hommes à se délivrer: mais il est également nécessaire de délivrer les vocations» (p. 160).³⁸

Las realidades del tipo que sean, aisladas y objetivadas, no son

³⁸ [«He creído tocar el fondo de la desesperación y, una vez aceptada la renuncia, he conocido la paz. Parece que en esos momentos uno se descubre a sí mismo y se convierte en su propio amigo. Nada podría prevalecer contra un sentimiento de plenitud que satisface en nosotros no sé qué necesidad esencial que no conocíamos anteriormente.[...]»

Todo es paradójico en el hombre, ya se sabe. A éste se le asegura el pan para permitirle crear y se duerme, el conquistador victorioso se debilita, el generoso, si se le enriquece, se hace avaro. [...]

Lo esencial, no sabemos preverlo. Todos hemos conocido las mayores alegrías allí donde nada las prometía. Nos han dejado una tal nostalgia que añoramos hasta nuestras miserias, si nuestras miserias las han permitido. Todos hemos comprobado, en el encuentro con los amigos, el encanto de los malos recuerdos» (pp. 158-159).

«La verdad para el hombre, es lo que hace de él un hombre. [...] Esa dignidad de las relaciones, esa lealtad en el juego...» (p. 171).

«El misterio es que se hayan convertido en esos montones de arcilla. ¿Por qué terrible molde han pasado, marcados por él como por una máquina de forjar? Un animal envejecido conserva su gracia. ¿Por qué esa hermosa arcilla humana se ha estropeado? [...]

[...] ¡Protegido, rodeado, cultivado, qué llegaría a ser! Cuando nace por mutación en los jardines una rosa nueva, todos los jardineros se conmueven. Se aísla la rosa, se cultiva la rosa, se la favorece. Pero no hay jardinero para los hombres. Mozart niño será marcado como los demás por la máquina de forjar. Mozart alcanzará sus más elevados gozos de música podrida, en la hediondez de los locales de café-concierto. Mozart está condenado.

[...] Me decía: esta gente no sufre por su suerte. [...] Lo que me atormenta no son ni esos huecos, ni esas jorobas, ni esa fealdad. Es un poco, en cada uno de esos hombres, Mozart asesinado» (p.182).

«Pero a falta de nuevas ocasiones, a falta de terreno favorable, a falta de religión exigente, se han dormido sin haber creído en su propia grandeza. Ciertamente las vocaciones ayudan a los hombres a liberarse: pero es igualmente necesario liberar las vocaciones» (p. 160).]

absolutamente válidas en sí mismas, sino en tanto que son ámbitos que permiten un entreveramiento fecundo con el hombre, la fundación de un campo de juego en el que se unan con él de manera tan alta que el hombre pueda asumir activamente sus propias posibilidades:

«La vérité, ce n'est point ce qui se démontre. Si dans ce terrain, et non dans un autre, les orangers développent de solides racines et se chargent de fruits, ce terrain-là c'est la vérité des orangers. Si cette religion, si cette culture, si cette échelle des valeurs, si cette forme d'activité et non telles autres, favorisent dans l'homme cette plénitude, délivrent en lui un grand seigneur qui s'ignorait, c'est que cette échelle des valeurs, cette culture, cette forme d'activité sont la vérité de l'homme. La logique? Qu'elle se débrouille pour rendre compte de la vie» (p. 159).³⁹

Ya hemos ido viendo cómo Saint-Exupéry ve al hombre en comunión con el planeta. Pues bien, en este último punto de su reflexión, esa comunión se refiere especialmente a la especie humana, lo que él llama "*el gusto de lo universal*", y que, en definitiva, es la unión radical entre los hombres, la solidaridad, que nunca puede ser reductiva, sino al contrario, impulsadora de apertura y marcha hacia una meta común:

³⁹ [«La verdad no es aquello que se demuestra. Si en esta tierra, y no en otra, los naranjos desarrollan raíces sólidas y se cargan de frutos, esta tierra es la verdad de los naranjos. Si esta religión si esta cultura, si esta escala de valores, si esta forma de actividad y no tales otras, favorecen en el hombre esta plenitud, liberan en él a un gran señor que se desconocía, es que esta escala de valores, esta cultura, esta forma de actividad son la verdad del hombre. ¿La lógica? Que se arregle para rendir cuentas de la vida» (p. 159).]

«Il avait droit lui aussi à notre vie. Nous étions les branches d'un même arbre.

[...] Vous preniez ce risque les uns pour les autres? On découvre à cette minute-là cette unité qui n'a plus besoin de langage. J'ai compris ton départ. Si tu étais pauvre à Barcelone, seul peut-être après le travail, si ton corps même n'avait point de refuge, tu éprouvais ici le sentiment de t'accomplir, tu rejoignais l'universel; voici que toi, le paria, tu étais reçu par l'amour. [...]

Lié à nos frères par un but commun et qui se situe en dehors de nous, alors seulement nous respirons et l'expérience nous montre qu'aimer ce n'est point nous regarder l'un l'autre mais regarder ensemble dans la même direction. Il n'est de camarades que s'ils s'unissent dans la même cordée, vers le même sommet en quoi ils se retrouvent. [...]⁴⁰

C'est peut-être pourquoi le monde d'aujourd'hui commence à craquer autour de nous. Chacun s'exalte pour des religions qui lui promettent cette plénitude. Tous, sous les mots contradictoires, nous exprimons les mêmes élans. Nous nous divisons sur des méthodes qui sont les fruits de nos

⁴⁰ Esa misma transcendencia como fundamento de una relación amorosa que expresan las palabras de Saint-Exupéry, encontramos en Gabriel Marcel: *«Me parece que no hay amor humano digno de tal nombre que no constituya a los ojos de quien lo piensa un compromiso y, a la vez, una semilla de inmortalidad; y, de otra parte, no es posible pensar este amor sin descubrir que se supera y trasciende en todos los sentidos; que exige en el fondo, para ser plenamente él mismo, una comunión universal. Por nuestra comunión espero en la indestructibilidad, y la esperanza resiste aquí todo desaliento, con la convicción de que si se admitiera como posible esta destrucción, traicionaría la fidelidad esencial que sirve de lazo a la comunidad.»* (Homo viator. Prolegómenos à une métaphysique de l'espérance, Aubier-Montaigne, París, 1944, traducción de Zanetti y Quintero con el título de Prolegómenos para una metafísica de la esperanza, Nova, Buenos Aires, 1954, p. 200).

raisonnements, non sur les buts: ils sont les mêmes» (pp. 169-170).⁴¹

Así el hombre encuentra su más profundo y radical sentido siendo nudo de un entramado de lazos de unión, que lo ligan, de alguna manera, a la comunidad de los hombres, pero, y esto es esencial, con una gran apertura, un profundo respeto y anchura de miras.

La meta del hombre es colaborar en la confección de ese tejido de entreveramientos de ámbitos que va constituyendo la vida de la humanidad. No, por cierto, de forma ciega sino de manera creativa, formando una unión fecunda, donde cada hombre pueda llegar a lo mejor de sus posibilidades.

«Pour comprendre l'homme et ses besoins, pour le connaître dans ce qu'il a d'essentiel, il ne faut pas opposer l'une à l'autre l'évidence de vos vérités. Oui, vous avez raison. Vous avez tous raison. [...]

Il faut, pour essayer de dégager cet essentiel, oublier un instant les

⁴¹ [También él tenía derecho a nuestra vida. Éramos las ramas de un mismo árbol.

[...] ¿Corrías ese peligro unos por otros? En ese instante se descubre esa unidad que no necesita lenguaje. He comprendido tu partida. Si eras pobre en Barcelona, si estabas tal vez solo después del trabajo, si tu cuerpo no tenía ningún refugio, experimentabas aquí el sentimiento de realizarte, alcanzabas lo universal; he aquí que tú, el paria, eras recibido por el amor." [...]

Unido a nuestros hermanos por una meta común y que se sitúa fuera de nosotros, solamente entonces respiramos y la experiencia nos enseña que amar no es mirarnos el uno al otro sino mirar juntos en la misma dirección. Sólo hay compañeros si se unen en la misma cordada, hacia la misma cima, en donde se encuentran. [...]

Tal vez sea por esto por lo que el mundo de hoy empieza a tambalearse a nuestro alrededor. Todos nos exaltamos por religiones que nos prometen esta plenitud. Todos, bajo palabras contradictorias, sentimos los mismos anhelos. Nos diferenciamos por los métodos, que son fruto de nuestro razonamiento, no por las metas: son las mismas» (pp. 169-170)]

divisions, qui, une fois admises, entraînent tout un Coran de vérités inébranlables et le fanatisme qui en découle. [...] Mais la vérité, vous le savez, c'est ce qui simplifie le monde et non ce qui crée le chaos. La vérité c'est le langage qui dégage l'universel. [...] La vérité, ce n'est point ce qui se démontre, c'est ce qui simplifie.

[...] L'homme, partout, autour de nous, expose les mêmes besoins. [...] Nous voulons être délivrés. [...] Il n'est pas d'horreur matérielle. La bague réside là où des coups de pioche sont donnés qui n'ont point de sens, qui ne relient pas celui qui les donne à la communauté des hommes. [...]

Il est deux cents millions d'hommes, en Europe, qui n'ont point de sens et voudraient naître. [...] Tous, plus au moins confusément, éprouvent le besoin de naître. Mais il est des solutions qui trompent. Certes on peut animer les hommes, en les habillant d'uniformes. Alors ils chanteront leurs cantiques de guerre et rompront leur pain entre camarades. Ils auront retrouvé le goût de l'universel. Mais du pain qui leur est offert, ils vont mourir.

On peut déterrer les idoles de bois et ressusciter les vieux mythes qui ont, tant bien que mal, fait leur preuve [...]. C'est, certes, plus facile que de tirer du soutier un Beethoven.

Mais de telles idoles sont des idoles carnivores. Celui qui meurt pour le progrès des connaissances ou la guérison des maladies, celui-là sert la vie, en même temps qu'il meurt. [...]

Nous sommes solidaires, emportés par la même planète, équipage d'un même navire. Et s'il est bon que des civilisations s'opposent pour favoriser des synthèses nouvelles, il est monstrueux qu'elles s'entre-dévorent.

Puisqu'il suffit, pour nous délivrer, de nous aider à prendre conscience d'un but qui nous relie les uns aux autres, autant le chercher là où il nous unit tous. Le chirurgien qui passe la visite n'écoute pas les plaintes de celui qu'il ausculte: à travers celui-là, c'est l'homme qu'il cherche à guérir. Le chirurgien parle un langage universel. [...] Celui-là qui veille modestement quelques moutons sous les étoiles, s'il prend conscience de son rôle, se découvre plus qu'un serviteur. Il est une sentinelle. Et chaque sentinelle est responsable de tout l'Empire. [...]

Quand nous prendrons conscience de notre rôle, même le plus effacé, alors seulement nous serons heureux. Alors seulement nous pourrons vivre en paix et mourir en paix, car ce qui donne un sens à la vie donne un sens à la mort» (pp. 172-176).⁴²

⁴² [«Para comprender al hombre y sus necesidades, para conocerlo en lo esencial, no hay que oponer una a una la evidencia de vuestras verdades. Sí, tenéis razón. Todos tenéis razón. [...]

Es necesario, para intentar desprender ese esencial, olvidar por un momento las divisiones, que, una vez admitidas, arrastran todo un Corán de verdades inquebrantables y de fanatismo que se desprende de ellas. [...] Pero la verdad, ya lo sabéis, es lo que simplifica el mundo y no lo que crea el caos. La verdad es el lenguaje que desprende lo universal. [...] La verdad, no es lo que se demuestra, es lo que simplifica.

[...] El hombre, por todas partes, a nuestro alrededor, manifiesta las mismas necesidades. [...] Queremos ser liberados. [...] No hay horror material. El presidio reside allí donde se dan golpes de pico que no tienen ningún sentido, que no unen a quien los da a la comunidad de los hombres. [...]

Hay doscientos millones de hombres, en Europa, que no tienen ningún sentido y quisieran nacer. [...] Todos, más o menos confusamente, experimentan la necesidad de nacer. Pero hay soluciones engañosas. Ciertamente se puede animar a los hombres vistiéndolos de uniforme. Entonces cantarán sus cantos de guerra y compartirán el pan entre compañeros. Habrán encontrado el gusto de lo universal. Pero de ese pan que se les ofrece, morirán.

Se pueden desterrar los ídolos de madera y resucitar los viejos mitos que, de un modo u otra, han servido. [...] Es, por cierto, más fácil que sacar un Beethoven del pañolero.

Pero tales ídolos son ídolos carnívoros. El que muere por el progreso de los conocimientos o la curación de las enfermedades, ese sirve a la vida, al mismo tiempo que muere. [...]

Somos solidarios, llevados por el mismo planeta, tripulación de un mismo barco. Y si es bueno que las civilizaciones se opongan para favorecer síntesis nuevas, es monstruoso que se devoren unas a otras.

Puesto que basta para liberarnos, que se nos ayude a tomar conciencia de una meta que nos une los unos a los otros, mejor buscarla allí donde nos une a todos. El cirujano que pasa visita

¡Comunidad entre los hombres! Es la clave de bóveda de la humanidad, tanto en sentido horizontal, entre los hombres que comparten la misma época, como en vertical, de generación en generación, como hilo conductor de vida y de patrimonio espiritual, de la grandeza de ser hombre:

«Ce qui se transmettait ainsi de génération, avec le lent progrès d'une croissance d'arbre, c'était la vie mais c'était aussi la conscience. Quelle mystérieuse ascension! D'une lave en fusion, d'une pâte d'étoile, d'une cellule vivante germée par miracle nous sommes issus, et, peu à peu, nous nous sommes élevés jusqu'à écrire des cantates et à peser des voies lactées.

La mère n'avait point seulement transmis la vie: elle avait, à ses fils, enseigné un langage, elle leur avait confié le bagage si lentement accumulé au cours des siècles, le patrimoine spirituel qu'elle avait elle-même reçu en dépôt, ce petit lot de traditions, de concepts et de mythes qui constitue toute la différence qui sépare Newton ou Shakespeare de la brute des cavernes.

[...] La genèse n'est point achevée et il nous faut prendre conscience de nous-mêmes et de l'univers. Il nous faut, dans la nuit, lancer des passerelles. Seuls l'ignorent ceux qui font leur sagesse d'une indifférence qu'ils croient égoïste; mais tout dément cette sagesse-là! Camarades, mes camarades, je vous prends à témoin: quand nous sommes-nous sentis heureux?»

no atiende a las quejas de aquel al que ausculta: a través de él, es al hombre al que intenta curar. El cirujano habla un lenguaje universal. [...] Aquel que cuida modestamente algunos corderos bajo las estrellas, si toma conciencia de su papel, se descubre como algo más que un servidor. Es un centinela. Y cada centinela es responsable de todo el Imperio. [...]

Cuando tomemos conciencia de nuestro papel, incluso del más gris, solamente entonces seremos felices. Solamente entonces podremos vivir en paz y morir en paz, pues lo que da un sentido a la vida da un sentido a la muerte.» (pp. 172-176)]

(pp. 178-179).⁴³

⁴³ [«Lo que se transmitía de generación en generación, con el lento progreso de un crecimiento de árbol, era la vida pero también la conciencia. ¡Qué misterioso ascenso! De una lava en fusión, de un pasta de estrella, de una célula viva germinada por milagro hemos surgido, y, poco a poco, nos hemos elevado hasta escribir cantatas y pesar vías lácteas.

La madre no había transmitido sólo la vida: les había enseñado un lenguaje a sus hijos, les había confiado el equipaje tan lentamente acumulado a lo largo de siglos, el patrimonio espiritual que ella a su vez había recibido en depósito, ese pequeño lote de tradiciones, de conceptos y de mitos que constituye toda la diferencia que separa Newton o Shakespeare del bruto de las cavernas.

La génesis no ha terminado y debemos tomar conciencia de nosotros mismos y del universo. Debemos tender puentes en la oscuridad. Tan sólo lo ignoran aquellos que hacen su sabiduría de una indiferencia que creen egoísta: ¡pero todo desmiente esa sabiduría! Amigos, amigos míos, os tomo como testigos: ¿Cuándo nos hemos sentido felices?» (pp. 178-179).]

VALORACIÓN GENERAL DE LA OBRA

Terre des hommes tiene ciertamente un argumento harto endeble. No es propiamente una novela, tampoco es una biografía a pesar de estar constituido por recuerdos. Cada uno de los ocho capítulos en los que está dividido el libro, son a modo de sendas parábolas sobre el sentido de la vida humana, el modo de ser propio del hombre.⁴⁴

Para Saint-Exupéry, el hombre es un ámbito de posibilidades que va construyéndose a sí mismo, por medio de sus relaciones con las cosas y con los

⁴⁴ «*Terre des hommes* n'est pas un roman. Mais ce livre est la réponse de Saint-Exupéry aux interrogations qu'il s'était posées dans ses deux premières oeuvres. "La ligne" et "l'avion", les prestiges du ciel et ceux de l'action y sont encore, mais à leur juste place; le culte aussi de ce qui révèle l'homme à soi même, du danger, certes, mais l'hostile à la gratuité, au genre toréador, au suicide en gants blancs. Le secret, pour que les actes et les choses tout à coup ne perdent leur sens, est trouvé: la Terre et les Hommes. *Terre des hommes* est un choix sur la condition humaine. [...]

Terre des hommes est un livre de la camaraderie. Mot pudique et considérable, inventé pour masquer la tendresse et l'amitié que nous étendons aujourd'hui à tous les hommes comme ils sont, au nom justement de ce qu'on sent qu'ils auraient dû être. "La grandeur d'un métier, peut-être, est avant tout d'unir les hommes, écrit Saint-Exupéry, car il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines."» (Georges Mounin, «L'espérance de l'homme» *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Paris, Garnier, 1971, pp.37-38)

otros hombres.⁴⁵ Más aún, el hombre es el nudo en el que convergen todos los lazos de unión del universo; es, en otras palabras, el centro, libre y activo, de todo un entreveramiento de ámbitos que se encuentran.⁴⁶

El autor reflexiona también sobre el hombre que renuncia a su libertad ("*pequeño burgués de Toulouse*") o al que se le priva de ella ("*Mozart*")

⁴⁵ «De *Courrier Sud* à *Terre des hommes*, j'ai cru voir un homme à la recherche de ce qui pouvait donner du goût à la vie: l'ivresse du vol le poème aérien d'abord; puis le vin de l'action. Enfin la communion des vivants au service d'eux-mêmes et de la vie.», Georges Mounin, «*L'espérance de l'homme*», *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Paris, Garnier, 1971, p. 40.

⁴⁶ «Saint-Exupéry se jette dans sa mission parce qu'elle est lui-même, la suite de ce qu'il a pensé, voulu et décidé, parce qu'il ne serait plus rien s'il se dérobait. À mesure qu'il entre dans danger, il reconquiert son être. Au-dessus d'Arras, dans le feu de la D.C.A., quand chaque seconde de survie est aussi miraculeuse qu'une naissance, il se sent invulnérable parce qu'il est enfin dans les choses, qu'il a quitté son néant intérieur et que, s'il meurt, ce sera en plein monde.

Mais peut-être ne sera-t-il que blessé, peut-être lui faudra-t-il agoniser de longues heures, à terre? Le même cruel secours lui serait encore offert: tant qu'il vivra, être et penser comme un vivant, rester tendu vers les fins qu'il a choisies. [...] Pour l'homme encore vivant, il n'y a pas d'autre ressource -mais celle-là souveraine- que de garder sa conduite d'homme vivant. On meurt seul, mais on vit avec les autres, nous sommes l'image qu'ils se font de nous, là où ils sont nous sommes aussi. [...] Ce qui permet au héros de se sacrifier, ce n'est pas, comme chez Nietzsche, la fascination de la mort, ni, comme chez Hegel, la certitude d'accomplir ce que l'histoire veut, c'est la fidélité au mouvement naturel qui nous jette vers les choses et les autres. Ce que j'aime, disait Saint-Exupéry, ce n'est pas la mort, c'est la vie». (Maurice Merleau-Ponty, «*Le héros contemporain*», *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Paris, Garnier, 1971, pp. 69-70).

Merleau-Ponty dice que «*vivimos con los otros, somos la imagen que ellos se hacen de nosotros, donde ellos están allí estamos también nosotros*», pero nosotros decimos: sí vivimos con los otros, pero no somos la imagen que ellos se hacen de nosotros, porque ese *vivir con los otros* no se reduce a una mera vecindad o yuxtaposición, sino que supone responder a sus apelaciones y a la vez ofrecerles posibilidades para actuar con pleno sentido. En una palabra, no es vecindad sino encuentro; no somos la imagen que se hacen de nosotros, sino que en los sucesivos encuentros nos vamos desarrollando como personas. (Cfr. Zubiri, X., *Sobre el hombre*, Madrid, Alianza, 1986./ Rof Carballo, J., *El hombre como encuentro*, Madrid, Alfaguara, 1973./ López Quintás, A., *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa*, Madrid, Asociación para el progreso de las ciencias humanas, 1993).

asesinado"), y es una cosa más entre las cosas, sin necesidad ni posibilidad de ser de otro modo. Ese hombre, incapaz de ser creativo, que no ve a las personas y a las cosas como ámbitos con los que relacionarse, sino como objetos que están fuera de él, y le son distintos y extraños, ese hombre está abocado a la soledad más total y absoluta.

La civilización en sí misma es embrutecedora, porque disfrazando la primigenia comunidad del hombre con la naturaleza, hace al hombre preocuparse por lo que no es esencial, y le hunde en la rutina desesperanzada.

El hombre es un ámbito lleno de evocaciones y posibilidades, que se descubre y se realiza como ser humano en su encuentro con el planeta -que es su origen radical-, a través de las cosas que él manipula. Así se establece un entramado de relaciones de los distintos ámbitos entre sí, con el hombre como centro, y se va constituyendo el espacio humano del mundo, donde una casa tiene mucho más valor que el de albergar y calentar, un jardín es el sueño de los juegos de infancia, el avión es el medio para encontrarnos con la naturaleza...

La verdadera dimensión y grandeza humana del hombre, su posibilidad, se desarrolla en los sucesivos encuentros creativos con otros hombres. Es lo que Saint-Exupéry llama la comunidad de los hombres (por oposición a la soledad del hombre de vértigo). Los hombres que forman y están comprometidos en esa

comunidad, están unidos entre ellos por los fuertes lazos de la fraternidad, la amistad, la solidaridad. *"Tu es l'Homme..., tu es le frère bien-aimé"* [*"Tú eres el hombre..., el hermano tan querido"*], dirá del beduino que los salva en el desierto de Libia. Ser hombre es ser hermano. Ser hermano supone haber sido capaz de encontrarse.

Para que el encuentro se produzca, el hombre debe adoptar una actitud de profundo respeto (*"Respect de l'homme! Respect de l'homme! Là est la pierre de touche!"* [*¡Respeto al hombre! ¡Respeto al hombre! ¡Esta es la piedra de toque!*]) - dice el mismo autor en *Lettre à un otage*), una actitud generosa de disponibilidad, con capacidad de sorpresa, de admiración, de renuncia incluso. El hombre que establece campos comunes de juego en los que se encuentra con otros seres, el hombre de éxtasis, sale de sí para elevarse, y así es fiel a su propio proyecto de hombre y a su misión de responsabilidad de ir tejiendo el entreveramiento de ámbitos que constituye la humanidad.

Cuando es fiel a su propia e inocente realidad, el hombre experimenta un cierto gusto de universalidad, ansias de eternidad, y se siente realizado y feliz, aun en medio de sufrimientos y miserias. Porque la felicidad del hombre radica en la fidelidad al propio proyecto de ser miembro al servicio de la familia

humana.⁴⁷

En conjunto, podemos afirmar que Saint-Exupéry, en su prosa elegante y precisa, y bajo la forma de recuerdos personales de sus experiencias de aviador, nos va trazando una profunda reflexión sobre la *"tierra de los hombres"* en cuyo centro está el hombre, responsable y solidario, que debe *"tender puentes en la oscuridad"* porque *"la génesis no ha terminado"*.

⁴⁷ «Alors que son tempérament d'architecte le pousse vers une morale seigneuriale de la qualité, que menace la dignité de l'infirme et de l'infime, un coeur de générosité, de bienveillance et de pitié ne cesse de battre dans sa poitrine. Suspendu entre la force et l'amour, on le voit, de *Vol de nuit* à *Terre des hommes*, passer d'un humanisme héroïque à un humanisme plus simplement humain, où le service des autres, l'instinct fraternel, le progrès, le bonheur de la foule orientent l'activité de l'homme supérieur. Et, sans doute, l'oscillation ne s'amortira-t-elle jamais tout à fait entre les deux pôles. Mais il ne suffit pas de dire que Saint-Exupéry s'en est tiré, en ce cas, par le syncrétisme, en affirmant les contraires: plutôt est-il arrivé à une position de synthèse. Entre la fausse mystique égalitaire, qui attribue à tous les individus une valeur pareille, et l'hérésie aristocratique, qui accepte comme normales l'indignité et l'humiliation de l'esclave, du routier ou du prolétaire, il entend n'honorer que l'homme dans l'individu; mais il ne se résigne point à ce que dans le plus humble ou le plus malheureux, les chances de l'homme soient niées ou sacrifiées. "Ma civilisation repose sur le culte de l'homme à travers les individus": non pas à travers *quelques* individus ce qui nous ramènerait à la morale nietzschéenne des maîtres, mais à travers *tous* les individus. Devant l'enfant d'un couple d'émigrants polonais, d'une beauté encore divine, mais que va bientôt abîmer la misère, ce qui le tourmente, "ce n'est point cette misère, dans laquelle, après tout, on s'installe aussi bien que dans la paresse [...]. Ce qui me tourmente, ce ne sont ni ces creux, ni ces bosses, ni cette laideur. C'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné".»(Pierre-Henri Simon, «*Saint-Exupéry et Malraux*», *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry*, Paris, Garnier, 1971, pág. 83).

**«EN LA PLAZA»
de VICENTE ALEIXANDRE**

INTRODUCCIÓN

VICENTE ALEIXANDRE

Poeta de la llamada "*Generación del 27*", nació Vicente Aleixandre en Sevilla, el 26 de abril de 1898. Dos años después, la familia Aleixandre se traslada a Málaga, donde vivirían durante nueve años, tras los cuales se instala en Madrid.

Desde muy joven fue muy aficionado a la lectura, si bien la poesía no entraba en esa afición todavía. Habrá que esperar al verano de 1917, cuando trabó amistad con un jovencísimo Dámaso Alonso, que le llevaría a descubrir la poesía.

En 1920 terminó sus estudios de Derecho y de Intendencia Mercantil, y pasó a ser profesor ayudante en la Escuela de Intendentes Mercantiles de Madrid. Fue una época de gran dedicación a la poesía, escribiendo versos, que

no publicaba, y leyendo a otros poetas que influirían sobre nuestro autor, como él mismo explica: «*Bécquer fue un poeta que amé en seguida, y ese gusto no ha sufrido nunca eclipse. Él fue el revelador para mí del mundo romántico. San Juan de la Cruz ha perdurado en mi amor desde el primer día. Góngora me deslumbró. La pasión gongorina común a mi generación, no me fue del todo ajena en mi juventud...*»¹

Una enfermedad que le separaría de su vida laboral, en 1925, sería la ocasión de que iniciara su dedicación plena a la literatura, como colaborador en distintas revistas poéticas. Es a su vez el momento de la creación de los poemas de su libro *Ámbito*. Y es también por aquel entonces cuando conoce a los poetas que se agrupan alrededor de la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora.

Poco años más tarde redactaría los poemas de *Pasión de la tierra*, libro que sin embargo, no vería la luz hasta 1935.

Su salud sigue siendo muy endeble y debe someterse a una grave operación en la que se le extirpa un riñón. Se recupera en Miraflores de la Sierra, pueblo madrileño ya siempre ligado al nombre del gran poeta. Es el

¹ Cfr. Bousoño, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977³, pág. 14.

año de 1932, y en esa misma época ve la luz su libro *Espadas como labios*.

En diciembre de 1933 es distinguido con el Primer Premio Nacional de Literatura. En 1935 publica *La destrucción o el amor* y *Pasión de la tierra*. No corre la misma suerte *Mundo a solas*, que no vería la luz hasta 1950.

Tras el paréntesis de la guerra civil (1936-1939), nos encontramos con un Vicente Aleixandre con una salud debilitada pero en su época de plenitud como poeta. Entre 1945 y 1949 escribe *Nacimiento último* e *Historia del corazón* (Obra esta última que no terminaría hasta 1954). Les siguen *En un vasto dominio* (1962), *Poemas de la consumación* (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974).

En 1949 fue elegido miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua, y finalmente en 1977 recibió el Premio Nobel de Literatura.

Vicente Aleixandre falleció en Madrid, en 1984.

HISTORIA DEL CORAZÓN

Historia del corazón, libro al que pertenece "En la plaza", empieza a escribirse en 1945, pero no sería concluido hasta 1954, año de su publicación. Puede considerarse una de las cinco obras magnas de Vicente Aleixandre, junto con *La destrucción o el amor*, *Sombra del paraíso*, *En un vasto dominio* y *Poemas de la consumación*.

Con *Historia del corazón* se inicia un segundo ciclo dentro de la producción aleixandrina. Carlos Bousoño, en su espléndido estudio de la poesía de Vicente Aleixandre², nos dice que «Desde *Ámbito a Nacimiento último*, la lírica de Aleixandre pudo recibir en definición aproximada el calificativo de cósmica. [...] El panorama cambia por completo en *Historia del corazón*. Si antes el tema era, como digo, el cosmos, y no (o sólo accidentalmente) el humano vivir, ahora el tema será el humano vivir y no el cosmos, salvo *per accidens*. Nótese que no digo «el hombre», sino «el vivir del hombre». Por lo pronto, el vivir del propio poeta (por eso el libro es una

² O.c., pp. 95-96.

«historia del corazón»; pero también y quizá sobre todo, el vivir de la indefensa criatura humana, el vivir de la inmensa criatura a la que llamamos humanidad. [...] El nuevo libro de nuestro autor está cargado de la sensación del tiempo. Canta el vivir del hombre a conciencia de su caducidad; o expresado con más justeza: precisamente desde esa conciencia es de donde el canto surge.»

Decíamos antes que algunos de los poemas contenidos en *Historia del corazón* fueron escritos ya en 1945, mientras que los últimos datan de 1953. Siguiendo la cronología que nos ofrece Carlos Bousoño, «*En la plaza*» fue compuesto el 14 de noviembre de 1952. Digamos, como curiosidad, que el poema que cierra el libro, «*Mirada final (muerte y reconocimiento)*» está fechado el 27 de febrero de ese mismo año.

El libro está dividido en cinco partes: I. *Como el vilano* (que consta a su vez de *I. Como el vilano*, *2. Desde la larga duda y Sombra final*), II. *La mirada extendida* (En la que está incluido el poema «*En la plaza*»), III. *La realidad*, IV. *La mirada infantil* y V. *Los términos*, que concluye con *Mirada final*, cuyo último verso, «*en el fin el cielo piadosamente brillar*», en contraste con «*La soledad, en que hemos abierto los ojos*» que abre el poema, deja un sabor de serena esperanza en una vida más allá de «*cuando el largo rodar de la vida ha cesado*».

«En la plaza»

Hermoso es, hermosamente humilde y confian-
te, vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arras-
trado.

5

No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere cal-
cáreamente imitar a la roca.

Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran
corazón de los hombres palpita extendido.

10

Como ése que vive ahí, ignoro en qué piso,
y le he visto bajar por unas escaleras
y adentrarse valientemente entre la multitud y
perderse.

15

La gran masa pasaba. Pero era reconocible el di-
minuto corazón afluido.

Allí, ¿quién lo reconocería? Allí con la esperanza, con
resolución o con fe, con temeroso denuedo 20
con silenciosa humildad, allí él también
transcurría.

Era una gran plaza abierta, y había olor de exis-
tencia.
Un olor a gran sol descubierto, a viento rizándolo, 25
un gran viento que sobre las cabezas pasaba su
mano,
su gran mano que rozaba las frentes unidas y las
reconfortaba.

Y era el serpear que se movía 30
como un único ser, no sé si desvalido, no sé si po-
deroso,
pero existente y perceptible, pero cubridor de la
tierra.

Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse 35
y puede reconocerse.
Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogación en la boca,
quisieras algo preguntar a tu imagen,
no te busques en el espejo, 40
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete.

Entra despacio, como el bañista que, temeroso, 45
 con mucho amor y recelo al agua,
 introduce primero sus pies en la espuma,
 y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya
 se decide.

Y ahora con el agua en la cintura todavía no se 50
 confía.

Pero él extiende sus brazos, abre al fin sus dos
 brazos y se entrega completo.

Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,
 y avanza y levanta espumas, y salta y confía, 55
 y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es
 joven.

 Así, entra con pies desnudos. Entra en el hervor,
 en la plaza.

Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú 60
 mismo.

¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere
 latir
 para ser él también el unánime corazón que le al-
 canza!³ 65

³ Aleixandre, Vicente, *Historia del corazón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pág. 55.

ANÁLISIS DEL POEMA

Refiriéndose a la obra *Historia del corazón*, dice Carlos Bousoño⁴ que el tema es «*el vivir de la indefensa criatura humana, el vivir de la inmensa criatura a la que llamamos humanidad*».⁵ Y más adelante afirma que «*en ciertos poemas lo que se canta no es el vivir de un hombre (el poeta, su amada), sino el vivir de todos los hombres, el vivir de la humanidad entera. Sirvan de ejemplo -continúa diciendo- las piezas tituladas «En la plaza», «El poeta canta por todos» o «Vagabundo continuo», como más representativas.*»⁶

Por su parte María Moliner da como tema del poema «*la necesidad del individuo de sumarse a la marea humana para así realizarse plenamente*»⁷: Observemos la contradicción que encierran estas palabras: si un hombre se *suma a la marea humana* desaparece como individualidad, se despersonaliza,

⁴ Cfr. O.c., pp. 93-127.

⁵ *Ibidem.*, pág. 96.

⁶ *Ibidem.*, pág. 109.

⁷ Cfr. María Moliner Mayoral, *Análisis de Textos*, Madrid, Gredos, 1982², pág. 187.

y, en consecuencia, mal puede *realizarse plenamente* como tal hombre. Sin embargo la ambigüedad no procede de la determinación del tema, sino del contenido del poema mismo, pues, en nuestra opinión, éste parece tratar de la experiencia de éxtasis del encuentro de cada hombre con los demás y consigo mismo, pero no obstante ciertas palabras indican paradójicamente un tipo de unión poco personal, no de encuentro sino de empastamiento,⁸ como tendremos ocasión de ir viendo en nuestro estudio.

El propio título tiene ya una carga simbólica grande: la plaza es el lugar

⁸ No puede extrañarnos la confusión, pues es un reflejo de la poca claridad que reina en general en los temas referentes a los procesos de vértigo y de éxtasis. Pensamos que es imprescindible, para una buena formación, que los jóvenes aprendan a pensar con rigor y sean capaces de discernir entre ambos tipos de experiencia, para advertir si caminan hacia su destrucción (*vértigo*) o hacia su edificación (*éxtasis*).

Sigamos las clarificadoras palabras del profesor López Quintás sobre la confusión involuntaria (como corresponde a nuestro poema) de ambas experiencias: «*Diversas circunstancias pueden llevar al hombre a confundir inadvertidamente las experiencias de éxtasis con las de vértigo. Todo ser humano, en condiciones normales, quiere vivir intensamente, otorgar a su existencia el colorido y la riqueza de múltiples experiencias. Tiende a dar por supuesto que toda experiencia amplía su horizonte vital, ensancha el radio de acción de su actividad creadora y perfecciona su personalidad.*

Cuando la experiencia adquiere cierta intensidad, parece sacar al hombre de sí y adentrarlo en un reino enigmático de plenitud vital. Esta salida de sí suele ser interpretada como la quintaesencia del éxtasis.

Si no se repara debidamente en las distintas formas que hay de «salir de sí», se tiende a realzar toda experiencia que de algún modo inmerja al hombre en alguna vertiente de su entorno. Tal imprecisión lleva a confundir indiscriminadamente las experiencias de vértigo y éxtasis y a considerarlas como fenómenos semejantes, o al menos como variantes de una misma especie, a la que pertenecen la embriaguez, el delirio báquico, la orgía, el deliquio amoroso, el raptó místico...

*Es condición indispensable para una formación sólida conocer con toda precisión qué género de salida de sí implican las experiencias de vértigo y las de éxtasis. Al conocer la lógica interna de ambos tipos de experiencia, se gana un gran poder de discernimiento y se puede uno orientar en la vida con bastante seguridad.» (Cfr. *Vértigo y éxtasis...*, pp. 141-142).*

de encuentro, el centro neurálgico en el que confluyen todos los habitantes de un pueblo. En este caso se trata de todos los habitantes de la tierra, y la plaza simboliza la humanidad entendida como un tejido de encuentros de todos los hombres, y a su vez como el lugar donde cada uno de ellos se realiza como tal, porque es allí donde es y se siente verdaderamente hombre. El hombre es un ser de encuentro, y la fidelidad a su propio proyecto consiste en conformar la humanidad, en ser con y para los demás.⁹

Esta idea de encuentro del hombre con los demás y consigo mismo aparece estructurada en cuatro partes, pero no en el sentido de que la idea esté plasmada gradualmente o de forma parcelada, sino que se trata de cuatro reflexiones distintas, cuatro argumentaciones para expresar la misma idea.¹⁰

⁹ «Cuando se realiza de forma debida, el encuentro presenta la mayor fecundidad para la vida humana. Puede afirmarse con toda decisión que la cantidad y, sobre todo, la calidad de los encuentros que el hombre realiza deciden la madurez de su personalidad, su logro como persona.» (Ibíd., pág. 255)

¹⁰ Esta opinión es totalmente compatible con la división que propone María Moliner cuando dice que «La estructura del poema viene determinada por los distintos puntos de vista del narrador sobre la realidad (Tal vez su afirmación esté influida por la idea de Carlos Bousoño de que «lo radicalmente propio de Alexandre es su modo totalizador de contemplar la realidad» [Carlos Bousoño, o.c., pág. 108]). Está formada -sigue diciendo M. Moliner- por planos sucesivos que van, en orden alternante, de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular, de lo universal a lo personal. Comienza en un plano abstracto, universal, que comprende los nueve primeros versos («Hermoso es... no es bueno... es puro y sereno...»). Desciende a un plano concreto, particular, personal («ese que vive ahí...»). Vuelve a lo abstracto y general («era una gran plaza abierta... había olor de existencia») para ir descendiendo paulatinamente a través de lo general indefinido («allí cada uno puede...») hasta el plano personal, individual del tú («no te busques en el espejo... baja... desnúdate... sé tú mismo») que se prolonga hasta el antepenúltimo verso del poema. En los dos versos finales vuelve a cambiar la perspectiva del narrador, que pasa del diálogo directo y personal con un tú a una exclamación de carácter objetivo y universal («¡Oh pequeño corazón... corazón que quiere latir / para ser también el unánime corazón que le alcanza!»). (María Moliner, O.c., pág. 187)

En los doce primeros versos,¹¹ lo bueno y lo bello del vivir se confunden, o mejor, confluyen en existir, ser-en-el-mundo con los demás, y encontrarse a sí mismo siendo humanidad, que es nudo de encuentros entre hombres.

Los diez siguientes versos, adoptan un estilo cercano a la narración: es un caso concreto -aunque ciertamente estamos ante una historia simbólica-, un vecino a quien el poeta ha visto salir de su aislamiento, de su altura, de su lejanía, para entrar a formar parte de la humanidad.¹²

Estos dos apartados sirven a modo de planteamiento del tema, primero en la reflexión y luego en el caso concreto que sirve de ejemplo a lo anterior y que, además, introduce directamente en la plaza que da título al poema, y que constituye su núcleo. Son catorce versos en los que desarrolla todo el contenido del tema.¹³

¹¹ M. Moliner los cuenta como 9, y, según hemos visto, se refiere a ellos como «*plano abstracto, universal*» (O.c., pág. 187).

¹² Dice M. Moliner que en ellos «*desciende a un plano concreto, particular y personal*». (O.c., pág. 187).

¹³ M. Moliner sigue el mismo hilo conductor si bien no establece cortes tan definidos como los que nosotros proponemos. Para estos versos dice que «*vuelve a lo abstracto y general...*» (O.c., pág. 187)

En los restantes versos, que son la conclusión, hay un quiebro de estilo, puesto que el poeta se dirige directamente al lector -o a todo hombre- para que se aplique lo anteriormente expresado como una lección de vida. Pero a su vez, pueden dividirse en dos partes: los primeros veintiún versos en que utiliza la metáfora del agua, y los ocho últimos en que la misma metáfora se entrelaza con la de la plaza, y en los que el tono expresivo se eleva al cerrar definitivamente el poema.¹⁴

¹⁴ Según M. Moliner «[vuelve a lo abstracto y general] para ir descendiendo paulatinamente a través de lo general indefinido hasta el plano personal, individual del tú que se prolonga hasta el antepenúltimo verso del poema. En los dos versos finales vuelve a cambiar la perspectiva del narrador, que pasa del diálogo directo y personal con un tú a una exclamación de carácter objetivo y universal.» (O.c., pág. 187)

Hemos dicho ya que las dos primeras estrofas funcionan a modo de planteamiento del tema del poema. Contienen además tres puntos equivalentes en significado, iniciados respectivamente por «*hermoso es*», «*no es bueno*», «*es puro y sereno*». Con lo que *bondad*, *hermosura*, *pureza* y *serenidad* quedan vinculados, y nos dan a su vez la clave de todo el poema: la plaza, o mejor dicho, lo que ella es y supone, lo que en ella acontece, es *bondad* y *belleza* y *pureza* y *serenidad*. O lo que es lo mismo, es la armonía («*serenidad*») del ser humano, lo que le es natural («*pureza*»),¹⁵ lo que le hace sentirse hombre («*hermosura*»), lo que constituye su imperativo ético («*bondad*»).

La acumulación de adjetivos y de adverbios, incluso con obligada pausa en el interior, contribuye a dar una impresión de lentitud, lo mismo que la escasez de verbos en forma personal («*es*» vv. 1, 6 y 10; «*quiere*» v. 8; «*palpita*» v. 12). Las restantes formas verbales son infinitivos («*sentirse*», «*quedarse*», «*arrasarse*», «*perderse*»), un gerundio («*encontrándose*») y participios empleados como adjetivos.¹⁶

¹⁵ Merece la pena recordar las palabras de Bousoño a propósito de la obra alexandrina anterior a *Historia del corazón*, y que fue calificada de *cósmica*: «*En una poesía de esta índole, el hombre (que con el uso de su razón se ha alejado de la naturaleza tanto cuanto ha podido) sólo admitía, en principio, ser cantado negativamente; y para cantarlo positivamente, para cantarlo con entusiasmo, Alexandre precisaba cerrar un momento los ojos y verlo como prójimo de la roca o del río. [...] Alexandre no cantaba al hombre como algo radicalmente distinto de la naturaleza; por el contrario, para cantarlo precisaba previamente confundirlo con ella, indiferenciarlo.*» (O.c., pág. 95).

¹⁶ Para al análisis del estilo del poema, cfr. María Moliner, o.c., pp. 188-196.

En el mismo verso hay una figura etimológica: «hermoso» y «hermosamente». El primero es el atributo del sujeto que es el encuentro; pero además el atributo viene reforzado por la enumeración de cuatro adjetivos -«humilde, confiante, vivificador, profundo»-, todos ellos modificados, matizados, por el adverbio «hermosamente». De tal manera que la idea de hermosura impera sobre todas las demás. El encuentro es ante todo y sobre todo hermoso. Pero, para que éste se produzca, para que el hombre pueda entrar en el campo de juego con «los demás», se requiere una actitud de humildad («humilde»), de «confianza» (porque, como más adelante nos explicará, produce temblor y temor), ansias de vida («vivificador») y compromiso, porque es algo esencial y radicalmente humano («profundo»). Con esta actitud puede uno ser entre los demás, en comunión con el cosmos («sentirse bajo el sol entre los demás»).

Todas las ideas están referidas al encuentro con los demás («entre los demás», «es el movimiento con que el gran corazón de los hombres palpita extendido»), y al consiguiente rechazo del aislamiento carente de vida («como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca»). En otras palabras, se ensalza la experiencia de éxtasis del encuentro y se desprecia el vértigo que fusionando despersonaliza.

Sin embargo, como ya hemos advertido, hay algunos términos

empleados por Aleixandre que resultan ambiguos, o abiertamente contradictorios, ya que son paradójicamente portadores de deshumanización: «*impelido*», «*llevado*», «*conducido*», «*arrastrado*» son palabras que indican vértigo por cuanto suponen fusionarse, dejarse llevar, no dejar la suficiente distancia de perspectiva como para poder tomar iniciativas.

De alguna manera en el poema se recomienda aquello mismo que se rechaza. Lo veremos con claridad si contemplamos el análisis de M. Moliner:

«En esta primera parte del poema que estoy analizando, las ideas se desarrollan mediante el sistema de contraposición de términos. Se expone en primer lugar lo positivo (*es hermoso*), a continuación lo negativo (*no es bueno*), y, de nuevo, insistencia en lo positivo (*sino que es puro...*). Dentro de cada una de esas partes, los elementos también se contraponen. Veámoslo en esquema:

<i>Positivo-dinámico</i>	<i>Negativo estático</i>	<i>Positivo-dinámico</i>
<i>Es hermoso...</i>	<i>No es bueno...</i>	<i>Es puro</i>
sentirse <i>impelido</i>	<i>quedarse</i>	<i>fluir</i>
<i>llevado, conducido...</i>	<i>imitar a la roca...</i>	<i>perderser</i>
<i>arrastrado</i>	<i>en la orilla</i>	<i>en el movimiento.</i>

Observemos que aquello que *no es bueno* supone falta de iniciativa («*quedarse*»), y soledad («*en la orilla*») o empastamiento que despersonaliza

(«imitar a la roca»)¹⁷. El molusco deja de ser quien es, quien podría llegar a ser, porque se pega a la roca, se fusiona con ella, con lo cual pierde sus contornos. Cabe pues suponer que lo que se quiere ensalzar es lo contrario, es ser uno mismo, realizarse como persona *entre los demás*. Ahora bien, el «encuentro» presupone una actitud de éxtasis, es decir, abrirse y elevarse. Pero ese «abrirse» no es despersonalizarse sino justamente dejar que aflore lo más genuinamente humano, supone fidelidad al propio proyecto de hombre. «Elevarse» es alzarse sobre las limitaciones y la mediocridad, para alcanzar alturas plenas de sentido humano.¹⁸

¹⁷ Conviene que vayamos teniendo muy claros los conceptos de vértigo y éxtasis para evitar la confusión entre ellos a la que antes aludíamos: Ciertamente la falta de iniciativa y la soledad de *quedarse en la orilla* supone lo que el profesor López Quintás llama «vértigo de aislamiento», y que describe como «*entrega a la soledad de desarraigo, a la retracción individualista, a la falta de solidaridad. [...] Entrega fascinada a la soledad, al reino del empastamiento y del silencio de mudez, donde no hay posibilidad de apelar y responder, donde no existe el riesgo de responsabilidad ni la posibilidad consiguiente de ser creativo e instaurar modos eminentes de unión.*» Por su parte «imitar a la roca» sería una imagen del vértigo de la «*inercia espiritual*», propio del hombre falto de creatividad que «*siente complacencia en entregarse a la molición de la inacción, de la falta de iniciativa. [...] El hombre poco o nada creativo -sigue explicando- no reacciona positivamente a las apelaciones del entorno, se adapta y conforma a los pliegues de cada circunstancia para evitar el esfuerzo y la responsabilidad que implica tomar decisiones.*» (Vértigo y éxtasis..., pág. 49-51)

¹⁸ Siguiendo con la misma obra *Vértigo y éxtasis* (pp. 30-31), vamos a detenernos en la explicación de la «*lógica interna de las experiencias de éxtasis*», que nos irá dando luz para aclarar la confusión de términos en el poema que nos ocupa: «*La filosofía del sentido (el pensamiento personalista o dialógico, el movimiento existencial...) estima que el hombre se halla «instalado» en la existencia, rodeado de realidades que le ofrecen posibilidades de juego creador a fin de que las asuma de modo activo en orden a desarrollar su personalidad y aumentar el acervo de realidad del universo. A través de la actividad creadora, las realidades distintas y distantes respecto al hombre se tornan íntimas sin dejar de ser distintas. Intimidad significa participación en un mismo campo de juego o de creatividad. Al fundar un campo de juego común, los hombres ganan una facilidad especial para comunicarse entre sí; no están fuera los unos de los otros; no necesitan salir de sí para acceder a los demás; no están sometidos a los estrechos límites de sus respectivos seres; viven en un ámbito de comunidad en el cual lo mío y lo tuyo, el dentro y el fuera, lo interior*

El campo de juego en el que es posible el encuentro es fuente de luz que permite descubrirse a sí mismo, de tal manera que el hecho mismo del encuentro con los demás supone encontrarse a sí mismo, en la más profunda realidad.

Por el contrario, si no se adopta esta distancia necesaria de perspectiva, si los dos elementos se funden, no es posible el éxtasis, y lo que se produce es una experiencia de vértigo, en la que uno de los dos absorbe al otro.

En ese inicio del poema alexandrino, aparece el encuentro del hombre individual con el ámbito de la humanidad, donde, en comunión con sus congéneres («entre los demás») podrá encontrarse a sí mismo («encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de los hombres palpita extendido»).

Por una parte la idea de encuentro aparece clara en estos versículos, amén de otra ya clásica en el poeta, la de ese personaje colectivo, la

y lo exterior se intercambian con especial fluidez. Este modo elevado de unidad no significa, sin embargo, empastamiento o fusión porque quienes lo han fundado conservan su peculiar identidad.

*La posibilidad de crear modos elevados de **unidad no fusional** con realidades que en principio se hallan «fuera» del sujeto por ser distintas de él pero que pueden entrar a formar parte de su ámbito de intimidad hace viables las experiencias de éxtasis.*

[...] Al convertir las posibilidades recibidas en el impulso interno de la actividad propia, el hombre se siente animado de un especial dinamismo interior, una forma de energía singular que no tiene en él su origen pero que se ha convertido en algo íntimo. Si obedece a los dictados de esa «voz interior», el hombre no sale de sí, no se aliena o enajena, no pierde su poder de iniciativa y su configuración personal; se eleva, por el contrario, a lo mejor de sí mismo, se orienta hacia el logro de la figura ideal de su ser.»

humanidad, «*gran corazón de los hombres*». Pero, insistimos, algunos vocablos son equívocos: «*Impelido*» es palabra propia del vértigo de ser poseído cuando la propia iniciativa se ha anegado en la ambición de poseer de otro, y el primero queda despersonalizado, carente de libertad, deshumanizado pues, y puede ser «*llevado*» y «*conducido*» sin ofrecer resistencia.¹⁹

Bien es cierto que, aunque «*En la plaza*» deba ser considerada poesía de pensamiento, nos enfrentamos con un lenguaje poético, es decir simbólico, evocador. De tal manera que «*llevado*», «*conducido*», y «*mezclado*» pudieran tal vez interpretarse como propios de aquel que en la comunidad de hombres («*mezclado*») y gracias a ella, ha encontrado su camino («*llevado*», «*conducido*»). Ahora bien, los adjetivos «*arrastrado*» e «*impelido*» suponen, sin duda, anulación de la propia iniciativa, ausencia de libertad, despersonalización, dejar de ser hombre en el más noble y profundo sentido de la palabra. Ciertamente, estos términos son impropios, incluso contradictorios, respecto de lo que parece ser el contenido de la reflexión

¹⁹ Estaríamos ante un ejemplo de «*vértigo del gregarismo*», el cual supone «*entrega pasiva a los diversos géneros de realidad envolvente: una institución, un partido, un club, un país, una realidad cultural, un estilo, una moda intelectual... Se trata de un vértigo [...] impulsado por una [...] actitud de renuncia a la creatividad.*

[...] El vértigo del *gregarismo* supone la sumisión a lo indeferenciado, lo no originario, lo no creativo, lo que «*se lleva*» y libera de la responsabilidad de tomar iniciativas. Esta liberación supone, por un lado, una merma de autonomía y, por otro, confiere una gran «*seguridad*» cuando se estima que *estar en la verdad significa pensar lo mismo que la mayoría. Hallarse en sintonía con la opinión pública es interpretado como estar al día, ser hombre de su tiempo, persona avanzada.*» (A. López Quintás, *Vértigo y éxtasis*..., pp.50-51).

metafísica del poeta.

Del mismo modo, en la estrofa siguiente aparecen los términos «*arrasarse*» y «*perderse*». En el primer caso parece claro que una vez más emplea una palabra con significado de vértigo cuando lo que el poeta quiere indicar es justamente lo contrario, es decir, la experiencia de éxtasis, si nos atenemos a que «*no es bueno quedarse en la orilla como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca*». En cuanto a «*perderse*» podríamos afirmar lo mismo, salvo si se refiere a la renuncia del propio egoísmo, con resonancias evangélicas («*El que encuentre su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mí, la encontrará*» (Mt 10, 39)).

A más abundamiento, cabe todavía detenernos en ver cómo el poeta compara al solitario, al que no se adentra en el campo de juego que ofrece la humanidad, con el malecón, hecho de piedra, incapaz de interpelar ni de responder a llamada ninguna, o como el molusco, que se funde sin solución de continuidad con la roca a la que se adhiere. Es la pura imagen del vértigo de ser poseído, abdicando del propio ser uno mismo. Es decir, no se trata de una fusión vital sino infravital. Lo que postula Aleixandre es fusión vitalista que tiene dinamismo pero no crea verdadero encuentro y por eso engaña.²⁰

²⁰ Cfr. nota 8, pág. 324.

Esa confusión en el planteamiento se hace perceptible también en el excelente estudio de Carlos Bousoño, quien por una parte establece la diferencia entre «*el ansia de fundirse con la materia*» (vértigo) y «*el deseo de comunión espiritual con sus hermanos*» (encuentro), pero habla de «*confundirse multitudinariamente con ellos*», lo cual ya no es verdadero encuentro sino empastamiento, es decir, vértigo.²¹

La idea de hombre que parece encerrar esta estrofa es la de ser inacabado, artífice de sí mismo, cuyo fin intrínseco es ir desarrollándose en los sucesivos encuentros («... *es puro y sereno arrasarse en la dicha de fluir y perderse, encontrándose...*»). Decimos la «*idea que parece encerrar*» porque una vez más se presta a confusión: si nos atenemos a «*encontrándose*», parece claro que entrando a formar parte de esa criatura única que es la humanidad en comunión con los demás hombres, es cómo se alcanza la plenitud («*es puro y sereno*»), pero si hacemos caso del vocablo «*arrasarse*» nos lleva a pensar, como muy bien dice María Moliner²², en la disolución de sí mismo en *un corazón común*.

²¹ «*Del mismo modo que en La Destrucción o el Amor, todas las cosas tienen un ansia de fundirse con la materia (de la que no son, en verdad, distintas), ahora, cada hombre (y el poeta como uno más) experimentará un deseo de comunión espiritual con sus hermanos; un anhelo de unirse, mezclarse, confundirse multitudinariamente con ellos*». (O.c., pág. 110)

²² «*Una palabra nos llama la atención: «arrasarse», que puede referirse a la necesidad de ponerse al mismo nivel que los otros, o de destruirse a sí mismo, fundiéndose en un corazón común*». (María Moliner, o.c., pág. 190).

Respecto al aislamiento, utiliza términos de la orilla del mar, "malecón" y "roca", con lo que, sobre todo si le añadimos la idea de "fluir", el agua aparece clarísimamente como imagen del lugar de encuentro con los demás. Así en estas estrofas utiliza, aun sin nombrarla, la metáfora del agua, que luego aparecerá abiertamente en los versículos 25 a 37.

Otro punto interesante en estos 12 primeros versos es el del efecto de los sonidos: la frecuencia de nasales contribuye a producir la sensación de armonía y serenidad a la que hace referencia el poeta:

*Hermoso es, hermosamente humilde y confiante,
vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impedido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arras-
trado.*

*No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere cal-
cáreamente imitar a la roca.
Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran
corazón de los hombres palpita extendido.*

Decíamos que esa introducción al tema del poema tenía una segunda parte que era un ejemplo concreto en la persona de un vecino:

*Como ése que vive ahí, ignoro en qué piso,
y le he visto bajar por unas escaleras
y adentrarse valientemente entre la multitud y
perderse.* 15

*La gran masa pasaba. Pero era reconocible el di-
minuto corazón afluído.
Allí, ¿quién lo reconocería? Allí con la esperanza, con
resolución o con fe, con temeroso denuedo 20
con silenciosa humildad, allí él también
transcurría.*

Aquí el poeta hace referencia a un caso concreto, un hombre que vive cerca de él, y al que ha visto entrar a formar parte de la humanidad. Un verbo en primera persona («le he visto») acerca la historia, para volver a alejarla después con la triple repetición del adverbio «allí» («Allí, ¿quién le reconocería? Allí con la esperanza ..., allí él también...»).

Respecto de las estrofas anteriores, el ritmo parece acelerarse un poco más aunque la enumeración de sustantivos («esperanza», «resolución», «fe», «denuedo», «humildad») y la abundancia de adjetivos («gran», «reconocible», «diminuto», «afluído», «temeroso», «silenciosa»), siguen manteniendo la

lentitud.

Y vuelve a aparecer el término «*perderse*», aquí ya con menos posibilidades de ser utilizado como evocación de la frase evangélica que podría darle un sentido de experiencia de éxtasis (Obsérvese que en el verso 10 a «*perderse*» le seguía «*encontrándose*», mientras que en el verso 16 va con «*adentrarse valientemente*», de modo que el significado es bastante más clara y tajantemente de experiencia de vértigo).

Pero sobre todo hay dos palabras sobre las que quisiera llamar la atención: «*multitud*» y «*masa*». Aleixandre las utiliza aquí como sinónimos, ambas con el significado de *humanidad*. Sin embargo, una vez más hay una confusión. No en el caso de «*multitud*», que está rectamente empleada como colectivo de personas, cada una con su concreta personalidad, pero unidas todas formando una unidad mayor. No obstante «*masa*» implica amasijo, fusión, donde cada uno de los factores ha perdido sus características propias.²³ Referido a personas, propiamente «*masa*» no tiene por qué implicar

²³ «Un conjunto de hombres puede calificarse de «*masa*» -explica el profesor López Quintás- cuando, por falta de la debida estructuración se halla en estado *amorfo*. No hay una relación automática entre un elevado número de hombres y el fenómeno de la masificación. Un grupo muy reducido de personas constituye una *masa* si no media entre ellas un modo de unidad orgánica que las ensamble en una forma de comunidad auténtica. Un grupo numeroso puede, por el contrario, estar debidamente estructurado e integrar un conjunto orgánico donde las personas adquieran su pleno despliegue y madurez.» (El encuentro y la plenitud de la vida espiritual, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990, pp. 112-113)

multitud; sólo dos personas, que se fundan sin darse la distancia precisa que les permita ser creativas, pueden ya formar una masa. En la multitud puede darse un entreveramiento de ámbitos si las personas que forman esa multitud permanecen creativas, es decir libres, mientras que la masa implica forzosamente la despersonalización, la no creatividad y en consecuencia la pérdida de libertad. Parece más bien que Aleixandre quiere utilizar la palabra como conjunto de personas que no pierden su personalidad, no se *amasan*, sino que cada una conserva «reconocible» su «*diminuto corazón afluido*».²⁴

Es curiosa esa confusión de términos, por cuanto en el poema aparecen bien trazados algunos de los rasgos que requiere el entrar en un campo de juego donde sea posible el encuentro. Así habla de esperanza y fe, virtudes o actitudes tan cercanas entre sí: porque se cree en algo, se espera; porque se cree que el encuentro es posible, se espera que esa gozosa realidad se produzca. Y el encuentro supone creatividad, iniciativa, («*resolución*», «*denuedo*»), respeto al otro, a sus características, a su libertad («*silenciosa humildad*»), y también riesgo, porque es una entrega sin pedir nada a cambio, es jugar con un margen de confianza grande, y se puede sufrir, por lo que

²⁴ Coincidimos en esta apreciación con María Moliner, cuando afirma que «Una nota viene a enriquecer la imagen de «el gran corazón de los hombres». Es «el diminuto corazón afluido». Así, aquel se nos configura como fluyente dinámico y formado por innumerables corazones diminutos que, esto es importante, no pierden su individualidad.

[...] Esta unión sin pérdida de la individualidad está en la línea de las experiencias de los místicos españoles. No hay panteísmo; se consigue la integración sin perder la conciencia del propio yo.» (O.c., pág. 191)

produce un cierto temor («*temeroso denuedo*»). La explicación está en que al unirse en la masa la gente no baja al grado cero de creatividad, puesto que piensa, quiere, anhela, es persona («*allí era reconocible el diminuto corazón afluido*»), pero no acaba de realizarse porque no está en actitud creativa. Veamos la contestación del profesor López Quintás a la indicación del poeta Antonio Machado de que «*los hombres debieran quererse como masas*»:

«Sin duda el gran escritor quería indicar que los hombres han de amarse con la *intensidad* con que dos trozos de cera se unen y empastan para lograr una unidad perfecta. Pero ¿es perfecto tal modo de unidad? Mil veces no. Esa unidad dista mucho de ser el modo más alto de vinculación que puede establecer el hombre. Dos bolas de cera que se funden pierden su individualidad para dar lugar a una tercera que no añade nada que las supere a ellas en calidad. Unirse como masas es una acción *intensa*, en el sentido de que anula la identidad de quienes la llevan a cabo, pero resulta extremadamente pobre en el aspecto creativo. Dos personas que se unen de verdad *crean algo nuevo*: el vínculo que las envuelve e impulsa, un ámbito de convivencia, amistad y colaboración. [...]

Una vez y otra advertimos que muchos pensadores no aciertan a ver cómo es posible marcar límites y unirse a la vez. En el plano de las cosas, esta doble acción resulta imposible. Si yo *delimito* mi finca y la vallo, no muestro intención alguna de unirla con la finca colindante, sino de marcar diferencias. Si difumino sus límites, tal vez sea con intención de ir ganando algún trozo de terreno a costa del vecino. *Difuminar* se vincula aquí con *unir*, pero se trata de una unión ganada a costa de la claridad y merced a la indefinición.

Si lo que sucede en este plano de realidades físicas, lo traslado ilegítimamente al plano de las experiencias personales, como es la relación amorosa, pensaré que es justo afirmar que para unirse hay que diluir los límites que marcan el alcance de cada personalidad. De esa forma el *éxtasis amoroso* que une a las personas quedaría emparejado con todas las experiencias que diluyen límites: *embriaguez, erotismo, rapto, arrebató, orgía...* Pero esto significa confundir los límites *físicos* con los límites *personales*, lo cual supone un paso injustificado de un nivel a otro.

Esta cofusión hace imposible descubrir cómo puede el hombre al mismo tiempo lograr modos elevados de unión con una realidad distinta y marcar todavía más los rasgos que definen su personalidad y la destacan frente a todas las demás.

Tal imposibilidad lleva a ciertos pensadores y literatos a entornar los ojos y hacerse la idea de que toda actividad que signifique *crear unión* implica *difuminación de límites personales.*»²⁵

No hace falta remachar clavo tan bien clavado, de tal manera que nos excusamos de cualquier otro tipo de comentario.

Los catorce siguientes versos constituyen propiamente lo que hemos denominado núcleo de la composición y los que dan el título a la misma: "*En la plaza*":

²⁵ Cfr. A. López Quintás, *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa...*, pp. 556-557.

Era una gran plaza abierta, y había olor de existencia.

Un olor a gran sol descubierto, a viento rizándolo, 25
un gran viento que sobre las cabezas pasaba su
mano,
su gran mano que rozaba las frentes unidas y las
reconfortaba.

Y era el serpear que se movía 30
como un único ser, no sé si desvalido, no sé si poderoso,
pero existente y perceptible, pero cubridor de la
tierra.

Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse 35
y puede reconocerse.

Detengámonos un momento a observar la técnica de Aleixandre en la primera estrofa de esta parte para ir gradualmente elevando el tono, a base de repeticiones explicativas, primero de la sinestesia "olor a" y luego de la personificación viento":

... había olor de existencia./
Un olor a... viento rizándolo,/
un gran viento que... pasaba su mano,/
su gran mano que...

En los siete primeros versos de este apartado, *la plaza* es el mundo, la

armonía cósmica de la que el hombre forma parte. En los siete siguientes trata de la humanidad en la tierra. Mundo y humanidad, humanidad en el mundo. Son dos enfoques de un mismo tema, distribuido en dos partes idénticas por el número de versos, si bien los primeros siete forman una sola unidad estrófica mientras que los siguientes están distribuidos en dos distintas estrofas.

El adjetivo «abierta» aplicado a «plaza» tiene un profundo significado.²⁶ Efectivamente «plaza» hace referencia al ámbito que acoge a

²⁶ En su «*Estudio lúdico relacional de los ámbitos cotidianos*», el profesor López Quintás nos ofrece en unos trazos sencillos y breves pero magistrales el carácter específico de ámbito de la plaza por encima del de mero espacio: «*Lugar nato de convivencia, de amplitud arquitectónica y expansión del espíritu. La plaza es una especie de salón ciudadano, abierto a mil caminos, encrucijada de mil vías, lugar de encuentro y fraternización, escenario vivo de avatares políticos y conmemoraciones cívicas, rostro nunca velado de la vida interna de la ciudad.*

Si calles y plazas constituyen el entramado interno de la ciudad, el corazón que impulsa y canaliza su vida, las plazas constituyen el momento de diástole, de expansiva comunicación y transferencia. Fatigado por la monótona y opresiva angostura de las calles, el caminante acoge las plazas extendidas como grandes salones al término de los largos pasillos que son sus calles.

[...]Las plazas mayores de nuestros pueblos, sencillas y solemnes al mismo tiempo, (son) propicias al coloquio cotidiano, al paseo vespertino, a la exhibición dominguera y al acontecimiento local. Antiguas plazas de lidia, lugar de ejecuciones, escenario ciudadano abierto al sol de los grandes días, siguen siendo hoy encrucijadas vivas en el bullir ciudadano.

Como hermanas menores de estas plazas, se hacen notar discretamente aquí y allá las recogidas plazuelas que invitan al tranquilo paseo solitario, a la lectura reposada, al despreocupado jugueteo de los niños. Forman estas pequeñas plazas los rincones más acogedores de la ciudad, sus lugares más entrañables y pintorescos, que ponen en la sordidez de las callejas antiguas una nota de vivacidad y colorido. [...]

En un plano superior se destacan las grandes plazas de algunas ciudades populosas, aptas para las concentraciones de masas. En ellas se da cita y de cuando en cuando vibra el alma de todo un pueblo, y sus inmensos espacios abiertos se adensan y acortan al conjuro de una intensa emoción unánime. Estas plazas se instauran como tales sólo merced al dinamismo de un suceso relevante. [...]

*En las ciudades febriles de nuestro tiempo abunda otro género de plazas, la plaza-encrucijada, agitado cauce de caminos más propicio para pasar que para estar, lugar exclusivo de demoras nerviosas, prisas y despedidas.» (A. López Quintás, *Estética de la**

la humanidad, donde cabe todo hombre que decida libremente serlo (ya hemos visto que el posible aislamiento «no es bueno», deja como inerte -«como el malecón»- y no es propio del hombre, no corresponde a su naturaleza -«como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca»). «Abierta» significa, pues, sin restricciones, el sitio de todos, donde todos caben y tienen algo que hacer, algo en lo que contribuir; es el centro del pueblo, el lugar de encuentro de todos. Por eso *huele a existencia*. No le preocupa al poeta el ser del hombre, sino su existencia, su ser-en-el-mundo. Existir es propiamente para el hombre encontrarse, construirse en comunión solidaria con los demás, y construir su propio mundo, que le acoge previamente como «una plaza abierta» y grata, donde el olor a hombre es el mismo que el «olor a sol descubierto» o «a viento», porque hombre y naturaleza ya son lo mismo después de esa iniciativa de aquél para descubrir su entorno e incorporarse solidariamente en él.²⁷ Reina la armonía cósmica: la luz cálida ilumina («gran

creatividad, Barcelona, PPU, 1987, pp. 216-217)

²⁷ Refiriéndose a la etapa anterior a *Historia del Corazón*, nos dice Carlos Bousoño que «Aleixandre no cantaba al hombre como algo radicalmente distinto de la naturaleza; por el contrario, para cantarlo precisaba previamente confundirlo con ella, indiferenciarlo; podemos, pues, decir, en un sentido sin duda especial, y siempre que se nos permita realizar una generalización un tanto burda e inexacta, que no cantaba directamente al hombre, sino al cosmos, pues al hombre sólo lo cantaba en cuanto era también cosmos. No andaban, pues desencaminados quienes calificaban de cósmica esta poesía.

El panorama cambia por completo en *Historia del Corazón*. Si antes el tema de Aleixandre era, como digo, el cosmos, y no (o sólo accidentalmente) el humano vivir, ahora el tema será el humano vivir y no el cosmos, salvo *per accidens*.» (O.c., pp. 95-96)

Pero en otro punto de su estudio, nos dice también que «pese a su extraordinaria novedad en múltiples aspectos, *Historia del Corazón* no significa una visión de las cosas inconciliable con la expresada en anteriores versos fraternales, sino que, por el contrario, resulta como veremos, de una fidelidad más sorprendente y significativa cuanto menos

sol descubierto»), estremecida por el viento («*viento rizándolo*») que a su vez acaricia las cabezas de la humanidad solidaria (Obsérvese que, muy acertadamente, habla de «*cabezas*» y de «*frentes unidas*», es decir, una suma de personas, cada cual con su propio ser aun cuando unidas solidariamente. Véase como «*masa*» no sería en absoluto palabra apropiada para designar esa realidad.); y la naturaleza no sólo acaricia a la humanidad, sino que la *reconforta*, la acompaña y le da fuerzas, o lo que es lo mismo, le es connatural.

Las «*frentes unidas*» son «*como un único ser*» («*como*», es decir, no propiamente un único ser, sino tan estrechados, tan solidarios que se mueven y palpitan y viven como un único ser, que se llama humanidad. Es el ámbito de la humanidad, que cubre la tierra, que apoya en ella su debilidad, o tal vez que la señorea. Es la duda del poeta sobre si ese gran corazón que alienta la unidad de los hombres tiene el desvalimiento de cada uno de ellos o bien, en el entreveramiento de ámbitos se vuelve poderoso. Pero lo que sí afirma sin vacilación es que en ese tejido de encuentros que forma «*la plaza*» es donde

aparenta serlo.» (Ibídem, pág. 94).

Es verdad que el tema de «*En la plaza*» es el humano vivir y no el cosmos, pero no es menos cierto que aparece un cierto eco de esa indiferenciación hombre-naturaleza.

cada uno se ve a sí mismo y se reconoce.²⁸ El hombre de vértigo permanece aislado no sólo de los demás, sino de sí mismo, se queda sin alma, sin vida, «como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca». Por el contrario, el hombre de éxtasis, dándose para encontrarse con los demás se encuentra a sí mismo, y se encuentra en plenitud, se siente realizado, porque lo propio del hombre no es la soledad sino el encuentro. Por eso, afirma Aleixandre, «puede alegrarse». El vértigo no pide nada, no supone esfuerzo, no hace correr riesgo ninguno, pero, al final, te deja «calcáreamente» inerte. El éxtasis pide mucho (*valor, prudencia, sencillez, temor...* hemos visto ya), pero al final lo da todo, y el hombre, fiel a sí mismo, puede mirarse y reconocerse como tal hombre y sentirse gozoso de ello («puede alegrarse»).

²⁸ Carlos Bousoño se explica el significado del vocablo «reconocimiento» en la poesía de Aleixandre, como fruto de la fecundidad de la experiencia de éxtasis. Así dice textualmente: «[...]El hombre [...] adquiere su auténtica realidad, su reconocible realidad, al ingresar en el ámbito colectivo. Esa es, a mi entender, la explicación de un vocablo («reconocimiento») que salpica caracterizadamente muchas páginas de *Historia del Corazón*. Sólo se es en cuanto se es solidario de los otros, y, por tanto, sólo se reconoce uno cuando se siente unido a la gente, cuando se va, como uno más, entre la muchedumbre humana.» (O.c., pp. 111-112)

No anda alejada M. Moliner cuando, refiriéndose a estos mismos versos afirma que «se inicia, aquí, una idea que va a desarrollarse ampliamente a continuación: la verdadera existencia es colectiva; sólo entre los demás se adquiere la conciencia del propio yo.» (O.c., pág. 193)

²⁹ Cfr. A. López Quintás, *Vértigo y éxtasis...*, «Confrontación de las experiencias de vértigo y éxtasis», pp. 33-42.

*Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogación en la boca,
quisieras algo preguntar a tu imagen,
no te busques en el espejo, 40
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete.*

*Entra despacio, como el bañista que, temeroso, 45
con mucho amor y recelo al agua,
introduce primero sus pies en la espuma,
y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya
se decide.*

*Y ahora con el agua en la cintura todavía no se 50
confía.*

*Pero él extiende sus brazos, abre al fin sus dos
brazos y se entrega completo.
Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,
y avanza y levanta espumas, y salta y confía, 55
y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es
joven.*

Los 29 últimos versos del poema van dirigidos a un hipotético lector, aplicándole toda la reflexión anterior y que va a ser la respuesta a las preguntas más íntimas («*solo en tu gabinete*») que aquél se plantee sobre sí mismo.

Primero reitera la idea de que para encontrarse consigo mismo es

preciso encontrarse con los demás, pues en el aislamiento no hay posibilidad de comunicación, que es fuente de vida («no te busques en el espejo,³⁰ en un extinto diálogo en que no te oyes»). La repetición del imperativo «baja» con el adverbio «despacio» ralentiza la acción, y crea la impresión de un ritmo de maduración, de la prudencia y delicadeza que se requieren para introducirse entre los otros, ser uno más y así encontrarse («Baja, baja despacio y búscate entre los otros./ Allí están todos, y tú entre ellos»).

A partir de ahí es un rápido ascenso hacia el clímax, que empieza con la exclamación y tres verbos unidos por la conjunción «y». Merecen ser analizados cada uno de ellos:

«Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete»

«Desnúdate» implica pureza, autenticidad, sinceridad, verdad.

Condiciones para que el encuentro pueda producirse. La gradación está

³⁰ En Unamuno el espejo aparece como símbolo del desdoblamiento de la personalidad: «Fue singular y desasosegador el efecto que le produjo leerse como a un extraño, leer sus escritos como si lo fueran de otro. Este desdoblamiento de su persona recordóle otra escena de pasajero desdoblamiento de sí mismo, de la que no se acordaba sin escalofríos, y fue cuando, mirándose a la mirada en un espejo llegó a verse como a otro; se contempló cual sombra inconsistente, como fantasma impalpable, y a tal punto le sobrecojió aquello, que se llamó en voz baja por su nombre. Y su voz le sonó a voz de otro, a voz que surgía del espacio, de lo invisible, del misterio impenetrable. Carraspeó luego, se tocó, sintió el latir del corazón, que apresuraba su marcha. Y nunca olvidó ya aquella escena inolvidable.» (Miguel de Unamuno, *Intelectualidad y espiritualidad, Obras Completas*, Madrid Escelicer, 1966-71, I, pp. 1.138-9)

buscada en cada acción verbal: «*desnúdate*» es previo al encuentro; «*fúndete*» hace referencia al encuentro mismo con los demás; «*reconócete*» es fruto de ese encuentro. Ahora bien, una vez más nos encontramos con un término equívoco: «*fúndete*». *Fundirse* significa perder la propia forma, dejar de ser lo que se era; en este caso concreto sería tanto como desaparecer en la *masa* amorfa de la humanidad.³¹

Los versos 45 y 46 ralentizan de nuevo el ritmo para darnos perfectamente la impresión de lentitud que produce el temor y la indecisión.

³¹ No estamos totalmente de acuerdo con las palabras de M. Moliner sobre estos versos. Dice así: «*El hombre sólo existe realmente entre los demás. El que está «solo en tu gabinete» es únicamente una «imagen» del hombre, la que se refleja en el espejo (recordemos a Salinas: los espejos son espías, almas cortas y la verdad transvisible es muy diferente); imagen vacía que sólo inspira extrañeza y preguntas sin respuesta. Por eso, el hombre no debe buscarse en esa imagen («no te busques en el espejo»), sino entre los demás («búscate entre los otros»).*

Pero también es posible que en cada hombre haya varios yos diferentes (recordemos a Unamuno), y, junto a nuestro yo cotidiano, reflejado en el espejo, que no nos satisface y que no comprendemos, haya otro yo que es necesario «buscar» y «reconocer», despojándonos para ello de nuestras costumbres y nuestros límites («búscate... desnúdate... fúndete... reconócete»). Estas palabras indican los puntos fundamentales del proceso: la búsqueda, la purificación (para Aleixandre el desnudo es el símbolo de lo puro), la fusión con los otros y la conciencia de la plenitud: reconocerse a sí mismo en los demás. Esta unión de lo individual con lo total es la existencia plena, la única que merece tal nombre para el poeta.»

Decimos que no estamos totalmente de acuerdo porque hay confusión en lo que llama «*los puntos fundamentales del proceso*»: búsqueda, purificación, fusión y conciencia de plenitud. La *fusión* de lo individual con lo total no lleva a la *existencia plena*, puesto que *fusión* supone empastamiento despersonalizante. ¿Es tan sólo una cuestión de emplear la palabra impropriamente? Tal vez, pero el Diccionario de la R.A.E. es bien claro al respecto: Fusión > efecto de fundir o fundirse. / Fundir > Reducir a una sola dos o más cosas diferentes. Y algo que ha desaparecido en otra cosa, no puede evidentemente pensarse que haya alcanzado su plenitud. Cabe, eso sí, que María Moliner se limite a exponer el pensamiento de Aleixandre, en el que desde luego sí hay confusión de término y conceptos, tal como venimos analizando.

Primero con el adverbio «*despacio*», luego el adjetivo «*temeroso*» y el sustantivo «*recelo*» en aposición y quebrando la subordinada de relativo:

*«Entra despacio, como el bañista que, temeroso,
con mucho amor y recelo al agua...»*

Pero inmediatamente después la subida climática se hace ya constante. Utiliza la metáfora del agua, que nos había anunciado en los primeros versos, para describir perfecta y exhaustivamente cómo se produce el encuentro entre dos ámbitos:³² primero el temor a quedarse desvalido y ser anegado, pero con mucho amor, que es lo esencial del hombre, («*con mucho amor*» es tanto como decir siendo plenamente hombre); el primer acercamiento tímido, prudente, delicado, requiere paciencia, hay que seguir adentrándose; con amor, con respeto, con miedo pero con osadía, hasta la entrega total, el encuentro:

«...introduce primero sus pies en la espuma,

³² Es curioso ese pretendido simbolismo del agua como campo de juego donde es posible el encuentro, porque el agua parece diluir, es uniforme y anegante, tal como leemos a propósito de Unamuno: «*El Unamuno literato -el contemplador de paisajes, el creador de personajes dramáticos, el modelador de poemas, el diseñador de conflictos espirituales...- no persigue sino una meta: lograr modos intensos de unión con la realidad mediante una forma de mirada en relax, difuminadora de límites. De ahí su aversión a la tajante luz del mediodía castellano -que marca abruptamente las fronteras con las diferentes realidades- y su predilección por el agua -como elemento disolvente que anega- [...].*

*Al describir el proceso de búsqueda de modos fusionales de unión con lo real, Unamuno suele movilizar verbos que indican licuefacción y difuminación -inmergirse, zambullirse, anegarse, chapuzarse, derretirse, dormirse, fundirse, abrazarse, mecer, brizar...-» (A. López Quintás, *Vértigo y éxtasis...*, pág. 144).*

*y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya
se decide.*

*Y ahora con el agua en la cintura todavía no se
confía.*

*Pero él extiende sus brazos, abre al fin sus dos
brazos y se entrega completo.»*

Allí es donde el hombre se reconoce con todas sus posibilidades, y puede verse grande y poderoso, y sentirse vivo, fuerte y creativo, contento y feliz en la naturaleza, en el campo de juego que «*la plaza*» le ofrece:

*«Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,
y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es
joven»*

Obsérvese que el polisíndeton que une oraciones independientes, marca una gradación ascendente que va dejando casi sin aliento hasta culminar en el clímax: «*y es joven*».

La última estrofa funciona a modo de conclusión final, recogiendo toda la idea del poema, dejando caer al mismo tiempo el clímax.

El estilo vuelve a sufrir un quiebro, enlazando con el verso 44, dirigiéndose al lector (o a todo hombre, como decíamos más arriba).

Veíamos cómo en los versos 45 a 57 aparece la imagen del mar, que ya se nos había anunciado en los versos 7 a 12. A partir de ahí, es decir del verso 13 y hasta el 44 la imagen dominante era la de la plaza. Pues bien, en estos últimos ocho versos ambas imágenes confluyen, o mejor dicho el agua se identifica con la plaza, que es el eje del poema, la visión sobre la que éste se desarrolla. Así en el primer verso se habla de «*pies desnudos*», como anteriormente se había dicho «*desnúdate*». Con esa repetición enlaza ambas imágenes, *mar* y *plaza*, justo antes de que, específicamente nombre a esta última, estableciendo además una igualdad entre ambos significados, mediante la repetición del imperativo «*entra*» y el uso de «*hervor*», movimiento propio del agua, y «*torrente*», corriente viva de agua, para referirse a la actividad que se da en la plaza. Es evidente, pues, que «*agua*» y «*plaza*» hacen referencia al mismo sitio, que no es otro que el campo de juego que ofrece la humanidad («*Así, entra con pies desnudos. Entra en el hervor de la plaza*»). Teniendo en cuenta que «*la plaza*» es una visión que aparece como realidad, «*el mar*» sería una metáfora para referirse a aquella misma realidad.

Otro punto importante que aparece en estos últimos versos, es el de que al encuentro le precede una invitación, una interpelación, a la que se debe

responder desde la libertad: «*Entra en el torrente que te reclama* -dice Aleixandre- *y allí sé tú mismo.*»³³

Los últimos versículos, encerrados en una exclamación, sintetizan perfectamente la vocación del hombre, que se ha venido exponiendo a lo largo de todo el poema: el pequeño corazón de cada hombre (la pequeñez, el desvalimiento del hombre solo, está puesta de relieve por los dos adjetivos, «pequeño» y «diminuto»), está llamado a latir, «*quiere*» latir a pesar de su insignificancia, quiere alzarse sobre sí mismo, formando parte de ese gran corazón de unidad que es la humanidad, entreveramiento de los ámbitos de cada hombre y de la naturaleza:

*«¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere
latir
para ser él también el unánime corazón que le al-
canza!»*

³³ María Moliner habla de esta *apelación-respuesta* cuando dice que «*por primera vez, vemos aquí el punto de vista de «los otros», del segundo y fundamental elemento del proceso y comprobamos que la necesidad de la unión es mutua: la totalidad busca al individuo o más fuerte, lo «reclama» («el torrente que te reclama»), y el individuo sólo en ella se realiza plenamente.*» (O.c., pág. 196)

VALORACIÓN FINAL

En su citado estudio de la poesía de Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño formula una serie de asertos refiriéndose a *Historia del corazón*, que, aun a riesgo de ser excesivamente prolijos, creemos que es interesante reproducir.

Afirma el profesor Bousoño que el tema de este libro aleixandrino es el humano vivir y que su protagonista es el hombre.³⁴ Y más adelante dice que *«Historia del corazón ve la vida como un esfuerzo, como un difícil labrar continuo, como un fatigarse sin tregua en la realización de sí mismo, idea en la que incide también una cierta zona del pensamiento coetáneo»*.³⁵ *«Cada hombre -explica en otro lugar- experimentará un deseo de comunión espiritual con sus hermanos; un anhelo de unirse, mezclarse, confundirse multitudinariamente con ellos [...] Es todo el hombre quien adquiere su*

³⁴ Cfr. C. Bousoño, o.c., pp. 117-118.

³⁵ *Ibíd*em, pág. 119.

*auténtica realidad, su reconocible realidad al ingresar en el ámbito colectivo [...] Sólo se es en cuanto se es solidario de los otros, y por tanto, sólo se reconoce uno cuando se siente unido a la gente, cuando se ve, como uno más, entre la muchedumbre humana».*³⁶

Y añade que *Historia del corazón*, «al enfrentarse con la vida humana, la había concebido dinámicamente, como un esforzado «hacerse». La idea de la vida como proyecto que yace en la base de las filosofías más significativas de la hora presente encarna con naturalidad en la poética de **Historia del corazón**. Vivir es trabajo, autorrealización. Nuestro ser de hombres no es algo estático y dado; no es un regalo, sino una proposición, no es una cosa sino una tarea».³⁷

Cuanto en las anteriores líneas afirma el profesor Bousoño acerca de la obra *Historia del corazón*, queda perfectamente expresado en el poema «*En la plaza*».

A partir de la imagen de «*plaza*», que en un cierto momento cambia por la de «*mar*», aun conservando el mismo valor simbólico, Aleixandre nos va

³⁶ *Ibíd.*, pp. 110-112.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 131.

repetiendo la idea de que la humanidad está formada por el conjunto solidario de todos los hombres, es un gran corazón en el que laten al unísono los pequeños corazones de cada hombre. La humanidad es un campo de juego en el que los hombres pueden encontrarse entre sí, y a la luz que ese mismo campo produce, el hombre, encontrándose con los demás, se reconoce como tal hombre, realiza el propio proyecto sobre sí mismo, su *ser* hombre, puede, pues, desarrollarse, puede «*fluir*». ³⁸ El encuentro, dice también Aleixandre, requiere prudencia, humildad, delicadeza y, sobre todo, mucho amor; y supone también osadía³⁹ para vencer el temor y correr el riesgo de la entrega.

El encuentro exige que, con toda delicadeza, respeto y prudencia, a

³⁸ El término «*fluir*» resulta de todos modos ambiguo. Recordemos lo dicho en la nota 32 (pág. 360).

³⁹ El encuentro requiere efectivamente arrojo, tenacidad, fuerza, pero en contrapartida produce sentimientos de alegría, entusiasmo felicidad, amparo, paz y júbilo festivo. «*El encuentro -leemos en El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa- no sólo permite al hombre vivir como persona; lo desarrolla y perfecciona. Cuando uno se ve en vías de plenitud, siente alegría. Por eso la alegría y la creación de modos elevados de unidad van unidos. [...]*

Cuando la alegría se transforma en entusiasmo, nos hallamos bordeando la plenitud humana. Al darnos cuenta de ello, sentimos una gran felicidad interior. Esta no se concede a quien la pretende directamente, de forma egoísta, para complacerse en ella. Surge en el interior de quien se preocupa solamente de realizar su vocación de hombre y ayudar a los demás en esa tarea.

Esta felicidad que brota del encuentro es fruto del riesgo de la entrega, y produce en el hombre un sentimiento de amparo. El ser humano está constituido de tal forma que sólo puede sentirse a resguardo, seguro, cuando se arriesga a entregarse desinteresadamente.

Esa forma de amparo logrado en la plenitud del encuentro suscita sentimientos de honda paz. El hombre sólo puede sentirse en paz consigo mismo cuando acepta el reto que le plantea su desarrollo y cumple las exigencias del encuentro. Esta forma de paz se logra cuando uno siente inquietud por realizarse plenamente a través del riesgo que implica el ser generoso.» (López Quintás, A., El arte de pensar con rigor..., pp. 244-245)

pesar del recelo, vaya uno dándose cada vez más, mientras se va uno sintiendo más auténtico, más poderoso, más dueño de sí. Al final, el encuentro lo da todo: el hombre es feliz, puede cantar su alegría, se siente plenamente hombre, aunque no terminado sino como promesa que seguirá «fluyendo» («*Ser joven*» es una promesa y una expectativa de vida). La comunión de todos los hombres forma la fraternidad solidaria del género humano, en perfecta unión con la tierra a la que cubre, bajo el sol y acariciado por el viento: es la armonía cósmica.

Ésta es la idea general que encierra el poema «*En la plaza*», y resulta curioso observar cómo el poeta utiliza términos que niegan lo que él mismo afirma, como «*impelido*», «*masa*», «*fundirse*». Todas estas palabras tienen significados de vértigo, de ser anulado, despersonalizado, de dejar de ser (cuando justamente viene planteando que siendo solidario es cómo *se es*). Y es curioso también ver cómo el mismo Carlos Bousoño que tan magistralmente analiza la obra alexandrina, se deja llevar de la misma ambigüedad en la expresión, cuando dice:

«[...] Cada hombre experimentará un deseo de comunión espiritual con sus hermanos; un anhelo de unirse, mezclarse, confundirse multitudinariamente

*con ellos».*⁴⁰

Es decir, que también él utiliza los términos «*mezclarse, confundirse*», que son palabras de despersonalización. (Según el Diccionario de la R.A.E., **confundir**. (Del lat. *confundere*) > Mezclar dos o más cosas diversas de modo que las partes de las unas se incorporen con las de las otras.)

No obstante, y a pesar de esa salvedad, el poema es de una extraordinaria belleza. Puede ser calificado de poesía de pensamiento, pues plantea el concepto de encuentro y comunión entre los hombres. Pero el concepto se ha hecho sentimiento, y del sentimiento ha brotado la poesía.

⁴⁰ O.c., pág. 110.

Tercera parte

PROPUESTA DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO

**LA L.O.G.S.E. Y LA FORMACIÓN INTEGRAL DEL ALUMNO DESDE EL
ÁREA DE LA LITERATURA**

Una de las aportaciones más específicas de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE), del 6 de septiembre de 1991, es la consideración de los valores, actitudes y normas como contenidos curriculares y, por tanto, como objeto de enseñanza y aprendizaje en la escuela.

En las Introducciones a los Reales Decretos 1006/1991 y 1007/1991 se dice:

«[...]El currículo no debe limitarse [...] a la adquisición de conocimientos y conceptos, sino que se ha de proponer una educación estimuladora de todas las capacidades del alumno. Todo ello supone dotar al currículo de una considerable riqueza y variedad de contenidos, que podrán organizarse en diversas formas por las Administraciones educativas y por los propios profesores.

En el Anexo de este Real Decreto se especifican, en cada una de las áreas, tres tipos de contenidos: los conceptos, relativos también a hechos y principios; los procedimientos, y, en general, variedades del «saber hacer» teórico o práctico; y los

referidos a actitudes, normas y valores. En este último aspecto, junto a los de orden científico, tecnológico y estético, se recogen, en toda su relevancia, los de carácter moral, que impregna toda la educación.»

Por su parte, la Introducción al Real Decreto 1345/1991, de 6 de septiembre, por el que se establece el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria para el ámbito territorial de gestión del Ministerio de Educación y Ciencia dice:

«La necesidad de asegurar un desarrollo integral de los alumnos en esta etapa y las propias expectativas de la Sociedad coinciden en demandar un currículo que no se limite a la adquisición de conceptos y conocimientos académicos vinculados a la enseñanza más tradicional, sino que incluya otros aspectos que contribuyen al desarrollo de las personas, como son las habilidades prácticas, las actitudes y los valores. La educación social y la educación moral constituyen un elemento fundamental del proceso educativo, que han de permitir a los alumnos actuar con comportamientos responsables dentro de la sociedad actual y del futuro, una sociedad pluralista, en la que las propias creencias, valoraciones y opciones han de convivir en el respeto a las creencias y valores de los demás.

El horizonte educativo de esta etapa, en suma, es el de promover la autonomía de los alumnos, no sólo en los aspectos cognitivos o intelectuales, sino también en su desarrollo social y moral. Esta autonomía culmina, en cierto modo, en la construcción de la propia identidad, en el asentamiento de un autoconcepto positivo y en la elaboración de un proyecto de vida vinculado a valores, en el que se reflejen las preferencias de los adolescentes, y también su capacidad de llevarlo a cabo. A ello ha de contribuir el currículo y toda la acción educativa, tanto la

desarrollada en cada una de las áreas concretas, cuanto la ejercida a través de la tutoría y de la orientación educativa.»

Y en la misma Ley, encontramos:

«Preámbulo, párrafo 28:

[...]La educación compartirá con otras instancias sociales la transmisión de información y conocimientos, pero adquirirá aún mayor relevancia su capacidad para ordenarlos críticamente, para darles un sentido personal y moral, para generar actitudes y hábitos individuales y colectivos, para desarrollar aptitudes, para preservar en su esencia, adaptándolos a las situaciones emergentes, los valores con los que nos identificamos individual y colectivamente.

Artículo 1

1. El sistema educativo español, [...], se orientará a la consecución de los siguientes fines previstos en dicha ley:

a) El pleno desarrollo de la formación del alumno. [...]

Artículo 2

[...] 3. La actividad educativa se desarrollará atendiendo a los siguientes principios:

a) La formación personalizada, que propicie una educación integral en conocimientos, destrezas y valores morales de los alumnos en todos los ámbitos de la vida, personal, familiar social y profesional. [...]

Artículo 19

La educación secundaria obligatoria contribuirá a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

[...] h) Conocer las creencias, actitudes y valores básicos de nuestra tradición y patrimonio cultural, valorarlos críticamente y elegir aquellas opciones que mejor favorezcan su desarrollo integral como personas. [...]

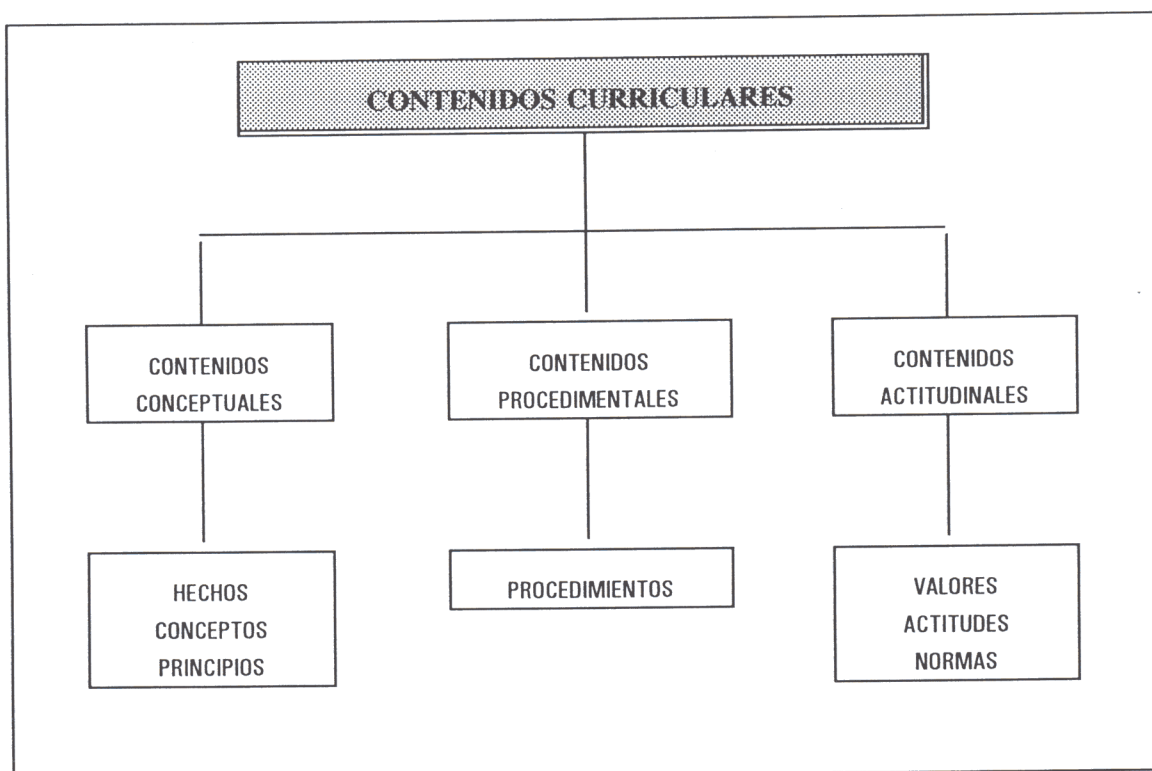
Artículo 20

El bachillerato contribuirá a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

[...] e) Consolidar una madurez personal y moral que les permita actuar de forma responsable y autónoma. [...]

En suma, la ley determina no sólo los contenidos de enseñanza, sino que además señala la exigencia de unos objetivos educativos que lleven a la formación integral del alumno. Unos y otros -contenidos y objetivos- deben estar presentes en el currículo escolar.

Hemos visto en los mismos artículos de la Ley, cómo los objetivos están definidos en términos de capacidades relativas al crecimiento personal de los alumnos, a esa *formación integral* que constituye la meta última de la LOGSE. En la misma fidelidad y respeto a la letra y al espíritu de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo, los contenidos deben ser de tres tipos: conceptuales (hechos, conceptos y principios), procedimentales (procedimientos), y actitudinales (valores, actitudes y normas).



Este proyecto educativo, con la formación integral de los alumnos como última meta, debe abordarse desde todas las áreas, cuya programación debe incluir los llamados ejes transversales.

Situándonos ahora en el área de *Lengua y Literatura*, en el nivel de la Enseñanza Secundaria Obligatoria, entre los 10 objetivos que formula el Currículo oficial, los números 6 y 7 dicen así:

6. Beneficiarse y disfrutar autónomamente de la lectura y de la escritura

como formas de comunicación y como fuentes de enriquecimiento cultural y de placer personal.

7. Interpretar y producir textos literarios y de intención literaria, orales y escritos, desde posturas personales críticas y creativas, valorando las obras relevantes de la tradición literaria como muestras destacadas del patrimonio cultural.

Aunque aquí sólo se haga referencia a "*posturas personales críticas y creativas*", el espíritu de la Ley sigue siendo el mismo: la formación integral de los alumnos. En el apartado de *Contenidos*, en lo concerniente a la literatura, contempla la «*Lectura e interpretación de textos literarios*», como uno de los procedimientos del aprendizaje, y, entre las *Actitudes*, que hacen referencia a *valoración, interés, gusto, deseo y sensibilidad estética*, se habla también de *valoración crítica* y de «*actitud crítica ante el contenido ideológico de las obras literarias y ante planteamientos de determinados temas y expresiones que suponen una discriminación social, racial, sexual, etc.*»¹

Más explícito se muestra el desarrollo de la Ley, en el nivel del Bachillerato, cuando dice:

«El enfoque de esta materia debe insistir, por tanto, en la literatura como

¹ *Secundaria Obligatoria, Lengua Castellana y Literatura*, Ministerio de Educación y Ciencia, 1992

historia que se nos hace presente, como conocimiento de la condición humana y como deleite estético.»²

Y entre los objetivos figura el de:

«Apreciar la literatura como proyección personal del ser humano, como instrumento para la comprensión de la realidad y como reflejo de la sensibilidad colectiva.»³

Así como en el Real Decreto 1178/1992, de 2 de octubre, por el que se establecen las Enseñanzas mínimas de Bachillerato (B.O.E. Suplemento del nº 253), se afirma que *«Además de cubrir estos objetivos lingüísticos, el conocimiento de la literatura ayuda al cumplimiento de los otros objetivos formativos del Bachillerato. La literatura es la memoria universal de la humanidad, el archivo de sus emociones, ideas y fantasías, por lo que colabora en la maduración intelectual y humana de los jóvenes, al permitirles ver objetivadas experiencias individuales y colectivas [...]. Conviene [...] que (el adolescente) indague en el rico significado de las obras literarias y, de esta manera, ensanche su comprensión del mundo.»*

Podemos, pues, observar a través de todo lo expuesto, que, de acuerdo

² *Bachillerato, Estructura y Contenidos, Ministerio de Educación y Ciencia (Dirección General de Renovación Pedagógica), 1991 (pág. 104)*

³ *Ibídem, pág. 110.*

con la letra y el espíritu de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo, a la enseñanza de la Literatura se le encomienda, entre otras cosas, la contribución a la formación integral de los alumnos; es decir, y como ya hemos dicho anteriormente, no puede limitarse a unos contenidos conceptuales, sino que debe integrar contenidos actitudinales. O lo que es lo mismo: la Literatura debe educar en valores.

Y vamos a tratar de mostrar en estas páginas cómo el Análisis y comentario de obras o de textos literarios -uno de los procedimientos básicos en la enseñanza de la Literatura- es justamente uno de los medios privilegiados para la educación en valores.

MÉTODOS DE ANÁLISIS LITERARIO

EL ESTUDIO DE LA LITERATURA

Hasta hace no muchos años, el estudio de la Literatura en las aulas se limitaba a la Historia Literaria. Sin embargo, en las últimas décadas, ha ido apareciendo bien clara la diferencia entre Literatura e Historia de la Literatura, quedando ésta última como un instrumento al servicio de lo que es propiamente el objeto de estudio: la obra literaria.

Así el estudio de la Literatura es el estudio de sus obras, y será a partir de textos literarios -y no de datos rigurosamente clasificados por el historiador- cómo se podrá llegar al conocimiento de la Literatura. Eso no quiere decir que el manual de Historia de la Literatura esté condenado a la desaparición. Ni muchísimo menos. Es un instrumento absolutamente necesario para aportarnos los datos necesarios que nos permitan enmarcar la obra en su propio *hinc et nunc*, pero será esa obra el verdadero objeto y método del acercamiento al hecho literario.

Más que enseñanza de la Literatura, es, pues, propiamente, educación

literaria, porque se trata de hacer lectores. Antes que *información*, debe ser *formación* literaria (sin olvidar que la *formación* incluye de alguna manera la *información*), pues lo que se pretende es que los alumnos sean capaces de leer con mayor hondura y mayor sensibilidad.

En general, se vienen distinguiendo cuatro métodos básicos y clásicos de acercamiento a las obras, dos que conciernen a fragmentos, a saber, la lectura comprensiva -lectura comentada, con algunos comentarios más bien rápidos-, y la explicación de textos; y otros dos métodos que conciernen a obras completas: una lectura seguida y dirigida, con guías de lectura para ir estudiando la obra paso a paso, o una lectura personal, tras la cual el alumno presenta unas reseñas de la obra leída.⁴

En la L.O.G.S.E. aparecen las expresiones «*análisis, interpretación o comentario de textos*», pero, de hecho, en la Ley se insiste más en el análisis de obras completas que de fragmentos. Por lo cual, cabe pensar que «*textos*» hace más bien referencia a obras completas que a fragmentos.

⁴ Cfr. Lázaro Carreter, Fernando - Correa Calderón, Evaristo, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1974¹¹, pp. 13-22; V.V.A.A., *Comentari de Textos Literaris*, Barcelona, Columna, 1987, pp. 9-43; Marina Mayoral, *Análisis de Textos*, Madrid, Gredos, 1982²; Francisco Marcos Marín, *El Comentario Lingüístico, Metodología y práctica*, Madrid, Cátedra, 1994¹⁰, pp. 11-46; José M^a Díez Borque, *Comentario de Textos Literarios, Método y práctica*, Madrid, Playor, 1977⁵; Eugenio Cascón Martín, *Lengua Española y Comentario de Texto* (C.O.U. y Selectividad), Madrid, Edinumen, 1977; Eugenio Bustos Gisbert - Jesús Arribas, *Lengua Castellana y Literatura* (Bachillerato), Madrid, SM, 1996.

Lázaro Carreter y Correa Calderón⁵ afirman que la lectura de las obras sirve de método de conocimiento *por extensión* de la literatura, mientras que el conocimiento *en profundidad* se alcanza mediante el comentario de textos.

Tenemos aquí una palabra clave que conviene clarificar antes de adentrarnos en el presente estudio: «*profundidad*», «*el conocimiento en profundidad se alcanza mediante el comentario de textos*». Evidentemente, si se trata de *profundizar en el estilo*, es decir, de analizar hasta el menor detalle los rasgos formales del texto, tendremos que trabajar sobre un texto breve, que, por ello, será generalmente un fragmento de una obra literaria más amplia. Pero aquí nos encontramos ya con la primera dicotomía («*extensión*» <lectura de obras, y «*profundización*» <explicación de breves fragmentos) que reduce el comentario literario al análisis de la forma. Esto obedece, sin lugar a dudas, a que, como muy bien afirma el profesor Antonio Blanch, «*la lingüística moderna tiende claramente a privilegiar los signos sobre las significaciones o mensajes*».⁶ Y más adelante añade que «*aun reconociendo la gran importancia y oportunidad de esta nueva orientación positivista*» (se refiere a métodos objetivos de análisis, esencialmente descriptivos del texto en sí mismo), le parece que «*sería un grave error no*

⁵ Cfr. Lázaro Carreter, F. y Correa Calderón, E., *O.c.*, pág. 13.

⁶ Cfr. Antonio Blanch, *El Hombre Imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC-UPC, 1995, pág. 9.

intentar hallar, simultáneamente y al término de todas esas tareas analíticas, el acontecimiento humano, núcleo generador de todas estas expresiones sígnicas; o bien dejar que se eclipse el sujeto creador y el mensaje que intenta comunicarnos, ya que son estos dos elementos los que confieren todo su sentido (su valor humano) al texto literario.»⁷

Por nuestra parte, pensamos que en la enseñanza de la literatura, no tenemos por qué limitarnos a la simple lectura de obras *-extensión-* y a la explicación de breves fragmentos *-profundización en la forma -*, sino que, entre uno y otra, con características especiales, puede muy bien figurar el comentario de obras completas, incluso de gran longitud, al cual llegan los alumnos no sólo sin excesiva dificultad, sino sobre todo, y esto es extremadamente importante, con verdadero gozo, puesto que les permite sumergirse creativamente en la misma obra y descubrir en ella esa *«memoria universal de la humanidad, el archivo de sus emociones, ideas y fantasías»*, de los que, tan acertadamente nos habla la L.O.G.S.E., lo que les permitirá, según la misma Ley, *«ensanchar su comprensión del mundo»*, y contribuirá además a su *«autoconocimiento y a la comprensión del comportamiento humano»⁸*

⁷ *Ibíd*em, pág. 10.

⁸ Real Decreto 1178/1992, de 2 de octubre, por el que se establecen las Enseñanzas mínimas de Bachillerato. B.O.E. - Suplemento del nº 253, pág 10.

Más adelante volveremos sobre esta idea. Baste por ahora que quede clara nuestra opinión de que el estudio de la literatura debe afrontarse desde una lectura que proporcione placer estético, pero que lleve también a la reflexión; desde una actitud creativa para el análisis e interpretación que al tiempo que brinde la fruición del texto, conduzca también al cumplimiento de los objetivos docentes propuestos. Todo lo cual difícilmente puede alcanzarse con la explicación de breves fragmentos exclusivamente puesto que el sentido se capta en el contexto, o lo que es lo mismo, cada fragmento alcanza su sentido pleno en la obra completa.

EL COMENTARIO DE TEXTOS

A pesar de lo dicho anteriormente sobre el análisis y comentario de obras completas, aquí nos vamos a referir ahora a la explicación de textos más bien breves, ya sea un texto independiente -el caso de un poema o de un cuento...-, ya sean fragmentos escogidos.

Es innegable la importancia que ha adquirido en el aula de literatura la práctica del comentario de textos, lo cual ha traído consigo, en estos últimos años, una proliferación de métodos, propuestas y ejemplos. Y su importancia no ha hecho más que acrecentarse con la implantación de la L.O.G.S.E., en cuyo marco ocupa un lugar destacadísimo (sin olvidar tampoco su destacada función en el nivel universitario).

Qué duda cabe que, entre las distintas y numerosas propuestas, ha contado con especial favor del profesorado, de la crítica y de los estudiantes de España y de América, el método anteriormente mencionado, de *Fernando Lázaro Carreter* y *Evaristo Correa Calderón*, aparecido en 1974, y que ha

seguido editándose ininterrumpidamente. Está claro que es, como pretenden sus autores, un *«instrumento auxiliar de profesores y alumnos, en las clases de Lengua y Literatura»*, tanto en la enseñanza secundaria como en el nivel universitario. Se trata, evidentemente, de un método claro y didáctico, de aplicación sencilla pero que permite la profundización (de ahí su validez para los distintos niveles de la enseñanza), y hábilmente a caballo entre la Estilística y el Estructuralismo.

Los autores afirman que *«en el comentario precisamos combinar una serie de condiciones personales (sensibilidad, agudeza) con un conjunto de conocimientos, elementales o no, pero necesarios. [...] Los fundamentales son los de Gramática, Historia de la Lengua y de la Literatura y Métrica. Pero también los de Religión, Geografía, Historia, Sociología, Economía, etc., pueden ser útiles al comentar determinados pasajes. [...] Lo importante es entender el método. Con él pueden combinarse luego conocimientos más o menos profundos; estos dependen ya de quien lo aplica.»*⁹

El método está estructurado en los seis momentos siguientes:

1) *Fase previa*. Lectura atenta y comprensión del sentido literal del

⁹ O.c., pp. 21-22.

texto objeto del comentario.

2) *Localización*. Se trata de precisar qué lugar ocupa ese texto dentro de la obra a que pertenece. En primer lugar hay que saber si es un texto independiente o si es un fragmento; en el primer caso hay que localizarlo dentro de la obra total del autor, y en segundo, dentro de la obra a que pertenece y después dentro de la obra total del autor. Hay que determinar también el género y subgénero al que pertenece, contexto, características del autor, etc.

En este apartado aparece un claro matiz estructuralista, cuando se afirma que todas las partes de una obra artística son solidarias, es decir, se relacionan entre sí.¹⁰

3) *Determinación del tema*. Se advierte de la enorme importancia de esta fase, pues del «*acierto en este momento de la explicación depende en gran medida el éxito de la misma*». Se trata de disminuir al mínimo los elementos del argumento y reducirlo a nociones o conceptos generales. La definición del tema, «*célula germinal del fragmento*», nos

¹⁰ *Ibíd*em, pág. 29.

dicen, debe ser «*clara, breve y exacta (sin falta o sobra de elementos)*». ¹¹

4) *Determinación de la estructura.* Puesto que un texto literario no es un caos, sino que posee una composición o estructura precisa, debemos averiguar de qué partes está compuesto el fragmento. Cada una de esas partes o apartados deben contribuir a expresar el tema, que ha quedado señalado en la fase anterior, y, por tanto, deben estar relacionadas entre sí. Cuando el texto está en verso, esta fase de la explicación comienza por la determinación de la estructura métrica de dicho texto.

5) *Análisis de la forma partiendo del tema.* Es el punto considerado fundamental del comentario. El principio básico que debe guiar esta parte del trabajo, es que el tema del texto está presente en todos los rasgos formales del mismo, y que la explicación del texto consiste en «justificar» cada rasgo formal del mismo como una «exigencia» de dicho tema. Línea a línea se irán analizando los rasgos de la forma -y sólo aquellos- que aparezcan como una exigencia del tema.

6) *La conclusión.* Se trata de reducir a líneas comunes los resultados

¹¹ *Ibíd.*, pp. 30-33.

obtenidos en el análisis; es decir, no se trata de una enumeración de datos, sino de resaltar su rasgo común. Para lo cual hay que volver al tema y confrontarlo con la forma, en su conjunto. Y finalmente hay que aportar una opinión personal, sincera y firme aunque modesta.

Decíamos anteriormente que la propuesta de Lázaro-Correa participa del Estructuralismo y de la Estilística. Sabemos que la crítica estructuralista se ocupa exclusivamente de la obra considerada en sí y por sí misma (contrariamente a los métodos psicológicos, que quieren interpretar la obra como resultado de la psicología del autor; de los métodos sociológicos, que buscan en aquélla la acción de la sociedad; y aquellos otros que, reconociendo la primacía del lector y su gran influencia en la producción literaria, se ocupan justamente de analizar la recepción de las obras por el público lector). El estructuralismo, que es, como acabamos de decir, inmanentista, considera la obra como un sistema de sistemas, cada uno de los cuales es perceptible en los distintos niveles (argumento, personajes, lenguaje, composición...), pero que, a su vez, todos se relacionan y condicionan entre sí. En cuanto a la Estilística, que tiene que ver con la crítica literaria y con la lingüística, tiene por objeto definir el *estilo* (peculiaridades lingüísticas) de una obra, o de un autor, o de una época...

La relación entre Estilística y crítica estructuralista ha dado muy buenos

frutos -no exclusivamente el que nos ocupa de Lázaro-Correa, si bien éste sea tal vez el más conocido y representativo- y ha venido a mostrar la obra literaria como un sistema de componentes interrelacionados que forman una unidad estructural. «*Un libro es un organismo: tiene en sí la razón de su estructura*», afirma Dámaso Alonso en la *Nota para la segunda edición* de su *Poesía Española*.¹²

El mismo eminente maestro de la Estilística niega que ésta exista como técnica, sino que «*la única manera de entrar al recinto es un afortunado salto, una intuición. Toda intuición es querenciosa, es un acto de amor, o que supone el amor. [...] La tarea estilística sólo comienza tras una intuición (en este caso doble: intuición de lector; intuición selectiva del método de estudio) y ha de detenerse ante la cima (la última unicidad del objeto literario sólo es cognoscible por salto "ciego y oscuro". He ahí los límites de la Estilística.*»¹³

Nos interesa también aquí ver las definiciones que Dámaso Alonso da de «*forma*», para que no nos quedemos con una imagen pobre del aparatado cuarto del método Lázaro-Correa:

¹² Alonso Dámaso, *POESÍA ESPAÑOLA. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1993⁵, pág. 15.

¹³ *Ibíd*em, pp. 12-13.

«La *"forma"* no afecta al significante sólo, ni al significado sólo, sino a la relación de los dos. Es, pues, el concepto que del lado de la creación literaria corresponde al de *"signo"* idiomático saussuriano. [...]

Entendemos por *"forma exterior"* la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante, es lo que llamamos *"forma interior"*.

[...] El instante central de la creación literaria, el punto central de mira de toda investigación que quiera ser peculiarmente estilística (y no andarse por las afueras) es ese momento de plasmación interna del "significado" y el inmediato de ajuste en un *"significante"*.»¹⁴

Según todo lo dicho, y volviendo de nuevo al método Lázaro-Correa, el comentario viene a ser como una relectura lúcida del texto, en la que el lector observa y analiza cuidadosamente qué dice y cómo lo dice, es decir, la forma del contenido y la forma de la expresión, indivisiblemente unidas. El resultado es, sin duda, bueno, pero, a nuestro juicio, incompleto, puesto que, repitémoslo una vez más, queda fuera el análisis pormenorizado del tema. Efectivamente, podemos observar que en los apartados tres y cuatro se está ciertamente tratando el *tema*, y cómo aparece estructurado, pero en el punto siguiente, el análisis, aunque partiendo del tema, va a ser exclusivamente de

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 32-33.

la forma. Es decir la «*célula germinal del fragmento*» se queda sin ser profundizada.

Queremos también hacer referencia al modelo propuesto por Gonzalo Sobejano,¹⁵ según el cual el estudio de un comentario de textos tiene tres fases:

1) *Fase receptiva o informativa*. Hay que fijar la autenticidad del texto, obtener completo entendimiento de lo que dice, y determinar su participación en el todo de la obra a la que pertenece.

2) *Fase perceptiva o interpretativa*. Comprende en una sola operación coordinadora, cuatro aspectos: captar la actitud y el tema (contenido) en la estructura y lenguaje (expresión).

3) *Fase conceptiva o valorativa*. Incluye tres momentos: descubrir la esencia simbólica del texto; reconocer su sentido histórico-social; apreciar el valor poético del texto como realización de un artista en un género.

¹⁵ Cfr. «*La inadaptada*» (Leopoldo Alas: *La Regenta*, capítulo XVI), en la obra colectiva *El comentario de textos, I*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 126-166, especialmente pp. 130-131.

El profesor Francisco Marcos Marín plantea una propuesta distinta de comentario de textos: «el comentario lingüístico». Sin embargo, si bien se mira, más que un método diferente de los ya existentes, se puede considerar, y así lo afirma el mismo autor, complementario, aunque con alguna importante matización. Afirma Marcos Marín que los métodos de comentario al uso *«tienen como denominador común su interés primordial por un producto de la literatura, que es la obra literaria, o cualquiera de sus fragmentos. Lo lingüístico, siempre presente, ocupa siempre un lugar secundario, porque la finalidad principal es más estética que lingüística, se busca una justificación, crítica o valoración de lo bello en la obra literaria.»*¹⁶ Y en contrapartida, en su propuesta metodológica lo literario o estético pasará a un segundo plano, mientras que el comentario lingüístico será el objetivo principal. (Obsérvese que sigue sin hacer referencia a lo que el profesor Blanch llama *«el acontecimiento humano»*¹⁷).

En principio acepta tal cual las tres primeras fases del método *Lázaro-Correa*, es decir, la lectura atenta del texto, con el fin de comprenderlo; en esta etapa, en la que el diccionario es un auxiliar fundamental, hay que conocer todos los elementos léxicos del texto que nos ocupa. En segundo lugar

¹⁶ Cfr. Marcos Marín, Francisco, *El Comentario Lingüístico, (Teoría y práctica)*, Madrid, Cátedra, 1994¹⁰, pág. 44.

¹⁷ O.c., pág. 10.

la *localización*, tal como hemos explicado, y a continuación la *determinación del tema*.

A partir de ese punto empieza lo que es propiamente el comentario lingüístico y que Marcos Marín distribuye en una sucesión de planos que se corresponden con las diferentes ciencias de la lengua, de modo que se irán obteniendo *« conclusiones parciales, que se irán perfilando al unirse a las del plano siguiente y así hasta la síntesis final.»*¹⁸ Siete son las etapas que fija para su modelo de comentario:

1) *Plano fonológico*. Lo divide en dos partes: fonemática (*« correspondencia de los fonemas obtenidos por el análisis del texto con los fonemas del español, para estudiar las posibles variantes y desviaciones en sistemas o subsistemas horizontales (geográficos) o verticales (sociales) y determinar el dialecto del texto, o adscribirlo a la lengua común»*); y prosodemática (análisis de los *« elementos suprasegmentales: acento y entonación. [...] El análisis de las grafías, fundamental en algunas épocas y textos, se incluye también aquí»*¹⁹).

¹⁸ O.c., pág. 44.

¹⁹ O.c., pág. 45.

2) *Plano morfológico*. Análisis de los fenómenos morfológicos más destacables, en el sintagma nominal y en el verbal. Se trata de señalar los puntos que permitan conclusiones que puedan ponerse en relación con lo dicho en la Fonología, o anticipar puntos de interés de las siguientes etapas -Sintaxis y Semántica-.

3) *Plano sintáctico*. Podemos adoptar un punto de vista descriptivo de las distintas unidades sintácticas, o explicativo, en el marco de la gramática generativa, de las reglas de la gramática que se han utilizado para generar las oraciones del texto.

4) *Plano conectivo sintáctico-semántico*. Dice Marcos Marín de este plano que «*resulta imprescindible en cualquier análisis que esté basado en teorías que crean en la conexión entre la Semántica y la Sintaxis*²⁰.» Se trata de relacionar lo que se dice con lo que se quiere decir.

5) *Plano léxico*. Análisis y clasificación de los campos léxicos, en relación con la Morfología, la Sintaxis y la Semántica.

²⁰ O.c., pág. 45.

6) *Plano semántico.* «Este plano engarza fácilmente con lo literario, puesto que aquí podemos estudiar variaciones significativas, como la metáfora y los tropos, la ironía, la paradoja, y establecer unas conclusiones de tipo retórico, porque así lo exija la interpretación que realizamos. Al llegar a este punto, las distintas conclusiones parciales han tenido que orientarnos de modo que seamos dirigidos (al menos parcialmente) hacia los centros semánticos del texto en torno a los cuales habremos de ordenar los restantes elementos.²¹» Aquí el cientifismo del método da un quiebro y lo intuitivo pasa a jugar un papel destacado, con el consiguiente peligro de que el comentarista interprete lo que el texto le dice a él, y no lo que el texto dice.

7) *Plano de integración.* La síntesis final consiste en obtener el denominador común de todos los planos analizados. A continuación hay que hacer una valoración que no tiene por qué ser estética, sino que se referirá a si el texto refleja bien un estilo de lengua y a establecer las funciones del lenguaje.

El comentario tal como lo propone Marcos Marín, es ya netamente lingüístico, es decir, se centra exclusivamente en la forma, mientras que el

²¹ O.c., pág. 46.

literario supone, indivisiblemente, fondo y forma.

Entre las numerosas aportaciones de seguidores más o menos cercanos del método *Lázaro-Correa*, no queremos dejar de mencionar la obra de José M^a Díaz Borque,²² la cual sigue básicamente la estructura de aquella propuesta, pero incorporándole elementos de Marcos Marín. Muy esquemáticamente, serían estas las fases que propone Díaz Borque:

1) *Etapa previa*. Comprensión del sentido literal del texto. Solución de dudas.

2) *Etapa externa*. Localización del texto: época, movimiento, fecha, autor. Relación con otros textos, autores, movimientos. Búsqueda de sus fuentes, género literario y forma de expresión.

3) *Análisis del contenido*. Puede descomponerse en 4 apartados:

a) El autor en el texto: Actitud - Postura - Punto de vista -
Disposición - Implicación.

²² Díaz Borque, José M^a, *COMENTARIO DE TEXTOS LITERARIOS. Método y práctica*. Madrid, Playor, 1977⁵.

En este punto se plantea la utilidad de la crítica psicoanalítica. Aunque el mismo autor admite que esta fase del comentario puede ser muy difícil de aplicar, por falta de conocimientos especializados, por lo cual bien puede prescindirse de ella.

b) Argumento. Asunto. Tono. Hay que precisar el esquema argumental, sus características, la verosimilitud, y hay que distinguir los contenidos nucleares del texto y los circunstanciales; hay que precisar también el tono, grado de directez, características de los personajes...

c) Estructura del contenido. Hay que precisar los núcleos y subnúcleos estructurales, sus relaciones, las características y cualidades de la estructura, el modelo estructural...

d) Tema e idea central. Hay que determinarlo y enumerar sus características y cualidades.

4) *Análisis de la forma*. Insiste Díaz Borque en la necesidad de subordinar los aspectos formales al contenido, pero de alguna manera es deudor en esta parte, de Marcos Marín. Se distribuye en tres planos:

a) Plano fónico-fonológico-prosodemático. Peculiaridades ortográficas, fonéticas, gráficas y fonológicas. Figuras retóricas basadas en el sonido, la entonación, el ritmo y la métrica.

b) Plano morfosintáctico. Buscar los valores expresivos de los sintagmas nominal y verbal, precisar las interjecciones, establecer las categorías gramaticales dominantes, el orden de los elementos, los tipos de oraciones, las figuras retóricas relacionadas con la morfosintaxis...

c) Plano semántico. Concretar los rasgos destacables del léxico, el valor polisémico y connotativo de las palabras, la homonimia, antinomia y sinonimia, los campos semánticos y conceptuales, los cambios semánticos y los tropos, las figuras retóricas.

5) *El texto como comunicación literaria en la sociedad.* Díaz Borque advierte que no siempre puede aplicarse esta fase del comentario, en la que se distinguen dos momentos:

a) El texto como comunicación. Precisar la función dominante del texto (poética, conativa, etc.), la relación autor-lector, la reacción del lector y los valores comunicativos

dominantes.

b) El texto en sociedad. Circulación y difusión del texto, éxito de público, origen social del autor y de los lectores, razones del éxito o fracaso, la relación entre la visión del mundo del texto y la del grupo sociocultural en el que aparece...

6) *Conclusión*. Síntesis global y unitaria de los rasgos fundamentales, y opinión personal sobre el texto.

Visto en su conjunto, puede parecernos innecesariamente exhaustivo y hasta incluso repetitivo. Pero lo que aquí nos interesa observar es que, si bien sigue con bastante fidelidad el método Lázaro-Correa, allí donde se aparta de él es para acercarse a Marcos Marín, o bien, como el mismo autor afirma, para adentrarse tímidamente en la semiología que, finalmente, descarta.

No obstante lo dicho, hay algunos puntos en los que merece la pena que nos detengamos unos instantes:

En la llamada *etapa externa*, que equivale a la *localización* de Lázaro-Correa, Díez Borque no hace referencia alguna a la longitud del texto que comentar, y sí advierte que hay que precisar si se trata de «una obra

completa», «*un texto completo*», «*un fragmento*». De tal manera que el método sería aplicable a fragmentos cortos o a obras completas, con lo cual parece que, de alguna manera, desaparece la dicotomía antes aludida «*extensión-profundidad*». Y decimos *de alguna manera*, porque un comentario tan detallista, casi casi atomizador, como el que nos presenta el profesor Díez Borque, no parece válido para un texto extenso. Sin embargo nos parece de gran importancia que se reconozca que una obra completa puede ocupar el lugar que Lázaro y Correa sólo reconocían a fragmentos muy breves.²³

Por otra parte, Díez Borque se detiene largamente en el análisis del argumento, que en Lázaro-Correa sirve sólo de apoyo para obtener el tema. «*No se reduce a presentar el esquema de hechos, sino que hay que valorar y calificar ese argumento. Debemos señalar si se trata de un argumento descriptivo narrativo, digresivo o concentrado. Hay que valorar la originalidad, inhabitualidad, verosimilitud o repetición tópica de los hechos que constituyen el argumento y si conocemos situaciones próximas en otras obras literarias.*²⁴»

Dentro de la *etapa de análisis del contenido*, en el apartado

²³ Cfr. Lázaro-Correa, *Cómo se cometa...*, pág. 14.

²⁴ Cfr. Díez Borque, *Comentario de textos...*, pág. 43.

concerniente al *tema e idea central*, hay un párrafo que nos interesa destacar:

«El autor tiene una visión del mundo que nos transmite en su obra literaria.

El *tema* es la llave del argumento, la idea central que sintetiza la intención del autor y su cosmovisión.

Los episodios, sucesos, situaciones... que el autor nos presenta tienen un sentido, una finalidad y una intencionalidad.

Establecer el *tema e idea central* del texto que comentamos es universalizar a partir de los hechos concretos que el autor nos presenta, es decir, buscar el sentido de esos acontecimientos particulares que nos ha presentado.»²⁵

Decíamos que nos parecía de interés lo dicho por Díez Borque en estas líneas, que por otra parte son un desarrollo de lo que Lázaro y Correa presentan en la Fase III de su Método (*Determinación del tema*). Pero ni en uno ni en otro caso se detienen luego en ver a fondo lo que consideran «*célula germinal del texto*»²⁶, y «*llave del argumento, idea central que sintetiza la intención del autor y su cosmovisión*»²⁷.

²⁵ Cfr. O.c., pág. 52.

²⁶ Cfr. Lázaro-Correa, o.c., pág. 31.

²⁷ Díez Borque, o.c., pág. 52.

De tal manera que, según lo que hemos ido viendo hasta ahora, el comentario de textos se ocupa en un análisis de la forma, no ciertamente separada del fondo (permítasenos emplear estos términos ambiguos, confusos e incluso inexactos *-fondo y forma-* pero que en este punto pueden dejarnos claro lo que pretendemos explicar). «*Análisis de la forma partiendo del tema*» denominan Lázaro-Correa a la Fase V de su método, y Díez Borque afirma en su etapa correspondiente, «*III. Análisis de la forma*», que «*se trata de precisar cómo el contenido, que ya conocemos, se formaliza literariamente*²⁸». Ahora bien, el tema, digámoslo una vez más, queda sin analizar. Es verdad que Díez Borque mantiene por lo menos la terminología («*II. Análisis del Contenido*»), pero, finalmente no pasa de un análisis formal.

Nos parece ocioso que nos extendiéramos en el estudio de otras propuestas existentes de indiscutible calidad, porque finalmente no aportan nada para el tema que nos ocupa, que no esté ya presente en los Métodos que hemos expuesto, y que son, sin duda, los más representativos.²⁹ En síntesis

²⁸ O.c., pág. 57.

²⁹ El profesor Antonio Blanch, en su obra anteriormente citada *El hombre imaginario*, ofrece un enfoque interpretativo de las obras literarias que nos parece de gran interés puesto que pretende «*hallar en ellas las imágenes del hombre que ahí se expresan.*» Es «*la llamada antropología literaria. Un enfoque que, lejos de desplazar o contradecir los análisis formales del discurso textual, intentará ampliar su objetivo específico. Por consiguiente, no sólo no rechazará sino que aconsejará muchas veces tener en cuenta las aportaciones de aquellas investigaciones formalistas, con el fin de orientarse mejor en la difícil busca de las intenciones del autor o en los indicios de un mensaje muchas veces críptico. Sólo si se acierta a mantener la necesaria reserva y se admite al mismo tiempo la posible interacción*

podemos decir que echamos de menos un apartado que podríamos llamar, emulando la terminología de Lázaro-Correa, «Análisis del tema a través de la forma». ¿Cómo si no se puede contribuir desde la Literatura a la formación integral de los alumnos, tal como nos encomienda la Ley?, ¿Cómo si no podrá el conocimiento de la Literatura, además de cubrir sus objetivos lingüísticos, ayudar al cumplimiento de los otros objetivos formativos del Bachillerato?. «El enfoque de esta materia debe insistir en la literatura como historia que se nos hace presente, como conocimiento de la condición humana y como deleite estético.» «... la literatura como proyección del ser humano, como instrumento para la comprensión de la realidad y como reflejo de la sensibilidad colectiva.» «La literatura es la memoria universal de la humanidad, el archivo de sus emociones, ideas y fantasías, por lo que colabora en la maduración intelectual y humana de los jóvenes, al permitirles ver objetivadas experiencias individuales y colectivas [...]. Conviene [...] que (el adolescente) indague en el rico significado de las obras literarias y, de esta manera, ensanche su comprensión del mundo», hemos visto que nos dice la LOGSE respecto de la

entre ambas posturas, se conseguirá salvar el objetivo específico de la antropología literaria, que es, como ya se dijo, conocer al hombre en y desde los textos literarios.» El autor establece «algunos criterios o condiciones metodológicas» para llevar a cabo una buena investigación de antropología literaria, pero, como él mismo afirma, «se trata más bien de un amplio ensayo de síntesis sobre el apasionante tema de la imagen del hombre en la literatura» y, a pesar de esos «criterios», no ofrece propiamente unas pautas de elaboración. Razón por la cual no lo incluimos entre los métodos estudiados.

No obstante esta no inclusión, reiteramos nuestro interés por la espléndida obra del profesor Blanch, que juzgamos de lectura obligatoria para todo profesor de literatura. (Cfr. o.c., pp. 10_{ss}-7)

enseñanza de la Literatura en el Bachillerato (*supra* pág. 379).

La enseñanza de la Literatura debe dar respuesta a este imperativo de la Ley. El método lúdico-ambiental de análisis literario hace posible esa respuesta.

PROPUESTA DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL

El acuerdo parece ser unánime en cuanto a la actual primacía del estudio de la Lengua sobre el de la Literatura. El actual Presidente de la Real Academia de la Lengua Española D. Fernando Lázaro Carreter, en un espléndido artículo sobre la Explicación de Textos, señala cómo *«la súbita reducción del papel de la literatura en los planes de estudio ha sido acompañada de un incremento de los programas de lengua.³⁰»*, y Marcos Marín en su obra antes citada *«El Comentario Lingüístico»* afirma que *«a lo largo del siglo, y frente a lo acontecido en el pasado, la lingüística como ciencia ha avanzado más que la literatura³¹»*. En cuanto a la opinión del profesor Blanch, aun a riesgo de ser excesivamente prolijos, pensamos que merece la pena reproducir su larga cita:

«Nunca como ahora la Literatura había reflexionado tanto sobre sí misma. Pues bien, si observamos, en visión panorámica, el gran caudal de libros y artículos críticos publicados en las últimas décadas, podríamos agruparlos en dos grandes categorías. Por una parte estarían los enfoques de tipo formalista, especialmente

³⁰ Cfr. V.V.A.A., *El Comentario de Textos 1*, Madrid, Castalia, 1992. Fernando Lázaro Carreter, *«El lugar de la Literatura en la Educación»*, pp. 7-29.

³¹ Cfr. O.c., pág. 39.

los relativos a la Lingüística, la Semiología y el Estructuralismo; en el otro lado, quedarían los estudios temáticos, orientados principalmente a mostrar el contenido, la intencionalidad y la significación del hecho literario. Ahora bien, midiendo las proporciones de estos dos bloques, notaríamos fácilmente que las investigaciones temáticas son hoy mucho menos numerosas que las que se refieren a las formas y estructuras. De modo que bien podría decirse que la lingüística moderna tiende claramente a privilegiar los signos sobre las significaciones o mensajes. Y es tal la obsesión por los problemas del discurso o por la lógica de los sistemas textuales, que se ha llegado a desplazar y hasta a neutralizar como inconvenientes tanto la función esencialmente comunicativa del autor como sujeto creador como la del lector como sujeto receptor. **Con lo cual, en última instancia, se está negando la prioridad del valor hombre en el hecho literario.»**³² (El subrayado es nuestro).

Parece tristemente innegable que el estudio de la Literatura no está atravesando un buen momento, y, lo que es peor, no se vislumbran grandes horizontes de mejoría, porque los profesores de dicha materia, formados a su vez en aulas frecuentemente desvitalizadas, tampoco son capaces de ilusionar a sus alumnos, de *enamorarlos*, de lanzarlos a la gran aventura de ser lectores. Recientemente ha obtenido un gran éxito de público en Francia, y ha sido también traducido a diversos idiomas, un libro de Daniel Pennac, *Comme un roman*,³³ que trata justamente, aunque de forma bastante

³² Opus cit., pág. 9.

³³ Pennac, Daniel, *Comme un Roman*, Éditions Gallimard -Folio-, 1992

jocosa, de los efectos contrarios que producen las tradicionales técnicas pedagógicas para fomentar la afición a la lectura. Las numerosas ediciones en sólo unos meses son la prueba fehaciente de cuántas personas se han sentido identificadas con cuanto allí acontece.

Pensamos que en la mayoría de los casos no es desidia por parte del profesorado, que, en última instancia, es quien sufre las consecuencias. Efectivamente, no es nada fácil, ni mucho menos agradable, enfrentarse en el aula con un grupo de alumnos desmotivados, para quienes el único interés, cuando lo hay, es la nota porque les *sirve*; y para quienes la Literatura es simplemente una asignatura más y, por supuesto, mucho menos interesante que aquellas que les son útiles de modo inmediato. Es decir, para quienes el único valor es el uso inmediato. Y como a la asignatura de Literatura no le ven *utilidad*, no alcanza a interesarles.

En el artículo antes mencionado sobre el lugar de la Literatura en la Educación, Lázaro Carreter hace referencia al trabajo de un profesor de Boston, L. Kampf, «*El escándalo de las cátedras de literatura*»³⁴, en el que, entre otras cosas decía que el verdadero escándalo estaba en la falta de ideas, en su ignorancia filosófica. Una clase de literatura sin ideas y sin juicios, es

³⁴ Cfr. O.c., pp. 14_{ss}.

decir, sin crítica propiamente dicha, se convierte sin remedio en un inventario de datos,³⁵ y, a lo sumo, si el profesor ama profundamente la materia y es a la vez un buen comunicador, podrá «contagiar» su afición a los alumnos. Pero, aunque la actitud del profesor es siempre importante, los objetivos de una asignatura no pueden descansar única y exclusivamente sobre las facultades personales de una persona.

Creemos -y nuestra experiencia docente parece confirmárnoslo- que la llave maestra para despertar el interés del alumno, la clave para que se establezca una relación de encuentro entre el alumno y la obra literaria, es que

³⁵ Sobre la íntima relación entre la literatura y la filosofía son especialmente clarificadoras las palabras del profesor José Luis López Aranguren, aunque, mientras que nosotros defendemos la necesidad de la filosofía en la enseñanza de la literatura, López Aranguren hace presente la literatura en la clase de Ética: «*La moral, es decir, el sentido de la vida, es lo más apasionante en que el hombre puede pensar. Pero la Ética sí suele ser aburrida. Jacques Leclercq y otros moralistas cristianos han tratado de poner remedio a esto, casi siempre con más pérdida de precisión que ganancia de atractivo. Me parece que la solución está en la atención a la realidad, es decir, a la experiencia, a la vida, a la historia, a la religión y en fin, a la literatura como expresión de todo esto. Lo cual de ninguna manera es una «concesión», pues, como hemos visto a lo largo de este libro, de todo ello y no de abstracciones tiene que alimentarse la Ética. Creo, por tanto, que al buen profesor de Ética le es imprescindible un hondo conocimiento de la historia de la moral y de las actitudes morales vivas. Ahora bien, éstas donde se revelan es en la literatura. El recurso a la mejor literatura, a más de poner al discípulo en contacto con las formas reales y vigentes de la vida moral, presta a la enseñanza una fuerza plástica incomparable y, consiguientemente, una captación del interés del alumno. Naturalmente, y como antes he dicho, este método de enseñanza no debe sacrificar el rigor a la amenidad, por lo cual las «figuras literarias sólo cuando puedan ser fuente de auténtico conocimiento moral deben ser incorporadas a las lecciones. Pero, en cambio, por vía de ilustración, como ejercicios y en trabajos de seminario, deben ser ampliamente utilizadas. [...] No se crea, sin embargo, que este medio auxiliar de enseñanza de la ética sea de fácil empleo. Hay que conocer profundamente la literatura, sobre todo la literatura contemporánea -que tiene mayor capacidad de sollicitación del interés de los jóvenes- y hay que ser un buen crítico literario.» (Ética: Revista de Occidente [Madrid 1965³] pág. 414)*

el centro de la actividad de clase sea la misma vida, en la que aquél pueda encontrarse consigo mismo, identificarse como persona, re-conocerse como ser humano, enfrentarse con su propia realidad y, por lo tanto, descubrir los caminos, las actitudes, que lo llevan a su propia realización y cuáles a su destrucción. «*El hombre es la medida de todas las cosas*», afirmaba el filósofo griego Protágoras. La vieja sabiduría viene en nuestro auxilio: *el hombre es la medida de la obra literaria*.³⁶

La obra de arte, y la obra literaria de calidad lo es, no es un *objeto*, sino un *ámbito*.³⁷ Si la limitamos a ser un texto, con tantos valores estéticos

³⁶ El filósofo Paul Ricoeur afirma que «*La Poética* (de Aristóteles) *no supone sólo «agentes», sino caracteres dotados de cualidades éticas que los hacen nobles o viles. Si la tragedia puede representarlos «mejores» y la comedia «peores» que los hombres actuales, es que la comprensión práctica que los autores comparten con su auditorio implica necesariamente una evaluación de los caracteres y de su acción en términos de bien y de mal. No hay acción que no suscite, por poco que sea, aprobación o reprobación, según una jerarquía de valores cuyos polos son la bondad y la maldad.*» (Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1995, pág. 122)

³⁷ Jacques Maritain, en su artículo *La experiencia del poeta* afirma que la obra poética «*es un objeto y al mismo tiempo es un signo, a la vez signo "directo" de los secretos percibidos en las cosas, de su reconocimiento, de alguna irrecusable verdad de su naturaleza o aventura atravesada por la intuición factiva, y signo "reflexivo" de la substancia del poeta en acto de comunicación espiritual y revelándose a ella misma. Y como todas las cosas comunican en el ser y como el ser hormiguea en signos, de la misma manera el objeto también hormigueará en significaciones y dirá más de lo que es y hará actual el conocimiento, al mismo tiempo que él, cosa distinta de él, y otra cosa todavía que esta otra, y, en el límite, el universo entero como en el espejo de una mónada.*

Según una especie de ampliación poética, Beatriz, quedando esta mujer que Dante ha amado, es también por la virtud del signo, la Sabiduría que lo conduce; Sophia von Kühn, quedando la novia muerta de Novalis, es también, en virtud el signo, el llamado Dios que lo seduce.» (Jacques Maritain, *Situación de la poesía*, Buenos Aires, Debedec 1946, pp. 192-193).

Está claro que la *ampliación poética* a la que hace referencia Maritain, es el hecho

como se quiera, pero objetivado, ajeno a nosotros, distante, del que, para contemplarlo mejor, se hace una disección -a la que llamamos *comentario*-, como quien va viendo cómo encajan las piezas de un puzzle, difícilmente llegaremos a entusiasmar a nadie. Ahora bien, nosotros creemos que la Literatura tiene *per se* cualidades para ser entusiasmante, tiene *per se* valores que la hacen sumamente atractiva y, lo que es más todavía, porque, como decíamos al principio, las grandes obras de la literatura son la plasmación de los acontecimientos que constituyen la vida humana vista con hondura, las realidades nucleares que vertebran la vida humana dándole sentido o despojándola de él, tiene un alto poder aleccionador, un gran valor formativo.³⁸ Si conseguimos que el alumno reconozca la obra como ámbito en el que puede inmergirse de forma activa y creadora, dialogar y participar

de contemplar la obra como un ámbito.

Cfr. López Quintás, A., «Estructura y racionalidad de la experiencia artística», en *La experiencia estética...*, pp. 200_{ss}.

³⁸ Cfr. López Quintás A., *La experiencia estética y su poder formativo*, «La verdad artística», Estella (Navarra), Verbo Divino, 1991, pp. 41_{ss}.)

Veamos como Martín Buber comprende la creación artística a la luz de la relación Yo-Tú: «*He aquí el eterno origen del arte: Que a un ser humano se le pone delante una forma y a través de él quiere llegar a convertirse en obra. Dicha forma no es una creación de su alma, sino un fenómeno que surge en ella y de ella reclama la fuerza operante. Se trata de un acto esencial del ser humano. Si lo realiza, si dice con todo su ser la palabra primordial a la forma que se le aparece, entonces brota la fuerza operante, la obra se origina. [...]*

Actuar es crear, inventar es encontrar. Donación de forma es descubrimiento. Cuando realizo, desvelo. Yo traslado la forma más allá, al mundo del Ello. La obra producida es una cosa entre cosas, como una suma de cualidades experimentable y descriptible. Pero a quien la contempla receptivamente puede presenciarle una y otra vez en su auténtica realidad.» (Cfr. Martín Buber, *Yo y Tú*, -trad. C. Díaz-, Madrid, Caparrós, 1993, pág. 12).

con ella, de modo que vaya reviviendo las experiencias primeras que originaron las intuiciones básicas en la mente del autor,³⁹ captar la concepción de vida que late en su fondo, y su forma peculiar de interpretar ciertas vertientes destacadas de la existencia humana, la *vivirá* como algo propio, como una trama de procesos constructivos o destructivos, que él mismo puede seguir en su vida.

³⁹ Sigamos el pensamiento de Sartre sobre la obra literaria: «*L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier.*» (J.-P. Sartre, *Situations II, Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948, pág. 91).

Son también interesantes las reflexiones de Jacques Maritain en su artículo *Del conocimiento poético*, aunque se refiera exclusivamente a la poesía, no a la obra literaria en general; no obstante esa limitación en su intención, lo dicho puede fácilmente aplicarse a todo tipo de creación literaria: «*El arte, a la vez que es productivo por esencia supone siempre un momento de contemplación, y la obra de arte una melodía, es decir, un sentido animador de una forma. En esto se fundaba Aristóteles para declarar que la imitación es inherente al arte; lo cual, como bien lo indica esta palabra imitación se refiere ante todo y según el plano de la visibilidad más aparente (mas no el más profundo) a un conocimiento (especulativo) previo a la actividad del arte y por él presupuesto, pero que le es extrínseco; al conocimiento, a todos los conocimientos ordinarios al hombre que el artista se procura abriendo sus ojos y su inteligencia sobre las cosas del mundo y de la cultura. La actividad artística comienza después de todo esto, porque es una actividad creadora y que, de suyo, exige al espíritu, no ya estar formado por una cosa por conocer sino formar una cosa que hay que poner en el ser. [...]*

*Un acto de pensamiento que es creador por esencia, que forma algo en el ser en lugar de ser formado por las cosas, ¿qué es lo que expresa y manifiesta al producir una obra sino el ser mismo y la substancia del que crea? [...] El poeta [...] no puede expresar su propia substancia en una obra sino a condición de que las cosas resuenen en él y, que en él, en un mismo despertar, a un mismo tiempo, ellas y él salgan conjuntamente del sueño. [...] Su intuición, la intuición o emoción creadora es un oscuro captar el yo y las cosas juntamente en un conocimiento por unión o por connaturalidad que no se forma ni fructifica ni tiene su verbo si no en la obra, que con toda su vital gravedad va a hacer y producir.» (Jacques Maritain, *Opus cit.*, pp. 124-126).*

«*La experiencia poética parte de un objeto, de un real existente -por eso el sentido y la percepción del sentido le son una condición indispensable- pero no para hacer un vuelco como el conocimiento especulativo, ni para llegar a serlo intelectualmente en un verbo mental y en juicios; ¡no!, parte de ella para hacer volver al espíritu y a la substancia del sujeto, y para ir desde allí al sujeto por hacer.» (Ibidem, 190-191).*

Al principio decíamos que el Método de lectura y análisis lúdico-ambiental no es una «*receta*» que nos indica automáticamente todos y cada uno de los pasos que debemos dar, sino que es un camino que hemos de recorrer poniendo en juego todo nuestro potencial creador. Pero esto no significa que no puedan establecerse unos pasos sistemáticos, unas fases, y especificar en qué consiste cada una de ellas.

Como condición previa para abordar el comentario de textos con el método lúdico-ambiental, el profesor debe tener una formación humanística y filosófica suficiente, según explicábamos en la primera parte de este mismo trabajo. Cabe añadir por otra parte que no sólo no encierra ninguna dificultad, sino que además es algo exigible a cualquier educador y con más razón, tal como afirmaba el profesor Kampf, a un profesor de Literatura. En cuanto al alumno, aparte de las condiciones personales de sensibilidad, intuición y agudeza, requiere una serie de conocimientos de Gramática, Métrica, Historia de la Lengua, Historia de la Literatura, incluso Historia en general, Geografía, etc. Algunos de esos conocimientos son básicos, de tal manera que los debe traer ya en su bagaje cultural cuando empiece a afrontar el comentario de textos literarios; otros, como son las nociones humanísticas que requiere el método lúdico-ambiental, serán objeto de uno de los momentos de aplicación. Unos y otros se irán afianzando y ampliando con la práctica del comentario.

El primer punto que debemos tener en cuenta antes de programar una actividad docente, sea cual fuere, es qué tipo o qué colectivo de alumnos tenemos delante. Ciertamente hay una parte de los contenidos que prácticamente viene impuesta, pero, y sobre todo en la L.O.G.S.E., de forma harto flexible, porque lo importante no son los temas de estudio en sí mismos, sino el educando que debe recibirlos. Los profesores sabemos bien que la mayor parte de la información se olvida rápidamente, mientras que la formación deja un sello indeleble. O lo que es lo mismo, sólo la información que *penetra a través de* la formación tiene garantías de perdurar.

No tengamos miedo de perder algo de tiempo antes de lo que nosotros podemos considerar «*entrar en materia*». No es propiamente tiempo perdido, puesto que nos estamos ganando a los alumnos «*para la causa de la Literatura*», estamos destruyendo los muros aparentemente infranqueables entre aquellos y la obra literaria, estamos propiciando su encuentro en-amorado. «*Descendamos*» sin pudor a ese aspirante a poema que todos cantan, y hagámoslo con naturalidad, sin prepotencia intelectual, con todo el respeto. No necesitamos profundizar mucho en él: son los primeros tímidos escauceos de comentario; sencillamente nos estamos ganando su confianza porque estamos trabajando en y con algo que les pertenece, que les hace sentir y vibrar. Tiempo tendremos de ayudarles a sacar de ellos mismos (*educere*) su capacidad de goce estético ante la obra de calidad y sobre todo su capacidad de

discernimiento entre unas y otras. En ese terreno tan bien abonado no va a ser difícil introducir la *información*, porque él mismo la va a reclamar.

En la letra de esa canción, o en ese corto relato de «*literatura de consumo*», que les presentamos en clase vamos a hacer los primeros ejercicios para fomentar en el alumno la capacidad de diferenciar los distintos niveles de realidad.

Es posible que al principio tengamos que vencer alguna reticencia por su parte, que no será más que la desconfianza de que acabemos ridiculizando aquello que aman o por lo menos les gusta y es suyo, y, consiguientemente, humillándolos a ellos. No olvidemos que lo normal es que se sientan inseguros, porque jamás se habrán parado a pensar qué es eso que les gusta ni por qué les gusta. Una actitud de respeto ante ese objeto de cultura vencerá pronto sus recelos. Y no temamos que estemos «*bajando niveles*» ni «*pactando con la mediocridad*». Estamos sí bajando, pero no los niveles, sino nosotros; estamos *bajando* de nuestra torre de márfil que contiene la armonía del arte al alcance de pocos y escogidos, y nos estamos incardinando en la realidad del alumno, que busca, aunque sea torpemente, en esa llamada «*cultura de masas*», un escape a la deshumanización de la civilización tecnificada que les impone, como máximo ideal, salir vencedores en una lucha competitiva. Desde ahí, desde su sordo deseo de búsqueda de sí mismo (que por otra parte él

mismo teme tanto que, bien a menudo, lo que intenta es el aturdimiento, la ausencia mental, que consigue con música estridente y machacona y con efectos de luces mareantes), desde ese instintivo y casi inconsciente deseo, decíamos, le podremos ir enseñando a discernir lo que es inauténtico, producto comercial que les intenta manipular, y aquello que tiene grandeza y valor en sí mismo. Y la Literatura tendrá ya el paso libre para entrar en el aula.

En esta primera etapa vayamos tan despacio cuanto sea necesario: estamos sentando las bases y, en consecuencia, nos jugamos el éxito de nuestra empresa. No sólo que no vean en la Literatura algo distante y extraño a su realidad, conglomerado de textos indiscutibles ante los que hay que postrarse en beatífica admiración y que, consiguientemente, y admitamos que es lógico que así sea, no les interesa, sino que al tiempo que vayan entrando creativamente en ese mundo tan apasionante de la plasmación de vida («*Leer, leer, leer, / Vivir la vida que otros vivieron...*» en palabras de Unamuno), se van iniciando en la crítica, en el juicio, en el discernimiento. Estamos en el segundo nivel de alfabetización -sin duda no menos importante que el primero-, enseñándoles a leer en profundidad, con sentido crítico y selectivo, para que la lectura de obras de calidad sea para ellos maestra de vida, les muestre con transparente claridad, qué pautas de conducta llevan al hombre a su realización plena como persona, y cuáles a su destrucción. Es evidente que nos jugamos mucho en este momento primero de iniciación al comentario de

textos.

La obra literaria, que ya hemos explicado no es un *objeto* sino un *ámbito*⁴⁰, es algo terminado por su autor, pero no cerrado, es una invitación al encuentro con el lector que, leyéndola e interpretándola, de alguna manera la re-crea, como sucede con el buen intérprete que, acariciando con amor la guitarra que estrecha entre sus brazos, da vida a las notas que eran hasta ese momento manchas negras en un pentagrama; y la melodía que llena el aire con su armonía fue soñada por un artista, pero un maestro del instrumento la llama a la vida.⁴¹ Así también el intérprete-lector debe reconocer los diversos sentidos que puede presentar un texto, los distintos niveles de significado; debe darse cuenta de que el valor simbólico brota de un entreveramiento de

⁴⁰ Recordemos que por *objeto* se entiende en la filosofía actual toda realidad que es mensurable, asible, pesable, situable en el espacio y tiempo, sometible a análisis científico. En cuanto al *ámbito*, no es un objeto sino un campo de posibilidades de juego; es una realidad no manipulable ni asible. (Véanse pp. 11,.)

⁴¹ Jean-Paul Sartre califica a la obra de «apelación» al lector para entrar en juego creativo con ella: «*Pour le lecteur, tout est à faire et tout est déjà fait; l'oeuvre n'existe qu'au niveau exact de ses capacités; pendant qu'il lit et qu'il crée, il sait qu'il pourrait toujours aller plus loin dans sa lecture, créer plus profondément; et, par là, l'oeuvre lui paraît inépuisable et opaque comme les choses. Cette production absolue de qualité qui, au fur et à mesure qu'elles émanent de notre subjectivité, se figent sous nos yeux en objectivités imperméables, nous la rapprocherions volontiers de cette "intuition rationnelle" que Kant réservait à la Raison divine. Puisque la création ne peut trouver son achèvement que dans la lecture, puisque l'artiste doit confier à un autre le soin d'accomplir ce qu'il a commencé, puisque c'est à travers la conscience du lecteur seulement qu'il peut se saisir comme essentiel à son oeuvre, tout ouvrage littéraire est un appel.*» (Jean Paul Sartre, o.c. pág. 96.)

Y Carlos Bousoño llega a afirmar que «*la poesía no existe mientras el lector no asiente al contenido anímico propuesto para comunicación por el poeta*». (Cfr. Bousoño, C., *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977³, pág. 121).

ámbitos, que se da, consiguientemente, en un nivel ambital y no objetivo.⁴²

Veamos algunos ejemplos que pueden trabajarse con los alumnos en estos primeros momentos. Entre otras preguntas que puedan ayudarles para estos ejercicios, estarían las siguientes:

- «Las frases sobre las que estamos reflexionando, ¿tienen poder expresivo?, ¿por qué?»

⁴² «L'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui.

La lecture, en effet, semble la synthèse de la perception et de la création; elle pose à la fois l'essentialité du sujet et celle de l'objet; l'objet est essentiel parce qu'il est rigoureusement transcendant, qu'il impose ses structures propres et qu'on doit l'attendre et l'observer; mais le sujet est essentiel aussi parce qu'il est requis non seulement pour dévoiler l'objet (c'est-à-dire faire qu'il y ait un objet) mais encore pour ce que cet objet soit absolument (c'est-à-dire pour le produire). En un mot le lecteur a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement. Il ne faudrait pas croire, en effet, que la lecture soit une opération mécanique et qu'il soit impressionné par les signes comme une plaque photographique par la lumière. S'il est distrait, fatigué, sot, étourdi, la plupart des relations lui échapperont, il n'arrivera pas à "faire prendre" l'objet (au sens où l'on dit que le feu "prend" ou "ne prend pas"); il tirera de l'ombre des phrases qui paraîtront surgir au petit bonheur. S'il est au meilleur de lui-même, il projettera au delà des mots une forme synthétique dont chaque phrase ne sera plus qu'une fonction partielle: le "theme", le "sujet" ou le "sens". Ainsi, dès le départ, le sens n'est plus contenu dans les mots puisque c'est lui, au contraire, qui permet de comprendre la signification de chacun d'eux; et l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage; il est, au contraire, par nature, silence et contestation de la parole. Aussi les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l'oeuvre jaillisse; le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique. Rien n'est fait si le lecteur ne se met d'emblée et presque sans guide à la hauteur de ce silence. S'il ne l'invente, en somme, et s'il n'y place et fait tenir ensuite les mots et les phrases qu'il réveille. Et si l'on me dit qu'il conviendrait plutôt d'appeler cette opération une ré-invention ou une découverte je répondrai que d'abord une pareille réinvention serait un acte aussi neuf et aussi original que l'invention première.» (Jean-Paul Sartre, o.c., pp. 91-92).

- «¿*Contienen encabalgamientos de distintos planos de la realidad? ¿Qué significado tienen en el plano filosófico? ¿Cómo se expresan en el plano literario?»*

Démonos cuenta de que, de alguna manera, estamos formulando las ya clásicas preguntas que se plantean como técnica de iniciación al comentario:

- «¿*Qué dice el autor?. ¿Cómo lo dice?. ¿Podría haberlo dicho de otro modo?. ¿Cuál es la diferencia o cuál es el resultado de decirlo así?»*

Son, si se quiere, las mismas cuestiones, pero el hecho de que se sea capaz de distinguir el plano ambital y el plano objetivo, nos arrojará torrentes de luz sobre el significado profundo del texto.

a) «¿*Cómo lo ves? Nunca tener que decidir*

¿*Cómo lo ves? Dentro de tu caparazón*

¿*Cómo lo ves? No tener nada que decir*

¿*Cómo lo ves? ¿No se te parte el corazón?»*

Estamos ante un fragmento de la canción «*El asa del cubo*» del cantautor *Rosendo*. A nivel objetivista estas frases carecen de sentido, pues ni una persona tiene caparazón en el que introducirse, ni el corazón se le rompe

en trozos. Sin embargo, en el nivel ambital son plenamente realistas. Aquel a quien se dirige la canción está en un punto ínfimo de creatividad, sin nada que *decidir*, es decir, *hacer*, ni nada que *decir*, es decir *pensar y comunicarse*. Con esta falta de creatividad, obviamente no hay posibilidad de encuentro, todo es soledad, incomunicación y sinsentido. Pero resulta que el sentido de la vida de un hombre, el mismo ser hombre, brota en la relación de encuentro con los demás, por eso esa persona ha *descendido de nivel*, se ha *deshumanizado* en alguna medida, convirtiéndose en un animal que se esconde *dentro de su caparazón*. Lo contrario del *encuentro* es el *vértigo*, que, como bien dice *Rosendo*, produce tristeza, angustia y desesperación, o sea, *parte el corazón*.

Podríamos todavía continuar, observando las anáforas con las que empieza cada verso y que son una interrogación retórica, viendo que son versos isosilábicos de rima consonante encadenada, las metáforas cuyo significado ya hemos explicado, etc... Les podríamos hacer notar cómo las interrogaciones repetitivas producen un sonido machacón y reiterativo como la misma angustia desesperanzada...

b) «Vivo en el nº 7, calle Melancolía

Quiero mudarme hace días al barrio de la Alegría

Pero siempre que lo intento ha salido ya el tranvía»

En esta canción *Joaquín Sabina* emplea lenguaje urbano para referirse a otro nivel bien distinto cual es el de la propia tristeza. Presiente, o sabe, que hay una forma mejor de vivir, una manera de ser feliz, y se ha planteado alguna vez salir de su *melancolía*, pero nunca lo ha conseguido, porque nunca se ha decidido a irse por sí mismo, sino que siempre ha esperado -en vano- que otros lo hicieran por él, que lo lleve *el tranvía*. Como en el caso anterior nos encontramos con la falta de creatividad, que lleva consigo tristeza y angustia. También aquí se les puede hacer practicar el uso de licencias métricas -hay varias sinalefas-, ver que son versos isosilábicos de rima consonante...

Podemos también aventurarnos con textos literarios sencillos, que pensemos pueden conectar con las vivencias de los alumnos.

c) «Por una mirada, un mundo
Por una sonrisa, un cielo
Por un beso... yo no sé qué te diera por un beso!»

Esta rima de Gustavo Adolfo Bécquer es un texto que, por su brevedad y sencillez puede también sernos útil en estos primeros momentos. No tiene sentido en el nivel objetivista -evidentemente no está en poder del poeta disponer del valor del mundo ni del cielo...- pero es enormemente «*realista*»

en el nivel ambital: Mirar es mucho más que ver; mirar a alguien significa que de alguna manera existe para nosotros, lo apercibimos ante nosotros; cuando uno responde a la apelación del otro, se establece un campo común en el que uno y otro se van a ir acercando tímidamente, con un acuerdo tácito de juego del que puede brotar el encuentro; finalmente ese encuentro puede llegar a ser único por su profundidad y totalidad, y es el amor radical entre un hombre y una mujer. Son los tres niveles ambitales que el poeta imagina en la amada:

- 1) ser alguien para ella, que *lo mire*;
- 2) que responda a su apelación, para iniciar esa relación de acercamiento, que *le sonría*;
- 3) que llegue a ser único para ella, que lo ame y que se lo exprese, que *lo bese*.

Sólo porque sucediera la primero, porque ella se diera cuenta de que existe, valdría la pena haber nacido, porque daría sentido a su vida: sería su mundo hecho ofrenda de amor; despertar su interés, ser acogido en su ámbito de realidad, sería una felicidad tan inmensa sólo comparable al beatífico gozo eterno, tanto que por eso se podría renunciar al cielo eterno para ofrecérselo a ella; pero ser amado de ella no cabe ya en su imaginación, trasciende cualquier realidad temporal o eterna, la vida y la eternidad, es inefable. El alumno va viendo cómo el sentido de *mirada, sonrisa, beso, mundo, cielo*, se ensanchan en niveles mucho más profundos de significado.

Todavía, si el ambiente de la clase lo permite y aun lo aconseja, el profesor puede traer el parlamento de Calixto en el primer aucto de *La Celestina*, cuando afirma que, como los santos gozan de la visión beatífica de Dios, él goza de la visión de Melibea; y reconoce a su amada como su dios: «¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo». También podría hacerse referencia a la importancia de la expresión «no sé qué» en la poesía mística de San Juan de la Cruz. Con lo cual la Rima becqueriana les aparece ya claramente en una sucesión ascendente de niveles, que lleva a la plenitud del encuentro, lo cual explica esas resonancias de religiosidad que encierra.

d) Siguiendo con tímidas incursiones en textos literarios, pero todavía para adquirir agilidad, podemos servirnos de un breve fragmento de *El Alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca:

DON LOPE

¿Sabéis que estáis obligado
a sufrir, por ser quien sois,
estas cargas?

CRESPO

Con mi hacienda
pero con mi fama, no.
Al rey la hacienda y la vida

se ha de dar; pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios. (Jornada I, escena XVIII)

Don Lope le recuerda a Pedro Crespo, el alcalde, que como villano que es tiene la obligación de alojar en su casa a las tropas. Crespo admite esa obligación, pero establece inmediatamente dos planos distintos: lo terrenal y perecedero -la hacienda e incluso la vida-, y lo que trasciende al hombre y lo eleva hasta Dios -el honor. La hacienda es algo objetivo, ajeno al hombre mismo; la vida puede truncarse, pero lo que de verdad es el hombre -el ámbito hombre- no termina en la muerte; y en ese ámbito está la verdadera realidad del hombre, sus valores que lo relacionan con el Creador. Está, pues, en dos niveles: lo objetivo, limitado y perecedero, y lo ambital, trascendente y eterno. El primero es relación de pacto: a cada uno lo suyo, el rey es dueño de todo, y el villano debe serle leal; el segundo es relación de encuentro: en el encuentro del hombre con Dios, en esa intersección de ámbitos se dan los valores -la fama, el honor- que elevan al hombre por encima de lo mundano, que le dan toda la dignidad de persona. La lealtad con el rey puede sin duda considerarse una suerte de encuentro, entre el ámbito autoridad y el ámbito villano, pero Don Lope ha destruido ese encuentro con una actitud de abuso -vértigo de dominio- que ha provocado una colisión de ámbitos y, en consecuencia, una "objetivación", un distanciamiento, en fin, una ruptura de

la relación ambital.

La fuerza expresiva del diálogo se produce justamente porque el plano objetivo -«*sufrir estas cargas... la hacienda y la vida*»- y el plano ambital -«*la fama... el honor... el alma*»- aparecen íntimamente entrelazados, incluso presentados a un mismo nivel («*Con la hacienda, pero con la fama no...*»).

Cada profesor irá viendo qué textos son apropiados para el aula, y cuánto tiempo conviene dedicar a esas primeras prácticas, antes de introducirlos propiamente en la técnica del comentario de textos. Damos aquí por supuesta una primera base de Gramática, Historia de la Literatura, métrica... Con la misma práctica del comentario irá afianzando sus conocimientos y adquiriendo otros nuevos.

EL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL Y SUS ETAPAS O MOMENTOS

I. ETAPA PREVIA

LECTURA ATENTA DEL TEXTO PARA COMPRENDER SU SENTIDO LITERAL.

Hay que llevar a cabo una primera lectura, para comprender el sentido literal del texto que vamos a comentar. Es necesario básicamente manejar un Diccionario de la Lengua Española, pero también pueden hacernos falta otros manuales como una Gramática, una Historia de la Literatura, o cualquier otro que se requiera por la especificidad del texto.

Hemos calificado esta etapa de previa, porque no es propiamente un momento del comentario, sino la preparación para poder llevar a cabo el análisis literario. Se trata de solucionar todas y cada una de las dificultades que nos plantea el texto, hasta que llegemos a una comprensión total del mismo.⁴³

⁴³ Sigamos las palabras de Ricardo Gullón sobre el texto del poema: «El texto es parte del objeto poético; es su sustancia constituyente, mas, una vez constituido vive este su autonomía y casi su independencia, sin depender de nadie y por sus efectos tan libre como quepa imaginarlo. No trato de cortar un pelo en cuatro, pero la distinción me parece útil y desde luego válida. [...]

Tenemos el poema frente a nosotros (digo frente y no ante, pues su presencia es un reto) y lo primero que nos llama la atención es el tejido verbal: el poema es un conjunto de palabras, un espacio ofrecido al lector, espacio del encuentro y del conocimiento. El continente es el contenido: la superficie espacio de la profundidad sea esta lo que fuera.

Si nos enfrentamos a un texto no excesivamente breve, conviene que anotemos aquellas cosas que nos llamen la atención o nos ofrezcan especial dificultad. Y si se trata de la lectura y crítica de una obra completa, a mayor abundamiento habrá que ir tomando notas, señalando puntos o añadiendo observaciones.

En clase, se lleva a cabo una lectura expresiva del texto (si la longitud es excesiva, se elige un fragmento especialmente significativo). Hay que dar vida con la voz al contenido profundo del tema, teniendo en cuenta que una buena lectura equivale casi a un comentario de textos.⁴⁴ Una buena lectura

Del espacio verbal y sin salir de él, pasamos por deslizamiento natural a planos y niveles que, estando allí, sólo emergen cuando la actividad lectorial les atribuye significado. Establecido ese significado, siquiera provisionalmente y sujeto a rectificación, el espacio verbal es algo más que palabras: tiene forma, está organizado y requiere otro nombre: espacio del texto.

Veamos ahora si hay en este algo más que palabras, o, más precisamente, si la palabra significa por su situación en el texto, por cómo se asocia a las demás y dibuja una figura, un paisaje, un sentimiento..., estimulantes de la recepción y creativos por virtud de ese estímulo.

Las palabras situadas constituyen un lenguaje; la situación es, en sí, un cifrado que el receptor asume y traduce, o sea, descifra. La lectura es una toma de posesión, un modo de instalarse en el texto dictado por el texto mismo. El lugar ajeno se hará familiar para el poseedor de la clave; verá los objetos en su trascendencia y en su irreal realidad. Ciertos lugares se le ofrecen duplicados en su cotidianeidad evanescente y en su figuración simbólica.

*[...]. Traslado a esas latitudes el lector descubre en la ultrarealidad una afinidad y tal vez reconozca en lo que está leyendo una repercusión personal, pues lo simbólico es vía de acceso a zonas comunes al creador y a las criaturas.» (Ricardo Gullón, *Espacios poéticos de Antonio Machado*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1987, pp. 14,.)*

⁴⁴ Puede ser clarificadora la experiencia que cuenta Raïssa Maritain, de la conferencia pronunciada por un poeta que detestaba la lógica en poesía: «*Pero he aquí que al leer un poema cuyo sentido inteligible se ofrece ingenuamente y cuya belleza aprecia, obra de un poeta a quien estima -puesto que no ama ni la inteligibilidad ni el canto en la poesía-, masacra el poema porque lee privándolo instintivamente (y también voluntariamente) de toda entonación; lo lee sin acento, de manera inhumana. Y el bello poema es despojado de su*

de las palabras del Alcalde de Zalamea debe dejar traslucir los dos planos distintos en los que se mueve Pedro Crespo y que de forma tan contundente diferencia:

«Con mi hacienda
pero con mi fama, no.
Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar; pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.»

Es esencial asegurarse de que esa capacidad de lectura expresiva se ha alcanzado suficientemente, pues de lo contrario difícilmente se podrá iniciar a unos alumnos en el Comentario literario. No porque queramos convertir el

poesía, muere; el lector le ha hecho perder su sentido poético al privarlo de su aura de significación inteligible.

Pero cuando lee otras páginas que se acercan al no-sentido, ciertos textos enteramente cargados de espesa y consustancial oscuridad, se ajusta tan bien al sentido generador de estos textos, que no comete ninguna falta en su deseo de hacer sentir la plena resonancia poética. Y bien, y esto es lo que me ha parecido más notable, para engrandecer el sentido poético como lo hace, vese obligado a leerlos -hácelo instintivamente- de manera tal que le da una apariencia de sentido lógico. Por la entonación cargada de sobreentendidos, por la gesticulación rítmica, por una cierta marcha ordenada durante toda esta larga lectura, da una aparente significación a textos libres de toda ligación lógica. Significación que depende toda del número, de la locución, de la sensibilidad y de la inteligencia del que lee. En suma, el lector ha desempeñado aquí el papel de la inteligencia en los sueños. Aunque ligada por el ensueño, por lo cual parecería abolido el principio de contradicción, no duerme, sino que penetra, rodea de misteriosa atmósfera de claridad la serie de las más incoherentes imágenes...

Puédese hacer una experiencia complementaria si se lee sin suplir en algún modo el no-sentido que reivindica un poema desprovisto de toda aparente inteligibilidad. Así leído, el texto se reducirá a una cantidad de palabras sin ligazón cualitativa entre sí, es decir, vacías de todo sentido poético.» (Raïsa Maritain, Situación de la poesía, Buenos Aires, Debebec, 1946, pp. 32-34)

aula en una clase de declamación, sino porque una lectura expresiva es la prueba, y a menudo la llave, de una lectura comprensiva.

No es necesario, o por lo menos no es imprescindible, que este ejercicio de lectura se lleve a cabo con todos los textos que vayan a comentarse, sino que el profesor verá para cada obra su oportunidad. Pero sí es cierto que, aun en obras largas cuyo análisis puede resultar laborioso -por ejemplo *La Regenta* de Clarín, o *Crimen y Castigo* de Dostoyevski-, la lectura en voz alta, expresiva, lenta y modulada, a varias voces, de un capítulo de especial relevancia, es un instrumento de gran ayuda para la profundización. Y no digamos ya cuando se trata de una obra dramática, que, completa si es posible o por lo menos una selección, debiera ser leída para poder ser cuando menos oída; si bien lo más aconsejable es que, en la misma aula si no se dispone de sala de actos, y de forma no muy elaborada, casi espontánea, los alumnos representen alguna escena, sin ni tan siquiera necesidad de haberla memorizado, sino con el libro en la mano y leyéndolo de soslayo.

En el caso de poemas, el profesor verá cuáles conviene que lea él mismo para prestarles toda su fuerza expresiva, y cuáles los alumnos, o uno y otros. Cada colectivo de alumnos hará más aconsejable una u otra modalidad de lectura, pero, tal como no se concibe una clase de música sin que ésta suene, no cabe tampoco una clase de Literatura sin que la vida que encierran

las obras se haga presente en el aula, y los personajes, al modo de Augusto Pérez con su D. Miguel en *Niebla*, entablen relación viva con sus lectores.⁴⁵

Por otra parte el análisis literario puede -y a menudo aun debe- ser guiado por el profesor mediante una serie de reflexiones y "*sugerencias para el comentario*" que orienten al alumno para dar cuenta del texto que se le propone analizar. Estas *sugerencias* harán referencia a cada una de las partes del *comentario*: deben invitar a buscar el sentido de palabras o frases, a centrar el tema, a determinar su estructura, a fijarse en aspectos de la construcción de frases, en los distintos niveles de las imágenes... Y puesto que se va a pedir al alumno que descubra por sí mismo el tema profundo de la obra y cómo éste da expresión luminosa a acontecimientos relevantes de la vida humana, será necesario que el profesor haga reflexionar previamente a los alumnos sobre tales experiencias humanas. Evidentemente todo ello implica que el propio profesor haya meditado con anterioridad la obra que va a trabajarse, hasta conseguir sintonizar personalmente con ella y captar sus

⁴⁵ Germán Gullón afirma que Unamuno, en el «Prólogo» a las *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) «establece la diferencia entre dos tipos de lectura, la hecha en plan de diversión y la efectuada para re-crearse. La primera manera sirve de entretenimiento gracias a la peripecia, mientras que con la segunda vivimos la obra en sí.» Y añade que «cuando Unamuno leía el *Quijote* lo recreaba y se apropió de él: el *Quijote* de Cervantes y el de don Miguel difieren bastante. La lectura activa sustituye al escritor al actualizar su texto, es decir, al entrar en contacto con lo íntimo, al vivirlo, pues la conciencia se manifiesta a través de la palabra y no en las exterioridades del trato» (Cfr. Miguel de Unamuno, *Niebla* Edición de G. Gullón, Madrid, Espasa-Calpe, Austral A115, 1994, pág. 18).

puntos decisivos.⁴⁶Estos ejercicios sobre las *sugerencias* pueden hacerse individualmente o en equipo, pero es bueno que culminen en una discusión general sobre el sentido del texto.⁴⁷ Estas «discusiones» invitan a la participación y suelen gustar mucho a los alumnos.

Tras esta preparación, ya cada persona elaborará su propio *comentario* con arreglo a las siguientes etapas:

LOCALIZACIÓN DEL TEXTO

DETERMINACIÓN DEL TEMA

DETERMINACIÓN DE LA ESTRUCTURA

ANÁLISIS DEL TEXTO

CONCLUSIÓN VALORATIVA

⁴⁶ Refiriéndose a las pautas metodológicas para la enseñanza de la Literatura el profesor López Quintás afirma que «*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 [...]*» (*Análisis literario...*, pág. 188),

⁴⁷ No olvidemos que, tal como dice José Luis López Aranguren, «*un texto literario [...] es siempre polisémico y, como tal, abierto a una pluralidad de significaciones. [...] Todo texto es inseparable de su lectura o interpretación, y [...] ésta varía según el con-texto epocal en que se lea (sin privilegiar el «original» de su autor que, además, pero da igual, nos es inaccesible las más de las veces, o el contemporáneo de la época en que se escribió); inseparable de la «sintaxis» en el sentido amplio de esta palabra, que lo modifica; inseparable de la «intertextualidad» que lo re-crea, del misreading que, equivocándose, lo enriquece, de la «contralectura» que lo vuelve fecundamente del revés. Un texto literario es un texto vivo.*» Es decir que, cuidando no nos apartemos de lo que es propiamente el texto, cada cual debe dejarse interpelar por él, entrar en diálogo, y poner luego en común cuál ha sido su experiencia. (*De Ética y de Moral*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, pp. 173-74).

II. ETAPA DE «LOCALIZACIÓN DEL TEXTO»

I. LOCALIZACIÓN DEL TEXTO EN SU ENTORNO

Se trata justamente de *localizar* el texto en su entorno. Si es una obra completa, deberá *localizarse* dentro de la obra total del autor. Si es un fragmento, habrá que *localizarlo* previamente dentro de su obra. A continuación habrá que situar al autor, su época y circunstancias, y el género, y tal vez subgénero, al que pertenece el texto que vamos a analizar.⁴⁸

En este momento hay que manejar manuales de Literatura, pero bien entendido que no es cuestión de copiar, sino de recabar información, de buscar aquellos datos que sirvan para enmarcar la obra o el texto objeto del análisis.

La experiencia nos dice que en este punto los alumnos -y no sólo los de

⁴⁸ Cfr. Bousoño, Carlos, «Cosmovisión personal y cosmovisión generacional, de época, etcétera», en *La poesía de Vicente Aleixandre...*, pp. 33-34.

niveles medios sino incluso los de niveles superiores- caen en la tentación y en la trampa, de copiar datos de aquí, de allá y de acullá, hasta presentar un pretendido alarde de erudición sobre el autor, su época y su obra, que no es en absoluto necesario ni aun aceptable para el comentario. Más aún, los datos que encuentran sobre el estilo se convierten para ellos en la principal materia para el comentario, de tal manera que no es que analicen el texto y vayan encontrando rasgos, sino que lo analizan a partir de unos rasgos ya conocidos que intentan por todos los medios "encajar" en su explicación. Cuando eso sucede, el comentario ha perdido todo su sentido y su validez: no hay posibilidad de encuentro entre la obra y el lector, porque no son ya dos ámbitos en actitud de apertura, sino que el lector ha objetivado el texto, lo ha convertido en medio para sus propios fines (que no son otros que "salir del paso").

Eso no quiere decir tampoco que haya que enfrentarse al texto desnudo de todo ropaje. No, no es eso. El fruto del encuentro del texto con lectores anteriores, sobre todo si éstos son maestros, personas de gran sensibilidad y experiencia probada, estudiosos en profundidad del autor del que se trata, siempre será interesante y aleccionador. Ahora bien, podrá sernos útil como guía de lectura, pero nunca podrá sustituir el campo de juego que se crea entre el lector -único- y la obra -única para él-. Como una persona, aun siendo la misma, es siempre una posibilidad abierta y distinta para los sucesivos

encuentros con otras tantas personas, y lo que se nos informe sobre ella nos podrá orientar, pero, por mucho que se nos diga, sólo nuestra relación con ella nos aportará una opinión realmente personal.

Es importante este primer momento del comentario porque es cuando se decide que el lector tome la obra como un objeto tangible, mensurable y pesable, sobre el que está en la obligación de decir cosas cuanto más acertadas mejor (teniendo como referencia lo ya dicho en los "infalibles" libros de historia de la literatura), o que sea consciente de que el libro que tiene entre sus manos, esa hoja u hojas llenas de trazos, no es un objeto cerrado sino que contiene un ámbito de vida abierto como una promesa, que le invita a adentrarse en él para asistir activa y creativamente a la génesis de las experiencias radicales de encuentro extático o de vértigo desesperanzadamente aislante, que vivieron otros seres, reales aunque sólo existentes como entes de ficción. Recordemos el delicioso diálogo de Unamuno con su personaje Augusto Pérez, al que antes hacíamos referencia:

«-. No existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y la de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo.

[...]-. ¿No ha sido usted el que no una sino varias veces ha dicho que D. Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?

[...] Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna... Un novelista, un dramaturgo, no pueden hacer en absoluto lo que se les antoje de un personaje que creen; un ente de ficción novelesca no puede hacer, en buena ley de arte, lo que ningún lector esperaría que hiciese...»⁴⁹

Y en su *Vida de Don Quijote y Sancho* el mismo Unamuno llega a afirmar que «en lo eterno son más verdaderas las leyendas y ficciones que no la historia». Por eso le hace decir al ventero dirigiéndose al cura:

«Luego que un hombre se murió y pasó acaso a memoria de otros hombres, ¿en qué es más que una de esas ficciones poéticas que abomináis? Vuestra merced debe saber por sus estudios lo de *operari sequitur esse*, el obrar se sigue al ser, y yo le añado que sólo existe lo que obra y existir es obrar, y si don Quijote obra, en cuantos le conocen, obras de vida, es don Quijote mucho más histórico y real que tantos hombres que andan por esas crónicas que vos señor Licenciado tenéis por verdaderas.»⁵⁰

2. FIJACIÓN DEL TEXTO

Otro aspecto de la *Localización* es la «*Fijación del Texto*» (Que Gonzalo Sobejano sitúa en la fase receptiva, antes incluso de «*obtener completo*

⁴⁹ Cfr. Unamuno, Miguel de, *Niebla*, Madrid, Espasa Calpe [Colección Austral A 115], 1994. Capítulo XXXI

⁵⁰ Cfr. Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988, cap. XXXII.

entendimiento de lo que dice»). Este punto puede ser conveniente dependiendo de los textos y de los lectores: sólo en el caso de que estos últimos tengan ya una cierta experiencia en análisis literario, podrán matizar los detalles o problemas textuales de la obra que van a comentar; por el contrario, si se trata de no iniciados, es mejor que se enfrenten sencillamente al texto que se les presenta. No obstante lo dicho, y aun manteniéndolo para esos casos de lectores jóvenes o inexpertos, hay que tener en cuenta que un texto medieval planteará casi siempre, en primer lugar, el problema de su fijación, como cuestión previa a cualquier tipo de análisis o explicación. Incluso, si depende del crítico escoger una u otra versión o edición, tendrá éste que justificar el porqué de su elección, y dar razón de sus diferencias y particularidades.

Insistimos de todos modos en que este apartado de *«Fijación del texto»*, para alumnos de Enseñanzas Medias, prácticamente se limitará a *señalar la edición sobre la que están trabajando*.

Por otra parte, la *Localización*, aun teniendo, como hemos visto, un esquema que seguir, gozará también de una cierta flexibilidad dependiendo del texto que se vaya a comentar. Por ejemplo, *localizar* una obra de teatro de Shakespeare, o de nuestro Lope, o de Racine, por ejemplo, precisará siempre de más extensión que una de Paul Claudel. Lo importante es no copiar los manuales que se consulten, sino recabar aquellos datos que parezcan

interesantes y oportunos y elaborar personalmente la exposición. Y sobre todo que la *Localización* sea una verdadera *introducción* al comentario que se va a realizar, y no un alarde de erudición que precede al trabajo de análisis.

Hay que tener también en cuenta que, en algún caso, puede resultar más fácil elaborar la *Localización* al final, cuando ya se ha realizado todo el *Comentario*, pero, evidentemente, debe siempre documentarse al principio.

Puede también suceder que los Manuales no proporcionen ningún dato sobre la obra que vamos a comentar. En tal caso la *Localización* será una hipótesis a la que se llegará al final del *Comentario*. Es un ejercicio que puede ser bueno con alumnos medianamente experimentados: se les da un texto que les resulte desconocido, lo analizan, y a partir de los rasgos y características que han hallado, lo *localizan* en una época, un movimiento, tal vez incluso una escuela. El riesgo que hay que evitar es que, en lugar de deducciones lógicas, "*jueguen a los acertijos*". Por ejemplo, si se les da un fragmento de la *Fuente Ovejuna* de Cristóbal de Monroy, no tienen por qué andar aventurando el nombre del autor, que lo más seguro sea totalmente desconocido para ellos, sino que, a través de su análisis, podrán reconocer un texto dramático de la escuela de *Lope de Vega*.

III. ETAPA DE DETERMINACIÓN DEL TEMA

Es sin duda ninguna el punto clave del comentario, pues se trata de aprehender lo que es *esencial* en la obra, es decir, lo que constituye *su esencia*.⁵¹

1. EL TEMA Y ARGUMENTO

La obra literaria de calidad plasma ámbitos de realidad, es decir, el tema profundo de una obra es ambital, mientras que lo objetivo, el argumento, es la forma superficial, que, de hecho, a menudo parece casi sencillamente una

⁵¹ Veamos cómo Carlos Bousoño justifica la importancia del tema para la correcta interpretación de la obra: «*Como la vida funciona siempre orgánicamente, la cualidad más sobresaliente de toda vivida interpretación de la realidad es su índole sistemática, esto es, la interdependencia de sus partes, la congruencia de unas con respecto a las otras y con el conjunto, o dicho de otro modo el hecho de que cada ingrediente quede filiado mediata o inmediatamente en un núcleo radical, que es el mismo para todos ellos.*

Si esto es así, no hará falta gran penetración para comprender la importancia capital que el crítico ha de conceder al hallazgo de este núcleo organizador. No es exagerado decir que la inteligencia verdadera de una obra de arte depende justamente del tino de señalarlo con precisión.» (Bousoño, C., O. c., pp. 47-48).

Cfr. López Quintás, *La experiencia estética...*, pp. 153_g.

excusa, o, si se quiere, una vestidura irrenunciable, hermosísima, ajustada y transparente, a través de la cual se pasa del nivel objetivo al ambital. Es la realidad poética que trasciende a toda realidad objetiva.

En esta etapa del comentario, hay que observar cómo el tema va aflorando en el argumento. El argumento es la sucesión de hechos de ficción que se narran en la obra, y que pueden no tener existencia real, o que, por lo menos, han pasado por el tamiz de la ficción.⁵² Ahora bien, el tema profundo, que se expresa en las experiencias nucleares de la obra, tiene una condición eminentemente real, por cuanto revela acontecimientos relevantes de la vida humana, que tienen su lógica interna desde la cual van imprimiendo a la obra su dinamismo dramático.

El asunto se va desgranando en una sucesión de hechos, pero lo que interesa ver y analizar, aquello que hace que la obra pueda ser considerada obra literaria de calidad, son los acontecimientos humanos que se van desarrollando como impulso vital de esos hechos objetivos, y que se van

⁵² Volvemos una vez más a Unamuno para reflexionar sobre qué sea la realidad y la ficción en la obra literaria: «Sólo existe lo que obra. Ese investigar si un sujeto existió o no existió proviene de que nos empeñamos en cerrar los ojos al misterio del tiempo. Lo que fue y ya no es, no es más que lo que no es, pero será algún día; el pasado no existe más que el porvenir ni obra más que él sobre el presente. ¿Qué diríamos de un caminante empeñado en negar el camino que le resta por recorrer y no teniendo por verdadero y cierto sino el recorrido ya? Y ¿quién os dice que esos sujetos cuya existencia real negáis no han de existir un día, y por tanto, existen ya en la eternidad, y hasta que no hay nada concebible que en la eternidad no sea real y efectivo?» (Cfr. *Vida de D. Quijote y Sancho...*, cap. XXXII)

manifestando en imágenes literarias.

Es de primordial importancia hacer reflexionar a los alumnos sobre la íntima conexión y la diferencia entre tema y argumento, entre los hechos y los acontecimientos de la obra, para que sean capaces de interpretar el impulso vital que late en el fondo de una trama argumental.

2. SÍNTESIS DEL ASUNTO

En este punto hay que evitar el error de decir lo mismo que el autor pero con otras palabras, y caer en la paráfrasis.⁵³ Es justamente lo contrario: sintetizar, si bien conservando los detalles importantes.

⁵³ En *Le Commentaire de Textes Littéraires*, Jean Thoraval y Maurice Léo (Paris, Bordas, Collection Études, 1969), hablan de la paráfrasis como de «*une tentation insidieuse*». «*La paraphrase -continúan diciendo- est un «énoncé parallèle». Elle consiste à dire à sa façon ce qu'a déjà dit l'auteur.*

La définition des parallèles est de ne pas se rencontrer: on vous demande de rencontrer le texte, de le regarder en face, de dire de quoi et comment il est fait. C'est pourquoi la paraphrase est toujours blâmable, même quand elle reflète honnêtement [...] le contenu du texte. On pourrait dire, retournant la célèbre définition de l'amour par Saint-Exupéry: commenter, ce n'est pas regarder avec l'autre dans la même direction, c'est regarder l'autre. Ce n'est pas voir les choses que voit l'auteur, c'est voir le texte, et l'auteur à travers (non pas nécessairement sa personne, mais au moins ce par quoi il fait acte d'écrivain, sa façon de penser, de sentir, d'imaginer, de construire, d'écrire)» (Cfr. o.c., pág. 6).

No nos resistimos aquí a matizar un poco las últimas frases transcritas. En nuestra opinión, la labor del lector-crítico es rehacer las experiencias del autor, hacer, pues, una lectura genética; de modo que, en un cierto sentido, sí hay que ver lo mismo que ve el autor, aunque, evidentemente, y tal como se nos dice, *a través del texto*. Y no sólo su forma de escribir, pensar, sentir, imaginar, construir, sino sobre todo qué acontecimiento humano ha plasmado y palpita en el fondo de la obra.

Este resumen no tiene valor en sí mismo, sino como base para extraer el *tema*, que es lo que realmente nos interesa.

3. DETERMINACIÓN DEL TEMA

A partir de la síntesis del argumento, el *hermoso ropaje transparente*, podremos penetrar en el tema, en lo esencial, en el acontecimiento humano que late en el fondo y que se expresa en ese irrenunciable ropaje.

Para alcanzar el tema, hay que proseguir en esa labor de reducción, suprimir todos y cada uno de los detalles, porque todos ellos forman parte del argumento. Lo que nos queda es ya el plano ambital, que normalmente podremos definir en una palabra (o una breve frase) abstracta. Es cierto, decimos, que hay que suprimir todos los detalles, pero, sin embargo, nada de lo que es esencial, debe faltar en la definición del tema, porque mutilaríamos el ser mismo de la obra.

Afirmábamos antes que ésta es la etapa clave del comentario, y, por consiguiente, merece que nos detengamos en ella cuánto tiempo sea necesario, hasta que los alumnos sean capaces de determinar el tema con la necesaria claridad y exactitud. Hasta que esto esté suficientemente dominado, no es conveniente adelantar en la técnica del comentario de textos.

IV. ETAPA DE DETERMINACIÓN DE LA ESTRUCTURA

1. LA ESTRUCTURA

Hacerse cargo de la estructura supone una primera aproximación, una aprehensión global del texto. La estructura es la *expositio* del contenido, y se presenta como estructura externa, que son los párrafos, las estrofas, los capítulos..., y estructura interna, que es la disposición del contenido.⁵⁴ Hay que atender a la correspondencia entre una y otra.

Evidentemente si el tema no ha sido bien determinado, el resto del comentario ya no va a circular por los cauces adecuados, puesto que aquí hay que examinar y señalar la estructura -los apartados- en que dicho tema queda planteado, o, dicho con más precisión, hay que señalar en qué partes está estructurado, con qué sucesión nos lo presenta el autor.

⁵⁴ En palabras de Carlos Bousoño, la estructura es «*la ordenación de una obra alrededor de cierta idea o sentimiento madre que da origen, por dilatación o irradiación, a todo el ámbito lírico*» (O. c., pág. 48).

En esta etapa hay que soslayar el peligro de que el alumno no se deje interpelar por el «*alma mater*» del texto, se quede en la superficie, e indique cómo está dividido el argumento. No lo olvidemos, si el lector se enfrenta a la obra como un «objeto» del que tiene la penosa obligación de dar razón (Recordemos una vez más el libro de Daniel Pennac), no va a ser capaz de formar con ella un campo de juego a cuya propia luz se iluminen las experiencias vitales con las que entrará en contacto. Por el contrario, si no la denigra, si se acerca a ella en actitud humana generosa y abierta, y la respeta y la mira como una posibilidad y una promesa de encuentro en profundidad, se adentrará, qué duda cabe, en la contemplación de los ámbitos reales de vida que en ella aparecen plasmados, y podrá señalar el proceso en qué se articula.

2. ESTRUCTURA MÉTRICA

Si el texto que vamos a analizar está en verso, empezaremos por hacer el análisis métrico, pero bien entendido que, una vez realizado éste, procederemos a estructurar el poema como si éste estuviera en prosa. Estamos marcando los apartados en los que se expresa el tema, y estos pueden o no coincidir con las estrofas. De manera que, insistimos, hay que hacer el análisis métrico, y luego seguir, dejando de lado que esté en verso. Más adelante, en la siguiente etapa -*Análisis de la forma partiendo del tema*- el carácter poético será de nuevo objeto de nuestra atención.

En esta etapa nos va a hacer falta un buen manual de métrica, para que sirva de orientación y apoyo en el trabajo.⁵⁴

3. OBRA DRAMÁTICA

Del mismo modo, y tal como en el caso de un poema los apartados no tienen por qué coincidir con las estrofas, en una obra de teatro tampoco serán correlativos a los actos ni a las escenas. El análisis de su contenido podrá ser conveniente, como veremos en el ejemplo propuesto de *Macbeth*, pero quede bien claro que lo que dará como resultado será el orden de exposición de la trama, pero no los apartados del tema.

4. AUSENCIA DE ESTRUCTURA APARENTE

Puede suceder que un texto, por su brevedad o por la intención del mismo autor, no presente estructura aparente. En todo caso, en la obra todo tiene un sentido, todo lleva una carga expresiva que es la que hay que poner de relieve en nuestro trabajo.

⁵⁴ Es siempre aconsejable el manual de métrica española del profesor *D. Antonio Quilis Morales*.

5. APARTADOS DE LA ESTRUCTURA

Es importante también tener claro que no hay que reducir la estructura a un excesivo número de apartados, sino que se trata de ver en qué grandes trazos se va desarrollando el tema, distinguir unas partes, no siempre con cortes tajantes. Y esto es igualmente válido para una obra completa como para un fragmento o un texto breve. Cualquiera de ellos presentará un tema que se irá desgranando a lo largo del texto. Puede también que se dé más de un tema, pero el tratamiento va a ser el mismo: ver cómo, por así decirlo, van aflorando a la superficie del argumento.

Suele resultar cómodo hacer al principio ejercicios con textos que presenten una estructura tripartita clara, de *introducción*, *núcleo* y *conclusión*. De este modo los alumnos se van ejercitando en cómo atravesar el argumento y analizar los apartados del tema, y a partir de que vayan adquiriendo un cierto dominio, se les irán presentando textos más complejos.

Veamos, a título de ejemplo, la síntesis del argumento de MACBETH distribuido por actos, el tema y la estructura:

SINOPSIS DEL ARGUMENTO

[Acto I]

Macbeth y Banquo, generales del ejército del rey de Escocia Duncan, y victoriosos

en la guerra contra el rey de Noruega, reciben la profecía, de boca de unas brujas, de grandes honores: para Macbeth una predicción de nobleza y de que será rey, para Banquo que será padre de reyes. A partir de ahí, la ambición empieza a anidar en Macbeth.

El rey Duncan, profundamente agradecido a Macbeth y Banquo por su valor en la batalla, les promete grandes honores, con los que la profecía de las brujas empieza a cumplirse. A su vez, nombra heredero al trono a su hijo primogénito Malcolm. Macbeth cabalga hacia su casa, puesto que el mismo rey va a ser su huésped. Lady Macbeth ha recibido una carta de su esposo poniéndola al corriente de la profecía y del principio de su cumplimiento. Ciega también de ambición, insta a su marido a asesinar a Duncan esa misma noche en su casa, y entre los dos deciden el asesinato.

[Acto II]

Macbeth asesina al rey Duncan mientras duerme, y se inculpa a los guardianes a los que Macbeth también ha matado para impedir que puedan hablar. El remordimiento parece haber enloquecido al asesino, presa de un gran pavor.

Ambos hijos del rey, Malcolm y Donalbain, huyen por temor.

Macbeth es proclamado rey.

[Acto III]

Para evitar que se llegue a cumplir la parte de la profecía que auguraba que los hijos de Banquo serían reyes, Macbeth contrata a dos asesinos para que maten a Banquo y a su hijo Fleance. Banquo es abatido pero Fleance pudo huir con vida. Macbeth, cada vez más desequilibrado por los remordimientos de sus crímenes, parece enloquecer ante el espectro de Banquo que se le aparece en un banquete con los caballeros de su corte. El rey y su mujer van sintiéndose aislados, no confían en la fidelidad de nadie.

Macduff, noble de Escocia, que sospechaba de la culpabilidad de Macbeth, había

acudido a la corte de Inglaterra donde el rey Eduardo "el confesor" había recibido a Malcolm. Macduff va a pedirles ayuda para liberar a Escocia de la tiranía que la rige.

Macbeth se prepara para la guerra.

[Acto IV]

Macbeth va a consultar a las brujas, que le profetizan que no será vencido hasta que el gran bosque de Birnam avance contra él por la colina de Dunsinane. Pero también le auguran que la descendencia de Banquo reinará indefinidamente.

Macduff, en Inglaterra junto a Malcolm, recibe las noticias del asesinato de su familia.

Hay un ejército organizado, con el general de las fuerzas inglesas Seyward, conde de Nosthumberland, a la cabeza, para liberar a Escocia del tirano.

[Acto V]

Lady Macbeth se ha desmoronado totalmente a causa de los remordimientos, y finalmente acaba con su vida.

En Escocia se producen continuas rebeliones contra el tirano.

Ante el ataque del ejército que se avecina conducido por Malcolm, Seyward y Macduff, Macbeth se atrincheró en su castillo; no puede salir a luchar porque sus nobles le han abandonado.

En el ataque al castillo, Macbeth descubre por fin cómo las brujas y las apariciones lo engañaron con frases de doble sentido. Cae muerto a manos de Macduff. Todos aclaman a Malcolm como rey de Escocia y el orden queda restablecido.

TEMA

El tema es el vértigo de la ambición de poder al que se entrega Macbeth y el mal ético presente en la obra es precisamente fruto de esa ambición de poder, se deriva de ella como una consecuencia lógica.

ESTRUCTURA

Es una obra breve, que consta de 2.349 líneas de texto, que comprenden 16.436 palabras, de las cuales 15.344 son en verso y 1.092 se dicen en un contexto de prosa, en boca de personajes poco significativos.

Está dividida en cinco actos, de longitud desigual. El primero consta de siete escenas; el segundo de cuatro; el tercero de seis; el cuarto de tres; y el quinto de siete.

El tema de la obra, *el vértigo de ambición de Macbeth*, se va desarrollando en la obra de la siguiente forma:

INTRODUCCIÓN:

Ambición de poder de Macbeth → tristeza (Acto I) →

NÚCLEO:

→ destrucción (*rey Duncan y guardianes*) → angustia (Acto II) →

→ destrucción (*Banquo*) → desesperación (Acto III) →

→ destrucción (*familia Macduff*) → desesperación (Acto IV) →

CONCLUSIÓN:

→ desesperación → destrucción (*Lady Macbeth y Macbeth*) (Acto V).

En un paralelismo simbólico, junto a la acción va apareciendo el enfrentamiento caos/orden. No estamos ante una doble acción, una de ellas secundaria con el único objetivo de resaltar la acción principal, sino que hay una única acción, provocada por el proceso de ambición del protagonista. Pero junto a este proceso, aunque en otro nivel, en un nivel simbólico, se va desarrollando también el conflicto caos/orden:

INTRODUCCIÓN:

Ambición de poder de Macbeth → tristeza (Acto I) → Presentación de los personajes y del inicio de la trama.

Al principio nos ofrece la clave del drama: *caos/orden* (Escena I); en la Escena IV, aparece el orden político natural, que simboliza el orden humano en general, es decir, las relaciones "ordenadas" entre los hombres; la Escena VI, de una gran luminosidad, tiene un claro valor simbólico también: es el orden en contraste con el caos; y finalmente, en la última escena del Acto, el *caos* y el *orden*, se oponen clarísimamente.

De tal manera que, si lo vemos escena a escena, la estructura es perfecta:

Escena I: se presenta la clave del drama: *caos/orden*

Escena II: se presentan los personajes --> *orden*

Escena III: se despierta la ambición de Macbeth --> *caos*

Escena IV: la corte del rey Duncan --> *orden político natural*

Escena V: Macbeth y Lady Macbeth --> *caos*

Escena VI: Tremendas dudas de Macbeth --> *orden/caos*

CAOS/ORDEN -- ORDEN -- CAOS -- ORDEN -- CAOS -- ORDEN/CAOS

La pugna entre el *orden* y el *caos* es la imagen que aparece en un espejo situado a un nivel simbólico, para reflejar el profundo significado de las dudas y temores del despertar de la ambición de Macbeth, ante la acción nefanda que supone.

NÚCLEO:

→ destrucción (*rey Duncan y guardianes*) → angustia (Acto II) →

Asesinato del rey (y los guardianes) --> se rompe el orden político natural, que, ya hemos visto, encierra un valor simbólico -- *orden/caos*

Macbeth sumido en una terrible angustia que le atenaza el corazón.

La Escena I, que podría considerarse como una prolongación de la Escena III del Acto I, refleja, como aquella, la destrucción del orden (-asesinato), es decir, el *caos*. La siguiente Escena, de asesinato y remordimientos, es toda ella de *caos*, tal como la siguiente. En la Escena IV, hay una descripción explícita -y simbólica toda ella- del tremendo *caos* que impera, a consecuencia de los actos "contra natura".

CAOS -- CAOS -- CAOS -- CAOS

El acto trata de las consecuencias de la entrega de Macbeth al vértigo de la ambición. El *orden* ha sido destruido, sólo aparece el *caos*.

→ destrucción (*Banquo*) → desesperación (Acto III) →

Macbeth ha alcanzado ya su meta, es rey, pero lejos de sentirse feliz y satisfecho, su anterior angustia se ha convertido en desesperación que parece incluso anularle a veces la mente, aunque sigue irrefrenable en su proceso de vértigo: asesinato de Banquo.

Las Escenas I y III tratan del asesinato de Banquo, es decir, *orden* destruido y sustituido por el *caos*; la Escena II hace referencia al estado *caótico* de la mente y el corazón de Macbeth, comido por los remordimientos y arrastrado a una carrera irrefrenable de destrucción; sus propias acciones criminales le han destruido a sí mismo; *su destrucción ha engendrado destrucción*; la Escena IV describe el banquete en el castillo de Dunsinane, donde todo es falsedad e intrigas a causa de la tiranía: es el *caos engendrado por el mismo caos que ha destruido el orden*; la Escena V - sea o no sea original de Shakespeare- está protagonizada por brujas, que vienen anunciando el *caos*; y finalmente la última escena, es una nueva explicación del *caos* reinante.

CAOS -- CAOS -- CAOS -- CAOS -- CAOS -- CAOS

Como el acto anterior, trata éste de las consecuencias de la entrega de Macbeth a su vértigo de ambición. El *orden* es inexistente, sólo aparece el *caos*.

→ destrucción (*familia Macduff*) → desesperación (Acto IV) →

Como en el Acto III, Macbeth sigue desesperadamente entregado al vértigo de ambición que le empuja a seguir destruyendo: asesinato de Macduff.

Se anuncia ya la reacción contra Macbeth.

En la Escena I y II, sigue apareciendo un Macbeth destructor que al mismo tiempo se va desintegrando: es el imperio del *caos*; la larga Escena III es distinta en cada una de sus partes: en el examen de lealtad hecho a Macduff por parte de Malcolm, bajo la apariencia de *caos* estremecedor, el *orden* sigue vivo y está pugnando por surgir; la segunda parte, es una descripción del rey de Inglaterra, es el *orden natural*, en contraste con el *caótico* entorno de Macbeth; la tercera parte, habla del asesinato de la familia Macduff -*caos*- y del ejército contra el tirano -el *orden* quiere de nuevo imponerse al *caos*.

CAOS -- CAOS -- CAOS/ORDEN//ORDEN/CAOS//CAOS/ORDEN

Ciertamente en el Acto IV un Macbeth enloquecido sigue cometiendo atropellos y desmanes (*caos*), pero apunta ya la reacción contra él (*caos/orden*).

CONCLUSIÓN:

→ desesperación → destrucción (*Lady Macbeth y Macbeth*) (Acto V).

La tragedia está tocando a su fin. Lady Macbeth primero y Macbeth después sucumben víctimas de su propio proceso de destrucción.

La primera escena, con una Lady Macbeth totalmente desintegrada, es también un comentario del *caos* estremecedor que reina; la segunda, que habla de guerra, descontento y rebeliones; la tercera, que presenta a un Macbeth abandonado,

deshumanizado totalmente pero todavía embravecido, y la quinta en que Macbeth se va encaminando hacia su propio final, pero a precio de más sangre, son todas ellas de *caos*; la Escena IV, nobles que se preparan para la lucha, y profecías equívocas, dejan entrever el *orden* dispuesto a volver a imponerse; la Escena VI, es el inicio de la batalla: el *orden de la naturaleza* -bosque de Birnam-, y el *orden político-humano natural*, se unen, son una misma cosa, para vencer al *caos* -el vértigo que deshumaniza y destruye; la Escena VII es el final de la tragedia: el *orden* arruinado por Macbeth, marcha sobre él, y restablece el *orden* destruyendo al culpable.

CAOS -- CAOS -- CAOS -- ORDEN/CAOS -- CAOS -- ORDEN/CAOS -- ORDEN/CAOS > ORDEN.

El paralelismo simbólico entre un plano y otro, como vemos en el esquema siguiente, es perfecto.

INTRODUCCIÓN:

ORDEN

(Acto I) Ambición de poder de Macbeth → tristeza → *orden* > *caos*

NÚCLEO:

(Acto II) destrucción (*rey Duncan/guardianes*) → angustia → *caos*

(Acto III) destrucción (*Banquo*) → desesperación → *caos*

(Acto IV) destrucción (*familia Macduff*) → desesperación → *caos/orden*

CONCLUSIÓN:

→ desesperación → destrucción (*Lady Macbeth y Macbeth*) (Acto V).

ORDEN

En el comentario completo de la obra -que incluimos en este mismo

trabajo (pp. 75-169)- hemos visto en esquema cómo la acción se va desarrollando en actos y escenas. Como puede fácilmente observarse, desde el argumento y su planteamiento dramático, nos ha sido muy fácil llegar al tema y señalar los apartados que lo integran. De hecho, una vez visto el tema, los distintos apartados se nos han ido apareciendo con una claridad meridiana. Queda ahí demostrado que si el lector entra con la obra en un campo de juego común, éste se iluminará con su propia luz, de tal modo que el oficio de dicho lector será «meterse» en la raíz íntima de la trama -el tema-, y desde allí ir contemplando activamente, re-creando en su dejarse interpelar por la lectura, la lógica interna de ese acontecer. En ese sentido se habla de «participación activa» y de «re-crear».⁵⁶ El texto que nació un día como fruto de las extraordinarias experiencias de encuentro del autor, está, evidentemente, escrito de una vez para siempre, pero quien se acerque a él en actitud lúdica, de apertura delicada y generosa, recibirá torrentes de luz para ver y comprender todas las profundas vivencias humanas que encierra, y cómo éstas se van desplegando en la narración.

Pasemos ahora a la siguiente fase del comentario.

⁵⁶ Sobre el tema de la «participación» véase López Quintás, A., «Experiencia de participación» en *El conocimiento de los valores...*, pp. 82_{ss.}; *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 160_{ss.}

V. ETAPA DE ANÁLISIS DEL TEXTO

Mientras que Francisco Marcos Marín considera las tres primeras etapas -lectura comprensiva, localización y determinación del tema- comunes al comentario de textos literario y al lingüístico, la anterior de estructuración le parece prácticamente exclusiva del comentario literario, y a partir de la presente, diferencia abiertamente uno y otro (y deja de aludir al Método Lázaro-Correa). Díez Borque no establece distinción sino que va entrelazando o sumando si se quiere, ambas formas de operar. Es bien cierto que Marcos Marín no excluye la compenetración de los datos lingüísticos con los literarios, simplemente aduce que, por razones metodológicas, lo literario o estético pasará a un segundo plano en su reflexión. Quiere esto decir que en el fondo no hay desacuerdo entre ninguno de los tres métodos propuestos, *Lázaro-Correa*, *Marcos Marín*, *Díez Borque*, como no lo hay tampoco en el *Sobejano*, ni en el *Caparrós*, etc. Es, como dice Marcos Marín, cuestión metodológica, dar primacía en un momento concreto, a un aspecto o a otro, pero en cualquier caso aparece obvia la imposibilidad de separar Lengua y Literatura.

El *comentario* viene a ser como una relectura lúcida y lúdica del texto. Hay que preguntarse a cada momento qué dice el autor y cómo lo dice (es decir, la forma del contenido y la forma de la expresión indivisiblemente unidas⁵⁶), y si lo que el texto dice pudo haberse dicho de otra manera, y si es así, justificar por qué el autor ha utilizado esas figuras y no otras. Esto obliga al alumno a prestar atención a todos los recursos que ofrece la lengua, y va sacando, paso a paso, los rasgos relevantes de que el autor se sirve.⁵⁷

Si nos enfrentamos con un texto breve, el análisis se hará línea a línea, pero si se trata de una obra de envergadura, es obvio que sólo se tendrán en cuenta aquellos rasgos verdaderamente repetidos y relevantes en la misma.

El peligro que hay que conjurar en este apartado es el de las

⁵⁶ En *Le commentaire de Textes Littéraires* (o.c., pp. 10-11) leemos: «*Cette distinction traditionnelle (le fond et la forme) a perdu de son crédit. Il a été souligné qu'elle reflète mal, dans bien des cas, la structure réelle de l'oeuvre d'art. On se gardera donc de l'appliquer de façon mécanique.*

Pourtant on aura souvent profit à s'en inspirer. Mais on songera qu'elle ne prend tout son sens que replacée dans le mouvement de la création. On la ramènera donc à la double question:

Qu'a voulu faire l'auteur? (fond)

Quels moyens a-t-il employés? (forme)

En esquisant le plan, on placera sous la rubrique «fond» non seulement les idées ou les événements énoncés par le texte, mais les mobiles qui ont pu pousser l'auteur à en parler (désir d'émouvoir ou d'amuser, volonté de dénoncer un abus, besoin d'effusion, etc.)

On placera sous la rubrique «forme», ce qui apparaît comme des moyens au service du projet de l'écrivain: effets de style, procédés de composition, images, etc. (la diversité de ces faits obligera souvent à les disposer en deux ou trois parties).

⁵⁷ Cfr. Bousoño, C., «*Hacia un nuevo concepto de estilística: la visión del mundo, el estilo y la personalidad*», O. c., pp. 19-34.

«*etiquetas*», nombrar las figuras pero sin razonar el porqué. Comentar no es nombrar sino *justificar*.

Siguiendo el Método lúdico-ambital, el análisis literario o estético, así como el lingüístico, se abordarán con la extensión y profundidad que el profesor vaya creyendo necesarias según el colectivo de alumnos con los que trabaje. Para estos aspectos podrán ser totalmente válidos los manuales que venimos indicando. Concretamente el de *Lázaro-Correa*, tan frecuentemente nombrado en nuestro trabajo, es especialmente aconsejable por su claridad de exposición, su rigor metodológico y su práctico apéndice de «*términos usados en el comentario de textos*». Nosotros aquí no vamos a insistir en lo que ya queda suficientemente aclarado por esos grandes maestros de Lengua y Literatura, aunque, obviamente, estará presente en nuestras reflexiones. Hemos dicho al principio que el Método lúdico-ambital es una proposición de diálogo, de trabajo conjunto, de la Literatura y la Filosofía, como forma de penetrar en lo más íntimo de la esencia humana que aparece en la obra literaria de calidad, y que, más adelante lo explicitaremos, tiene un gran valor formativo.

El trabajo de análisis se mueve, no lo olvidemos, no en el nivel objetivo, de narración de hechos, el argumento en suma, sino en el ambital, en el tema profundo: la obra de calidad plasma un ámbito de realidad, un mundo, pues, lleno de sentido, es decir eminentemente real, como ya hemos

explicado.⁵⁹ El alumno debe observar cómo el tema se va expresando y revelando en las experiencias nucleares de la obra. Pero no se trata de una observación «desde fuera», sino de una lectura comprometida que supone penetrar en las experiencias que se hallan en la base de la obra literaria, rehacerlas personalmente para llegar a captar y comprender todas sus implicaciones y alcanzar el sentido profundo de cuanto va sucediendo.⁶⁰

Ciertamente, para que ese trabajo pueda llevarse a cabo, es necesario conocer con la mayor finura posible los acontecimientos básicos de la vida humana: amor, odio, encuentro, aburrimiento, fidelidad, traición, alegría, tristeza, risa, llanto, arrepentimiento, entusiasmo, gratitud, desolación... Es decir, se requiere una formación humanística y filosófica suficiente, pues, recordemos las palabras del profesor L. Kamp a las que hacíamos alusión: «*El*

⁵⁹ Cfr. López Quintás, *La experiencia estética...*, «*La verdad artística*», pp. 41^{ss}.

⁶⁰ Sigamos una vez más el hilo de las ideas de Sartre sobre la dialéctica autor-lector: «*Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur. C'est recourir à la conscience d'autrui pour se faire reconnaître comme essentiel à la totalité de l'être; c'est vouloir vivre cette essentialité par personnes interposées; mais comme d'autre part le monde réel ne se révèle qu'à l'action, comme on ne peut s'y sentir qu'en le dépassant pour le changer, l'univers du romancier manquerait d'épaisseur si on ne le découvrait dans un mouvement pour le transcender. On l'a souvent remarqué: un objet, dans un récit, ne tire pas sa densité d'existence du nombre et de la longueur des descriptions qu'on y consacre, mais de la complexité de ses liens avec les différents personnages; il paraîtra d'autant plus réel qu'il sera plus souvent manié, pris et reposé, bref dépassé par les personnages vers leurs propres fins. Ainsi du monde romanesque, c'est-à-dire de la totalité des choses et des hommes: pour qu'il offre son maximum de densité, il faut que le dévoilement-création par quoi le lecteur le découvre soit aussi engagement imaginaire dans l'action; autrement dit, plus on aura de goût à le changer et plus il sera vivant.*» (J.-P., Sartre, o.c., pp. 109-110).

*verdadero escándalo de los institutos literarios está en su falta de ideas, en su bendita ignorancia filosófica».*⁶¹ O dicho en otras palabras, la Literatura y la Filosofía deben andar juntas para poder profundizar en las experiencias humanas que laten en las obras literarias de calidad.

Decíamos antes que de la correcta determinación del tema depende la buena marcha del comentario, y aquí hay que repetirlo una vez más, puesto que cada rasgo formal de un texto tiene su fundamento, su razón de ser en el tema. Éste se expresa de una forma concreta, con un conjunto de rasgos - palabras y giros gramaticales- que, unido a los rasgos internos o ideológicos, es lo que llamamos estilo de un autor (o de una obra, o de un género, o de una época), y uno y otra, tema y forma, constituyen una unidad indivisible: la obra literaria.⁶²

⁶¹ V.V.A.A., *El comentario de textos, I*, Madrid, Castalia, 1992, pág. 14.

⁶² Sartre, aunque en su libro se refiere concretamente al escritor comprometido, es extraordinariamente claro en este punto: *«L'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité. [...] Tout cela n'empêche point qu'il y ait la manière d'écrire. On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies. La beauté n'est ici qu'une force douce et insensible. Sur un tableau elle éclate d'abord, dans un livre elle se cache, elle agit par persuasion comme le charme d'une voix ou d'un visage, elle ne contraint pas, elle s'incline sans qu'on s'en doute et l'on croit céder aux arguments quand on est sollicité par un charme qu'on ne voit pas. [...] Dans la prose, le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par-dessus le marché.»* (O.c., pp. 74-74).

Cfr. también Pedro Laín Entralgo, «La palabra y el silencio en la posesión de lo real», *Idea del hombre*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, pp. 191-199).

Así hay que ir descubriendo las experiencias que aparecen en la obra, rehacerlas personalmente, comprender sus implicaciones y su sentido profundo, y al propio tiempo analizar cada rasgo formal en que se expresan y justificarlo como una exigencia del tema.⁶³

Es decisivo que se perciba la doble vertiente de las imágenes literarias - la objetiva y la ambital- y descubrir en algunos personajes literarios vertientes de una misma realidad. Recordemos, por ejemplo, a Macbeth: decíamos de él que es un personaje «de carne y hueso», pero, al mismo tiempo, significa la vertiente del hombre que se entrega al vértigo de la ambición; en el personaje se puede observar toda la lógica interna del proceso de vértigo, que lleva consigo tristeza, angustia, desesperación y, finalmente, destrucción.

O, en el «*Cant Espiritual*» de Joan Maragall, el doble nivel en el que

⁶³ Aunque no se refieren a la obra literaria en general, sino exclusivamente a la obra poética, nos parecen totalmente válidas las palabras de Carlos Bousoño cuando afirma que «el contenido de un poema consiste en un entramado de elementos sensoriales, conceptuales y afectivos en diversa proporción. Por tanto, lo distintivo de un poema frente a otro, lo que diferencia un poema realista de otro no realista, culterano, por ejemplo o romántico, no puede ser otra cosa que esa disímil proporcionalidad y no una mera discrepancia formal, puesto que, según el común sentir de la actual concepción estética, no hay una forma que prácticamente pueda presentarse con independencia de un fondo. Diríamos para entendernos que las diferencias que median entre dos obras literarias son así reducibles, en última apelación, a diferencias de contenido, si bien, para su expresión cabal, necesitan éstas reflejarse con fidelidad en el continente» (O. c., pág. 101). Para Bousoño es necesario recurrir al fondo para explicar la forma, «puesto que -dice- en una obra de arte (digan lo que digan algunos formalistas) ambos términos, que, por supuesto, no se confunden, carecen de autonomía, son interdependientes, inseparables. Y no sólo eso: en poesía sólo una forma bella, o sea, precisa, otorga ser al significado.» (Ibidem, pág. 144)

hemos visto se mueven algunas imágenes:

«Habla de "ojos", "rostro", "cuerpo", que son las capacidades para salir de sí, para comunicarse; (el poeta) es corporeidad, con un "corazón" que se mueve sin parar: es cuerpo vivo ("cor que s'hi mou sempre") capaz de ver ("ulls"), de tener expresividad y comunicarse ("rostre"). En suma, es hombre y por lo mismo es relación con Dios en esta realidad suya de corporeidad ("el cos que m'heu donat, Senyor"). (Supra pág. 201,.)

Y de nuevo el polisemismo de los vocablos, que en realidad corresponden a distintos niveles, a distintos ámbitos. Así "(mé'n fareu una culpa) més enllà" en el verso 31 es sinónimo de "(i no voldré més) cel" (v. 11) y de "pàtria celestial" (v. 27); mientras que en el verso 32, "més enllà" significa sencillamente distancia dentro de la Creación, aquella parte que queda más alejada del hombre, pero que no por ello es menos sugerente ("i encara allí voldria ésser-hi hom"); es decir, el mundo no es sólo realidad de encuentro para el hombre sino también posibilidad de encuentro, deseo de encuentro.» (Supra pág. 214).

Podemos observar cómo "ojos", "rostro", "cuerpo", "corazón", se mueven en dos niveles distintos: por una parte el objetivo, pero que por sí solo no sólo no agota el significado, sino que ni siquiera tendría sentido en el poema; y por otra, el nivel simbólico, en el que cada uno de estos vocablos se ensancha y se llena de significado, si lo contemplamos en el campo de juego que ilumina el encuentro.⁶⁴

⁶⁴ «L'ambigüité su signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le

La doble vertiente de las imágenes es todavía más clara si cabe, en el poema alexandrino que hemos analizado, en el que *«el propio título tiene ya una carga simbólica grande: la plaza es el lugar de encuentro, el centro neurálgico en el que confluyen todos los habitantes de un pueblo. En este caso se trata de todos los habitantes de la tierra, y la plaza simboliza la humanidad entendida como un tejido de encuentros de todos los hombres, y a su vez como el lugar donde cada uno de ellos se realiza como tal, porque allí es donde es y se siente verdaderamente hombre. El hombre es un ser de encuentro y la fidelidad a su propio proyecto consiste en con-formar la humanidad, en ser con y para los demás.»* (Supra pp. 334-335)

Tomemos también algunos ejemplos del mismo poema de Aleixandre así como del de Maragall, para observar algunos rasgos donde aparece el poder expresivo del lenguaje para crear ámbitos, recursos en el plano fónico, etc.:

Es interesante ver en los 12 primeros versos del poema alexandrino el efecto de los sonidos: la frecuencia de nasales contribuye a producir la sensación de armonía y serenidad a la que hace referencia el poeta:

considérer comme objet.» (Jean- Paul Sartre, *o.c.*, 1948, pág. 64)

*Hermoso es, hermosamente humilde y confian-
te, vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arras-
trado.*

5

*No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere cal-
cáreamente imitar a la roca.
Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha de fluir y perderse, 10
encontrándose en el movimiento con que el gran
corazón de los hombres palpita extendido. (Supra pág. 346)*

Y deteniéndonos ahora en una estrofa del *Cant* maragalliano, nos daremos cuenta de cómo en el verso tercero dice "*altra vida*" para referirse a la muerte, en el v. 6 nombra la muerte directamente, pero como objeto de temor ("*temo tant la mort*"); en el verso 10 vuelve a emplear un eufemismo ("*l'eterna pau*"), mientras que en esta estrofa cuarta va a emplear por dos veces la palabra "*mort*". Pero es que aquí no se trata de su propia muerte, sino que el discurso poético va a acabar desembocando en una digresión de reflexión filosófica. Y veremos también cómo la segunda parte de la estrofa arranca del segundo hemistiquio del verso tercero y se extiende, en un encabalgamiento suave, que produce el efecto de hacer descender el tono suave y lentamente, hasta el verso 16, que, en unos puntos suspensivos, prolonga

todavía más la morosidad tonal. (Supra pp. 204,.)

*Aquell que a cap moment li digué « --Atura't»
sinó al mateix que li dugué la mort,
jo no l'entenc, Senyor; jo que voldria
aturar tants moments de cada dia 15
per fê'ls eterns a dintre del meu cor!...
O és que aquest "fê etern" és ja la mort?*

Evidentemente el análisis de los rasgos formales de un texto nunca será exhaustivo, sino que sólo habrá que detenerse a comentar aquellos que se justifiquen como exigencia del tema, es decir aquellos en los que el tema de alguna manera esté presente y le sirvan de vehículo de expresión.

VI. CONCLUSIÓN

En esta última etapa, se va a recoger todo el trabajo del *Comentario* para darle unidad y extraer de él justamente las *conclusiones* pertinentes. Es decir, se trata de reducir a líneas generales todo cuanto hemos ido señalando a lo largo de nuestro análisis: el tema, cómo de éste surge el estilo; cómo surge la belleza de la obra; cuál es el sentido de los personajes...

La *conclusión* puede contar de tres aspectos:

1) Una **síntesis o balance** de cuánto hemos observado, teniendo en cuenta que esto no significa aquí un puro resumen, sino extraer «*la quinta esencia*» del trabajo realizado: debemos poner de relieve las líneas generales que serán a su vez las líneas maestras.

2) Una **reflexión sobre el alcance del tema**, que se desarrolla en un doble plano, uno que mira a su tiempo, a la obra en sí misma, y otro que mira a nuestra época o que universaliza o actualiza las experiencias encontradas. Por

ejemplo, si se trata de *Macbeth*, un plano sería cómo el proceso de ambición del protagonista va desembocando de forma lógica en la destrucción, y el plano general sería por qué es lógico que dicho proceso termine en destrucción cuáles son, en suma, las constantes de un proceso de vértigo.

El hecho de que aquí lo planteemos en dos planos, no quiere decir que deban ir uno tras otro, sino que lo más normal será que vayan entrelazados, apoyados uno en otro.

3) Una **valoración**,⁶⁵ que supone el remate personal del trabajo, la «*reducción a rasgos generales*» de la que hablábamos antes, y la propia opinión. No obstante conviene que no nos dejemos engañar por la expresión «*opinión personal*»: si nosotros hemos elaborado el trabajo *personalmente*, las

⁶⁵ Gonzalo Sobejano, divide su apartado «*Valoración del texto*» en tres apartados. Sigamos sus palabras: «[...]Debe intentarse, en fin, una valoración (del texto) que precise su esencia simbólica y su sentido histórico-social (fundamentos de su trascendencia) y el valor del texto como realización artística en un género literario determinado (resultado de su concentración o intrínseca necesidad).

A. Esencia simbólica del texto:

Llevando las imágenes particulares a su último estrato sustantivo se descubre, sin pérdida del significado circunstancial concreto, el sentido esencial abstracto.

B. Sentido histórico-social del texto:

Un texto que no sea reconocido en su condición de respuesta congruente a la época y al espacio humano en que fue escrito perderá dimensiones de las que el lector no debe prescindir. El comentador procederá del documento a la historia, del testimonio a la sociedad, de la obra al autor, nunca al contrario.

C. Valor poético del texto:

Definir su valor «poético» (del texto) no consiste en examinar de nuevo su estructura y lenguaje para fallar acerca de su mayor o menor excelencia, sino en apreciar cómo esa estructura y lenguaje realizan el espíritu del artista en un género [...]: «poético», pues, refiere a «Poética», no a poesía.» (Cfr. O.c., pp. 158.160.162)

conclusiones a las que lleguemos serán ya de por sí *personales*. De tal manera que esa *valoración* debe desprenderse de lo que hemos ido analizando, y más exactamente de lo que hemos dicho en la conclusión.

Puede haber una cierta tendencia, que debe ser desechada, a derivar la *valoración* hacia una suerte de *opinión personal* ajena, o por lo menos paralela, al trabajo que hemos realizado, y que sería del tipo «Nos ha gustado mucho... Es un texto muy bonito..., etc.». «*Personal*» quiere decir que se desprende del propio trabajo de lectura comprometida, que es sincera, se justifica por el análisis elaborado, y no tiene en cuenta opiniones ajenas.

Vamos a traer a título de ejemplo, la *conclusión* al comentario de *Terre des Hommes*, a la que, para mayor claridad, le añadiremos los subtítulos de los distintos apartados:

CONCLUSIÓN

[*Síntesis*]

Terre des Hommes tiene ciertamente un argumento harto endeble. No es propiamente una novela, tampoco es una biografía a pesar de estar constituido por recuerdos. Cada uno de los ocho capítulos en los que está dividido el libro son a modo de sendas parábolas sobre el sentido de la vida humana, el modo de ser propio del hombre.

[Reflexión sobre el alcance del tema - en un doble plano: en el libro y como experiencia humana]

Para Saint-Exupéry, el hombre es un ámbito de posibilidades que va construyéndose a sí mismo, por medio de sus relaciones con las cosas y con los otros hombres. Más aún, el hombre es el nudo en el que convergen todos los lazos de unión del universo; es, en otras palabras, el centro, libre y activo, de todo un entreveramiento de ámbitos que se encuentran.

El autor reflexiona también sobre el hombre que renuncia a su libertad ("*pequeño burgués de Toulouse*") o al que se le priva de ella ("*Mozart asesinado*"), y es una cosa más entre las cosas, sin necesidad ni posibilidad de ser de otro modo. Ese hombre, incapaz de ser creativo, que no ve a las personas y a las cosas como ámbitos con los que relacionarse, sino como objetos que están fuera de él, y le son distintos y extraños, ese hombre está abocado a la soledad más total y absoluta.

La civilización en sí misma es embrutecedora, porque disfrazando la primigenia comunidad del hombre con la naturaleza, hace al hombre preocuparse por lo que no es esencial, y le hunde en la rutina desesperanzada.

El hombre es un ámbito lleno de evocaciones y posibilidades, que se descubre y se realiza como ser humano en su encuentro con el planeta -que es su origen radical-, a través de las cosas que él manipula. Así se establece un entramado de relaciones de los distintos ámbitos entre sí, con el hombre como centro, y se va constituyendo el espacio humano del mundo, donde una casa tiene mucho más valor que el de albergar y calentar, un jardín es el sueño de los juegos de infancia, el avión es el medio para encontrarnos con la naturaleza...

La verdadera dimensión y grandeza humana del hombre, su posibilidad, se desarrolla en los sucesivos encuentros creativos con otros hombres. Es lo que Saint-Exupéry llama la comunidad de los hombres (por oposición a la soledad del hombre de vértigo). Los hombres que forman esa comunidad y están comprometidos en ella están unidos entre ellos por los fuertes lazos de la fraternidad, la amistad, la solidaridad. *"Tu es l'Homme..., tu es le frère bien-aimé"* ("Tú eres el hombre..., el hermano tan querido"), dirá del beduino que los salva en el desierto de Libia. Ser hombre es ser hermano. Ser hermano supone haber sido capaz de encontrarse.

Para que el encuentro se produzca, el hombre debe adoptar una actitud de profundo respeto (*"Respect de l'homme! Respect de l'homme! Là est la pierre de touche!"* (¡Respeto al hombre! ¡Respeto al hombre! ¡Esta es la piedra de toque!) - dice el mismo autor en *Lettre à un otage*), una actitud generosa de disponibilidad, con capacidad de sorpresa, de admiración, de renuncia incluso. El hombre que establece campos comunes de juego en los que se encuentra con otros seres, el hombre de éxtasis, sale de sí para elevarse, y así es fiel a su propio proyecto de hombre y a su misión de responsabilidad de ir tejiendo el entreveramiento de ámbitos que constituye la humanidad.

Cuando es fiel a su propia e inocente realidad, el hombre experimenta un cierto gusto de universalidad, ansias de eternidad, y se siente realizado y feliz, aun en medio de sufrimientos y miserias. Porque la felicidad del hombre radica en la fidelidad al propio proyecto de ser miembro al servicio de la familia humana.

[Valoración]

En conjunto, podemos afirmar que Saint-Exupéry, en su prosa elegante y precisa, y bajo la forma de recuerdos personales de sus experiencias de aviador, nos va trazando una profunda reflexión sobre la *"tierra de los hombres"* en cuyo centro

está el hombre, responsable y solidario, que debe *"tender puentes en la oscuridad"* porque *"la génesis no ha terminado"*. (Supra pp. 317-321)

**SÍNTESIS DE LAS ETAPAS DE APLICACIÓN
DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE
ANÁLISIS DE OBRAS LITERARIAS**

0. PRIMEROS EJERCICIOS

Trabajar con algunos textos para fomentar en el alumno la capacidad de diferenciar los distintos niveles.

I. ETAPA PREVIA:

LECTURA ATENTA DEL TEXTO PARA COMPRENDER SU SENTIDO LITERAL

Primera lectura para solucionar todas y cada una de las dificultades que nos plantea el texto que vamos a comentar, y comprender su sentido literal (No hay que intentar todavía interpretarlo, sino simplemente entenderlo). En esta etapa, se impone el uso del Diccionario.

Lectura expresiva del texto.

Preparación del *comentario* mediante algunas *sugerencias* u

orientaciones, que culminen en una discusión general sobre el sentido del texto.

II. ETAPA DE «LOCALIZACIÓN DEL TEXTO»

1. LOCALIZACIÓN DEL TEXTO EN SU PROPIO ENTORNO.

Si es una obra completa, deberá *localizarse* dentro de la obra total del autor. Si es un fragmento, habrá que situarlo previamente dentro de su obra, hablando brevemente de la misma e indicando dónde se sitúa dicho fragmento. Después ya se hace referencia a la obra total. A continuación habrá que situar al autor, su época y circunstancias, y el género, y tal vez subgénero, al que pertenece el texto que vamos a analizar. (En este momento hay que manejar Manuales de Literatura).

Si no se conoce nada sobre la obra ni el autor, se sigue adelante en el Comentario, y al final, y a partir de los datos que nos ofrezca la *Conclusión*, podremos conjeturar época y movimiento al que pertenece.

2. FIJACIÓN DEL TEXTO.

Matizar los detalles o problemas textuales de la obra que se va a comentar.

Justificar el porqué de la elección de una u otra versión o edición.

Señalar la edición sobre la que se está trabajando.

En algún caso, aunque se documente al principio, la *Localización* puede ser elaborada al final del Comentario.

III. ETAPA DE DETERMINACIÓN DEL TEMA

Es la etapa clave del comentario, pues se trata de aprehender lo que es esencial en la obra, es decir, lo que constituye su esencia.

I. EL TEMA Y EL ARGUMENTO

El **tema profundo** de una obra es ambital, mientras que el *argumento*

se desarrolla en un nivel objetivo.

El argumento es la sucesión de hechos de ficción que se narran en la obra, y que pueden no tener existencia real, o que, por lo menos, han pasado por el tamiz de la ficción.

El tema profundo, que se expresa en la experiencias nucleares de la obra, tiene una condición eminentemente real, por cuanto revela acontecimientos relevantes de la vida humana, que tienen su lógica interna desde la cual van imprimiendo a la obra su dinamismo dramático.

2. SÍNTESIS DEL ASUNTO

Se debe sintetizar el argumento, conservando los detalles más importantes.

Hay que evitar el error de la paráfrasis; se debe resumir, no decir lo mismo con otras palabras.

3. DETERMINACIÓN DEL TEMA

A partir de la síntesis del argumento, seguimos suprimiendo todos los detalles, aunque cuidando de que no falte nada de lo que es esencial. Lo que queda es ya el plano ambital, es decir, el tema, que normalmente podremos definir en una palabra (o una breve frase) abstracta.

IV. ETAPA DE DETERMINACIÓN DE LA ESTRUCTURA

1. LA ESTRUCTURA

Hacerse cargo de la estructura supone una primera aproximación a la obra, un acercamiento en actitud humana generosa y abierta, respetándola y mirándola como una posibilidad y una promesa de encuentro en profundidad.

La estructura es la *expositio* del contenido, y se presenta como estructura externa, que son los párrafos, las estrofas, los capítulos..., y estructura interna, que es la disposición del contenido. Hay que atender a la correspondencia entre una y otra.

El tema es lo que hay que dividir en apartados -no el argumento-,

señalando en qué partes está estructurado, con qué sucesión nos lo presenta el autor.

2. ESTRUCTURA MÉTRICA

Si el texto está en verso, empezaremos por hacer el análisis métrico, y luego seguiremos estructurándolo como si estuviera en prosa.

Los apartados no tienen por qué coincidir con las estrofas.

3. OBRA DRAMÁTICA

Tampoco los apartados tienen por qué coincidir con los actos ni las escenas.

4. AUSENCIA DE ESTRUCTURA APARENTE

Un texto puede no presentar estructura aparente, pero eso mismo tendrá un sentido que habrá que señalar.

5. APARTADOS DE LA ESTRUCTURA

No hay que reducir la estructura a un excesivo número de apartados, sino ver en qué grandes trazos se va desarrollando el tema, distinguir unas partes, no siempre con cortes tajantes, en las que aparecen distintos matices o progresiones del tema.

Los apartados de la estructura no son *partes de la obra*, sino el modo en que va aflorando el tema.

V. ETAPA DE ANÁLISIS DEL TEXTO

El *comentario* viene a ser como una relectura lúcida y lúdica del texto. Hay que preguntarse a cada momento qué dice al autor, cómo lo dice, y justificarlo.

Se debe observar cómo el tema se va expresando y revelando en las experiencias nucleares de la obra.

Hay que ir descubriendo las experiencias humanas que aparecen en la obra, rehacerlas personalmente, comprender sus implicaciones y su sentido

profundo, y al propio tiempo analizar cada rasgo formal en que se expresan y justificarlo como una exigencia del tema.

El análisis de los rasgos formales no debe ser exhaustivo, sino que debe detenerse solamente a comentar aquellos que se justifiquen como exigencia del tema, es decir aquellos en los que el tema de alguna manera esté presente y le sirvan de vehículo de expresión.

VI. CONCLUSIÓN

Se va a recoger todo el trabajo del *Comentario* para darle unidad y reducir a líneas generales todo cuanto hemos ido señalando a lo largo de nuestro análisis.

La *Conclusión* puede constar de tres aspectos:

1. SÍNTESIS DE CUANTO HEMOS OBSERVADO

No es un puro resumen, sino poner de relieve las líneas generales.

2. REFLEXIÓN SOBRE EL ALCANCE DEL TEMA

Se desarrolla en un doble plano, uno que mira a la obra en sí misma, y otro que universaliza o actualiza las experiencias encontradas.

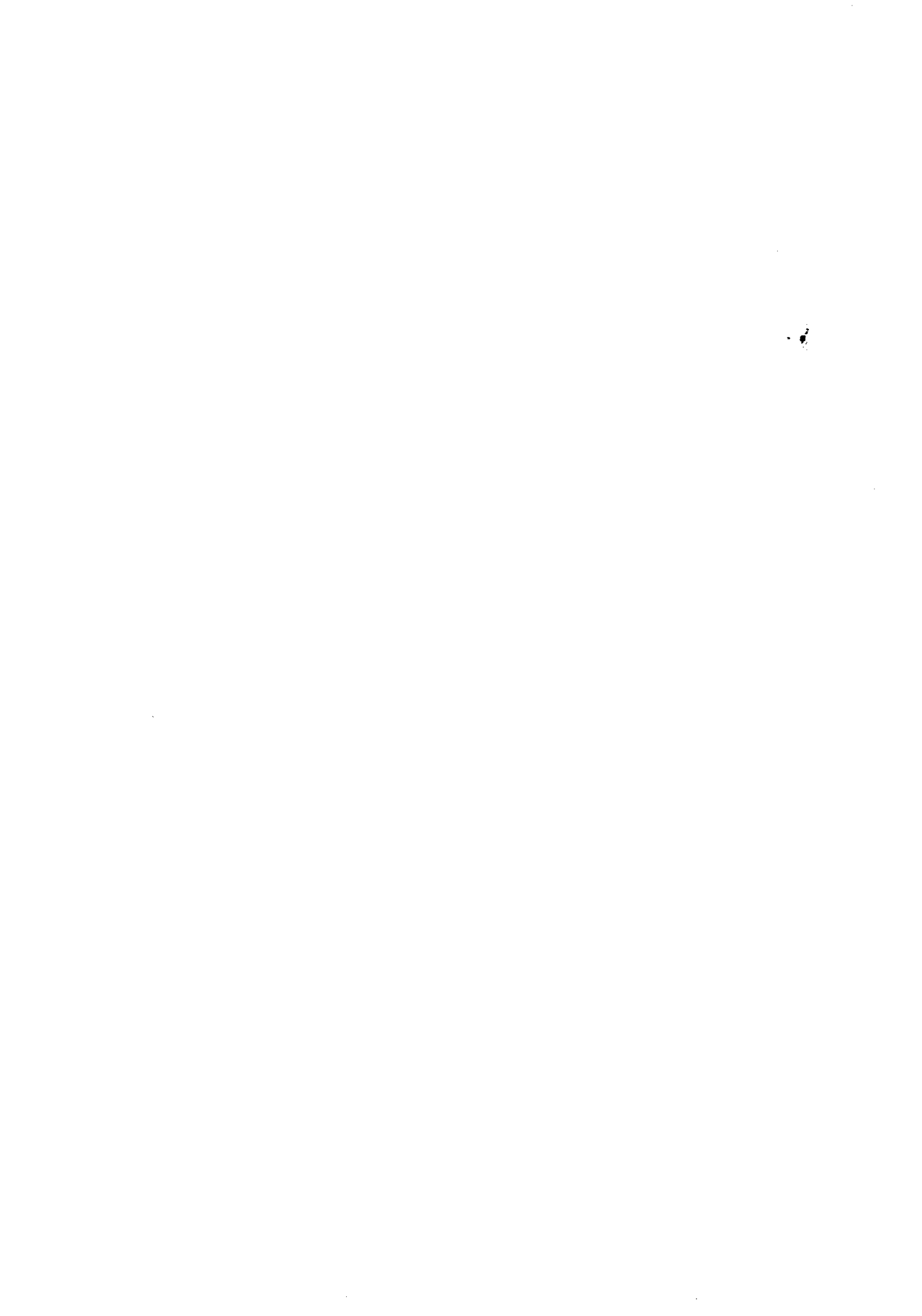
3. UNA VALORACIÓN

Es la propia opinión, que debe desprenderse de lo que hemos analizado, y, más exactamente, de lo que hemos dicho en la *Conclusión*.

**CLAVE DE PROGRAMACIÓN
DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE
ANÁLISIS DE OBRAS LITERARIAS**

1) *diálogo con la obra de*

<p>4. Fuentes tema Especie obra.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Diferenciar los distintos niveles de significado de las categorías literarias 2) Reconocer y distinguir la relación entre fondo y forma 3) Llevar a cabo una primera aproximación a la crítica, al punto de documentación 4) Reconocer las normas para el análisis crítico 5) Reconocer las clases de recursos literarios 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Conocimientos de Gramática para reconocer las construcciones y reglas de los textos propuestos 2) Conocimientos de métrica para hacer el análisis métrico 3) Conocimientos de PMA de la Lengua, de la Literatura de PMA General de Lengua, etc. para localizar el texto en su contexto socio-cultural 4) Nociones fundamentales: <ol style="list-style-type: none"> a) Diferencia entre «objetos» y «sujetos», «lectura» y «reconocimiento», «apreciación» y «valoración» como «gen» y «figura» b) Conocer la figura de los procesos de «redacción» y «relección» 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Analizar textos sencillos y atractivos 2) Distinguir los distintos niveles de significado 3) Utilizar adecuadamente la terminología del comentario 4) Reconocer la unidad estructural fondo-forma 5) Leer el texto de forma activa y creativa 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Despertar el interés por las obras literarias 2) Entrar en contacto con los textos con actitud abierta y generosa para descubrir en ellos el tema profundo. 3) Juzgar con criterio crítico y selectivo. 4) Valorar el comentario de textos como medio de un diálogo con la obra literaria 5) Comprender la necesidad de unas normas comunes para la elaboración del comentario. 6) Adaptarse a las normas comunes de elaboración del comentario, con una actitud activa y creativa. 7) Apreciar el valor de la actividad creativa personal en el cumplimiento de dichas normas.
<p>5. Etapa proceso</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Comprender el sentido literal del texto 2) Reconocer las normas de la elaboración de un comentario 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Consulta con el Diccionario de la Lengua y otros manuales que puedan requerirse según el texto 2) Capacidad de lectura comprensiva 3) Capacidad de lectura expresiva 4) Reconocimiento las figuras literarias, construcciones gramaticales, etc. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Consultar el Diccionario de la Lengua y otros manuales convenientes según el texto 2) Comprensión literal del texto 3) Leer en voz alta, de forma expresiva, los textos del comentario 4) Reflexionar sobre distintos aspectos de la forma y del contenido 5) Discusión general sobre el texto 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Respetar el carácter propio de la obra, no confundirla con la voz 2) Entrar en relación personal con las obras literarias.
<p>6. Localización obra</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Localizar el texto en su entorno 2) Relacionarlo con su contexto socio-cultural 3) Fijar el texto que se va a analizar 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Datos de los manuales de Literatura sobre el autor 2) la obra que se va a analizar 3) la obra completa del autor 4) época y movimiento o escuela literaria a la que pertenece 5) género, subgénero, etc. 6) Problemas textuales o de edición que existan 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Consultar los manuales de literatura para obtener los datos pertinentes 2) Elaborar personalmente la localización del texto, a partir de los datos obtenidos 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Valorar las obras relevantes de la tradición literaria como muestras destacadas del patrimonio cultural. 2) Comprender la obra literaria como el cuerpo organizado del encuentro de un escritor con su entorno. 3) Aproximarse a la obra no como a un objeto cerrado, sino como a un ámbito que se invita a entrar en relación de encuentro
<p>7. Tema</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Sintetizar el argumento, en caso de la prosa 2) Apreciar lo que es esencial en la obra 3) Determinar el tema con claridad y exactitud a partir de la síntesis del argumento 	<ol style="list-style-type: none"> 1) El argumento como sucesión de hechos de ficción (objetivos) 2) El tema revela experiencias nucleares de la vida humana (Ambital) 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Hacer la síntesis del argumento, conservando los detalles más importantes 2) Suprimir los detalles, aunque manteniendo lo que es esencial 3) Definir el tema 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Advertir que la obra literaria de cualquier género incluye los de realidad, que constituyen experiencias humanas. 2) Contemplar los acontecimientos nucleares que constituyen el tema como experiencias humanas. 3) Desear interrogar por esas experiencias, que, en tanto que humanas, le concierne.
<p>8. Recursos obra</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Realizar el análisis métrico 2) Determinar la estructura de un texto dado 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Métrica: <ol style="list-style-type: none"> a) El verso acento como cómputo silábico, clases de versos según el número de sílabas, parca tipo más básicamente b) La estructura propiamente de la estrofa, formas estrofaicas c) El poema dividido en cuarteto o su forma y en cuanto a su contenido, poemas entéricos, poemas no entéricos 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Si es verso hacer el análisis métrico 2) Si es obra dramática, analizar los actos y escenas de que se compone 3) Si es narrativa, analizar la disposición de los capítulos 4) Determinar los apartados que presentan modulaciones del texto 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Comprender la obra de cualquier género como el resultado de la subjetividad de distintos aspectos que también hacen del mismo objeto de unidad



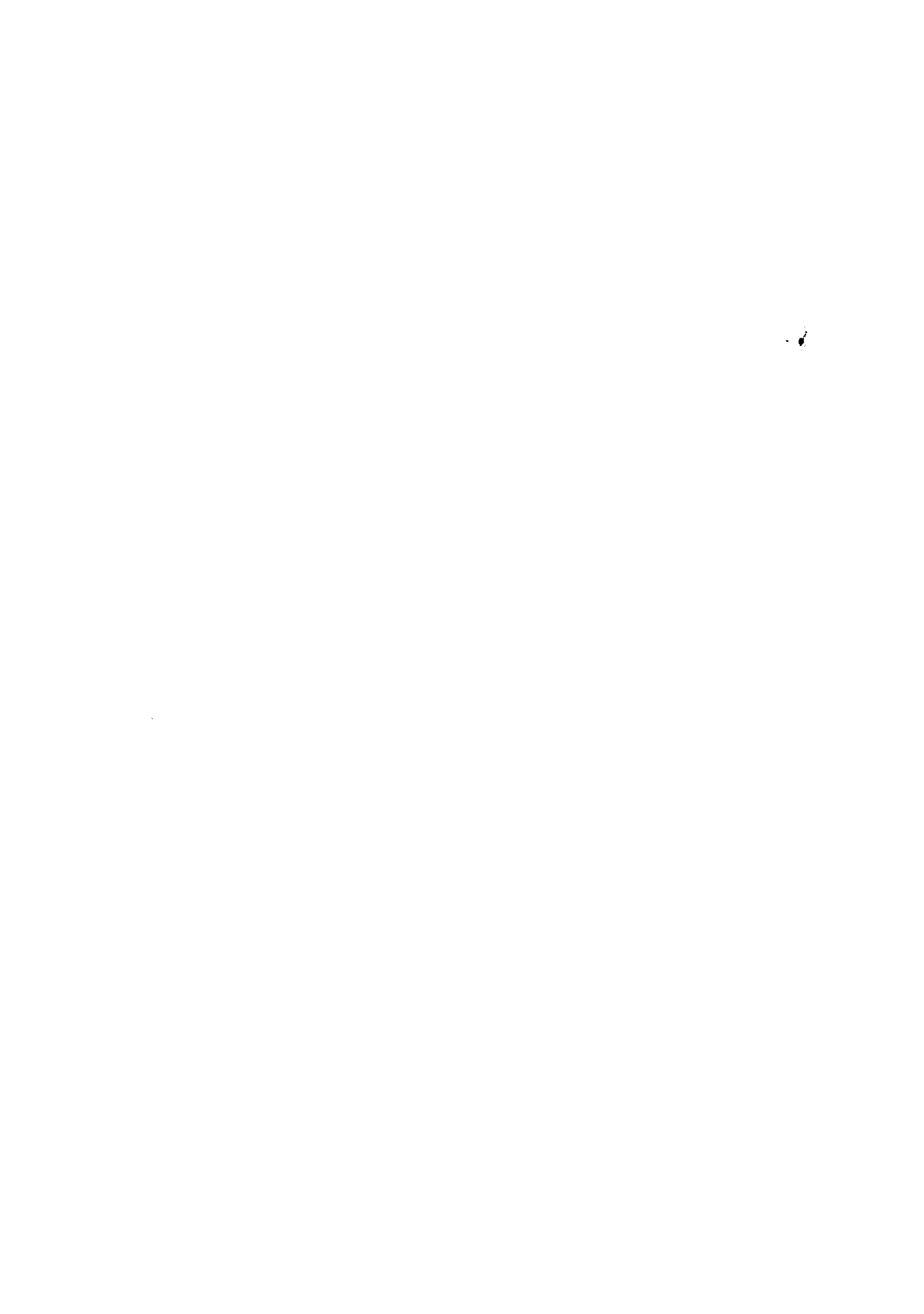
OBJETIVOS DE APRENDIZAJE
El alumno será capaz de...

CONTENIDOS CONCEPTUALES

CONTENIDOS PROCEDIMENTALES

CONTENIDOS ACTITUDINALES

	OBJETIVOS DE APRENDIZAJE El alumno será capaz de...	CONTENIDOS CONCEPTUALES	CONTENIDOS PROCEDIMENTALES	CONTENIDOS ACTITUDINALES
V ANÁLISIS	<ol style="list-style-type: none"> 1) Distinguir los recursos literarios de cada una de las planos del análisis. 2) Reconocer el valor de cada uno de los recursos literarios empleados en el texto. 3) Explicar las modulaciones del tema que se van expresando en los recursos literarios. 4) Rehacer la obra desde su origen, es decir, a partir de la trama y siguiendo su lógica interna. 5) Reconocer las experiencias humanas básicas que aparecen en la obra. 6) Seguir el proceso de desarrollo de esas experiencias. 7) Llevar a cabo un análisis que especifique las experiencias nucleares del texto y cómo se van expresando en figuras literarias. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Principios del método de lectura genética 2) Conocimientos humanísticos: <ol style="list-style-type: none"> a) Lógica de los procesos de encuentro y de vértigo b) Acontecimientos básicos de la vida humana: amor, odio, encuentro, aburrimiento, fidelidad, traición, alegría, ira, hata, arrebata, entusiasmo, gratitud, desolación, etc. c) Diversos niveles de realidad en que se mueve simultáneamente el hombre y distintas actitudes que puede adoptar d) Nexos orgánicos entre los principales acontecimientos que tejen la trama de la vida humana y los correspondientes conceptos y términos. 3) Poder expresivo del lenguaje y del silencio 4) La imagen, forma de auténtico lenguaje humano 5) Significado de "vértigo", "éxtasis", "objeto", "duda", "hecho", "acontecimiento", "significado", "sentido", "proceso artesanal", "proceso creativo" 6) Recursos literarios: plano fónico, plano morfosintáctico, plano semántico 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Observar qué dice el autor y cómo lo dice 2) Buscar las experiencias humanas profundas que contiene la obra 3) Rehacer personalmente cada una de esas experiencias, observando su proceso 4) Analizar cada rasgo formal en que se expresan esas experiencias 5) Justificar cada rasgo formal como una exigencia del tema 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Reconocer la forma de los textos como medio para llegar al significado 2) Reconocer la forma de los textos como parte de una indivisible unidad con el significado 3) Distinguir el distinto nivel de la obra y de la ambientación 4) Re-crear desde su génesis las experiencias nucleares que aparecen en la obra 5) Seleccionar, de manera creativa, aquellas experiencias humanas que respondan a intereses personales propios. 6) Advertir la lógica interna de los procesos de vértigo o de encuentro que aparecen en la obra. 7) Comprender el proceso de las experiencias humanas básicas.
VI CONCLUSIÓN	<ol style="list-style-type: none"> 1) Llevar a cabo una síntesis de su trabajo de comentario, pensando de relieve las líneas generales. 2) Dar una opinión sobre el tema de la obra 3) Expresar atinadamente el alcance y el valor humano de las experiencias que contiene la obra. 4) Hacer una valoración personal de la obra analizada. 5) Acoger con actitud de apertura y respeto los juicios y valoraciones de los demás. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) La propia capacidad para formular juicios e hipótesis. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Sintetizar el trabajo realizado, reduciéndolo a sus líneas generales 2) Formular hipótesis sobre el alcance y el valor humano del contenido del texto analizado 3) Juzgar la obra a partir del propio trabajo, dando una valoración personal 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Tener capacidad de criterio propio para juzgar la obra literaria. 2) Tener capacidad de discernimiento para analizar los valores o experiencias nucleares que encierran las obras. 3) Reconocer el carácter aleccionador de las experiencias humanas analizadas. 4) Comprender que seguir las normas del comentario, no sólo no ha cercenado su libertad de juicio, sino que la ha hecho posible. 5) Interesarse por los puntos de vista y las opiniones de los demás, en una actitud de respeto. 6) Acoger las opiniones distintas con sentido crítico. 7) Valorar la acogida de los distintos puntos de vista como una forma de enriquecimiento personal.



Cuarta parte

**VALOR FORMATIVO DEL
MÉTODO LÚDICO-AMBITAL
DE ANÁLISIS LITERARIO**

LA FORMACIÓN INTEGRAL

- La formación humana se lleva a cabo por vía de encuentro con lo real, en sus diversas vertientes. El encuentro sólo es posible entre «ámbitos de realidad», no entre objetos.

- Para encontrarse, en sentido riguroso, el hombre debe hacer juego con las realidades «ambientales» de su entorno. Hacer juego implica asumir valores, posibilidades de actuar con pleno sentido.

- Al asumir activamente valores y encontrarse con las realidades que los ofrecen, el hombre sigue un proceso de «éxtasis», polarmente opuesto al proceso de «vértigo».

- El arte, en sus diversas actividades [...] fomenta la experiencia lúdica de participación en lo valioso, y hace ver como «contrastes» muchos pretendidos «dilemas», como «autonomía-heteronomía».

- Al superar la escisiones dilemáticas, el hombre gana una especial apertura de espíritu y comprende que llega a ser plenamente autónomo al ser heterónimo, logra ser del todo libre al aceptar un cauce a su creatividad, se hace rigurosamente sustante al acoger al «otro» como un compañero de juego.

- Desde su peculiar perspectiva, la experiencia estética nos abre a un concepto más amplio y comprensivo de verdad, racionalidad, saber, hombre y realidad. Con ello, nos revela de modo nítido que la personalidad humana se desarrolla a través de la entrega extática a realidades que ofrecen campos de posibilidades de juego, y se destruye cuando el hombre se deja fascinar por realidades exaltantes que producen vértigo.»

A. López Quintás, *La experiencia estética y su poder formativo*, Estella, V.D., 1991, 11.

Un proceso de formación integral debe orientar a los educandos hacia una vida fecunda y valiosa, es decir, guiarlos para que alcancen el pleno

desarrollo de su personalidad.¹ Eso supone ayudarles a descubrir por sí mismos en qué consiste una *vida fecunda y valiosa* y cuáles son las leyes de su desarrollo como personas, qué les exigen y qué les aportan.² Si llega a ver y comprender cuál es el camino que le llevará a su plenitud, no lo dudemos,

¹ Cfr. López Quintás, A., *La experiencia estética y su poder formativo*, «*La experiencia estética y la formación integral del hombre*», Estella (Navarra), 1991, pp. 11-30.

² Conviene, antes de empezar este estudio, que nos queden bien clarificados los conceptos de «*autonomía-heteronomía*», como clave de comprensión de todo el planteamiento de la formación humana integral. A este propósito escribe el profesor López Quintás: «*La formación del hombre plantea serios problemas no sólo en el aspecto práctico, sino también en el teórico. Formar una realidad, como la humana, que no viene del todo determinada por la especie, sino que debe hacerse y configurarse a sí misma en vinculación al entorno, se presenta como una tarea en extremo difícil y arriesgada.*

[...] El ser humano carece de instintos seguros que orienten de modo seguro su actividad. [...] Debe elegir, y, al optar entre las diversas posibilidades que le ofrece el entorno, va creando su mundo. [...] La vocación y la misión del hombre en su vida es hacer «juego» en los más diversos aspectos. [...]

Configurar la personalidad significa hacerse libre, ganar autonomía. [...] Autónomo es el hombre que se rige por criterios propios. Es considerado heterónimo el hombre que orienta su vida conforme a normas, preceptos y criterios externos, ajenos. Autonomía y heteronomía parecen, conforme a su etimología actitudes opuestas. El mismo Kant consideró este aspecto como dilemático. Si ha de conservar la dignidad, el hombre debe orientar su conducta conforme a leyes que él se impone a sí mismo. Deja de ser autónomo en cuanto obedece a instancias distintas de él, ajenas, extrañas, impuestas desde fuera.

*Esta grave afirmación parece en principio verosímil. Toda imposición se enfrenta a la libertad, en cuanto ésta implica autodeterminación. Pero un análisis más detenido de los términos que entran aquí en juego nos abre a una visión más justa del tema. Una instancia distinta del hombre no siempre es distante, ni externa, ni menos extraña. Puede ser distinta del hombre y serle íntima al mismo tiempo, si fue asumida por él en el dinamismo de su vida. [...] Cuando una persona advierte que para ser plenamente libre debe vincularse a la realidad, vista en toda su riqueza, y acoger como principio de acción ciertos valores que, siendo distintos de él, pueden y deben llegar a serle más íntimos que su propia intimidad, da un paso decisivo hacia la madurez. La madurez personal se adquiere al hacer la experiencia profunda de la unión eminente que puede fundarse entre el hombre y los valores, y al percatarse de que el ser humano, pese a su carácter sensible y su tendencia a prenderse en lo superficial, es coterráneo de lo profundo, se siente en su verdadero hogar cuando acoge activamente la llamada de los valores y los realiza en su vida.» (López Quintás, A., *La experiencia estética y su poder formativo...*, pp. 12-13)*

Sobre el tema de los valores, cfr. López Quintás, A., *El conocimiento de los valores*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 1992.

el joven se lanzará con entusiasmo a la sugestiva aunque ardua aventura de ser plena y auténticamente hombre. Pero es imprescindible que lo vean con nitidez para comprobar que realmente merece la pena y que se decidan a ejercitar las virtudes que los lleven a alcanzar su ideal de vida.

* EL HOMBRE COMO POSIBILIDAD.³

Y es que el ser humano no es algo terminado, reducido a los límites de sus instintos,⁴ sino que el hombre es una «*posibilidad*», un ser llamado a

³ En su obra *Historia como sistema* (1934), José Ortega y Gasset habla de la vida humana como quehacer: «*La nota más trivial, pero a la vez la más importante de la vida humana es que el hombre no tiene más remedio que estar haciendo algo para sostenerse en la existencia. La vida nos es dada, puesto que no nos la damos a nosotros mismos, sino que nos encontramos en ella de pronto y sin saber cómo. Pero la vida que nos es dada no nos es dada hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya. La vida es quehacer. Y lo más grave de los quehaceres en que esta vida consiste no es que sea preciso hacerlos, sino, en cierto modo lo contrario -quiero decir que nos encontramos siempre forzados a hacer algo determinado, que no nos es impuesto este o el otro quehacer, como le es impuesto al astro su trayectoria o a la piedra su gravitación. Antes que hacer algo, tiene cada hombre que decidir, por su cuenta y riesgo, lo que va a hacer. Pero esta decisión es imposible si el hombre no posee algunas convicciones sobre lo que son las cosas en su alrededor, los otros hombres, él mismo. Sólo en vista de ellas puede preferir una acción a otra, puede, en suma, vivir.*» (Ortega y Gasset, J., *Obras Completas*, Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1983, VI, pág. 13).

En la misma línea de pensamiento sobre el hombre se expresa el profesor Antonio Blanch cuando dice: «*En cualquier estadio de vida, el hombre suele experimentarse como un ser inacabado. De ahí que sienta siempre la necesidad de ser y de poseer más; de poseer aquello que piensa corresponde a su realidad personal. Y esto ocurre precisamente en la medida en que vivencia sus instintos, sus tendencias y sus deseos más propios y radicales. Los deseos, en efecto -y los temores en sentido simétricamente opuesto- actúan como las voces del ser que claman por sus derechos o por aquello que realmente necesita. «La voz del deseo -dice Octavio Paz- es la voz misma del ser, porque el ser no es sino deseo de ser». Todo ser vivo necesita urgentemente sobrevivir, desarrollar a tope sus energías vitales, y es, además, muchas veces consciente de que en él reside una fuerza que le impele a realizarse como persona, a desarrollar lo más y mejor posible su yo individual. Por ello la experiencia -no siempre continuada, sino más bien intermitente- de estas pulsiones, es acogida por él, en el interior de su conciencia o ante el mundo, como la mejor manera de afirmarse. Afirmación de una existencia concreta, que se siente en parte realizada, pero que, al mismo tiempo, se reconoce como todavía muy incompleta y vacía, demasiado separada también de lo que le rodea, del mundo al que pertenece y de las personas con las que necesita establecer relación más o menos íntima.*» (Blanch, Antonio, o.c., pp. 24-25).

⁴ Cfr. López Quintás, A., «*La experiencia de instalación en lo real*» en *El conocimiento de los valores...*, pp. 65-66; *Las experiencias de vértigo y la subversión de valores*. Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid, 1986; *Vértigo y éxtasis. Bases para una vida creativa*. PPC, Madrid, 1986

Para Merleau-Ponty el mundo no puede concebirse como una suma de cosas ni el

desarrollarse, a configurar su personalidad, a perfeccionarse, mediante el establecimiento continuo de relaciones de encuentro,⁵ porque en cada

tiempo como una suma de instantes, según el modelo cartesiano, pues las cosas y los instantes pueden articularse juntamente y formar un mundo sólo a través de aquel ser ambiguo que se llama subjetividad, porque no pueden presentarse juntamente sino desde cierto punto de vista y según una cierta intención; y así también, como la conciencia es siempre apertura al mundo, no existe para ella la alternativa solipsista. Sigamos en sus propias palabras como rechaza el pensamiento "objetivo": *«L'existence d'autrui fait difficulté et scandale pour la pensée objective. Si les événements du monde sont, selon le mot de Lachelier, un entrelacement de propriétés générales et se trouvent à l'intersection de relations fonctionnelles qui permettent, en principe, d'en achever l'analyse, et si le corps est en vérité une province du monde, s'il est cet objet dont me parle le biologiste, cette conjonction de processus dont je trouve l'analyse dans les ouvrages de philosophie, cet amas d'organes dont je trouve la description dans les planches d'anatomie, alors mon expérience ne saurait être rien d'autre que le tête à tête d'une conscience nue et du système de corrélations objectives qu'elle pense. Le corps d'autrui, comme mon propre corps, n'est pas habité, il est objet devant la conscience qui le pense ou le constitue; les hommes et moi-même comme être empirique, nous ne sommes que des mécaniques qui se remuent par ressorts, le vrai sujet est sans second, cette conscience qui se cacherait dans un morceau de chair saignante est la plus absurde des qualités occultes, et ma conscience, étant coextensive à ce qui peut être pour moi corrélatif du système entier de l'expérience, ne peut y rencontrer une autre conscience qui ferait aussitôt apparaître dans le monde l'arrière-fond, inconnu de moi, de ses propres phénomènes. Il y a deux modes d'être et deux seulement: l'être en soi, qui est celui des objets étalés dans l'espace, et l'être pour soi qui est celui de la conscience. Or, autrui serait devant moi un en-soi et cependant il existerait pour soi, il exigerait de moi pour être perçu une opération contradictoire, puisque je devrais à la fois le distinguer de moi-même, donc le situer dans le monde des objets; et le penser comme conscience, c'est-à-dire comme cette sorte d'être sans dehors et sans parties auquel je n'ai accès que parce qu'il est moi et parce que celui qui pense et celui qui est pensé se confondent en lui. Il n'y a donc pas de place pour autrui et pour une pluralité des consciences dans la pensée objective. [...] Mais, justement nous avons appris à révoquer en doute la pensée objective.»* (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, pp. 401-402.)

⁵ Afirma Martín Buber que: *«Podremos aproximarnos a la respuesta de la pregunta "¿Qué es el hombre?" si acertamos a comprenderlo como el ser en cuya dialógica, en cuyo "estar-dos-en-recíproca-presencia" se realiza y se reconoce cada vez el encuentro del "uno" con el "otro".»* (Cfr. Martín Buber, *¿Qué es el hombre?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995¹⁹, pp. 150-151).

Recordemos una vez más las palabras de Zubiri: *«El hombre se ve inexorablemente compelido a resolver la situación en la que está, [...] y al resolverla perfila la figura de lo que él es o de lo que va a ser en realidad. Y precisamente ese perfil y esa figura es indeterminada antes de la decisión del hombre, y por tanto, lo que el hombre hace es determinar, no el ser hombre sino el cómo ser efectivamente hombre. [...] La forma concreta como el hombre está proyectado a sí mismo como animal de realidades, en tanto que fuente de posibilidades, y desde la cual la realidad le ofrece sus posibilidades, es lo que debe llamarse felicidad, beatitud.»* (*Sobre el hombre*, pp. 390-391).

encuentro se fundan modos de unidad y constituye por ello un campo de realización personal.⁶

En la misma línea se sitúa el profesor Aranguren cuando dice que la *«apropiación real de posibilidades, buenas o malas, va conformando en una "segunda naturaleza" mi personalidad. O, como decía Zubiri, al apropiarme mis posibilidades constituyo con ello mi hábitud en orden a mi autodefinición, a la definición de mi personalidad. Sobre mi "realidad por naturaleza" se va montando una "realidad por apropiación", una "realidad por segunda naturaleza" que, inseparablemente unida a aquella, la conforma y cualifica según un sentido moral. Mi realidad natural es mi propia realidad, en tanto que apropiada. Porque al realizar cada uno de mis actos voy realizando en mí mismo mi éthos, carácter o personalidad moral.»* (José Luis López Aranguren, *Ética*, Alianza Universidad Textos, Madrid, Quinta reimpresión 1990, pp. 56-57).

Y de forma clara y concisa, el profesor López Quintás explica que *«Un hombre presenta una vertiente objetiva (asible, mensurable, ponderable...) pero no se reduce a «objeto» es más bien un «ámbito». Puede ser medido, pesado, delimitado, pero nadie es capaz de precisar lo que abarca como ser humano, adónde llega su influjo sobre los demás y el de los demás sobre él, qué amplitud tiene su vida ética, estética, religiosa. Ni él mismo puede delimitarlo exactamente. En el aspecto objetivo, el ser humano presenta unos límites, unas delimitaciones precisas, pero en el plano lúdico-creador se halla abierto a los seres del entorno, está dotado de diversas posibilidades de juego y de la capacidad de asumir las posibilidades lúdicas que otros seres le ofrecen. Constituye, más que un objeto cerrado, hecho de una vez por todas, una «existencia posible» (Jaspers), un ser que abarca cierto campo de realidad y se ve llamado a ampliar su radio de acción en diversas direcciones. Visto de forma integral, el ser humano es un ser ambital, destinado a desarrollarse mediante la fundación constante de relaciones de encuentro o campos de juego.»* (El conocimiento de los valores..., pág. 21).

Sobre el tema de la intercomunicación personal, véase también: Pedro Laín Entralgo, *La comunión interpersonal en la convivencia humana*: Revista de Filosofía [enero-marzo 1962] n.80-81)

⁶ Cfr. López Quintás, A., *La experiencia estética...*, «Formación humana y unidad valiosa con lo real», pág. 13.

* EL HOMBRE SER DE ENCUENTRO

Así el ser humano vive como persona, se desarrolla y se perfecciona, creando relaciones de encuentro con las realidades ambientales de su entorno.⁷ El encuentro es, pues, la clave de toda vida humana auténtica, con su ideal, sus valores y su creatividad.⁸ En consecuencia, la formación integral de la

⁷ Cfr. López Quintás, A., *El conocimiento de los valores...*, «Metodología relacional del acceso a los valores», (pp. 63-114); «Ebner y el nuevo realismo personalista» en «El poder del diálogo y del encuentro», Madrid, BAC, 1997, pp. 37_{ss}.

⁸ «Según la biología y la antropología actuales -afirma el profesor López Quintás-, el ser humano se constituye, desarrolla y perfecciona por vía de encuentro. El hombre configura su personalidad cuando se consagra a una labor de creación de ámbitos que desbordan su área estrictamente individual. El hombre se realiza trascendiéndose constantemente a sí mismo («L'homme dépasse infiniment l'homme», Pascal), pero no hacia el universal -visto como una especie de modelo del individual-, sino hacia lo ambiental, que significa el campo de despliegue creador de cada uno de los seres. «Lo más profundo que hay en mí no procede de mí» (Gabriel Marcel).». (*El conocimiento de los valores...*, pág. 62).

Gaston Bachelard en su Prefacio a *Je et Tu*, de Martín Buber, nos dice: «Un être existe par le Monde, qui vous est inconnu et, soudain, en une seule rencontre, avant de le connaître, vous le reconnaissez. Dans la nuit, un dialogue s'engage, un dialogue qui, par un certain ton, engage à fond les personnes: «C'est toi, Michel?» et la voix répond: «C'est toi Jeanne?» Aucun n'a besoin de répondre: «Oui, c'est moi.» Car le moi interrogé, s'il transcendait l'interrogation, s'il dérogeait à la grâce infinie de la rencontre, tomberait dans le monologue ou dans la confession, dans ce qui *vante* ou dans ce qui *regrette*, dans le plat récit des désirs et des peines. Il dirait ce qu'il était avant de dire ce qu'il est; il dirait ce qu'il est, avant de dire ce que, par la rencontre, il est devenu. L'Instant de la Personne humaine en serait tout alangui, tout amolli, tout amorti, privé entièrement de ce vecteur d'avenir que la sympathie vient de lancer. Toute la philosophie de la *personne*, d'après Martin Buber, doit tenir dans cette interrogation mutuelle.

[...] Le temps des personnes est infiniment rare et vide au regard du temps des choses. Nous vivons endormis dans un Monde en sommeil. Mais qu'un *tu* murmure à notre oreille, et c'est la saccade qui lance les personnes: le moi s'éveille par la grâce du toi. L'efficacité spirituelle de deux consciences simultanées, réunies dans la conscience de leur rencontre, échappe soudain à la causalité visqueuse et continue des choses. La rencontre nous crée: nous n'étions rien -ou rien que des choses- avant d'être réunis.

[...] Au niveau même du langage, Martin Buber nous montre les deux sources de la parole qui sont, bien entendu, les deux sources de la pensée: les choses d'une part, les personnes d'autre part, le *cela* et le *tu*. Mais les milliers de sources murmurantes, qui nous viennent des choses, ne sont que des affluents de la source centrale qui nous vient du *tu* [...]

persona deberá orientarse a ese tipo de realidades, y supondrá un proceso de acompañamiento en ese desarrollo cabal de la personalidad humana hacia su maduración, en ese ir abriéndose a una forma relacional de pensar y vivir.⁹

Que m'importent les fleurs et les arbres, et le feu et la pierre, si je suis sans amour et sans foyer! Il faut être deux -ou, du moins, hélas! il faut avoir été deux- pour comprendre un ciel bleu, pour nommer une aurore! Les choses infinies comme le ciel, la forêt et la lumière ne trouvent leur nom que dans un coeur aimant. Et le souffle des plaines, dans sa douceur et dans sa palpitation, est d'abord l'écho d'un soupir attendri. Ainsi l'âme humaine, riche d'un amour élu, anime les grandes choses avant les petites. Elle tutoie l'univers dès qu'elle a senti l'ivresse humaine du *tu* [...] Et c'est ici qu'intervient la catégorie bubérienne la plus précieuse: la *réciprocité*. Cette réciprocité, on ne la trouve jamais clairement sur l'axe de *je-cela*. Elle n'apparaît vraiment que sur l'axe où oscille, où vibre, le *je-tu*.» (Gaston Bachelard, Préface a *Je et Tu* de Martin Buber, Aubier, 1969, pp. 7-13).

⁹ Tal vez no sea fácil al principio, pero lo que sí es seguro es que el esfuerzo se ve rápidamente recompensado, tal como podemos leer: «*Cuando se superan los hábitos de pensar objetivistas y se adapta el pensamiento a las exigencias de las realidades relacionales, se observa -primero con cierta desazón, más tarde con entusiasmo- que la tensa dialéctica del encuentro visto como el entreveramiento de realidades superobjetivas que más que «objetos» son «campos de realidad» o «ámbitos», es el lugar donde se alumbran e instauran los valores. Para comprender los valores, se deben analizar con sumo cuidado los diversos modos de realidad -los objetivos y los superobjetivos o ambítales-, así como las posibles conexiones entre los mismos. [...]*

La fecundidad de la metodología lúdica va unida ineludiblemente a una desazonante ambigüedad. El conocimiento de las realidades superobjetivas, «ambítales», de los acontecimientos éticos y estéticos, de las experiencias lúdicas de todo género no presenta las condiciones de exactitud y delimitación propias del conocimiento científico. Pero ello, lejos de constituir un defecto, significa un privilegio, ya que la meta a que aspira el pensamiento filosófico no es tanto el logro de saberes «exactos» cuanto «profundos». Más que conseguir seguridades, el filósofo desea ahondar en el enigma siempre esquivo de lo real. La ambigüedad que no procede de falta de claridad intelectual, sino de fidelidad al carácter superobjetivo-ambital de los objetos-de-conocimiento, es una condición del pensamiento filosófico que debe ser esforzadamente cultivada. La exigencia cartesiana de «claridad y distinción» requiere ser modulada según el estatuto ontológico de cada objeto-de-conocimiento.

*Por no atender a ello, y tomar como modélico el conocimiento exacto de las realidades «objetivas», la mentalidad objetivista tiende al hombre una trampa sumamente peligrosa: le induce a creer que merced a ella domina la realidad, y al final lo sitúa fuera de juego. Los errores de perspectiva se pagan en filosofía a muy alto precio. Si enmarca su pensamiento en las coordenadas objetivistas, el pensador más penetrante y afanoso de ser fiel a lo real no logrará jamás elaborar una teoría ajustada a los acontecimientos relacionales que forman la trama de la vida personal del hombre. Su batalla intelectual tendrá lugar en terreno enemigo, es decir, se someterá a la estrategia de los profesionales del reduccionismo y fracasará inevitablemente. La única posibilidad de superar el escollo objetivista es no hacerle frente, salvarlo por elevación, adoptando decididamente un estilo lúdico de pensar.» (López Quintás, A., *El conocimiento de los valores...*, pp. 25-27)*

O dicho de otro modo, educar supone preparar a un hombre para tener diversos modos de encuentro, ejercitarle en las condiciones que lo hacen posible: el hombre capaz de encuentro piensa con rigor, y vive y se expresa de forma creativa.¹⁰

¹⁰ Son interesantes también aquí las palabras de Martín Buber: «*El encuentro del hombre consigo mismo, sólo posible y, al mismo tiempo, inevitable, una vez acabado el reinado de la imaginación y de la ilusión, no podrá verificarse sino como encuentro del individuo con sus compañeros, y tendrá que realizarse así. Únicamente cuando el individuo reconozca al otro en toda su alteridad como se reconoce a sí mismo, como hombre, y marche desde este reconocimiento a penetrar en el otro, habrá quebrantado su soledad en un encuentro riguroso y transformador. [...]*

[...] En los momentos más poderosos de la dialógica, en los que, en verdad, "la sima llama a la sima", se pone en evidencia que no es lo individual ni lo social sino algo diferente lo que traza el círculo en torno al acontecimiento. Más allá de lo subjetivo, más acá de lo objetivo, en el "filo agudo" en el que el "yo" y el "tú" se encuentran se halla el ámbito del "entre".» (Cfr. Martín Buber, ¿Qué es el hombre?..., pp. 144-145.149).

* LOS VALORES¹¹

«Educación en valores» es una frase de gran actualidad y fácilmente comprensible, pero que bien a menudo no es de fácil aplicación, o, mejor dicho, no se sabe cómo hacerla efectiva en la realidad del aula. Pensamos que la vacilación proviene de la falta de rigor en la comprensión del término *valor*.¹² Y es que existe el peligro de que consideremos el "valor" como algo

¹¹ El término valor procede del latín «valere», ser fuerte, hallarse en buena forma.

«Valor alude a relevancia, importancia, dignidad, excelencia, poder configurador, capacidad de impulso lúdico. Merced al valor, las realidades adquieren carácter sobresaliente [...]. De modo semejante, el valor confiere a ciertos actos humanos el rango de acontecimiento y los eleva por encima de los hechos vulgares que no engendran historia.» (Cfr. López Quintás, A., *El conocimiento de los valores...*, pág. 129)

Cfr. del mismo autor, «Relaciones entre estética y ética», en *La experiencia estética...*, pp. 225-241.

¹² El estudio de los valores, si quiere ser eficaz supone una serie de exigencias, como leemos a continuación: «Para ser eficaz, el estudio de los valores debe realizarse con una forma de visión integral, holista, sinóptica, constelacional, a fin de precisar con el mayor rigor posible la conexión de todos los aspectos de lo real que aparecen vinculados con el fenómeno del valor. El análisis parcial de determinados aspectos del tema del valor puede encerrar -por bien realizado que esté- graves riesgos ya que el valor es un modo de realidad relacional y sólo se revela a quien desarrolla un tipo de «pensamiento en suspensión».

No se puede articular una teoría sólida, bien aquilatada, de los valores si no se conoce con precisión el carácter dinámico de la realidad, la existencia en la misma de «objetos» y de «ámbitos», la concepción del juego como fundación de ámbitos o campos de posibilidades de acción bajo unas determinadas normas, la relación entre juego creador y alumbramiento de sentido, la potenciación mutua de las relaciones de inmediatez y distancia en los fenómenos de presencia, la integración posible de los modos «objetivos» y «superobjetivos» de realidad, la armonización de la actitud objetivista y la actitud lúdica frente a lo real, el nexo entre la apertura a lo real, la participación, el amor y el lenguaje, el entreveramiento de ámbitos de realidad y la eclosión de belleza.

Esta forma de estudiar los temas filosóficos de modo sinóptico exige el compromiso de todo el ser personal no sólo el ejercicio de la potencia intelectual. Sólo esta movilización integral de los recursos humanos creadores hace posible captar la unidad radical de objetos-de-conocimiento considerados precipitadamente como distintos y distantes. La unidad resplandece en el seno de la actividad creadora: Para conocer el valor y todas sus implicaciones y vibraciones, se debe practicar un modo de conocimiento creativo, que rehaga genéticamente el proceso de ensamblaje de las diversas vertientes de lo real.» (López

objetivo, absoluto, o que lo relativicemos totalmente. En el primer caso, el *valer* del *valor* se centra totalmente en el *valor* mismo, y por lo tanto permanece exterior y ajeno al hombre. Y algo exterior y ajeno de poco o de nada *vale*, aunque, paradójicamente, se llame "*valor*". En el segundo caso, el *valer* se centra exclusivamente en la persona, quien se apodera del *valor*, lo domina y, en consecuencia, lo anula.¹³ Por el contrario, si vemos el valor como un ámbito, que nos ofrece una posibilidad de encuentro,¹⁴ la cuestión queda plenamente aclarada.¹⁵ Veámoslo con más detenimiento.

Quintás, *El conocimiento de los valores...*, pp. 31-32).

Cfr. Ibídem, «Precisiones metodológicas acerca del conocimiento de los valores», pp.87-114.

¹³ A este propósito debemos destacar que «la subjetividad a la que pensadores como Kierkegaard conceden cierta primacía al asegurar que «en la subjetividad está la verdad» no es el primer término del esquema «sujeto-objeto» entendido como dilema, sino la realidad integral del hombre inmersa de modo activo-receptivo en las realidades valiosas que constituyen su auténtico entorno. Lo subjetivo aquí no se opone a lo objetivo. Se contrapone a él creadoramente como a un compañero de juego. A esta luz cobra un sentido eminentemente constructivo la acerada crítica dirigida por Kierkegaard y el pensamiento existencial (Heidegger, Jaspers, Marcel, Berdiaeff...) al subjetivismo desarraigado, al objetivismo cosista, a la entrega banal e interesada a la «inmediatez», es decir, al halago de lo superficial.» (Cfr. López Quintás, A., *El conocimiento de los valores...* pág. 51)

¹⁴ «El valor no se ofrece al hombre como mero objeto de contemplación y análisis; se presenta como algo que pide ser admirado, acogido, realizado. El valor apela al hombre a colaborar con él y convertirlo de posible en real. Una vez encarnado en una realidad o acontecimiento concreto, el valor da testimonio de sí mismo, de su interna decisión para ser, del juego que puede dar en la trama de acontecimientos que tejen la existencia humana. El valor es la vertiente lúdica del ser; es el ser como campo de juego o «ámbito». Vale la pena hacer algo cuando esta actividad es un campo de juego fecundo en orden a perfilar la figura ideal de nuestro ser personal. Ser y valor son dos momentos de la realidad distintos, pero complementarios.» (López Quintás, O.c., pp. 120-130)

¹⁵ Cfr. López Quintás, A., «Superación del esquema individual-universal» en *El conocimiento de los valores...*, pp. 57-62.

Un hombre recibe en su vida multitud de apelaciones, y es libre - y responsable- de responder a unas o a otras, de una forma o de otra.¹⁶ Pero si

¹⁶ Pueden verse amplias precisiones sobre el pensamiento circular en López Quintás, A., *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, Madrid, Gredos, Biblioteca hispánica de filosofía (89), 1977 («La dialéctica de la «apelación-respuesta» y el «círculo hermenéutico». *Pensamiento relacional heideggeriano*», pp. 43-79)

Oigamos las palabras de Jean Paul Sartre sobre la libertad del hombre y su responsabilidad para elegir entre las posibilidades que se le ofrecen: «*Nous concevons sans difficulté qu'un homme, encore que sa situation le conditionne totalement, puisse être un centre d'indétermination irréductible. Ce secteur d'imprévisibilité qui se découpe ainsi dans le champ social, c'est ce que nous nommons la liberté et la personne n'est rien d'autre que sa liberté. Cette liberté, il ne faut pas l'envisager comme un pouvoir métaphysique de la "nature" humaine et ce n'est pas non plus la licence de faire ce qu'on veut, ni je ne sais quel refuge intérieur qui nous resterait jusque dans les chaînes. On ne fait pas ce qu'on veut et cependant on est responsable de ce qu'on est: voilà le fait; l'homme qui s'explique simultanément par tant de causes est pourtant seul à porter le poids de soi-même. [...]*

Et c'est de ce choix qu'il est responsable. Non point libre de ne pas choisir: il est engagé, il faut parler, l'abstention est un choix.» (Jean-Paul Sartre, o.c., pp. 26-28).

Emmanuel Mounier considera que ser dueña de su propio destino es una realidad de la persona y al mismo tiempo un derecho inalienable: «*La société, c'est-à-dire le régime légal, juridique, social et économique n'a pour mission ni de se subordonner les personnes ni d'assumer le développement de leur vocation: mais de leur assurer, d'abord la zone d'isolement, de protection, de jeu et de loisir qui leur permettra de reconnaître en pleine liberté spirituelle cette vocation; de les aider sans contrainte, par une éducation suggestive, à se dégager des conformismes et des erreurs d'aiguillage; de leur donner, par l'agencement de l'organisme social et économique, les moyens matériels qui sont communément nécessaires, sauf vocations héroïques, au développement de cette vocation. Il faut préciser que cette aide est due à tous sans exception: qu'elle ne saurait être qu'une aide discrète laissant au risque toute sa part, une fois prévenue, par des mécanismes de contrainte matérielle, la naissance des injustices issues de la liberté de quelques-uns qui se retourneraient contre la liberté de tous. C'est la personne qui fait son destin: personne autre, ni homme, ni collectivité ne peut la remplacer.»* (Emmanuel Mounier, *Révolution personaliste et communautaire*, 1935, Aubier, pp.65-66).

Nos parece interesante traer también un texto de Ortega y Gasset, más por su belleza y curiosidad que, pensamos, por su rigor: «El hombre tendrá que ser, desde el principio, un animal esencialmente *elector*. Los latinos llamaban al hecho de elegir, escoger, seleccionar, *eligere*; y al que lo hacía, lo llamaban *eligens* o *elegens* o *elegans*. El *elegans* o elegante no es más que el que elige y elige bien. Así pues, el hombre tiene de antemano una determinación elegante, tiene que ser elegante. Pero aún hay más. El latino advirtió -como es corriente en casi todas las lenguas- que después de un cierto tiempo la palabra *elegans* y el hecho del "elegante" -la *elegantia*- se había desvaído algo, por ello era menester agudizar la cuestión y se empezó a decir *intelegans*, *intelligentia*: inteligente. Yo no sé si los lingüistas tendrán algo que oponer a esta última deducción etimológica. Pero sólo puede atribuirse a una mera casualidad el que la palabra *intellegantia* no se haya usado igual que

si no tiene un criterio que le oriente para elegir, queda desconcertado; las posibilidades se le agolpan y no sabe qué hacer, a cuál dar respuesta. Es fácil que se deje llevar por las apetencias momentáneas, y, o bien se funda con esa realidad apelante para embriagarse de sensaciones, o bien mantenga la distancia de soledad para apoderarse de ella y dominarla. En ambos casos, su actitud de vértigo va a anular la oportunidad de encuentro. Las posibilidades están ahí, al alcance de su mano, pero si se deja llevar de la fascinación no encontrará más que el precipicio de la vaciedad y acabará cayendo en la apatía del sinsentido.

Ahora bien, la educación debe hacer al hombre capaz de discernir entre unas posibilidades y otras, con un criterio o punto referencial que son los valores. De modo que los valores son en cierto sentido medida y en cierto

intelligentia, como se dice en latín. Así pues, el hombre es inteligente, en los casos en que lo es, porque necesita elegir. Y porque tiene que elegir, *tiene que hacerse libre*. De ahí procede esta famosa *libertad del hombre*, esta terrible libertad del hombre, que es también su más alto privilegio. Sólo se hizo libre porque se vio obligado a elegir, y esto se produjo porque tenía una fantasía tan rica, porque encontró en sí tantas locas visiones imaginarias.» (*El mito del hombre allende la técnica* (1951), en *Obras Completas*, 1ª edición, Alianza/Revista de Occidente, Madrid, 1983, IX, p. 622).

No podemos dejar de aludir aquí a las palabras de Pedro Laín Entralgo: «*El hombre vive en la realidad. Para el animal, su medio es y no pasa de ser una determinada colección de estímulos -los correspondientes a su especie- que atractivamente o repulsivamente actúan sobre él. Para el hombre, en cambio, su mundo es, sépalo o no lo sepa, un conjunto de cosas reales, cada una de las cuales posee en propio, como "propiedad" suya, su peculiar modo de estimular. El hombre, ha dicho una y otra vez Zubiri, es un "animal de realidades"; hasta cuando imagina vive en la realidad.*» (Cfr. P. Laín Entralgo, *Idea del hombre...*, pág. 23).

sentido meta.¹⁷ Es medida en tanto que, gracias al valor, las realidades pueden pasar del plano objetivo al ambital, es decir, adquieren dignidad y excelencia; y también porque el valor eleva los actos humanos al rango de acontecimiento. De tal manera que para que algo esté justificado y tenga sentido debe "ajustarse" a un valor como medida y tender a él como a una meta. Aunque esto nos lleva a otra cuestión de enorme y decisiva importancia: el valor es medida y meta, pero ¿cómo se mide *el valer* del valor? Hemos dicho que los valores son un *punto referencial* para el hombre, es decir, no son algo objetivo sino relacional,¹⁸ surgen en la relación del hombre con su entorno. Son relacionales sí, pero no son relativos. Y no lo son porque una persona puede ciertamente elegir un valor, pero no está en su mano decidir lo que debe ser considerado valioso. Sí son relacionales porque surgen en un campo de encuentro con el hombre, lo cual implica su participación con apertura, respeto y generosidad; el hombre no se adueña de los valores sino que los asume, y éstos, aun habiéndose convertido entonces en algo muy íntimo a ese hombre, lo trascienden y lo fecundan.¹⁹ Y esta es la respuesta a .

¹⁷ Cfr. López Quintás, A., *El conocimiento de los valores...*, pág. 130.

¹⁸ Cfr. López Quintás, *O.c.*, pág. 131.

¹⁹ A esa distinción entre "relativo" y "relacional" se refiere Scheler cuando dice: «*Si se entienden adecuadamente los términos "relativo" y "absoluto", afirmo que se da una correlación esencial por la que los valores dados en la intuición inmediata como superiores son los que en la percepción afectiva y en la misma preferencia, antes de cualquier reflexión, aparecen como los más próximos al valor absoluto. Al margen de cualquier "juicio" y de toda "reflexión", hay un sentimiento inmediato de la relatividad de un valor. [...] El "valor superior" es menos relativo, el valor "supremo" es un valor absoluto.*» (Cfr. Max Scheler, *"Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der*

nuestra pregunta: *el valer* del valor se mide por su eficacia para conducir al hombre a su realización personal.²⁰

Y la dificultad que planteábamos al principio va quedando ya bien iluminada: *educar en valores* significa *entusiasmar* con los valores, porque éstos no se imponen, sino que atraen, enamoran a quien tiene sensibilidad para percibirlos.²¹ Pero todavía no es suficiente conocer los valores y tenerlos en alta estima para caminar ya hacia el propio desarrollo como ser humano, porque los valores, sin orden ni concierto, son una amalgama caótica que puede ser -y bien a menudo así sucede- destructiva, por cuanto una inversión

Grundlegung eines ethischen Personalismus", *Gesammelte Werke*, Francke Verlag, Bern-München, Vol II, pp. 115-117).

²⁰ Cfr. López Quintás, A., *El conocimiento de los valores...*, pág. 138.

²¹ Conviene aquí recordar que los valores, aunque son distintos del hombre, no siempre son distantes ni externos ni extraños. «Pueden llegar -siguiendo las palabras del profesor López Quintás- a convertirse en íntimos al ser humano y constituir una especie de «voz interior». Interioridad, en el nivel creador, no designa un «dentro» por contraposición a un «fuera», sino el poder creador de relaciones auténticas de diálogo.

*Entrar en sí, interiorizarse, recogerse equivale a renunciar al contacto con las cosas y acontecimientos superficiales, para dejarse sobrecoger por realidades valiosas. Estas realidades relevantes -que ofrecen al hombre campos de posibilidades de juego- «obligan» al hombre. Ob-ligar significa vincular a una persona en virtud de los valores que se le ofrecen. Este género de «obligación» no coacciona ni coarta; promueve la libertad del ser humano en medida directamente proporcional a la cualidad de los valores ofrecidos. La acción apelante llevada a cabo por éstos constituye una invitación al ejercicio de la libertad creadora. La comprensión de la misma debe ser inscrita en el esquema «apelación-respuesta», no en el esquema «acción-pasión», obviamente inadecuado para reflejar el tipo peculiar de «causalidad» que se da entre el hombre y las realidades que, más que objetos, constituyen «ámbitos de realidad»: una persona, una obra de arte, una institución, el lenguaje, los valores de todo orden...» (*El conocimiento de los valores...*, pp. 49-50)*

en su orden aboca irremisiblemente al hombre a un torpe nihilismo.²²

²² Conviene que tengamos muy claras las causas de la subversión de valores, pues de lo contrario toda la labor educativa quedaría «edificada en el aire»: *«Vistas con el debido rigor, las experiencias de vértigo y las de éxtasis presentan caracteres opuestos, responden a actitudes humanas totalmente diversas y conducen a consecuencias polarmente dispares. En los últimos tiempos, sin embargo, se están confundiendo ambos tipos de experiencia, bien de forma indeliberada -sin duda por una defectuosa penetración en la verdadera esencia de ambos fenómenos- bien de forma pretendida, por razones estratégicas de largo alcance que debiéramos someter a un análisis riguroso.»* En este caso *«la confusión de las experiencias de vértigo y éxtasis parece llevar en su base el propósito deliberado de subvertir los valores que vertebran y dan sentido a la cultura occidental. La subversión radical de los valores tiene lugar cuando se desvincula al hombre de lo real. Recordemos que cultura es fundación de modos relevantes de unión con la realidad. Estos modos de unidad son anulados de raíz por las experiencias de vértigo, que amenguan o anulan, en casos del todo, la capacidad creadora del hombre y dejan a éste con las raíces existenciales al aire. Esta desconexión de lo real agosta al ser humano y hace inviable el desarrollo cabal de su personalidad.»* (López Quintás, A., *El conocimiento de los valores...*, pp. 78-79)

«Mediante la reflexión, el hombre debe liberarse de la excesiva inmediatez, tomar distancia de perspectiva y aprender a distinguir lo deseable y lo deseado, lo que lleva su ser personal a perfección y lo que sólo halaga sus tendencias instintivas. El deseo es un primer detector de lo valioso porque insta al hombre a salir de sí. Si lo deseado no es auténticamente deseable -por no llevar al hombre a plenitud a través del éxtasis-, estamos ante una salida de sí en falso. Es la experiencia de vértigo, que aliena. Si lo deseado es deseable, éste no sale de sí; se eleva a lo mejor de sí mismo. Es la experiencia de éxtasis, que confiere al hombre su cabal identidad. (Ibíd., pág. 135)

* EL IDEAL DEL SER HUMANO

Un orden es imprescindible, una orientación, un escalafón, un rango, para dichos valores entusiasmantes; y en la cima de todos ellos, un valor último que les dé sentido a todos y hacia el que todos confluyan: es el *ideal*, que impulsa nuestra vida y le da sentido;²³ es como un imán que atrae, y una fuerza motriz que proporciona energías para orientar todos nuestros esfuerzos hacia esa meta; es el faro que ilumina nuestra vida, que alumbra nuestro camino y nos da luz para comprobar si nos desviamos y así poder rectificar. El *ideal* lo decide todo en la vida del hombre porque de él depende todo el sistema de valoración. Si el ideal es auténtico, es decir, si supone el pleno desarrollo de la persona, lo transfigura todo elevándolo, enseña a valorar la vida, permite ser auténticamente libre. De lo contrario, si no es auténtico, si lo que está en la cima de los valores son las propias apetencias, es decir si el *ideal* actúa como fuerza motriz, impulsa la vida, pero sin darle sentido, lleva al *vértigo*, a la desesperanza y la destrucción.

¿Y cuál es ese supremo ideal de la vida humana, que transfigura, eleva,

²³ «Un ideal -afirma el profesor López Quintás- constituye la meta a conseguir en el futuro y el impulso que dinamiza nuestra acción presente y le da un sentido peculiar, o bien la despoja de todo sentido y la catapulta al absurdo. La opción por un ideal determina las actitudes que el hombre adopta, y éstas deciden la idea que se forja de la realidad, sobre todo de la humana. (La experiencia estética..., pág. 14); Cfr. *Ibídem*, pág. 21.

proporciona la auténtica libertad, da sentido en suma a esa vida?²⁴ No es difícil llegar a la conclusión de que la respuesta está en el mismo ser del hombre, no en algo ajeno a él, sino en sí mismo, puesto que de llegar a su pleno desarrollo se trata.²⁵ Para el hombre, que es ser de encuentro, el

²⁴ Cfr. «*Lo deseable por excelencia para el hombre es el ser inquebrantablemente promotor de las posibilidades humanas, el Bien radical último, el Ser Supremo, el Absoluto. Al desear los valores, el hombre está deseando, en definitiva, el fundamento absoluto de todo valor. De ahí la eterna inquietud del hombre, su insatisfecha marcha hacia los valores que se acercan más a la esencia del valor. Esta ambivalencia de los valores concretos, que vinculan dramáticamente la vertiente relativa y la absoluta del valor, funda el dinamismo inquiriente del hombre, esa melancolía básica que constituye el principio del asombro, la admiración y la búsqueda amorosa de la sabiduría, la filo-sofía. Esta tensa búsqueda significa el más rotundo mentís a la concepción relativista -no relacional- del valor.*» (López Quintás, A., *O.c.*, pág. 135)

²⁵ Puede ser interesante aquí recordar las palabras de Ortega y Gasset sobre el sentido del término "moral": «*La moral no es una performance suplementaria y lujosa que el hombre añade a su ser para obtener un premio sino que es el ser mismo del hombre cuando está en su propio quicio y vital eficiencia. Un hombre desmoralizado es simplemente un hombre que no está en posesión de sí mismo, que está fuera de su radical autenticidad y por ello no vive su vida y por ello no crea ni fecunda ni hinche su destino. Para mí la moral no es lo que el hombre debe ser, pero por lo visto puede prescindir de ser, sino que es simplemente el ser inexorable de cada hombre, de cada pueblo. Por eso, desde siempre y una vez más en mis conferencias últimas de Buenos Aires, cuando anunciaba yo un posible curso de Ética -que ya no sé bien si haré- proclamaba como imperativo fundamental de la mía el grito del viejo Píndaro: guenoio hos eisi - llega a ser el que eres.* (Cfr. Ortega y Gasset, J., «*Por qué he escrito 'El hombre a la defensiva'*», *Obras Completas...*, IV, pp. 72-73).

Conviene también traer el pensamiento de Xavier Zubiri sobre el hombre como realidad moral, contenido en el espléndido libro *Sobre el hombre*. Zubiri afirma que el hombre está abierto a lo posible como física realización de posibilidades en sí mismo. Lo cual quiere decir que la figura que el hombre determina en cada acto vital suyo pende en gran parte de sus propias decisiones para elegir o rechazar las posibilidades que se le ofrecen. El hombre es una realidad no conclusa y abierta a la realización de posibilidades, de las que tiene inexorablemente que apropiarse por aceptación, de lo que resulta que el hombre es una realidad constitutivamente moral. La tensión hacia un ideal de perfección supone para el hombre el *hacerse cargo* continuamente de su vida, intentando resolver los problemas de las situaciones que se le presentan de la mejor manera posible aunque sin tener la certeza de no equivocarse: «*El hombre por ser animal de realidades es constitutivamente animal moral; por ser animal moral, el hombre es animal de bienes, y el bien último y radical del hombre dentro de su línea es justamente su propia felicidad. El hombre es el único animal que por no poder dejar de estar apropiándose el bien como felicidad tiene la radical posibilidad de estar suspenso entre felicidad e infelicidad. Si ser feliz es ser hombre en forma plenaria, y si en la plenitud de esa forma entra una inteligencia la cual no asegura*

auténtico ideal será crear las formas más elevadas de unidad.²⁶

Con el ideal de *crear unidad*, se irán jerarquizando los valores, y se renunciará a un valor apetecible, cuando venga exigido por la voluntad de alcanzar un valor superior. Y la renuncia no será traumática ni frustrante, porque supondrá todo el amor y el entusiasmo de la búsqueda del *ideal*.²⁷

Educar será, pues, ofrecer ese supremo valor a la inteligencia y a la voluntad, como una respuesta a la propia realidad personal; educar no es imponer, sino ofrecer, sugerir, orientar, intentar enamorar con el valor, porque los valores de por sí son atractivos y respetan -y aun suponen y exigen-

la índole específica de sus objetos, como tampoco asegura a priori la índole concreta de los bienes, y por tanto la forma concreta de la felicidad, resulta que el hombre tiene que determinarla, y lo que determina es precisamente la figura de la felicidad, esto es, el bien.» (Zubiri, X., *Sobre el hombre*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 399).

²⁶ Emmanuel Mounier decía que «*la primera misión del hombre es descubrir progresivamente esa cifra única que señala su lugar y sus deberes en la comunicación universal y consagrarse contra la dispersión de la materia a esta unificación de sí mismo.*» (Mounier, *Oeuvres*, III, 1962, Seuil, Paris, p. 207). Y afirmaba también que «*las otras personas no limitan a las personas, las hacen ser y crecer. No existe más que hacia otro. La experiencia primitiva de la persona es la experiencia de la segunda persona. El "tú" y en él el "nosotros" precede al "yo", o al menos lo acompaña..., la persona, por el movimiento que la hace ser, "se ex-pone".*» (Ibíd., p. 453).

Y respecto de la unidad con lo real, Alfonso López Quintás afirma que «*cuando el hombre se abre con voluntad creadora a los modos más valiosos de la realidad circundante, instaura con ellos formas de unidad muy altas, gana un conocimiento profundo y cultiva su espíritu en un grado correlativo.*» (Cfr. *La experiencia estética...*, pág. 23).

²⁷ Es de suma importancia en el proceso educativo, que el joven vea con nitidez que «*renunciar a un valor para ganar otro más elevado no significa una «represión», como a menudo se afirma acríticamente sino una jerarquización. La represión se produce si la renuncia no conduce sino al vacío espiritual.*» (López Quintás, A., *La experiencia estética...*, pág. 20).

²⁸ Emmanuel Mounier habla de la libertad con palabras muy claras y, a nuestro juicio, bien certeras: «*Nuestra libertad es la libertad de una persona situada, pero es también la libertad de una persona valorizada. No soy libre por el mero hecho de ejercitar mi espontaneidad; me hago libre si inclino esta espontaneidad en el sentido de una liberación, es decir, de una personalización del mundo y de mí mismo. Hay, pues, una nueva instancia entre el surgimiento de la existencia y la libertad, la que separa la persona implícita, en el límite del impulso vital, de la persona que madura por sus actos en su densidad creciente de existencia individual y colectiva. De modo que no dispongo arbitrariamente de mi libertad, aunque el punto en que la hago mía esté hundido en mi propio corazón. Mi libertad no es sólo surgir; está ordenada, o mejor aún, es invocada. [...] Es verdad que la libertad no debe olvidar las libertades, pero cuando los hombres dejan de soñar con catedrales tampoco saben ya construir buhardillas bonitas. Cuando dejan de experimentar la pasión de la libertad, no saben tampoco edificar las libertades. No se da a los hombres la libertad desde el exterior, con facilidad de vida o Constituciones: Se adormecen en sus libertades y despiertan esclavos. Las Libertades no son sino oportunidades ofrecidas al espíritu de libertad*». (Emmanuel Mounier, *El personalismo*, en *Obras Completas*, vol. 3, Sígueme, Salamanca, 1990, pp. 502-504).

* LAS VIRTUDES

En la L.O.G.S.E. se habla explícitamente de *virtudes*. ¿Qué son las *virtudes*? Son simple y llanamente las *capacidades*, las *fuerzas* (VIRTUTES en latín) del hombre en su actividad creadora, especialmente en su actividad creadora de modos relevantes de unidad. O más sencillamente, las virtudes son las condiciones y las capacidades para lograr el *ideal*. De ahí que las virtudes no se adquieran de una vez para siempre, sino que se ejercitan en la medida en la que el hombre se abre activamente a la creación de encuentros, en la medida en la que orienta su vida y se esfuerza por alcanzar su ideal.

* OBJETIVOS DE LA EDUCACIÓN²⁹

De cuanto tan sucintamente hemos expuesto, se desprende fácilmente que el *Objetivo general* de la educación podría formularse como:

«ALCANZAR EL PLENO DESARROLLO DE LA PERSONALIDAD»

Objetivo que, siempre ateniéndonos a nuestra exposición, podría desglosarse en los siguientes *Objetivos específicos*:

Que el educando sea capaz de...

- 1) *Abrirse a una forma relacional de pensar y vivir.*
- 2) *Disponerse activa y creativamente a la instauración de encuentros.*
- 3) *Comprender y expresarse con rigor.*
- 4) *Discernir qué posibilidades lo llevarán a su realización personal y cuáles a su destrucción.*

²⁹ Recordemos una vez más que el peligro de la subversión de valores es hoy muy agudo, y conjurarlo es el gran reto de la educación: «*Ante esta forma sutil de manipulación (confundir de propósito, dolosa y arteramente, las experiencias de vértigo y las de éxtasis) no hay más salida que estar alerta, conocer en pormenor los recursos de la estrategia del lenguaje y fomentar la creatividad. Pueblo poco creativo y escasamente formado es pueblo fácilmente manipulable. Pueblo creativo y bien formado es pueblo que sabe enfrentarse con éxito a la marea de la manipulación.*

*Fomentar la creatividad significa incentivar las experiencias de éxtasis, en todas sus facetas, y desoír las voces de sirena que incitan al vértigo. Amplio, difícil y fecundo programa para una tarea educativa con visión de futuro.» (López Quintás, A., *El conocimiento de los valores...*, pp. 81-82).*

5) *Entusiasmarse con los valores.*

6) *Asumir el "ideal" auténtico de crear formas elevadas de unidad.*

Vamos ahora a analizar cómo se tiende a la consecución de estos *objetivos formativos* desde el área de Literatura, a partir del *Comentario de textos*, siguiendo el *Método lúdico-ambital de análisis literario*.

EL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO:

CONTENIDOS ACTITUDINALES³⁰

En los distintos apartados o etapas de aplicación del método lúdico-ambital de análisis literario, hemos ido señalando una serie de actitudes que se alcanzan a medida que se va avanzando en la práctica del comentario y que al mismo tiempo son necesarias para seguir profundizando debidamente en los textos. Estamos en el nivel de la técnica del comentario, es decir, no estamos hablando todavía del valor formativo de la obra concreta en sí misma, sino simplemente de los contenidos actitudinales que implican los objetivos de aprendizaje del comentario de textos.

Vamos a poner algunos de esos contenidos -especialmente actitudinales, aunque también algún procedimental- en relación con los distintos objetivos de la educación que acabamos de formular. Si bien más de uno colaboran para alcanzar varios objetivos a la vez, a efectos prácticos vamos a no repetir, puesto que ya queda suficientemente clara la conexión entre unos y otros.

³⁰ Cfr. López Quintás, A., «Capacidad formativa del arte» y «Relaciones entre estética y ética», en *La experiencia estética...*, pp. 23_{ss.} y 225_{ss.}

«ALCANZAR EL PLENO DESARROLLO DE LA PERSONALIDAD»

*1) ABRIRSE A UNA FORMA RELACIONAL DE PENSAR Y VIVIR.*³¹

- a) Entrar en relación personal con las obras literarias. (I)
- b) Acercarse a la obra no como a un objeto cerrado, sino como a un ámbito que le invita a entrar en relación de encuentro. (II)
- c) Comprender la obra literaria como el cuerpo expresivo del encuentro de un escritor con su entorno. (II)
- d) Contemplar los acontecimientos nucleares que encierra el tema como experiencias humanas. (III)

2) DISPONERSE ACTIVA Y CREATIVAMENTE A LA INSTAURACIÓN DE ENCUENTROS.

- a) Respetar el carácter propio de la obra, recreándola con la voz. (I)
- b) Entrar en juego con los textos en actitud abierta y generosa para descubrir en ellos el tema profundo. (II)
- c) Dejarse interpelar por las experiencias que encierra el tema y que, en tanto que humanas, le conciernen. (III)
- d) Re-crear desde su génesis las experiencias nucleares que aparecen en la obra. (V)

³¹ Cfr. López Quintás, A., *La experiencia estética...*, «Concepción relacional de la realidad, la verdad y el conocer», pág. 42.

3) *COMPRENDER Y EXPRESARSE CON RIGOR*

- a) Reconocer la forma de los textos como medio para llegar a su significado. **(V)**
- b) Diferenciar los distintos niveles de significado de las imágenes literarias. **(0)**
- c) Comprender la necesidad de una normas comunes para la elaboración del comentario. **(0)**
- d) Adaptarse a las normas comunes de elaboración del comentario, con una actitud activa y creativa. **(0)**
- e) Apreciar el valor de la actividad creativa personal en el cumplimiento de dichas normas. **(0)**
- f) Comprender que seguir las normas del comentario no sólo no ha cercenado su libertad de juicio, sino que la ha hecho posible. **(VI)**

4) *DISCERNIR QUÉ POSIBILIDADES LE LLEVARÁN A SU REALIZACIÓN PERSONAL Y CUÁLES A SU DESTRUCCIÓN.*

- a) Distinguir en la obra el distinto nivel de lo objetivo y de lo ambital. **(v)**
- b) Juzgar con criterio crítico y selectivo. **(0)**
- c) Advertir la lógica interna de los procesos de vértigo o de encuentro que aparezcan en la obra. **(v)**
- d) Comprender el proceso de las experiencias humanas

básicas. (V)

e) Tener capacidad de criterio propio para juzgar la obra literaria. (VI)

f) Reconocer el carácter aleccionador de las experiencias humanas analizadas. (VI)

g) Acoger las opiniones distintas con sentido crítico. (VI)

h) Seleccionar de forma creativa, aquellas experiencias humanas que respondan a intereses personales propios. (V)

i) Valorar la acogida de los distintos puntos de vista como una forma de enriquecimiento personal. (VI)

5) ENTUSIASMARSE CON LOS VALORES.

a) Comprender el proceso de las experiencias humanas básicas. (V)

6) ASUMIR EL "IDEAL" AUTÉNTICO DE CREAR FORMAS DE UNIDAD.

a) Comprender la obra de calidad como el resultado de la solidaridad de distintos aspectos que tienden hacia un mismo ideal de unidad. (IV)

b) Reconocer la forma de los textos como parte de una indivisible unidad con el significado. (V)

Vamos a tratar ahora de comentar esta aportación a la formación humana desde el comentario de textos literarios y de iluminarla con los análisis de obras que hemos realizado.

FECUNDIDAD DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO³²

1) ABRIRSE A UNA FORMA RELACIONAL DE PENSAR Y VIVIR.

La primera tarea que nos hemos impuesto, antes incluso de entrar en la técnica del comentario de textos propiamente dicho, ha sido que los alumnos lleguen a diferenciar los distintos niveles de realidad, y, tan lentamente como sea preciso, se inicien en el acercamiento a la obra contemplándola como un campo de juego que les invita a la participación.³³ Se trata, decíamos, de que

³² Sobre la fecundidad de la experiencia artística para clarificar una serie de temas cuya visión conjunta nos ayudará a ver con claridad, en su génesis, la estructura del proceso formativo y, consiguientemente, la orientación que debe seguir para llegar a buen término, cfr. López Quintás, *La experiencia estética...*, pp. 18_{ss}.

³³ Hemos hablado de que la realización de experiencias reversibles, o sea que se rigen por esquemas de doble dirección (apelación-respuesta, ofrecer-acoger activamente...) suscita en el hombre sentimientos de gozo y entusiasmo. Ese entusiasmo supone «*verse inmerso en una realidad que ofrece posibilidades tan valiosas de acción que, al acogerlas activamente, se ve uno elevado a lo mejor de sí mismo, aunado en todas sus potencias, integrado, dotado de plena identidad personal.*» Y «*esta forma activa de acoger lo valioso constituye un modo de participación en algo que supera al hombre.*» (Cfr. López Quintás, A., *La experiencia estética...*, pág. 21); cfr. del mismo autor, *El conocimiento de los valores...*, «*Experiencia de participación*», pp. 82_{ss}.; *Cinco grandes tareas de la filosofía actual...* pp. 160_{ss}.

el alumno vaya descubriendo que las realidades objetivas no son las únicas, sino que hay otras formas superiores de realidad, que son las ambítales, con las que es posible establecer relaciones de encuentro.³⁴

Cuando han descubierto en la obra esta presencia de distintos niveles, y ven los ámbitos de realidad entreverándose en distintos campos de juego, entiende bien que la obra literaria de calidad es el fruto del encuentro de su autor y una realidad que, de alguna manera, le interpeló, y a la que respondió en actitud creativa. Esa confluencia de realidades y acontecimientos que plasma el autor tiene una lógica interna, mucho más profunda que los hechos que le dan forma en el argumento. Las experiencias que aparecen en el nivel profundo, en el *tema*, son así vistas como experiencias nucleares humanas, que, justamente por todo eso, por ser experiencias nucleares humanas tienen

³⁴ Evidentemente, el educador no puede permanecer ajeno y extraño al educando, como quien desde su inabarcable distancia le muestra unas pautas de conducta, sino que debe comprometerse también, adoptar una actitud empática de persona a persona; si bien, en este caso, con alguna matización, como muy bien expresa Martin Buber: «*A fin de poder ayudar a realizar las mejores posibilidades en el ser del alumno, el maestro debe considerarle como esta determinada persona en su potencialidad y en su actualidad, o, más exactamete, conocerle no como una simple suma de propiedades, esfuerzos, y reprimendas; debe entender la suya como una totalidad, y afirmarle en esta su totalidad. Pero eso sólo lo puede hacer si continuamente le considera su interlocutor en una situación bipolar. Y para que su influjo sobre él sea un influjo unitariamente lleno de sentido debe vivenciar esta situación siempre no sólo desde sus propios fines, sino también desde el de su interlocutor en todos sus momentos; debe ejercer la clase de realización que yo llamo envolvente. Aunque ocurra que despierte también en el discípulo la relación Yo-Tú, y que éste, en consecuencia le respete y afirme a él igualmente como persona determinada, aun así podría sin embargo no tener lugar la especial relación educativa si el discípulo por su parte ejerciese la realización envolvente, si él asumiese por tanto la parte del educador en la situación común. Si la relación Yo-Tú termina en adelante, o por el contrario adopta el carácter completamente distinto de una amistad, se hace patente que a la relación educativa como tal no le corresponde específicamente la plena mutualidad.*» (Martin Buber, *Yo y Tú*, Madrid, Caparrós, 1993, pp. 118-119)

una lógica interna que -si es una obra literaria de calidad- va incluso más allá de la voluntad del autor. Recordemos a este respecto la certera frase de Miguel de Unamuno, puesta en boca de su personaje Augusto Pérez: «*Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna... Un novelista, un dramaturgo no pueden hacer en absoluto lo que se les antoje de un personaje que creen.*» No puede expresarse con más claridad que el autor puede escribir y describir hechos que él se invente y orientarlos a su antojo, pero sobre esa realidad profunda que es «*el acontecimiento humano, núcleo generador de todas estas expresiones sígnicas*», según certeras palabras del profesor Antonio Blanch, no tiene potestad. Y eso sucede así porque, como hemos dicho, la obra es el fruto del encuentro del autor con una confluencia de ámbitos; decimos "encuentro", que es tanto como decir respeto, generosidad, autonomía.

Veamos un ejemplo claro: *L'Avare* de Jean Baptiste Poquelin, Molière. El dramaturgo francés plasma el vértigo de la avaricia, que, con un proceso normal de vértigo, va llevando a *Harpagon* a su propia destrucción y a la de las personas que lo rodean. Pero se trata de una comedia, no de una tragedia. Por eso en la última escena del Acto V, da un quiebro al argumento, que rompe, no la lógica interna, sino los hechos por los que discurre. *Anselme* resulta ser *Dom Thomas d'Alburcy*, el padre de *Valère* y de *Mariane*, todos supervivientes de un naufragio, etc., y su fortuna desvía a los personajes del

cauce del vértigo de avaricia de *Harpagon*. Ha sido dueño de cambiar los hechos como ha querido, de manera que el acontecimiento humano quede tan descarnadamente al desnudo que haga reír, pero evidentemente no lo modifica. *Molière* no puede cambiar lo que es el vértigo de la avaricia, lo que tiene de odioso y de terrible, pero le añade lo que tiene también de ridículo, juega a su antojo con el argumento, y consigue arrancar la risa del espectador.

Para captar la esencia de una obra en toda su riqueza, el lector tiene que acercarse a ella en una actitud de responsabilidad; quiere esto decir que debe mirarla no como un objeto, sino como un ámbito de realidad con el que le es posible participar en un campo de juego³⁵ común de manera creativa, es decir, asumiendo activamente las posibilidades que le brinda el texto.³⁶

³⁵ En su libro *Estética de la creatividad* (o.c.), el profesor López Quintás ofrece una amplia bibliografía sobre el tema del juego (pág. 159).

³⁶ Y es que, según lo que hemos ido reflexionando, ha quedado ya bien patente que «*la experiencia artística* (en nuestro caso la experiencia con la obra literaria de calidad) *sólo puede darse si el sujeto que desea realizarla adopta una actitud de «desinterés», de despego respecto a las preocupaciones y deseos que agitan la vida cotidiana. [...] La práctica del desinterés estético promueve en el espíritu humano el respeto a las realidades de su entorno. Respetar significa conceder libertad a cada realidad para ser lo que es y lo que está llamada a dar de sí.*

Esta actitud de respeto nos impide reducir las realidades del entorno a medios para nuestros fines, y nos mueve a considerarlas como posibles compañeros de juego en la tarea de desplegar las propias virtualidades. El descubrimiento de la infecundidad del reduccionismo y de la fecundidad de la actitud colaboradora nos revela la necesidad de operar un giro espiritual y sustituir el ideal del dominio por el ideal de la unidad.» Y por su parte «*la obra de arte, al no ser un objeto sino un ámbito-de-realidad, un campo de posibilidades, ejerce una función envolvente respecto al sujeto que en ella se inmerge de modo activo-receptivo. Tal inmersión por vía de encuentro es fuente de luz y de comprensión.*» (López Quintás, A., *La experiencia estética...*, pág. 18.125)

De tal modo que, en este primer tímido contacto con la literatura, el alumno ha tenido que aprender a distinguir entre objeto -asible, mensurable..., externo y ajeno a sí mismo- y ámbito -con el que puede entrar en juego y así enriquecerse él mismo.³⁷ De esta manera la misma obra que va a analizar le brinda una posibilidad de encuentro si él rechaza la objetivación reduccionista y se acerca a ella dignificándola, elevándola a la condición de ámbito.³⁸ Tendrá que saber distinguir también entre significado y sentido: veíamos, por ejemplo, en la rima de Bécquer, cómo "un beso", cuyo significado es bien fácil de entender, se ensancha y adquiere un sentido mucho más profundo, en esa cadena ascendente de gestos -mirada, sonrisa, beso-. Debe también saber diferenciar en los textos que analice, hechos y acontecimientos. "*Perder un*

³⁷ Esta claro que en las palabras de Emmanuel Mounier que reproducimos a continuación, está la consideración de la persona como *ámbito*, aunque no utilice concretamente esta palabra que, por otra parte, tan bien define lo que se quiere expresar al oponerlo a *objeto*: «*La persona no es un objeto. Es, incluso, lo que en cada hombre no puede ser tratado como un objeto. He aquí mi vecino. Él tiene de su cuerpo un sentimiento singular que yo no puedo experimentar; pero yo puedo mirar ese cuerpo desde el exterior, examinar los humores, las herencias, la forma, las enfermedades, en suma, tratarlo como una materia de saber filosófico, médico, etc. Él es funcionario y hay un estatuto del funcionario, una psicología del funcionario, que yo puedo estudiar sobre su caso, aunque todo eso no sea él, él todo entero y en su realidad comprensiva. Asimismo, es también un francés, un burgués o un maníaco, un socialista, un católico, etc. Pero no es un Bernard Chartier: Es Bernard Chartier. Las mil maneras en que puedo determinarle como un ejemplar de una clase me ayudan a comprenderle y sobre todo a utilizarle, a saber cómo comportarme prácticamente con él. Pero esto no son más que cortes tomados cada vez sobre un aspecto de su existencia.*» (*El personalismo*, en *Obras Completas* vol. 3, Sígueme, Salamanca, 1990, pág. 452)

³⁸ «*Yo pecho contra la persona cada vez que empujo a un hombre vivo a identificarse con una de sus funciones, o cuando me comporto con él como si de hecho le redujese a esto -dice Emmanuel Mounier. Y añade: Pecho contra la persona cada vez que actúo como si desesperase de un hombre, ya que, sin mandato, le excomulgo de las más altas virtudes del hombre, o le reduzco al estado de objeto y de instrumento.*» (Emmanuel Mounier, *Manifiesto al servicio del personalismo*, 2ª ed., Madrid, Taurus, 1967, pp. 296-297).

tranvía" es un hecho cotidiano irrelevante, pero si el tranvía que se pierde es el que te va a llevar al "*barrio de la alegría*", como nos decía Joaquín Sabina, es un acontecimiento, porque incide en tu vida, te cierra esa posibilidad de salir de la "*calle Melancolía*".

Así el alumno va viendo cómo, adoptando una actitud creativa, *abriéndose a una forma relacional* de contemplar la obra, ésta, que en principio era "algo" externo a él y ajeno, se le va apareciendo como la plasmación de experiencias que le conciernen; encontrándose con la obra, al mismo tiempo va viendo cómo su propio perfil de ser humano palpita en la obra, se va encontrando consigo mismo. La obra ya no le es ajena, pues, aunque sigue siendo externa y distinta, se le ha hecho al mismo tiempo íntima.

De suerte que, antes incluso de adentrarse en el análisis literario sistemático, deben *abrirse a una forma relacional de pensar* para acercarse a la obra, a la que, a su vez, han comprendido como un sugerente campo de juego.

Con todo lo cual los cimientos están puestos para que se ayude al educando a extender esa *forma relacional de pensar* a su modo cotidiano de *vivir*.³⁹

³⁹ Nos parecen oportunas las palabras de Maurice Merleau-Ponty sobre el carácter ambital (Tal como veíamos en Emmanuel Mounier, tampoco Merleau-Ponty emplea la palabra *ámbito*, aunque hace referencia a su significado) de "*la cosa y el mundo*": «Es, pues,

2) DISPONERSE ACTIVA Y CREATIVAMENTE A LA INSTAURACIÓN DE ENCUENTROS.⁴⁰

Un procedimiento para llegar a la comprensión del texto que va a ser analizado, es la lectura expresiva. Decimos "*expresiva*", no comprensiva, aunque sirva para llegar a la comprensión. Lo que se está pretendiendo en definitiva es el primer encuentro del lector con el texto. Y es que una lectura expresiva no es sólo prestar voz a lo escrito, sino re-crearlo, convertirlo en algo interior, personal, muy íntimo, para luego poder darle vida.

Una buena lectura equivale casi a un comentario de textos, y eso porque supone haber llegado a una forma de unidad bien elevada entre el lector y la obra, haber buceado hasta la génesis del tema para rehacer personalmente las experiencias que allí palpitan, y buscar los acentos, las inflexiones y las vibraciones de voz que sepan ponerlas al descubierto.

*esencial para la cosa y para el mundo el que se presenten como "abiertos", el que nos remitan más allá de sus manifestaciones determinadas, que nos prometan siempre "algo más por ver". Es lo que algunas veces se expresa al decir que la cosa y el mundo son misteriosos. Lo son, en efecto, desde que no nos limitamos a su aspecto objetivo y que los situamos en el medio de la subjetividad. [...] El mundo en el sentido pleno de la palabra no es un objeto, tiene una envoltura de determinaciones objetivas, pero también fisuras, lagunas por donde las subjetividades se alojan en él o, mejor dicho, son las subjetividades mismas. [...] La cosa y el mundo no existen más que vividos por mí o por sujetos tales como yo, puesto que son el encadenamiento de nuestras perspectivas; pero trascienden todas las perspectivas porque este encadenamiento es temporal e inacabado.» (Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception* Gallimard París, 1964, pp. 384-385).*

⁴⁰ Cfr. Pedro Láin Entralgo, «*Qué es poseer*», en *Idea del Hombre*, pp. 159-162.

La obra ha dejado de ser un objeto externo, extraño, pasivo, cerrado e inerte, para convertirse en algo muy íntimo que te va "*pidiendo*" tu aportación para salir a luz. En el campo de juego común en que participan obra y lector, nadie posee a nadie, nadie anula a nadie, sino al contrario: el lector pone toda su *habilidad, su sensibilidad, su capacidad creativa* (no olvidemos que *creatividad es poner en acción nuestras potencias para responder a las posibilidades que se nos ofrecen*), para configurar una obra ya previamente llena de vida.

El encuentro es extraordinariamente fecundo, por cuanto el sentido y la hermosura de la obra impulsan la capacidad creativa del lector; éste, por su parte, actúa con plena libertad -la creatividad exige libertad- cuando hace resonar, por ejemplo, la emocionada dignidad de *Pedro Crespo* defendiendo su honor, pero, al mismo tiempo, dentro del cauce marcado por la misma obra, no haciendo del alcalde ni un soberbio orgulloso, ni un ridículo patán. *Pedro Crespo* es quien es, con su sobria dignidad y su mesurada indignación, y el lector debe hacer aflorar esa realidad, no como un cristal translúcido, sino con toda su sensibilidad y la fuerza de su capacidad creativa. Ambos, lector y obra, son independientes y al mismo tiempo solidarios. La *libertad* del lector y los *cauces normativos* que surgen del mismo ser de la obra se complementan sin oponerse.

Todo lo dicho a propósito de la lectura expresiva es igualmente válido, como es lógico, para una lectura silenciosa y reflexiva. Para poder comentar concienzudamente un texto, ya lo hemos explicado suficientemente, hay que entrar con él en un campo de juego, en actitud abierta y generosa, para descubrir el tema profundo que encierra, y dejarse interpelar por las experiencias humanas que allí aparecen y rehacerlas desde su génesis.

No nos cansaremos de insistir en el valor formativo que tiene el comprobar esta condición reversible de la experiencia literaria, porque es tanto como ver con una claridad meridiana la fecundidad que supone cualquier encuentro.⁴¹ Se entiende ya perfectamente que cualquier relación de encuentro supone que dos o más ámbitos se esfuerzan solidaria, activa y creativamente en una misma tarea, y que ese entreveramiento de ámbitos tiene unas exigencias de respeto, confianza, generosidad, porque debe llevarse a cabo desde la libertad.

⁴¹ «Para Scheler, Buber y Gabriel Marcel, la experiencia lleva a una comunicación de los sujetos, diálogo, encuentro auténtico, en el cual no trato al otro como naturaleza, sino como libertad; más aún: colaboro a su libertad, como él colabora a la mía. Si el otro no es un límite del yo, sino la fuente del yo, el descubrimiento del nosotros es estrictamente simultáneo con la experiencia personal. El tú es aquel en que nosotros nos descubrimos y por quien nosotros nos elevamos: surge en el corazón de la inmanencia como en el de la trascendencia. No rompe la intimidad, sino que la descubre y eleva. El encuentro en el nosotros no sólo facilita un cambio integral entre el yo y el tú, sino que crea un universo de experiencia que no tendría realidad sin este encuentro.» (Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama 1967, pp. 147-148).

Sobre cómo se entra en relación de presencia con una obra cultural, cfr. López Quintás, *La experiencia estética...*, pág. 15.

3) COMPRENDER Y EXPRESARSE CON RIGOR

En páginas anteriores habíamos hecho alusión a la teoría que llega hasta el extremo de identificar "lenguaje y pensamiento", o lo que es lo mismo, hominización y ser locuente; «*El lenguaje es la casa del ser*» dice Martin Heidegger. Una y otra idea nos revelan claramente que el hombre es locuente por el mismo hecho de ser hombre,⁴² es decir, que no es que tenga el don del lenguaje, no es que pueda disponer de un instrumento de comunicación que es el lenguaje, sino que, porque es hombre es locuente, y porque es locuente - puede apelar y ser respondido, ser apelado y responder, en suma, tener encuentros- es hombre.⁴³ Y además el lenguaje, de alguna manera, perfila los

⁴² Cfr. Pedro Laín Entralgo, o.c., «*La palabra y el silencio en la posesión de lo real*», pp. 191-202.

Sobre el carácter verbal de la existencia humana, véase López Quintás, A. «*La antropología filosófica de Ebner*», en *El poder del diálogo y del encuentro*, Madrid, BAC, 1997, pp.8_s.

⁴³ «*En el diálogo auténtico -afirma Martín Buber- uno se vuelve hacia su interlocutor y se dirige a él de verdad: es, pues, un movimiento del ser hacia él. Cada uno de los que hablan ve aquí en su interlocutor a quien se dirige su ser persona. Ver quiere decir, en este contexto, que quien habla se ejercita al mismo tiempo en hacérselo presente en la medida que le es posible en ese instante. Los sentidos que experimentan, la fantasía, la imaginación vuelta hacia lo real completando el resultado de su experiencia colaboran para hacer al otro presente como persona entera y única, como la persona que está ahí. Pero el que habla no percibe sólo a la persona que le es así presente, sino que también la acepta como interlocutor, es decir, confirma, en la medida que le es posible, al otro en su ser. El movimiento que hace que su ser se dirija en verdad al ser del otro incluye esta confirmación, está aceptación. Tal confirmación no tiene el sentido de una aprobación. Por muchas razones que yo pueda tener para oponerme al otro, yo digo sí a su persona aceptándolo como interlocutor en un diálogo auténtico. [...] Puesto que el diálogo auténtico es una esfera ontológica que se constituye por la autenticidad del ser, toda irrupción de la apariencia puede perjudicarlo. En cambio, allí donde el diálogo se cumple en su esencia, entre los interlocutores que se han vuelto realmente el uno al otro, que se expresan sin reservas y*

ámbitos, les da densidad, les da visibilidad, y permite con ello la comunicación, que es tanto como decir que el lenguaje es el medio en el que puede realizarse el entreveramientos de ámbitos.⁴⁴

El lenguaje puede expresar, en consecuencia, inesperados e inauditos

están libres de cualquier voluntad de aparentar, se produce en su comunidad un memorable estado de fecundidad sin parangón. La palabra nace sustancialmente, cada vez, entre hombres que captan en su profundidad, y actúa el dinamismo de una copresencia y mutualidad elementales. Lo interhumano ofrece un acceso a lo que de otro modo quedaría cerrado a esta penetración.» (Elemente des Zwischenmenschlichen, en Das dialogische Prinzip, Lambert Schneider, Heidelberg 1979, pp.293-294).

Y de su obra *¿Qué es el hombre?* traemos también otras palabras de Martín Buber referentes a la comunicación del hombre: *«En la relación con los demás hombres no es lo instintivo lo primitivamente determinante a partir de lo cual el hombre se eleva después en la lucha del espíritu con los impulsos, sino que lo humano comienza en conexión con un inclinarse hacia los hombres como personas que, con descuido de una necesidad cualquiera, son independientes y duraderas, y que el origen del lenguaje sólo se puede comprender gracias a una inclinación de este tipo.» (O.c., pág. 140).*

Y en el Prólogo a *Cinco grandes tareas de la filosofía actual* leemos también: *«El lenguaje es un medio de que el hombre dispone para comunicarse. Pero en un plano más hondo, el lenguaje es el medio en el cual los hombres crean relaciones interferentes, ámbitos de convivencia, y desarrollan su plena envergadura personal. El lenguaje deja de ser algo consecutivo a la persona, y se revela como constitutivo de la misma. El cambio de expresión -«medio para», «medio en»- presenta aquí una importancia decisiva.» (López Quintás, A., o.c., pág. 11); Sobre el lenguaje, como puente vivo entre las diferentes realidades que se dan cita en el hombre, véase también «Theodor Haeker y la reivindicación del espíritu», «Intuición y lenguaje», en *El poder del diálogo...*, pp. 115_s.*

⁴⁴ Son sobremanera iluminadoras las palabras del profesor Muñoz Alonso: *«El hombre es un ente que dice a los entes lo que son; y en la luz de su voz los entes son lo que son. Y es en esa voz y en esa luz -voz que es luz- en la que el hombre reconoce su sobreentidad, y en la que los entes se descubren y realizan» (Adolfo Muñoz Alonso, Persona humana y sociedad, Ediciones del Movimiento, Madrid, 1955, pág. 20).*

Traigamos una vez más las palabras de Sartre: *«(L'écrivain) se rappelle la phrase de Mosca devant la berline qui emportait Fabrice et Sanseverina: "Si le mot d'Amour vient à surgir entre eux, je suis perdu." Il sait qu'il est l'homme qui nomme ce qui n'a pas encore été nommé ou ce qui n'ose dire son nom, il sait qu'il fait "surgir" le mot d'amour et le mot de haine et avec eux l'amour et la haine entre deux hommes qui n'avaient pas encore décidé de leurs sentiments. Il sait que les mots, comme dit Brice-Parain, sont des "pistolets chargés".» (J.-P. Sartre, o. c., pág. 74)*

encadenamientos de ámbitos, tal como bien a menudo, surge de la pluma de un poeta. El escritor, ya lo hemos dicho repetidamente, se deja interpelar por un entreveramientos de ámbitos, en el cual tal vez el lector nunca había reparado anteriormente, y lo plasma en su obra. El intérprete debe entonces acercarse con profundo recogimiento, para hacerse cargo de toda la riqueza de significado que pueden llevar unas sencillas frases, para captar el valor simbólico de las palabras que brota en la confluencia de ámbitos. Recogimiento o silencio y palabras auténticas, es decir, aquellas que expresan una realidad no sólo completa -sería el significado-, sino en todo su alcance -el sentido-, constituye el elemento en el que se produce el encuentro.⁴⁵ Huelga decir la enorme importancia pedagógica que tiene la comprensión aquilatada de los términos del lenguaje, con toda su carga simbólica.⁴⁶ A

⁴⁵ Según Pedro Laín Entralgo «*la comunicación interpersonal es para el hombre posible gracias al amor. Sólo cuando dos personas se aman efusivamente entre sí -dicho de otro modo: sólo cuando yo doy al otro, hecho vida en acto, algo de mi propio ser y él me corresponde en igual forma-, sólo entonces hay entre ambos real y verdadera «comunicación». Non intratur in veritatem nisi per caritatem, dijo también San Agustín, y todos los órdenes de la actividad humana confirman la verdad de esa hermosa y fundamental sentencia. Amando a otro hombre con obras y con buenas razones, que también éstas pertenecen a la esencia del amor y de la comunicación amorosa, yo me hago conocer por él; amándome él de manera semejante, se hace conocer por mí; y todo ello sin confusión metafísica de nuestros respectivos seres personales, y, por consiguiente, sin que mis vivencias dejen de ser originaria y terminativamente mías, y las tuyas, tuyas. Sin convertirse en formal identificación, como Hegel y Von Hartmann pensaron, nuestra comunicación llega entonces a ser verdadera comunión.» (La comunión interpersonal en la convivencia humana: Revista de Filosofía [enero-marzo 1962] n. 80-81.)*

⁴⁶ Es importante que el alumno capte que el «*poder de evocación merced al cual ciertas realidades reflejan otras con el modo de expresividad que le otorga el colaborar en una tarea común, da lugar al fenómeno del simbolismo y tiene su vehículo expresivo en el lenguaje. Antes que medio para comunicarse, el lenguaje es vehículo de los ámbitos de interacción que se fundan en la vida por la tendencia natural a integrar posibilidades. Esta voluntad integradora se llama amor. He aquí por qué profunda razón el amor auténtico va vinculado en su raíz al respeto, la decisión de no reducir las realidades, sino de verlas en*

hablar se aprende oyendo y a expresarse se aprende comprendiendo. En la medida en que el alumno vaya siendo capaz de penetrar la forma de los textos como medio para llegar a su significado, y de diferenciar los distintos niveles de significado de las imágenes literarias, irá aprehendiendo realidades que tal vez le eran desconocidas, irá aprendiendo a ajustar su pensamiento, a *pensar con rigor*, y, consecuentemente crecerá también en él la capacidad de *expresarse con rigor* y, porque se le ha ofrecido ante los ojos un mundo nuevo lleno de significado, podrá también *expresarse de forma creativa*.

Recordemos cómo, en el poema de *Joan Maragall* que hemos analizado, con una serie de palabras sencillas, de uso común, entrelazadas en una oración compuesta sin complicación ninguna, son capaces de densificar, de dar cuerpo visible, al entreveramiento de ámbitos más pleno que pueda experimentar el hombre: con el mundo, que es tanto como decir con *todo* su entorno, incluido él mismo como parte de ese mundo, y con Dios, Señor de lo creado.

*«Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre
què més ens podeu dà en un altra vida?»*

La primera impresión que producen estos versos es la de una gran

todo su relieve.» (López Quintás, A., *La experiencia estética...*, pág. 19)

sencillez en el plano del léxico: a cada significante le corresponde un significado bien fácil de identificar. Ahora bien, si el intérprete se acerca al texto con profundo respeto, con silencio interior para poder percibir y acoger la experiencia humana que late en el fondo, detrás de esa sencilla forma captará los distintos niveles de significado que encierra, verá surgir el valor simbólico de los términos. Y ante sus ojos quedará nítidamente plasmado su significado más profundo: el encuentro de tres ámbitos, Dios, el hombre y el mundo.

El poeta expresa en tan pocas y sencillas palabras, que el hombre que ha tenido un encuentro con Dios está en disposición de poder encontrarse con el mundo ("*amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre*"). El encuentro con Dios supone que, libre de vértigos, el hombre es más hombre, es más plenamente hombre. No significa, pues, que pierda de sí mismo, que se despersonalice, cuando habla de "*pau vostra a dintre de l'ull nostre*", sino al contrario, se trata de un verdadero "encuentro", que, si ya de por sí propicia el crecimiento, tratándose del ámbito-Dios, hace que el hombre se desarrolle en plenitud como tal hombre y esté, consecuentemente, en perfecta actitud de éxtasis para encontrarse con el ámbito-mundo.

El alumno va aprendiendo a comprender en todo su alcance las imágenes literarias como medio en el que tiene lugar el encuentro, y, en

consecuencia, va penetrando en la comprensión de la realidad misma de encuentro.⁴⁷ Esa capacidad va modelando su forma de pensar y de expresarse, le va fomentando su propia creatividad porque le va exigiendo rigor en el pensamiento y rigor en la expresión.

La lección de ética que se desprende es de suma importancia: ser capaz de comprender aquilatadamente evita ser manipulado, garantiza la propia libertad y abre inauditas posibilidades de realización personal. Cuando el alumno comprende, porque lo ha comprobado en el análisis literario, que los dilemas *dentro/fuera*, o *superior/inferior*, etc., de por sí escindidores, pueden ser superados en la relación de encuentro, en la que lo distinto y distante se hace distinto y a la vez íntimo, para juntos, lanzarnos a apasionantes tareas creativas, cuando entiende esto claramente, es que se han alcanzado las bases de una vida plenamente racional y madura.

Todavía más, la superación de los esquemas *dentro/fuera* o *superior/inferior* hace posible que el joven no sienta sus ansias de libertad en

⁴⁷ «Recordemos las palabras decisivas de Ebner: «Hay dos hechos, no más, en la vida espiritual; dos hechos que se dan entre el yo y el tú: la "palabra" y el amor. En ellos radica la salvación del hombre, la liberación de su yo de su auterreclusión». «La palabra sin amor: ¡qué abuso del don del lenguaje es esto! Aquí la palabra lucha contra su propio sentido, se anula espiritualmente a sí misma y pone fin a su propia existencia. Se pierde en el decurso temporal de la vida. La palabra, en cambio, que habla el amor es eterna» (Cfr. *Das Wort ist der Weg*, Edit. Th. Morus, Viena 1949, pp. 112.142) (Cfr. «Palabra, amor y silencio», en López Quintás, A., «Una interpretación dialógica del ser humano: F. Ebner», en *El poder del diálogo y el encuentro*, Madrid, BAC, 1997, pág. 63)

colisión con los criterios y normas que le vienen del exterior, sino que se disponga a recibir lo que le viene de fuera, con una actitud creativa, porque sabe que no sólo no va a perder nada de su autonomía sino, muy al contrario, su libertad va a ser robustecida. Estamos en un punto esencial en la educación de los jóvenes, de hecho es crucial para que, por una parte estén en actitud abierta y receptiva ante los educadores -entendiendo el término en su sentido más amplio, no sólo referido a profesores-, y por otra, sean capaces de configurar plenamente su propia personalidad.⁴⁸ Una vez más el análisis literario viene en nuestra ayuda.

La aplicación de la técnica del comentario de textos en una aula, exige unas normas comunes de elaboración, ya que la manera de avanzar juntos es estar situados en el mismo plano. Esto se entiende fácilmente, pero lo esencial es que el educando se adapte a las normas comunes de elaboración del comentario con una actitud activa y creativa. Las normas se convierten entonces en el medio en el que podrán *encontrarse* la obra y el intérprete. No condicionarán, reduciendo sus posibilidades, el encuentro entre ambos, sino muy al contrario, le van a ofrecer posibilidades de ser profundo y fructífero. Dentro de los cauces marcados por las normas, el intérprete se mueve con total libertad, pone en ejercicio toda su energía creativa y alcanza una forma elevada de unidad con la obra literaria.

⁴⁸ Cfr. López Quintás, A., *La experiencia estética...*, pág. 22.

Cuando el intérprete-lector comprende que seguir las normas del comentario no sólo no ha cercenado su libertad de juicio, sino que la ha hecho posible, aprecia todo el valor de su propia actividad creativa en el cumplimiento de las normas. Ha descubierto por sí mismo que cualquier norma es buena, es auténtica, si encierra un valor, es decir, si le ofrece posibilidades de juego creador.⁴⁹ De lo contrario, si no tiene carácter ambital, será una imposición con afán de dominio, la expresión de un vértigo que pretende manipular. La distinción entre unas y otras es de suma importancia. En un sentido, para ser capaz de moverse con fecunda creatividad entre las primeras, y, en otro, para ser celosos de su auténtica libertad y no dejarse manipular.

⁴⁹ Recordemos que, tal como leemos en *El conocimiento de los valores*, «cuanto más densa de sentido es la realidad del entorno con el que entra el hombre en relación de juego creador, tanto más se siente éste apelado y ob-ligado. De esta obligación y apelación brota el impulso del hombre al cumplimiento del deber. El deber se funda en el valor que ostentan las realidades capaces de apelar al hombre a dar una respuesta cocreadora, creadora en vinculación. Cumplir el deber no significa ceder a una coacción procedente de una instancia externa, sino obligarse a una realidad valiosa. De modo semejante, conocer un valor no es asimilar un objeto externo. Es entreverar el propio ámbito de realidad con el campo de posibilidades de juego que ofrece el «objeto». «Interioridad» y «exterioridad» no indican en este contexto lúdico una referencia espacial -de tipo empírico-, sino un entreveramiento cocreador» (Cfr. López Quintás, A., O.c., pág. 51)

4) DISCERNIR QUÉ POSIBILIDADES LE LLEVARÁN A SU REALIZACIÓN PERSONAL Y CUÁLES A SU DESTRUCCIÓN.

Para el hombre, que es ser de encuentro, el supremo ideal que da sentido a su vida es el de la unidad. Luego la educación, ya lo hemos ido viendo, tendrá que hacer descubrir qué actitudes conducen hacia ese ideal, creando formas valiosas de unidad que le lleven a su desarrollo pleno, y cuáles le alejan de él.

El método genético de lectura de obras literarias de calidad se muestra extraordinariamente fecundo en este punto, como vamos a exponer a continuación.

Sabemos que el encuentro sólo es posible entre realidades que presentan una vertiente objetiva y otra ambital. Para poder tener una experiencia de encuentro con una de estas realidades hay que contemplarlas en su conjunto, distinguiendo y al mismo tiempo integrando ambos niveles, valorando la función de cada uno de ellos en el conjunto y la superioridad de unos sobre otros.

La primera tarea que exige el análisis literario, según lo venimos exponiendo, es fomentar en el alumno la capacidad de diferenciar los distintos

niveles de realidad, reconocer los diversos sentidos que puede presentar un texto, calibrar su importancia y captar su mutua relación; debe darse cuenta de que el valor simbólico brota de un entreveramiento de ámbitos, que se da, consiguientemente, en un nivel ambital y no objetivo.

Es esencial para la formación humana que se cultive la capacidad de ir más allá de lo inmediato, de lo objetivo, la capacidad de profundizar para descubrir que el primer valor que se percibe remite todavía a valores más altos que hay que descubrir. Porque si uno se queda en la primera vertiente, es decir, en la objetiva, ahoga el sentido de la existencia del hombre y lo aboca a las experiencias de vértigo. Es, pues, de suma importancia en un proceso educativo comprender bien el proceso de las experiencias humanas básicas, las de vértigo o fascinación y las de éxtasis o encuentro.

El hombre de vértigo ve las realidades de su entorno como «*objetos*» para satisfacer sus propios deseos, y, consecuentemente, es incapaz de responder a las apelaciones, fundar campos de juego y tener encuentros. Encerrado en sí mismo, en una soledad absoluta carente de sentido porque no se desarrolla como persona, llega a perder su propia identidad. Al anular el encuentro, el vértigo le enceguece para los valores. Es cierto que en un principio le produce exaltación -porque al comienzo el vértigo lo promete todo, aunque en realidad no sólo no da nada sino que lo quita todo-, y el

hombre fascinado puede incluso sentirse seguro, por dominado o por dominador, pero, como en realidad es incapaz de establecer ningún modo valioso de unidad, se va quedando en vacío, desvalido, y le va invadiendo un sentimiento de tristeza. Para evitar ese desamparo se lanza desesperadamente en pos de más realidades que lo fascinan. Pero eso no hace más que alejarlo más y más de cualquier posibilidad de encuentro, y la tristeza se va ensanchando en angustia, hasta desbordarse en la desesperación. El hombre de vértigo acaba ahogado en el absurdo que supone renunciar a cualquier relación de encuentro. La consecuencia final es la destrucción, la suya propia y la de su entorno.

Por el contrario, el éxtasis es, en un principio, bien exigente, puesto que supone el olvido de los propios intereses egoístas de obtener ganancias inmediatas de realidades y acontecimientos. Exige mucho, sí, pero también promete todo y, a diferencia del vértigo que no da nada, el éxtasis lo da todo. El proceso de éxtasis tiene lugar cuando un hombre sensible a los valores es atraído por una realidad que ofrece posibilidades de juego creador, y adopta ante ella una actitud de apertura y colaboración. El éxtasis fomenta las relaciones de encuentro, es fuente de luz para los grandes valores, y le da al hombre su identidad personal, situándole en permanente tensión hacia la meta valiosa que es su pleno desarrollo.

Si el proceso de vértigo estaba jalonado por sentimientos de *tristeza*, *angustia*, *desesperación* y *destrucción*, el de éxtasis, que lleva al hombre a su perfeccionamiento espiritual, llena su vida de ilusión. La tarea creadora que surge del encuentro hace que el hombre se desarrolle como persona, y esto le produce *alegría*, a la que, si el hombre va elevándose a lo mejor de sí mismo, sigue el *entusiasmo*, que es lo que constituye propiamente el éxtasis, y que produce un sentimiento de *optimismo* ante la vida, de *felicidad interior*.

Tomemos ahora las obras que hemos analizado, para observar cómo los procesos de vértigo y éxtasis se ofrecen nítidamente a la vista del lector.

En *Macbeth*, su protagonista homónimo se entrega al vértigo de poder, que, aunque le enceguece para los valores, no implica en absoluto la pérdida de su lucidez mental; pierde su creatividad, pero no su racionalidad; su facultad de pensar, de razonar, de plantearse disyunciones y posibilidades es extraordinariamente lúcida, pero no así su voluntad de responder a las apelaciones a instaurar relaciones creativas. Esta será su gran tragedia, porque nunca podrá llegar a perder este su carácter racional, con lo que siempre tendrá ante sí, viéndola con claridad meridiana y escalofriante, su degeneración humana.

El personaje de Shakespeare es de «carne y hueso», y como tal

hombre, posee una naturaleza espiritual, y no puede, aunque quiera, «descender de nivel», al estadio propio de los seres infracreadores y por lo mismo, infrarresponsables. Su decisión de entregarse al vértigo de la ambición de poder es libre y responsable, por muy fuerte que sea la pasión que lo envuelva y lo empuje, y nunca llega a perder la conciencia lúcida de esa realidad de envilecimiento.

Entregado al vértigo de la ambición, Macbeth asesina a Duncan: era su obstáculo para obtener el trono. Su meta está, pues, alcanzada, y, sin embargo, lejos de estar gozoso se siente horrorizado de lo que ha hecho y, lo que es peor, de sí mismo. Su tristeza es inmensa, tan profunda y tan negra como la culpa que lleva en el alma. Se siente atrapado, sin posibilidad de vuelta atrás .

Sumergido en la frustración de su acto fallido, se siente asfixiado espiritualmente, dominado por una irresistible angustia que lo atenaza y lo va destruyendo. Está interiormente desequilibrado y, puesto que con su acto criminal ha roto sus posibilidades de creatividad, de ser fiel a sí mismo, se siente separado irremisiblemente de su raíz, inseguro, envilecido, fracasado y tremendamente atemorizado. Es el desajuste fundamental entre el *deber-ser* y el *ser* del hombre de vértigo, infiel a su vocación y misión personales, que le hace verse a sí mismo y cuanto le rodea como indigno y carente de sentido.

Macbeth, lacerado por los remordimientos e incapaz de recuperar su capacidad creativa, se vuelve hosco, se repliega en un silencio de mudez que le aísla incluso de su mujer. Cuando le comunican la muerte de ésta, ya no puede impresionarse porque forma parte del sinsentido total al que se ha abocado: la vida ha perdido su valor, el tiempo es una sucesión de instantes, que, por no tener una actitud creativa, se encaminan hacia un final tan absurdo como el propio devenir.

Abandonado a su estado de envilecimiento y lacerado su espíritu porque su condición racional no perdida le sigue haciendo testigo de su propia degeneración, el desesperado Macbeth se ve cercado paulatinamente por una cadena de vértigos que le van irremisiblemente aniquilando. Inseguro y amedrentado, busca afirmarse a sí mismo por el único camino que ya le queda transitable después de haber agostado toda su capacidad creativa: la destrucción.

En la figura de Macbeth, Shakespeare nos va describiendo el proceso del vértigo de ambición: cómo desde una exaltación inicial por obtener de forma inmediata el objeto de su deseo -el trono-, pasa a un sentimiento de tristeza que va derivando inmediatamente en angustia; cómo se va aislando -su interés está totalmente polarizado, fijado en su meta- y se va vaciando de sí

mismo, al tiempo que una profunda desesperación lo va invadiendo. Un vértigo engendra otro vértigo, y Macbeth se ve engullido por un torbellino que le invalida para cualquier acción que no sea la destrucción de cuanto encuentra a su paso, hasta su propia aniquilación.

También el personaje de Lady Macbeth es de gran interés. Tiene toda su entidad, es una personalidad fuerte, resuelta, que camina decididamente hacia su objetivo, y que, sobre todo, empuja a su marido a que tome sus decisiones. Aparece incluso mucho más firme y dura que él. Pero sobre todo es trasunto del proceso de vértigo, y sirve para poner de relieve sus más sutiles detalles.

En Lady Macbeth se va dando en paralelo la misma evolución, el mismo encabalgamiento de vértigos que en su marido, pero a un nivel menos profundo. Podemos observar que en ella no hay nunca reflexiones que impliquen dudas de ningún tipo. El aguijón punzante de la ambición aparece sin ningún matiz, sin ninguna sombra, con una dureza ya deshumanizada desde el principio.

Está claro que se mueven a distinto nivel uno y otra: Macbeth es el hombre creativo, capaz de ser fiel a su rey, de entablar una relación de encuentro con su mujer, pero que sucumbe al vértigo de la ambición de

dominio, y va sufriendo de forma lacerante todas las etapas del proceso: primero tristeza en sus dudas, angustia después en su primera acción nefanda, para culminar en una desesperación con más fuerza destructiva que todo lo anterior, con un encabalgamiento de asesinatos, injusticias y atropellos. Y todos estos pasos, jalonados de profundas y desgarradas reflexiones, llenas de simbolismo, donde queda patente su progresiva desintegración humana. Sin embargo, Lady Macbeth se muestra decididamente cruel, tiene sólo un atisbo de tristeza (III.ii.4-7) y no alcanza a comprender el mundo de horribles imágenes en la mente de su marido. Su destrucción es también más neta que la de su marido: pasa de ese primer reconocimiento de lo infructuoso de su crimen a aparecer totalmente desintegrada, corroída por los remordimientos, fuera de sí, enloquecida; es un desecho humano. (Bien entendido que cuando hablamos aquí de remordimientos, no supone nunca arrepentimiento, sino la voz de la naturaleza que clama interiormente y advierte que el hombre de vértigo no se está desarrollando como persona y está cortando todos los puentes posibles de encuentro con las realidades de su entorno. El remordimiento equivale aquí a la gran tragedia de la razón que conserva la suficiente lucidez para comprender el inmenso vacío existencial en el que se ha sumido sin solución de retorno). Finalmente, también Lady Macbeth acaba engullida por su propio proceso vertiginoso de degradación.

Si *Macbeth* es una obra de vértigo, *Terre des hommes* lo es de éxtasis.

Para Saint-Exupéry, el hombre es un ámbito de posibilidades que va construyéndose a sí mismo por medio de sus relaciones con las cosas y con los otros hombres. Más aún, el hombre es el nudo en el que convergen todos los lazos de unión del universo; es, en otras palabras, el centro, libre y activo, de todo un entreveramiento de ámbitos que se encuentran.

El autor reflexiona también sobre el hombre que renuncia a su libertad ("*pequeño burgués de Toulouse*") o al que se le priva de ella ("*Mozart asesinado*"), y es una cosa más entre las cosas, sin necesidad ni posibilidad de ser de otro modo. Ese hombre, incapaz de ser creativo, que no ve a las personas y a las cosas como ámbitos con los que relacionarse, sino como objetos que están fuera de él y le son distintos y extraños, ese hombre está abocado a la soledad más total y absoluta.

El hombre es un ámbito lleno de evocaciones y posibilidades, que se descubre y se realiza como ser humano en su encuentro con el planeta -que es su origen radical-, a través de las cosas que él manipula. Así se establece un entramado de relaciones de los distintos ámbitos entre sí, con el hombre como centro, y se va constituyendo el espacio humano del mundo, donde una casa tiene mucho más valor que el de albergar y calentar, un jardín es el sueño de los juegos de infancia, el avión es el medio para encontrarnos con la naturaleza...

La verdadera dimensión y grandeza humana del hombre, su posibilidad, se desarrolla en los sucesivos encuentros creativos con otros hombres. Es lo que Saint-Exupéry llama la comunidad de los hombres (por oposición a la soledad del hombre de vértigo). Los hombres que forman esa comunidad y se hallan comprometidos con ella están unidos entre ellos por los fuertes lazos de la fraternidad, la amistad, la solidaridad. "*Tu es l'Homme..., tu es le frère bien-aimé*" ("*Tú eres el hombre..., el hermano tan querido*"), dirán al beduino que los salva en el desierto de Libia. Ser hombre es ser hermano. Ser hermano supone haber sido capaz de encontrarse.

Claudiel, por su parte, muestra la distinta respuesta que puede darse a una apelación, y cómo instaurar encuentros, aunque pueda ser doloroso, finalmente lleva a la plenitud, mientras que las colisiones de vértigo conducen a la degradación. Parte, en *L'Annonce faite à Marie*, de acciones humanas de la vida real en las que se encuentra el reflejo de Dios, aceptado por unos y rechazado por otros. De tal manera que cada uno de los personajes viene a simbolizar un ámbito del mundo real que responde de distinta manera a la llamada de Dios.

Violaine, la protagonista, en el centro de todos ellos, es el ámbito de la morada de Dios entre los hombres, que interpela e invita a participar en un campo de juego en el que el hombre pueda encontrarse con su Señor y ser

salvado.

Pierre de Craon, desde el terrible peso de su pecado contra *Violaine*, se arrepiente, asume su propio proyecto y la misión que Dios le tiene encomendada, y se salva. Es el ámbito de la conversión, de la vuelta del hombre hacia el Dios que redime.

Anne Vercors es el ámbito de la evasión espiritualista, pero que también es capaz de volver sobre sus pasos arrepentido, y abrirse a la salvación.

Élisabeth representa el ámbito de la hipocresía y el conformismo; sucumbe al vértigo de que otros piensen por ella y se presta a transmitir el mal. No es ciertamente capaz de responder a la llamada, ni siquiera reconoce la acción de Dios.

Mara es el vértigo de la envidia, con sus vértigos consiguientes de odio y venganza. Pero más incluso que esto, *Mara* es el ámbito del pecado del hombre, es la humanidad empecatada que necesita ser salvada, es la culpa que interpela a Dios y provoca la redención.

Jacques Hury es el ámbito de la incredulidad. No es capaz de entablar relaciones de encuentro con las realidades de su entorno porque no se sitúa a

la debida distancia, no adquiere la necesaria perspectiva, sino que sencillamente se yuxtapone; por eso no llega a conocer de verdad la realidad, y sólo le aparece como cierto aquello que ve y experimenta desde su punto de mira que, por demasiado cercano, es deformador.

Vemos, pues, que *L'Annonce faite à Marie*, como decíamos al principio, nos presenta en un nivel simbólico la relación de encuentro o de colisión de distintos ámbitos, en clara referencia al Misterio de la Encarnación.

En el *Cant espiritual* de Joan Maragall, aparece nítidamente el gozo de la unión y el éxtasis entre el hombre, como centro de lo creado, Dios, y el mundo. La comunión total y permanente del poeta con su mundo, del que forma parte, es encuentro y posibilidad. En la unión mística con su entorno es cómo él se siente más plenamente realizado como hombre. Dios, Creador del mundo y Señor de lo creado, está en un más allá, no como lejanía sino como constatación de que es el totalmente Otro. Es un Dios cercano, con el que también se siente en comunión. Y, porque ha tenido un previo encuentro con Él, el hombre está en disposición de adoptar una actitud creativa ante su entorno.

Macbeth, o *Lady Macbeth*, o *Violaine*... son entes de ficción, producto de la imaginación de su autor; *Antoine de Saint-Exupéry*, *Joan Maragall* y

Vicente Aleixandre desaparecieron hace ya mucho tiempo. Pero las experiencias humanas básicas que aparecen en las obras siguen teniendo actualidad, hoy como ayer. El vértigo de la ambición de poder, o la cerrazón ante una apelación, o el abrirse a una forma relacional de pensar y vivir, etc., son propios del ser humano y, en consecuencia, trascienden un hecho, un momento o una época. Cada lector tendrá que seleccionar de forma creativa aquellas experiencias humanas que respondan a intereses personales propios, y que, por lo mismo, serán para él una clarísima lección de vida. El intérprete-lector se zambulle en la obra para llegar a su punto de origen y desde allí rehacer todo el proceso humano que encierra; la obra le pone en frente su propio proceso -de vértigo o de éxtasis- y le muestra cuál será su desarrollo lógico, a qué final lo lleva irremisiblemente si, como ser libre que es, no da un quiebro e interrumpe dicho proceso.

La lección de ética, la advertencia sobre su desarrollo y su futuro como hombre, ha dejado de ser externa y ajena al educando, y, si no es *ajena*, ya no puede ser vista como *alienante*. La lección de ética se ha convertido en profundamente íntima y por ello totalmente válida y, a buen seguro, eficaz.

5) ENTUSIASMARSE CON LOS VALORES

Los aleccionadores procesos de vértigo y de éxtasis han quedado ya bien comprendidos por el alumno: las fuerzas instintivas han tirado de *Macbeth*, de *Lady Macbeth*, de *Mara*, de *Jacques Hury*, del "*pequeño burgués de Toulouse*"..., les han hecho ver un espejismo de ganancias o de seguridad, y finalmente los han anulado. Por el contrario, *Violaine*, el poeta que canta su gozosa plenitud de ser hombre, el vecino de Aleixandre que se aventura en la mar del encuentro..., han sabido despegar y salir de sí para realizarse, han sido dueños de sí mismos, *libres* para elevarse hacia lo valioso, incluso al precio de un sacrificio tan grande como el de *Violaine*; no se han quedado en lo objetivo inmediato, sino que han creído en la existencia de un valor más elevado, y, comprometiéndose con él, lo han encontrado.

Violaine se ha fiado, aparentemente contra toda esperanza. No se podía suponer ninguna ganancia. Pero ella creía en que su vida, la vida humana, no era absurda sino que tenía sentido, un sentido que ella debía alcanzar y plenificar con su esfuerzo creativo. Y por eso acepta el dolor con tal serenidad, porque sabe ver más allá, y es capaz de participar en un encuentro de amor y solidaridad. *Violaine*, tratando a las realidades de su entorno como ámbitos, no como objetos, alumbra valores.

El *valer* del *valor*, ya lo hemos dicho, se mide por su eficacia para conducir al hombre a su realización personal.⁵⁰ Y el que opta por esa meta de plenitud humana, acepta los valores desde la fe y la generosidad, es decir, en actitud de encuentro; ve cómo se le revelan en su campo común de juego, cómo le invitan a acogerlos con desprendimiento y a darles vida en acciones concretas de su propia vida. Ese hombre acoge el valor como un don, con confianza y agradecimiento, y colabora con él generosa y esforzadamente. Es una relación dialógica: los valores promocionan al hombre, le conducen a su meta, suscitándole al mismo tiempo su participación en ellos. Los valores no se imponen a sí mismos sino que ofrecen posibilidades de realización personal a quien se muestra creativo.

El valor, lo valioso, es por principio deseable, y lo auténticamente deseable para el hombre es la realidad que mejor promueva sus posibilidades humanas, que le haga más plenamente hombre.⁵¹ Por eso es de suma

⁵⁰ En su obra *Persona humana y sociedad*, Adolfo Muñoz Alonso escribe: «*La existencia no es lo que los hombres viven, sino en la que los hombres son y en la que los valores revelan expresamente su trascendencia patentizando la finitud del existir del hombre, infinito sólo por la infinitud del valor supremo.*» (O.c., pág. 58)

⁵¹ Afirma el profesor Muñoz Alonso que «*quien opone resistencia a los valores no sólo renuncia a ellos, sino que está renunciando a sí mismo, en cuanto que el ser del hombre está configurado para este transporte con los valores*» (O.c., pág. 58).

En su «Prólogo a *Veinte años de caza mayor* del Conde de Yebes», José Ortega y Gasset hace una reflexiones sobre las que merece la pena que nos detengamos: «*La vida que nos es dada tiene sus minutos contados y, además, nos es dada vacía. Queramos o no tenemos que llenarla por nuestra cuenta; esto es, tenemos que ocuparla, de este o del otro modo. Por ello la sustancia de cada vida reside en sus ocupaciones. [...] (El hombre) es un animal que perdió el sistema de sus instintos o, lo que es igual que conserva de ellos sólo*

importancia que lo que se desea sea analizado a la luz de ese valor último y excelso, porque, de lo contrario, si uno, como *Macbeth* o el "pequeño burgués de Toulouse", se lanza vertiginosamente a la búsqueda de lo apetecible sin una visión totalizadora de la realidad, en sus vertientes objetiva y ambital, y se queda sólo en la primera figura chata que le invita a poseerla, se encamina a su propia destrucción.

Los ejemplos vivos, en lo que tienen de humanos, que el intérprete-lector ha seguido desde su génesis, le han demostrado que las experiencias de vértigo alejan al hombre de los valores, y lo arrojan al vacío, mientras que las experiencias de éxtasis suponen realidades de encuentro muy estrechas y fecundas con los valores, que lo elevan a su pleno desarrollo como ser humano. Los valores no son, pues, una vez más, realidades extrañas y ajenas, sino apelaciones llenas de sugerencias de grandes posibilidades, a las que

residuos y muñones incapaces de imponerle un plan de comportamiento. Al encontrarse existiendo se encuentra ante un pavoroso vacío. No sabe qué hacer; tiene él mismo que inventarse sus quehaceres u ocupaciones. [...] No hay más remedio que escoger un programa de existencia, con exclusión de los restantes; renunciar a ser una cosa para poder ser otra; en suma, preferir unas ocupaciones a las demás.[...] Con la vida, claro es, nos es impuesta una larga serie de necesidades ineludibles, que hemos de afrontar so pena de sucumbir. Pero no nos han sido impuestos los medios y modos de satisfacerlas, de suerte que aun en este orden de lo inexcusable tenemos que inventarnos -cada uno por sí o aprendiéndolo en los usos y tradiciones- el repertorio de nuestras acciones. [...] Hay una vocación general y común a todos los hombres. Todo hombre, en efecto, se siente llamado a ser feliz; pero en cada individuo esa difusa apelación se concreta en un perfil más o menos singular con que la felicidad se nos presenta. Felicidad es la vida dedicada a ocupaciones para las cuales cada hombre tiene singular vocación. Metidos en ellas, no echa de menos nada; íntegro le llena el presente, libre de afán y nostalgia. [...] Y, en verdad, que absortos en una ocupación feliz sentimos un regusto, como estelar, de eternidad.» (Obras completas, Alianza/Revista de occidente, Madrid, 1983, VI, 421-424).

merece la pena responder y correr la aventura del encuentro comprometido.

6) ASUMIR EL "IDEAL" AUTÉNTICO DE CREAR FORMAS ELEVADAS DE UNIDAD.

A través del análisis de textos, el intérprete ha hecho una "dissección" de la obra, pero ha comprobado que no consta de partes propiamente dichas, porque si apartáramos del *corpus* algo de lo que constituye la obra, automáticamente dejaría de tener sentido y la obra misma desaparecería, puesto que no son partes separadas, sino elementos solidarios entre sí, todos en tensión hacia un mismo ideal de unidad, que es la obra literaria con toda su calidad y su hermosura.⁵² Cuando el alumno se ha hecho cargo de ese carácter poliédrico pero al mismo tiempo indivisiblemente unitario de la obra, tenemos la tierra abonada para ofrecer el ideal de unidad a su inteligencia y a su voluntad e intentar enamorarle con él.

Hemos hablado de la necesidad de contemplar las vertientes objetiva y ambital de una realidad, relacionarlas y jerarquizarlas. Pues bien, lo mismo que se nos exige *ad extra*, debemos aplicarlo *ad intra*. Quiere esto decir que

⁵² «La creación artística actual tiene una tendencia a perder la libertad, sin la cual no puede darse o existir el arte. No puede haber libertad donde no se acepta el orden objetivo y normativo de los valores. Cuando hay libre sumisión al orden, el hombre tiene el don supremo de la libertad. El hombre no puede vivir mirándose solamente a sí mismo. [...] Cuando no es la verdad la que libera, la interioridad del ser humano se cierra, y entonces se pierde en pasadizos oscuros de confusión y caos dentro de un mundo hermético, desvinculado, estéril.» (Cfr. Lluís Maria Saumells Panadés, «Idees i experiències sobre l'art actual» (Discurso de ingreso a la Real Academia catalana de Bellas Artes de Sant Jordi), R.A.C.B.A.S.J., Barcelona, 1985, pág. 24.

Cfr. López Quintás, A., «Análisis trascendental de la experiencia de ob-ligación moral», en *La experiencia estética...*, pp. 256s.

es esencial para el hombre superar también la escisión interior entre sus distintas vertientes. Es una labor sin duda ardua, pero decisiva para alcanzar su desarrollo normal como persona. Efectivamente, hay en cada hombre dos tendencias: una que le empuja al vértigo, a salir de sí para apoderarse de aquello que puede satisfacer en cada momento su afán inmediato; otra que le incita al éxtasis, a salir de sí para encaminarse, activa y creativamente, hacia el ideal al que está llamado. Las dos fuerzas contrapuestas suponen un enfrentamiento del hombre consigo mismo, un terrible desgarramiento interior. Ahora bien, la superación del conflicto interior que originan las distintas vertientes que componen la realidad personal no puede lograrse por el mero optar por una de ellas, y darle primacía sobre las otras. La clave de solución radica también en captarlas a ambas, relacionarlas entre sí, jerarquizarlas e integrarlas a todas en una empresa común, en el esfuerzo por alcanzar la elevada meta de la realización personal.⁵³

Hemos visto ya que para el hombre, que es ser de encuentro, el ideal supremo que le proporciona la auténtica libertad, que da sentido a su vida y lo hace plenamente hombre es la creación de las formas más altas de unidad. Cuando un hombre orienta toda su vida hacia ese elevado ideal de unidad y solidaridad, éste da sentido a todos los valores, los ordena, los organiza de

⁵³ Cfr. López Quintás, «El ideal de dominio y el alejamiento de lo real», en *La experiencia estética...*, pp. 13-14.

forma piramidal hasta llegar a la ansiada cima.⁵⁴

Se entiende, pues, cuánto nos jugamos en que los educandos opten por el ideal que de verdad los eleve sobre sí mismos y los haga plenamente personas, porque el ideal lo decide todo en la vida de un hombre, ya que de él depende todo el sistema de valoración; es la fuerza motriz que impulsa la vida y le da sentido. Un ideal auténtico enseña a valorar la vida, permite ser auténticamente libre.⁵⁵

La atracción vertiginosa puede empujar con fuerza, pero el que ha integrado las distintas vertientes que componen su propio ser bajo la fuerza de

⁵⁴ Cfr. López Quintás, A., «Theodor Haeker y la reivindicación del espíritu», en *El poder del diálogo...*, pág. 122.

⁵⁵ «La libertad es condición del hombre como conquistador de valores. Por eso el valor adentra al hombre en sí mismo, y ligándole le libera» (Adolfo Muñoz Alonso, o.c., pág. 63).

«La observación atenta de la conducta del hombre -nos dice el profesor Laín Entralgo- nos permite descubrir que en ella hay opción. Puesto en el trance oportuno, un hombre elige una meta o un camino, no se comporta como el asno de Buridán, y esto nos permite decir que en esa conducta hay libre albedrío. Por otro lado, la autocomprensión del acto de optar, el examen introspectivo de ese acto, nos lleva a advertir que el nervio íntimo de la opción consiste en la decisión, y que ésta es la expresión más directa de que el libre albedrío tiene su fundamento en nuestra constitutiva libertad, en el hecho radical de ser libres. [...] La libertad humana no es simplemente lo que de ella dice la definición escolástica: la facultas electiva de los medios que conducen a un fin. Puede, en efecto, adoptar hasta cuatro modos principales. Hay elección cuando entre varias metas o varios métodos posibles uno opta por la meta o el método que considera preferibles. Hay abstención cuando, por la razón que sea, uno juzga que tal opción no le concierne o está mal planteada. Hay aceptación cuando gustosa o resignadamente hace suyo lo que se le propone. Hay creación, en fin, cuando ninguna de las metas que se le presentan le parecen satisfactorias, y con osadía, talento y esfuerzo consigue inventar otra que, como suele decirse, supere a todas las demás. La creación es la forma suprema de ejercitar la libertad.» (Idea del hombre..., pp. 48-49).

atracción del valor supremo advierte que del ideal mismo le vienen la luz, la fuerza y la libertad interior para distinguir las realidades que atraen de las que arrastran, para discernir si lo apetecido en cada momento tiene sentido en el conjunto de su existencia, para armonizar sus propias energías, para renunciar tal vez a un valor incluso en extremo apetecible, si es a cambio de acceder a un valor superior.

Si uno se decide con la mente y con el corazón a perseguir ese supremo ideal de unidad, y jerarquiza los valores en relación a la meta, se encuentra maravillado ante los valores que se le manifiestan y le interpelan a participar con ellos, vive las posibles renunciaciones a que hacíamos alusión, con amor y con entusiasmo, porque las ha convertido en un medio de realización personal, y, sobre todo, experimenta el inmenso gozo de sentir cómo los valores impregnan de dignidad sus acciones y les dan pleno sentido. Su vida tiene sentido.

Si se cumple el objetivo de que los educandos *asuman el ideal auténtico de crear formas elevadas de unidad*, que culminan en el amor, hemos conseguido la meta de la formación integral, porque el educando caminará decidida, entusiástica, creativa y gozosamente hacia el *pleno desarrollo de su personalidad*.

CONCLUSIÓN

En la actualidad asistimos, con no poca inquietud, al espectáculo de una juventud en gran parte desilusionada y escéptica respecto de los grandes valores y apática ante la obligación que tiene todo hombre, por el hecho de serlo, de actuar creativamente en todos los órdenes. No debe culpárseles por ello, porque la sociedad de consumo en la que estamos inmersos intenta manipularlos empujándolos a la práctica de las experiencias de vértigo bajo la apariencia de experiencias de éxtasis, y ejerce una gran presión sobre ellos.

Frente a esta situación, a los educadores no nos queda otro recurso que orientarlos a la práctica de las diversas experiencias creativas. De este modo quedarán situados en el área de irradiación de los grandes valores, porque en las diversas formas de encuentro que vayan realizando irán al mismo tiempo descubriendo el esplendor de esos valores, y ya serán ellos mismos los que los atraerán, enamorarán y entusiasmarán.

A través de los análisis realizados con el método lúdico-ambiental, el

joven intérprete va siguiendo la lógica que rige los acontecimientos humanos, va viendo todo el proceso humano de desarrollo cabal o de destrucción, y puede comprender qué es y qué puede y debe llegar a ser la vida humana, y cuáles son las condiciones que exige su pleno desarrollo. Lo que aparece ante sus ojos es la vida misma, que le ofrece claves certeras para orientarse en su propia existencia.⁵⁶ Las grandes obras se convierten así en lecciones de sabiduría que funcionan como una verdadera «*catarsis*», mostrando y demostrando que vale la pena entregarse al ideal de la unidad y solidaridad. Entender esto y entusiasmarse es el camino para la *metanoia*, para el cambio, para el giro desde una actitud egoísta centrada en su propio yo a una actitud generosa, abierta, colaboradora, respetuosa, solidaria, decidida, que lo eleve a lo mejor de sí mismo.

Conseguir esto es nuestra meta y nuestra obligación como educadores.

⁵⁶ En la misma línea afirma el profesor Antonio Blanch: «*La Literatura ha ejercido en la cultura de todos los pueblos y de todas las épocas la función primordial de traducir simbólicamente las experiencias, más o menos profundas, del individuo humano, con la evidente intención de comunicarlas a los demás. Ésta es la razón por la que muchas obras literarias han podido ser estudiadas como los mejores documentos para conocer al hombre, en un tiempo dado, y aprender sus particulares relaciones con el mundo. Como decía Ernst Cassirer, contraponiéndola a las ciencias naturales, «la Literatura es la mejor revelación de la vida interior de la humanidad.» (El hombre imaginario..., pp. 9-10)*

Bibliografía

I. Bibliografía sobre la fecunda relación entre literatura y filosofía, análisis literario y enseñanza de la Ética:

- AUERBACH, E.: *Mímesis: la realidad en la literatura*. F.C.E. México 1975, 2ª ed.
- AXELOS, K.: *Le jeu du monde*. Éditions du Minuit, París, 1972.
- BLANCHOT, M.: *La part du feu*. Gallimard, París, 1949.
- 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. Versión castellana: *Fenomenología de la experiencia estética*. F. Torres, Valencia 1982.
- GADAMER, H.G.: *Wahrheit und Methode*. Mohr, Tübingen 1965. Versión castellana: *Verdad y método*. Sígueme, Salamanca 1977.
- GUARDINI, R.: *Gegenwart und Geheimnis*. Werkbund, Würzburg 1957.
- GUILLEN, J.: *Lenguaje y poesía*. Revista de Occidente, Madrid 1962.
- HEIDEGGER, M.: *Was heisst Denken*. M. Niemeyer, Tubinga 1965, 2º ed.
- 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, Tübingen 1975.
- JAUSS, H.R.: *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp, Frankfurt, 1982.
- KEARNEY, R.: *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*. Beauchesne, París, 1984.
- LÓPEZ ARANGUREN, J.L.: *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*. Revista de Occidente, Madrid 1957, págs. 226-242.

- *Ética*. Revista de Occidente, Madrid 1965, 3ª ed., págs. 413-415.
- LÓPEZ QUINTÁS, A.: *Obras literarias de hoy. Análisis estético* (un folleto y ocho cassettes). Ediciones CCS y San Pío X, Madrid 1982.
- *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*, Promociones Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987².
- *Análisis literario y formación humanística*. Escuela Española, Madrid, 1990.
- *La experiencia estética y su valor formativo*. Verbo Divino, Estella 1991.
- *La formación por el arte y la literatura*. Rialp, Madrid, 1993.
- *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias*. Universidad de Navarra, Instituto de Ciencias para la Familia, Rialp, 1994.
- *Cómo lograr una formación integral. El modo óptimo de realizar la acción tutorial*. Madrid, San Pablo, 1996.
- MARAGALL, J.: *Vida escrita*. Aguilar, Madrid 1959.
- MARCEL, G.: *Du refus à 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, págs. 69 y ss.
- "La novela existencial", en *La escuela de Madrid. Obras V*, págs. 310 ss.
- "La novela como método de conocimiento", en *Obras V*, págs. 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. Y MARITAIN (Raissa): *Situación de la poesía*. Desclée de Brouwer, Buenos Aires 1946.
- ORTH, E. W. (ed.): *Zur phänomenologie des philosophischen Textes*. Alber, Freiburg 1982.
- *Was ist Literatur?* Alber, Freiburg 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 LUISA: *La cosmovisión de Dürrenmatt en sus piezas de teatro*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1987.
- RICOEUR, PAUL: *La métaphore vive*. Du Seuil, París, 1975. Versión castellana: *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 1980.
- Temps et récit*, 3 vols., Du Seuil, París 1983-1984. Versión castellana: *Tiempo y narración*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987.
- Educación y Política*. Edit. Docencia, Buenos Aires 1995, 2^a ed.
- Ética y Cultura*. Edit. Docencia, Buenos Aires, 1986.
- Fe y Filosofía. Problemas del lenguaje religioso*. Edit. Almagesto- Docencia, Buenos Aires 1994, 2^a ed.
- Hermenéutica y Acción*. Edit. Docencia, Buenos Aires, 1988, 2^a ed.
- 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, págs. 239-246.
- SCHILLER, F.: *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen*. Scherpe, Krefeld, 1948. Versión castellana: *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Aguilar, Madrid, 1969, 2^a ed.

II. Bibliografía sobre William Shakespeare y *Macbeth*:

Ediciones:

Macbeth, de William Shakespeare, Traducción de Luis Astrana Marín, Introducción de Cándido Pérez Gallego, Barcelona, Bruguera, 1982.

---, Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 1994.

---, Traducción y Edición de Ángel-Luis Pujante, Madrid, Espasa Calpe, Austral A370, 1995.

Estudios:

ADELMAN, J.: «"Born of Woman": Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*», en Garber, M. (ed.), *Cannibals, Witches and Divorce: Estranging the Renaissance*. Baltimore, 1987.

ASTRANA MARÍN, LUIS: *Estudio preliminar a las «Obras Completas»*, Madrid, Aguilar, 1932.

BARTHOLOMEUSZ, D.: *Macbeth and the Players*, Cambridge 1969

BIGGINS, D.: «*Sexuality, Witchcraft, and Violence in Macbeth*» *Shakespeare Studies*, 8, 1975, pp. 255-277.

BRADBROOK, M. C.: *The Living Monument*, Cambridge, 1976.

BROWN, J.R.: *Shakespeare: Macbeth*, Londres, 1963.

BURRELL, A. D.: «*Macbeth: a Study in Paradox*» en *Shakespeare Jahrbuch*, vol. 90, Heidelberg, 1954.

CONEJERO, MANUEL ÁNGEL, *Shakespeare; orden y caos*, Valencia, Fernando Torres, 1975. Reedición revisada como *Eros adolescente*, Barcelona, Península, 1980.

CORIAT, I. H.: *The Hysteria of Lady Macbeth*, Nueva York, 1912.

DANBY, J. F.: *Shakespeare's Doctrine of Nature*, Londres, 1972.

DILLON, J.: *Shakespeare and the Solitary Man*, Londres, 1981.

ELLIOT, G. R.: *Dramatic Providence in Macbeth; a Study of Shakespeare's Tragic Theme of Humanity and Grace*, Princeton, 1958.

EWBANK, I., «Some Uses and Limitation of Verbal Symbolism», en *Shakespeare Survey*, vol. 24. Cambridge, 1971.

- FARNHAM, W., *Shakespeare's Tragic Frontier*, Berkeley, 1950.
- FRIDEN, A., «He shall Live a Man Forbid: Ingmar Bergman's Macbeth», en *Shakespeare Survey*, vol. 36, Cambridge, 1983.
- GARDNER, H., «Milton and the Tragedy of Damnation», *Essays and Studies of the English Association*, New Series, vol I, 1948.
- HAWKES, T., *Shakespeare and the Reason*, Londres, 1964.
- HEILMAN, R. B., «The Criminal as Tragic Hero: Dramatic Methods» en *Shakespeare Survey*, vol. 19, Cambridge, 1966.
- KNIGHT, G. W., *The Wheel of Fire*, Londres, 1930.
- KNIGHTS, L. C., «How Many Children had Lady Macbeth?», en *Explorations*, Londres, 1946.
- MCGEE, A. R., «Macbeth and the Fairies», en *Shakespeare Survey*, vol. 19, Cambridge, 1966.
- MONTABAUR, L. S., «Die Charakterisierung der Personen durch die Sprache in Macbeth», en *Shakespeare Jahrbuch*, vols. 84-86, Heidelberg, 1948-50.
- PAUL, H. N., *The Royal Play of Macbeth*, Nueva York, 1950.
- ROBERTSON, J. M., *Literary Detection. A Symposium on Macbeth*, Londres, 1931.
- ROSSITER, A. P., *Angel with Horns*, Londres, 1951.
- STAUFFER, D. A., *Shakespeare's World of Images. The Development of his Moral Ideas*, Nueva York, 1949.
- TURNER, F., *Shakespeare and the Nature of Time*, Oxford, 1971.
- WAIN, J., *Macbeth a Casebook*, Londres, 1968.
- WALKER, R., *The Time is Free. A Study on Macbeth*, Londres, 1949.
- WICKHAM, G., «Hell-Castle and its Door-keeper» en *Shakespeare Survey*, vol. 19, Cambridge, 1966.
- VALVERDE, JOSÉ M^a: *Historia de la Literatura Universal (Con Martín de Riquer), 5- Reforma, Contrarreforma y Barroco*, Barcelona, Planeta, 1984.

III. Bibliografia sobre Joan Maragall i Gorina el «Cant espiritual»:

Edicions:

- MARAGALL I GORINA, JOAN, *Elogi de la paraula i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62, 1978.
- , *Obra Poética*, Versión bilingüe, vols. I.II, Introducción y notas de Antoni Comas; traducció de J.F. Vidal Jové, Madrid, Castalia, 1984.
- , *Obres Completes de Joan Maragall*, Barcelona, Selecta, 1960.

Estudios:

- ALONSO, DÁMASO, «Lo infinito y lo realísimo (y su molde) en la poesía de Joan Maragall», en *Cuatro Poetas Españoles*, Madrid, Gredos, 1962.
- AZORÍN, Madrid, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941.
- , «Aproximación a Maragall» y «Concordancias de Maragall» en *Los vivos y los muertos*, Barcelona Destino, 1946. Áncora y Delfín.
- , «Leyendo a los poetas», en *Andando y pensando (Notas de un transeúnte)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959. Col. Austral.
- , *Ejercicios de castellano*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1960.
- BATLLORI, S.I., MIQUEL, «L'iconformisme religiós de Joan Maragall», en *Joan Maragall. Conferències en commemoració del centenari de la seva naixença (1860) i del cinquantenari de la seva mort (1911)*, Barcelona, Selecta, 1963. Biblioteca Selecta.
- BENET, JOSEP, «Maragall ciutadà», *Serra d'Or*, III (1961).
- , *Maragall i la Setmana Tràgica*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1963. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica.
- BESER, SERGI, «Més sobre Maragall i Unamuno: l'"Escòlium", font de Niebla?», *Serra d'Or*, V, 1963.
- BOHIGAS, PERE, «Tres cants espirituals», en *Homenatge a Carles Riba en complir seixante anys*, Barcelona, Josep Janés, 1953-1954.
- , «Proyección hispánica del pensamiento de Maragall», en *Miscelânea de Estudos a Joaquim Carvalho*, 1960, vol. IV.

- CAMBÓ, FRANCESC, «Pròleg» a *El sentiment de pàtria de Obres completes. Edició definitiva*, 1932, vol. XIII. Reproducido en catalán y en castellano en *Obres completes. I Obra catalana. II Obra castellana*.
- CAPDEVILA, JOSEP M^a, «La poesia de Joan Maragall». Prólogo a *Poesies de Obres completes. Edició definitiva*, 1924, volumen I. Reproducido en *Obres completes*.
- , «Algunes influències sobre l'estètica de Maragall». *Revista de Catalunya*, XVI (1938). Recogido en *Estudis i lectures*, Barcelona, Selecta, 1964.
- CARDÓ, CARLES, «Pròleg» a *El hecho i el derecho de Obres Completes. Edició Definitiva*, 1933, vol. XIV. Reproducido en *Obres Completes*.
- CARDONA, OSVALD, *Art poètica de Maragall*, Barcelona, Selecta, 1971.
- CELA, CAMILO JOSÉ, «Recuerdos de Juan Maragall, poeta que nació hace cien años», en *Cuatro figuras del 98*, Barcelona, Aedos, 1961. Biblioteca Biográfica.
- COMAS, ANTONI, «Pròleg» a *Llibre de lectura*, Barcelona, Destino, 1970.
- , *Maragall i Rilke i el sentiment de Déu a la infantesa: una comparança insignificant*, Barcelona, Quaderns d'Atzavara, 1956. Recogido en *Assaigs sobre literatura catalana*, Barcelona, Táber, 1968.
- CONAGLA FONTANILLES, J., *Els altres sentits Ressonàncies del Cant espiritual*, México, Xaloc, 1952. En versión castellana en *Revista de la Biblioteca Nacional*, VIII, 1957.
- COROMINAS, PERE, *Del meu comerç amb Joan Maragall*, Barcelona, Publicacions La Revista, 1935.
- DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- FERRATER MORA, JOSEP, «El Cant Espiritual. Sentit d'un poema», en *El llibre del sentit*, Santiago de Xile, El Pi de les Tres Branques, 1948.
- FUSTER, JOAN, «Maragall i Unamuno, cara a cara», en *Les originalitats. Assaigs*, Barcelona, Barcino, 1956. Publicacions La Revista, 2^a sèrie.
- GILI I GAYA, SAMUEL, *L'obra poètica de Joan Maragall*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1969, Cátedra de Cultura Catalana Samuel Gili i Gaya.

- GRILLI, GIUSEPPE, *El mite laic de Joan Maragall*, Barcelona, Edicions 62, 1987.
- LAÍN ENTRALGO, PEDRO, «Mi Maragall», Prólogo a *Obres Completes: II Obra castellana*.
- MARAGALL I NOBLE, GABRIEL, *Joan Maragall: esbós biogràfic*, Barcelona, edicions 62, 1988.
- MARAGALL I NOBLE, JOAN A., *Joan Maragall. Esbós biogràfic a través de la seva obra*. Discurso leído en el solemne acto de colocación del retrato del poeta, el día 20-XII-1971, aniversario de su muerte. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Museo de Historia de la Ciudad, Galería de Catalanes Ilustres, 1971.
- MARAGALL I NOBLE, JORDI, *La gloria i la fama. Reflexiones de Joan Maragall sobre el escritor. Notas biográficas y selección*. Santiago de Chile-Madrid, Cruz del Sur, 1965. Renuevos de Cruz y Raya.
- MARFANY, JOAN LLUÍS, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1990.
- ORS, EUGENI, «Signe de Joan Maragall en la història de la cultura», prólogo a *Epistolari III de Obres completes...*
- PEMÁN, JOSÉ M^a, *Joan Maragall y el sentido nacional de su obra*, Madrid, Editora Nacional, Colección Ateneo.
- PLA, JOSEP, «Joan Maragall. Un assaig». En *Obres completes*. Barcelona, Destino, 1968, vol. X.
- REIG, CAROLA, «El mundo poético de Maragall», *Mediterráneo*, 1944.
- TRIAS, EUGENIO, *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona, Edicions 62, 1982.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, «En la muerte de Maragall», en *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, vol. V.
- , «Leyendo a Maragall», en *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, vol. V.
- , «Prólogo» a *Problemas del día de Obres completes...*
- VALENTÍ I FIOU, EDUARD, «La gènesi del "Cant espiritual" de Maragall», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIX, 1961-1962. Recogido en *Els Clàssics i la literatura catalana moderna*, Prólogo de Antoni Comas, Barcelona, Curial, 1973, Biblioteca de Cultura Catalana.

IV. Bibliografía sobre Paul Claudel y *L'annonce faite à Marie*:

Edición:

CLAUDEL, PAUL, *L'annonce faite à Marie*, Éditions Gallimard, 1940.

Estudios:

Cahier Paul Claudel II, *Le rire de Paul Claudel*, Gallimard.

La Littérature en France de 1945 à 1968 (J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier), Paris Bordas, 1982.

Manuel des études littéraires françaises -VI- XX^e siècle, Classiques Hachette, 1953.

Recueil de Textes littéraires français -XX^e siècle- (A. Chassang, Ch. Senninger), Classiques Hachette 1984.

CHAIGNE, LOUIS, *Paul Claudel, poeta del simbolismo católico*, Madrid Rialp, 1963.

GUILLEMIN, H., *Claudé et son art d'écrire*, Gallimard.

LESORT, P.-A., *Claudé par lui-même*, Seuil.

MADAULE, J., *Le génie de Paul Claudé*, Desclée de Brouwer, 1933.

MADAULE, J., *Le drame de Paul Claudé*, Desclée de Brouwer, 1933.

MAUROIS, ANDRÉ, *De Proust a Camus*, Barcelona, 1967

MERCIER-CAMPICHE, M., *Le Théâtre de Claudé ou la puissance du grief et de la passion*, J.-J. Pauvert.

SEGRESTAA, JEN-NOËL, *Claudé*, «*L'annonce faite à Marie*», Hatier, 1973.

V. Bibliografía sobre Antoine de Saint-Exupéry y *Terre des hommes*:

Edición:

SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE, *Terre des hommes*, Éditions Gallimard, 1939.

Estudios:

La Littérature en France de 1945 à 1968 (J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier), Paris Bordas, 1982.

Le critiques de notre temps et Saint-Exupéry, Éditions Garnier, 1971.

Manuel des études littéraires françaises -VI- XX^e siècle, Classiques Hachette, 1953.

Recueil de Textes littéraires français -XX^e siècle- (A. Chassang, Ch. Senninger), Classiques Hachette 1984.

ALBÉRÈS, RENÉ-MARIL, *Saint-Exupéry*, éd. Albin Michel, Paris, 1961.

ANCY, J., *Saint-Exupéry, l'homme et l'oeuvre*, Paris, Didier, 1965.

ANET, D., *Antoine de Saint-Exupéry*, Paris, Corrèa, 1946.

ARLAND, MARCEL, «*Un homme d'action et un écrivain*», *La Grâce d'écrire* éd. Gallimard, Paris, 1955.

D'ASTIER DE LA VIGERIE, *Saint-Exupéry*, coll. «Génies et Réalités», Hachette, Paris, 1963, Société d'études et de publications économiques.

D'ASTORG, BERTRAND, *Aspects de la littérature européenne*, Édi. du Seuil, Paris, 1952.

BARJON, L., *Gide et Saint-Exupéry, dialogue de deux ferveurs*, Paris, «Études», 1953.

BORGAL, C., *Saint-Exupéry, mystique sans la foi*, Paris, Éd. du Centurion, 1964.

BORY, JEAN-LOUIS, *Saint-Exupéry en procès*, Éd. Pierre Belfond, Paris, 1967.

BOTTEQUIN, A., *Antoine de Saint-Exupéry*, Bruxelles, A. de Boeck, 1949.

BOURTEMBOURG, P., *Saint-Exupéry*, coll. Marabout, Verviers, Gérard et C^{ie}, 1959.

CAILLOIS, ROGER, Préface à Saint-Exupéry, *Oeuvres*, Bibli. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1953.

CHEVRIER, P., *Saint-Exupéry*, «La Bibliothèque idéale», Paris, Gallimard, 1957.

CRANE, H.E., *L'Humanisme dans l'oeuvre de Saint-Exupéry*, Evanston, Principia Press of Illinois, 1957.

CRÉMIEUX, BENJAMIN, *N.R.F.*, juin 1939, Gallimard, Paris.

CRISENOY, M. DE, *Saint-Exupéry poète et aviateur*, Paris, SPES, 1958.

- DAURAT, D., *Saint-Exupéry tel que je l'ai connu*, Liège, P. Aelberts, 1954.
- DELANGE, RENÉ ET WERTH LÉON, *La Vie de Saint-Exupéry*, suivi de *Tel que je l'ai connu*, par Léon Werth, Éditions du Seuil, Paris, 1948.
- DEVAUX, ANDRÉ-A., *Teilhard et Saint-Exupéry, convergences et divergences*, Paris, Ed. Universitaires, «Carnets Teilhard», 1962.
- DEVAUX, ANDRÉ-A., *Saint-Exupéry*, coll. «Les écrivains devant Dieu», Desclée de Brouwer, Paris, 1965.
- EITZENBERGER, H., *Antoine de Saint-Exupéry, Werk und Persönlichkeit*, München, M. Hueber Verlag, 1958.
- FRANÇOIS, CARLO, *L'Esthétique de Saint-Exupéry*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1957.
- GASCHT, A., *L'Humanisme cosmique de Saint-Exupéry*, Bruges, A.G. Stainforth, 1947.
- GIDE, ANDRÉ, Préface à *Vol de nuit*, Gallimard, Paris, 1931.
- HUGUET, J., *Saint-Exupéry ou l'Enseignement du désert*, Paris, Éd. La Colombe, 1956.
- IBERT, J.-C. IBERT, *Saint-Exupéry*, Paris, Éd. Universitaires, «Classiques du XX^e siècle», 1953.
- JALOUX, EDMOND, «*Courrier Sud*», *Les Nouvelles Littéraires*, 6 juillet 1929.
- JENSEN, F.S., *Antoine de Saint-Exupéry, une bibliographie*, Copenhague, A. Frost- Hansen, 1954.
- KANTERS, ROBERT, «Citadelle» à *La Gazette des Lettres*, 15 mai 1948.
- KESSEL, P., *La Vie de Saint-Exupéry*, «Les Albums photographiques», Paris, Gallimard, 1954.
- KNIGHT, EVERETT W., *Literature considered as philosophy, the French example*, Routledge and Kegan Paul, London, 1957.
- LE HIR, Y., *Fantaisie et Mystique dans «Le Petit Prince» de Saint-Exupéry*, Paris, Nizet, 1954.
- LOSIC, S., *L'Idéal humain de Saint-Exupéry*, Paris, Nizet, 1965.
- MAJOR, JEAN-LOUIS, *Saint-Exupéry, l'Écriture et la Pensée*, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1968.

- MANOLL, M., *Saint-Exupéry, prince des pilotes*, Paris, Éd. G.P., 1963.
- MARENZI, MARIA LAURA ARCANGELI, *Linguaggio e Poesia: Paul Éluard, Simone Weil, Antoine de Saint-Exupéry*, Libreria Universitaria editrice, Venezia 1966.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Sens et non-sens*, Éd. Nagel, Paris, 1948.
- MIGEO, M., *Saint-Exupéry*, «Les Grandes Biographies», Paris, Flammarion, 1958.
- MOUNIN, GEORGES, *Saint-Exupéry*, n^{os} 12-14 de la revue «Confluences», nouvelle série, Paris, 1947. (Repris dans *Saint-Exupéry en procès*, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1967).
- PAGÉ, P., *Saint-Exupéry et le monde de l'enfance*, Montréal, Fides, 1963.
- PÉLISSIER, G., *Les Cinq Visages de Saint-Exupéry*, Paris, Flammarion, 1951.
- PETT, E., *Les Mots-clefs de Saint-Exupéry*, Liège, Éd. Dynamo 1966.
- PRÉVOST, JEAN, «*Courrier Sud*» N.R.F., 1^{er} septembre 1929, éd. Gallimard, Paris.
- QUESNEL MICHEL, *Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie*, Plon, 1965.
- RAUCH, K., *Antoine de Saint-Exupéry, Mensch und Werk*, Esslingen, Bechtle, 1951.
- RICARDOU, JEAN, *Saint-Exupéry en procès*, éd. Pierre Belfond, Paris, 1967.
- ROY, J., *Passion et Mort de Saint-Exupéry*, Paris, Julliard, 1964.
- RUMBOLD ET M. STEWART, *Saint-Exupéry tel quel*, Paris, Del Duca, 1960.
- SIMON, PIERRE-HENRI, *L'Homme en procès*, Éd. de La Baconnière, Neuchâtel, 1949.
- SMETANA, J., *La Philosophie de l'action chez Hemingway et Saint-Exupéry*, Paris, La Marjolaine, 1965.
- SMITH, M. A., *Knight of the air, the works and life of Antoine de Saint-Exupéry*, New York, Pageant Press, 1956.
- STANG LUC, *Saint-Exupéry visto por sí mismo*, Madrid, NyC, 1971.
- ZELLER, R., *La Grande Quête d'Antoine de Saint-Exupéry dans le Petit Prince et Citadelle*, Paris, Alsatia, 1961.

VI. Bibliografía sobre Vicente Aleixandre y «En la plaza»¹:

- ALONSO, DÁMASO, «*La poesía de Vicente Aleixandre*» en *Ensayos sobre poesía española*, ed. Revista de Occidente, Madrid, 1944, pp. 351-393.
- , *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, pp. 281-332.
- BOUSOÑO, CARLOS, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977³.
- , «*Sentido de la poesía de Vicente Aleixandre*» prólogo a las *Poesías Completas* de Vicente Aleixandre, Ed. Aguilar, Madrid, 1960.
- CANO, JOSÉ LUIS, *Poesía española del siglo XX*. «*La poesía de Vicente Aleixandre*» en las pp. 261-310, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.
- LUIS, LEOPOLDO DE, «*Vicente Aleixandre: Historia del corazón*» en *Poesía Española*, Madrid, agosto de 1954.
- MARÍAS, JULIÁN, «*Aleixandre, Vicente*», en *Diccionario de literatura española*, ed. Revista de Occidente, 1949, pág. 15; 3ª ed., pág. 18.
- MAYORAL, MARINA, «*Vicente Aleixandre: En la plaza*» en *Análisis de Textos*, Madrid, Gredos, 1982², pp. 185-196.
- SALINAS, PEDRO, *Literatura española. Siglo XX*, Lucero, ed. Séneca, México, 1941 (capítulos «*El siglo de la literatura española*» y «*Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor*»).
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL, *La poesía española contemporánea*, Madrid, 1930, pág. 128.
- VALVERDE, JOSÉ MARÍA, «*Vicente Aleixandre: Historia del Corazón*» en *Arbor*, n^o 108, Madrid, diciembre de 1954.
- VIVANCO, LUIS FELIPE, *Introducción a la poesía española contemporánea*. «*El espesor del mundo en la poesía de Vicente Aleixandre*», en las pp. 339-384, Ed. Guadarrama, Madrid, 1957.
- ZARDOYA, CONCHA, *Poesía española contemporánea*. «*Vicente Aleixandre: de La Destrucción o el Amor a Los Encuentros*», en las pp. 437-598, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961.

¹ En la presente bibliografía tan sólo se incluyen aquellas ediciones o estudios de interés muy general. Para consultar una bibliografía más completa puede acudirse a la obra de Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, y a la adición a esa misma bibliografía que incluye en su tercera edición.

VII. Bibliografía sobre Comentario de textos y Análisis literario:

- ALARCOS LLORACH, EMILIO, *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1973².
- ALONSO, AMADO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.
- ALONSO, DÁMASO, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1993⁵.
- ÁLVAREZ, L. y otros, *Proyecto Educativo. Proyecto Curricular. Programación de Aula*, Madrid, SM, 1995.
- ÁLVAREZ, M.I., «Programación de las actividades lingüísticas», en *Bordón*, 1972, 185-186.
- ANTAS, D., *Auxiliar para el comentario de textos literarios (prácticas y textos resueltos)*, Barcelona, P.P.U., 1987.
- ARIZA, GARRIDO Y TORRES, *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra, 1981.
- AUERBACH, ERICH, *Mímesis: La realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, Primera reimpresión, 1975.
- AUFFRET, A. Y D., *Le commentaire composé*, Paris, Hachette, 1968.
- BALLY, CHARLES, *Traité de Stylistique française*, Heidelberg, Winter 1902.
- BARRIENTOS, CARMEN, y otros, *Orientaciones didácticas sobre la lengua*, Madrid, Narcea, 1989.
- BARROSO, A y otros, *Introducción a la literatura española a través de los textos*, Madrid, Istmo, 1980-81, 4 vols.
- BLOOM, B.S. y otros, *Taxonomía de los objetivos de la Educación. Clasificación de las metas educativas*, tomo I, Ámbito del conocimiento, Alcoy, Marfil.
- BATALLA, M.D., y otros, *Volver a leer. Relatos para clase de lengua. Enseñanzas Medias*, Barcelona, Oikos TAU, 1987.
- BLANCH, ANTONIO, *El Hombre Imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC-UPC, 1995.
- BOBES NAVES, M^a DEL CARMEN, *Gramática de «Cántico»*, Barcelona, Planeta, 1975.
- BOUSOÑO, CARLOS, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos 1970⁵, 2 vols.
- CASTAGNINO, RAÚL H., *El análisis literario*, Buenos Aires, Nova, 1974⁹.
- CLARAC, PIERRE, *L'explication française*, Paris, Sudel, s.a.

- CLAVEL, E. y otros, *Iniciación al análisis de textos*, Barcelona, Teide, 1984.
- COLL, C., *Marco curricular para la enseñanza obligatoria*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1986.
- CROUSET, P. - DESJARDINS, J., *Méthode française et exercices illustrés*, Paris, Didier-Privat, 1942.
- Cuadernos de pedagogía*, Barcelona, nº 66 (junio de 1980)
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, *Comentario de Textos Literarios, Método y práctica* Madrid, Playor 1977^s.
- DÍEZ, M. y otros, *El aprendizaje a través del comentario de textos*, Madrid, Nadir, 1991.
- DÍEZ PACHECO, B., Y MARTÍNEZ, J.C., *Metodología para el comentario de textos literarios y no literarios*, Madrid, Alba, 1987.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Introducción al comentario de textos*, Madrid, INCIE, 1977.
- DUBOIS, J. y otros, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- ESCOBEDO, CARMEN - CAMARES, JOSÉ LUIS, *El comentario de textos anropológico-literario*, Oviedo, 1994.
- FERNÁNDEZ, M. S., *Hacia el comentario de texto en la E.G.B.*, Madrid, Narcea, 1977.
- GARCÍA PADRINO, JAIME, y otros, *Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Madrid, Anaya, 1988.
- GARCÍA POSADA, M., *El comentario de textos literarios*, Madrid, Anaya, 1982 (Col. «Técnicas didácticas»).
- GICQUEL, BERNARD, *L'Explication de textes et la Dissertation*, Paris, PUF, 1982 [Trad. esp.: *El comentario de textos y la disertación*, Barcelona, Oikos-Tau, 1982].
- GIMÉNEZ, G., y otros, *Aspectos didácticos de la lengua española (Bachillerato)*, ICE Univ. de Zaragoza, 1985.
- GREIMAS, A. J. y otros, *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, 1976.
- HERNÁNDEZ, HUMBERTO, *El comentario de textos («El País», 28-11-1989)*.

- KRATHWOHL, D.R., y otros, *Taxonomía de los objetivos de la Educación. Clasificación de las metas educativas*, tomo II, Ámbito de la afectividad, Alcoy, Marfil 1973.
- LAFOURCADE, P., *Evaluación de los aprendizajes*, Madrid, Cincel, 1972.
- LANDSHEERE, V., *Objetivos de la educación*, Barcelona, Oikos-Tau, 1977.
- LAUSBERG, HEINRICH, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.
- LÁZARO CARRETER, F., *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1971³.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO - CORREA CALDERÓN, EVARISTO, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1974¹¹.
- LÁZARO CARRETER, F. - TUSÓN, VICENTE, *Lengua Española 1º*, Madrid, Anaya, desde 1975. (Sus diversas ediciones han incluido abundantes ejercicios de comentario de textos. Véanse asimismo las orientaciones para comentarios de textos que se proponen en los manuales que siguen a éste, para 2º, 3º y COU).
- LEVIN, SAMUEL R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.
- LEVY, B., *L'Explication de texte dans l'Enseignement du Second degré*. (En «Dossiers Documentaires», Paris, Institut Pédagogique National, nº 59, enero de 1964.)
- LÓPEZ CASANOVAS, A., *El comentario de textos poéticos*, Salamanca, Colegio de España, 1994.
- LÓPEZ CASANOVAS, A. - ALONSO, EDUARDO, *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*, Valencia, Editorial Bello, 1982.
- LÓPEZ QUINTÁS, A., *Obras literarias de hoy. Análisis estético* (un folleto y ocho cassettes). Ediciones CCS y San Pío X, Madrid, 1982.
- , *Análisis literario y formación humanística*, Madrid, Escuela Española, 1986.
- , *La formación por el arte y la literatura*, Madrid, Rialp, 1993.
- , *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis Estético de obras literarias*, Madrid, Rialp, 1994.
- , *Cómo lograr una formación integral. El modo óptimo de realizar la función tutorial*, Madrid, San Pablo, 1996.
- MARCOS MARÍN, FRANCISCO, *El Comentario Lingüístico, Metodología y práctica*,

Madrid, Cátedra, 1994¹⁰.

MARÍN, JUAN M^a, *Del historicismo al comentario de textos literarios*. («Cálamo», suplemento de libros del «Boletín de la Asociación de Profesores de Español», n^o 12, abril de 1993). (Incluye una utilísima bibliografía comentada.)

-----, *El comentario de textos. Repaso histórico y bibliográfico de un recurso didáctico*. («Revista de Educación», n^o 288, enero-abril de 1989.)

MARTÍNEZ GARCÍA, JOSÉ ANTONIO, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975.

MAYORAL, MARINA, *Análisis de Textos*, Madrid, Gredos, 1982².

MENÉNDEZ, P. L. y otros, *Lengua Castellana y Literatura. Claves de Programación*, Madrid, SM/Conedsi 1995.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, *Área de Lengua Castellana y Literatura (Cajas Rojas de Educación Secundaria Obligatoria)*, Madrid, MEC., 1992.

-----, (Dirección General de Renovación Pedagógica), *Bachillerato, Estructura y Contenidos*, Madrid, MEC., 1991.

MOREIRO, JULIÁN, *El equipaje del lector. Introducción a la lectura de textos literarios*. Madrid, Mondadori, 1990.

NAVARRO DURÁN, R., *Comentar textos literarios*. Madrid, Alhambra-Longman. (Col. «Breda»).

PAGNINI, MARCELLO, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975.

PARAÍSO ALMANSA, ISABEL, *El comentario de texto poético*, Madrid, Eds. Júcar.

PEDRAZA, F., RODRÍGUEZ, M., CASTILLO MOLINA, *Comentario de textos literarios. Nivel básico*. Pamplona, Cenlit, 1991.- *Nivel Medio...* 1992. (Ambas obras se completan con los correspondientes *Libros del Profesor; Textos literarios comentados*, de los mismos años.)

POULET, GEORGES, *Les métamorphoses du cercle*, Plon, Paris, 1961.

QUILIS MORALES, ANTONIO, *Métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975³.

RAMOS, MARÍA LUIZA, *Fenomenología de la Obra Literaria*, Río de Janeiro, Forense-Universitária, Terceira edição 1974.

REIS, C., *Comentario de textos. Metodología y diccionario de términos literarios*,

- Salamanca, Almar Universidad, 1979.
- , *Fundamentos y técnicas de análisis literarios*, Madrid, Gredos, 1981.
- Revista de Educación*, X, 1955, núms. 27-28.
- ROMERA CASTILLO, J., «Cómo comentar hoy un texto literario», en *Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Madrid, Playor, 1980.
- , *El comentario de textos semiológicos*, Madrid, SGEL, 1977.
- ROTGER AMENGUAL, B., *El proceso programador en la escuela*, Madrid, Escuela Española, 1979.
- RUBIO MARTÍN, MARÍA, *El comentario de textos narrativos y teatrales*, Salamanca, Colegio de España, 1994.
- SÁNCHEZ ENCISO, J., - RINCÓN, F., *Los talleres literarios. Una alternativa didáctica al historicismo*, Barcelona, Montesinos, 1985.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, FEDERICO - PORQUERAS MAYO, ALBERTO, *Preceptiva dramática española (Del Renacimiento y del Barroco)*, Madrid, Gredos, 1972².
- SÁNCHEZ PÉREZ, ARSENIO, *Programación del lenguaje en el ciclo superior de la EGB*, Madrid, Escuela Española, 1980.
- SEBEOK, THOMAS A., (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974.
- SEPÚLVEDA, FIDEL, *Aproximación estética a la literatura chilena*, Univ. Católica de Chile, Santiago de Chile.
- SOBEJANO, GONZALO, «*La inadaptada*» (Leopoldo Alas: *La Regenta*, cap. XVI), en la obra colectiva *El Comentario de Textos, I*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 126-166.
- SOLER GIL, M.N., *Cómo elaborar un proyecto curricular*, Barcelona, Hogar del Libro, 1988.
- , *Créditos de literatura castellana. Programación y práctica*, Barcelona, Hogar del Libro, 1989.
- SPITZER, LEO, *Lingüística e Historia literaria*, Madrid, Gredos, 1951.
- TARRÉS, MONTSERRAT, *Taller de escritura*, Madrid, Vicens-Vices, 1988.
- TODOROV, TZVETAN, *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975.
- TRABANT, JÜRGEN, *Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la*

- literatura*, Madrid, Gredos, 1975.
- VALLS, FERNANDO, *La enseñanza de la literatura en el franquismo*, Barcelona, Antoni Bosch ed., 1982.
- VARELA, JÁCOME, CARDONA DE GISBERT, FAGES GIRONELLA, *Nuevas técnicas de análisis de textos*, Madrid, Bruño, 1980.
- V.V.A.A., *Comentario de textos literarios*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (Departamento de Filología Hispánica), 1980.
- V.V.A.A., *Comentario lingüístico y literario de textos hispánicos*, Madrid, Editorial Alhambra, 1981.
- V.V.A.A., *Comentari de textos literaris. Teoria, propostes i terminologia*, Barcelona, Columna, 1987.
- V.V.A.A., *Le Commentaire de Textes Littéraires*, Paris, Bordas, 1969.
- V.V.A.A., *El comentario de textos* (4 volúmenes), Madrid, Castalia, 1989-1991. (El primer volumen lleva una introducción de F. Lázaro. El segundo se subtitula «De Galdós a García Márquez»; el tercero, «La novela realista»; el cuarto, «La poesía medieval».)
- V.V.A.A., *Les Textes Littéraires Généraux*, Paris, Hachette, 1958.
- V.V.A.A., *Análisis de Textos de Selectividad*, Madrid, Akal, 1990.
- V.V.A.A., *Textos literarios comentados*. Nivel básico. Pamplona, Lenlit Ed. 1991.
- V.V.A.A., *¿Cómo nos comunicamos?, Dinamizar textos, Acercarse a la literatura, Expresión oral, Expresión escrita*, Madrid, Biblioteca de recursos didácticos de Ed. Alhambra, 1987, 1988, 1989.
- V.V.A.A., *Innovación en la Enseñanza de la Lengua y Literatura*, Madrid, MEC., 1989.

VIII. Bibliografía general:

- ARANGUREN, JOSÉ LUIS LÓPEZ, *Ética*, Revista de Occidente, Madrid 1965³.
- , *De Ética y de Moral*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- BUBER, M., *Die Schriften über das dialogische Prinzip*, L. Schneider, Heidelberg, 1954.
- , *Yo y Tú*, -trad. C. Díaz-, Madrid, Caparrós, 1993.
- , *¿Qué es el hombre?*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995¹⁹.
- GULLÓN, GERMÁN, «Prólogo» a *Niebla* de Unamuno, Espasa-Calpe, Austral A115, 1994.
- GULLÓN, RICARDO, *Espacios poéticos de Antonio Machado*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1987.
- HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Wegw und Begegnungen*, Reclam. Stuttgart.
- JASPERS, K., *Von der Wahrheit*, Piper, Munich, 1947.
- KIERKEGAARD, S., *La enfermedad mortal o De la desesperación y el pecado*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- LAÍN ENTRALGO, PEDRO, *Idea del hombre*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996.
- , *La comunión interpersonal en la convivencia humana*: Revista de Filosofía [enero-marzo 1962] n. 80-81.
- LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO, *Filosofía Española Contemporánea*, Madrid, B.A.C., 1970.
- , *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, Madrid, Gredos, 1977.
- , *Obras literarias de hoy. Análisis estético* (un folleto y ocho cassettes). Ediciones CCS y San Pío X, Madrid, 1982.
- , *Análisis literario y formación humanística*, Madrid, Escuela Española, 1986.
- , «Las experiencias de vértigo y la subversión de valores», *Discurso de recepción como Académico de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, Madrid, 1986.
- , *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*, Promociones Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1987.
- , *El secuestro del lenguaje*, Madrid Asociación para el progreso de las Ciencias

- Humanas, 1987.
- , *Vértigo y éxtasis*, Madrid, Asociación para el progreso de las Ciencias Humanas, 1987.
- , *El encuentro y la plenitud de la vida espiritual*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1990.
- , *La experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Estella, 1991.
- , *El conocimiento de los valores*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 1992.
- , *La formación por el arte y la literatura*, Madrid, Rialp, 1993.
- , *La juventud actual entre el vértigo y el éxtasis. Creatividad y educación*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1993.
- , *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa*, Madrid, Asociación para el progreso de las Ciencias Humanas, 1993.
- , *La cultura y el sentido de la vida*, Madrid, PPC, 1993.
- , *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis Estético de obras literarias*, Madrid, Rialp, 1994.
- , *La formación para el amor*, Madrid, San Pablo, 1995.
- , *Cómo lograr una formación integral. El modo óptimo de realizar la función tutorial*, Madrid, San Pablo, 1996.
- , *El poder del diálogo y el encuentro. Ebner; Haecker; Wust; Przywara*, Madrid, B.A.C., 1997.
- MALMBERG, B., *La lengua y el hombre*, Madrid Istmo, 1979.
- MARCEL, GABRIEL, *Position et approches concrètes du Mystère Ontologique*. En español *Aproximación al misterio del ser*, traducción de José Luis Cañas Fernández, Madrid, Encuentro, 1987.
- , *Le Mystère de l'être*, Aubier-Montaigne,, París, 1951; traducido como *El Misterio del Ser* por María E. Valentié, Sudamericana, Buenos Aires, 1953.
- , *Journal Métaphysique*, Gallimard, París, 1927; traducción de J. Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 1957.
- , *Homo viator. Prolegomènes à une métaphysique de l'espérance*, Aubier-Montaigne, París, 1944; traducción de Zanetti y Quintero con el título de *Prolegómenos para una metafísica de la esperanza*, Nova, Buenos Aires

- 1954.
- , *Les hommes contre l'humain*, La Colombe, Paris, 1951.
- , *Le déclin de la sagesse*, Plon, París, 1954.
- , *Présence et immortalité*, Flammarion, Paris, 1959.
- , *Las condiciones de una renovación del arte*, en *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama (Labor), Madrid, 1958, pp. 359-427.
- MARITAIN, JACQUES - RAÏSA, *Situación de la poesía*, Buenos Aires, Debedec 1946.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- MOUNIER, EMMANUEL, *Révolution personaliste et communautaire*, 1935, Aubier.
- , *Oeuvres*, 4 vols., eds. du Seuil, Paris, 1961-1063. (Traduc. al castellano: *Obras Completas*, IV vols. (trad. Carlos Díaz e Inst. E. Mounier), Sígueme, Salamanca, 1988-1993.)
- , *Manifiesto al servicio del personalismo* (trad. J.D. González Campos), Taurus, Madrid, 1967².
- , *El personalismo* (trad. Aisenso-Dorriots), Ed. Universitaria, Bueos Aires, 1957.
- , *Introducción a los existencialismos*, (trad. D. D. Montserrat), Madrid, Guadarrama, 1967.
- MUÑOZ ALONSO ADOLFO, *Persona humana y sociedad*, Ediciones del Movimiento, Madrid, 1955.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *Obras Completas*, doce volúmenes. 1ª edición, Alianza/Revista de Occidente, Madrid, 1983.
- ORTIGUES, E., *Le discours et le symbole*, Aubier, Paris, 1962.
- PORTMANN, A., *El arte en la vida del hombre* (seguida de coloquio con G. Marcel y U. Compagnolo), en *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama (Labor), Madrid, 1958, pp. 243-285.
- RICOEUR, PAUL, *Tiempo y Narración* (3 volúmenes), Madrid, Siglo veintiuno editores, 1995.
- ROF CARBALLO, JUAN, *El hombre como encuentro*, Alfaguara, Madrid, 1973.
- , *Medicina y actividad creadora*, Revista de Occidente Madrid, 1964.
- , *Urdimbre afectiva y enfermedad*, Labor Barcelona, 1961.

- SARTRE, JEAN PAUL, *Situations II, Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, 1948.
- SAUMELLS PANADÉS, LLUIS MARIA, «*Idees i experiències sobre l'art actual*» (Discurso de ingreso a la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi), R.A.C.B.A.S.J., Barcelona, 1985.
- SCHELER, MAX, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus*, Francke Verlag, Bern-München, 1966.
- TORRENTE BALLESTER, G., *Divagación sobre la situación de las artes*, en *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama (Labor), Madrid, 1958, pp. 9-24.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid, Cátedra, 1988.
- , *Niebla*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral A115, 1994.
- VALVERDE, JOSÉ M^a - RIQUER, MARTÍN DE, *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona, Planeta, 1968.
- VILLAPALOS, GUSTAVO - LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO, *El libro de los valores*, Madrid Planeta, 1997³.
- V.V.A.A., *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1989-1992, 4 volúmenes
- ZUBIRI, XAVIER, *Sobre el hombre*, Madrid, Alianza Editorial/Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1986.
- , *Inteligencia Sentiente*, Madrid, Alianza Editorial/Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1985.
- , *El hombre y Dios*, Madrid, Alianza Editorial/Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1985.
- , *Sobre el sentimiento y la volición*, Alianza Editorial/Fundación Xavier Zubiri, 1993.