

PODER FORMATIVO DE LA LITERATURA DE CALIDAD

Por el Académico de Número
Excmo. Sr. D. Alfonso López Quintás*

«Una reflexión profunda sobre la literatura o es de orden filosófico o no es nada».

Sergi Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*,
Mercure de France, París 1972, p. 182)

Este artículo se inscribe dentro de un proyecto de gran empeño. Se trata de elaborar un método que nos permita convertir las distintas áreas del conocimiento en fuentes de formación, sobre todo de formación ética. Entre nosotros, el profesor José Luis López Aranguren indicó la necesidad de sacar partido a la literatura de calidad para la enseñanza de la ética¹. En Alemania, Max Scheler recomendó a Romano Guardini que lo ensayara en su cátedra berlinesa sobre “Filosofía de la Religión y cosmovisión católica”. De ahí sus notables ensayos sobre Dostoiewski, Hölderlin y Mörike.

En esta línea, he elaborado dicho método de modo sistemático y pedagógico, de modo que se pueda aplicar en todos los niveles de la enseñanza². Mi propósito es colaborar a superar la situación de emergencia educativa en que estamos situados. No la emergencia de tipo *cuantitativo* que nos saca los

* Sesión del día 27 de enero de 2015

¹ Cf. *Ética*, Revista de Occidente, Madrid 1965, pp. 413-415

² Cf. *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid 2008; *Literatura y formación humana*, Puerto de Palos, Buenos Aires, 2005. El método de análisis literario y cinematográfico lo expongo, además, ampliamente en el segundo curso on line que lleva por título: “Experto universitario en creatividad y valores” (www.epc-online.es).

colores cuando aparece el informe PISA, sino la de tipo *cualitativo*, que consiste en el fallo del estilo de pensar. A mi entender, una de las causas de la confusión actual es que no se piensa con el debido rigor. La discusión y la disputa actual sobre la *libertad de expresión* es buena prueba de ello.

Para conseguir la destreza mental que exige el estudio a fondo de los grandes problemas actuales debemos asumir creativamente el enorme potencial formativo que albergan todas las áreas de la cultura, desde las ciencias matemáticas y físicas hasta las bellas artes y la literatura. Hoy hablaré de esta última en cuatro apartados:

1. Qué es una obra literaria y qué significa interpretarla
2. Experiencias básicas que el lector ha de rehacer
3. Lectura genética de las obras literarias
4. Claves para interpretar algunas obras literarias significativas

1. INTERPRETAR UNA OBRA ES HACER JUEGO CON ELLA

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

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

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

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

Si la obra literaria es en sí misma un *campo de juego*, interpretarla debe consistir obviamente en hacer juego con ella. *Hacer juego* con una obra implica asumir activamente las posibilidades creativas que ella nos ofrece al rehacer sus experiencias básicas. Toda obra se estructura a partir de una o varias experiencias nucleares. En *El principito* (A. de Saint-Exupéry) late la experiencia del encuentro interpersonal; en *El túnel* (E. Sábato), la de la confusión entre amar a una persona y poseerla; en *La metamorfosis* (F. Kafka), la de la necesidad de vivir creativamente para sentirse personas y no verse envilecidos... Al revivir tales experiencias, se alumbran en el espíritu del lector las mismas intuiciones que tuvieron en su día los autores e impulsaron y guiaron su proceso creador. A la luz de tales intuiciones podemos leer las obras por dentro, reviviendo su génesis, como si fuera uno el autor³.

Para llevar a cabo esta lectura creativa, *genética*, re-creadora del texto, se debe evitar toda precipitación en la lectura, no limitarse a tomar nota de los hechos narrados, de las peripecias argumentales descritas, sino rehacer personalmente las experiencias fundamentales del relato, aquellas en las que se apoya el conjunto de la obra y adquiere su verdadero sentido. Al ir leyendo, hemos de prestar atención, sobre todo, al tema que el autor quiere exponer a través del *argumento*. *El Principito* —en el relato homónimo de Antoine de Saint-Exupéry— ruega al piloto que le dibuje un cordero. Este es un hecho que pertenece al *argumento* de esa obra. Pero, ¿cuál es el tema que quiere el autor plantearnos? Indudablemente, el de la *primacía de la vida creativa sobre la vida biológica*. *El Principito* representa la vertiente elevada del hombre que no se preocupa tanto de salvar la vida en los momentos de extremo peligro cuanto en darle pleno sentido a través de la creatividad, sobre todo la que impulsa el encuentro interhumano. Lo que deseaba en realidad el pequeño no era *tener* un papel con la figura de un cordero, sino que *el piloto se elevara al nivel de la creatividad*. Hubiera sido igual si le pidiera que le cantara una canción. Él vino a la tierra en busca de amigos, y sentía inquietud por saber si el primer hombre que había encontrado tenía sensibilidad creativa.

³ En mi *Estética de la creatividad* (Rialp, Madrid 1998), pp. 384-477, muestro cómo se puede comprender una obra (*La Náusea*, de Sartre, *El extranjero* y *Calígula*, de Camus) hasta el último pormenor si se rehacen personalmente sus experiencias nucleares.

2. EXPERIENCIAS QUE EL LECTOR DEBE REHACER

En toda obra literaria figuran numerosas y diversas experiencias. Entre ellas sobresalen por su valor literario las *experiencias reversibles*, bidireccionales.

- Si golpeo un objeto, éste se desplaza de forma proporcional a la energía del golpe. Ahí termina mi acción. El objeto no contesta a mi incitación. Yo he actuado, y el objeto ha reaccionado desplazándose. No ha tomado iniciativa. Mi experiencia ha sido, pues, meramente *lineal*, pues ha ido de mí al objeto y en él ha concluido. Mi acción ha sido guiada por los esquemas mentales “acción-pasión”, “acción-reacción automática”.
- Muy distinta es mi experiencia si, en un momento dado, te invito a dar un paseo por el parque. Tú aceptas la invitación, pero me propones pasear por la calle. Has sido afectado por una iniciativa mía, pero no has reaccionado automáticamente; has tomado una iniciativa, proponiéndome otro lugar. Mi experiencia ha sido *reversible*, de doble dirección, y ha seguido el esquema “apelación-respuesta”. Obviamente, estamos ante una forma de actividad más elevada que la anterior, más llena de posibilidades.

Si convenimos en decir que la experiencia lineal se halla en el *nivel 1*, debemos indicar que la experiencia reversible se da en el *nivel 2*. Acabamos de descubrir que, para penetrar en el valor de la literatura de calidad, necesitamos conocer los diferentes *niveles de realidad y de conducta* en que podemos movernos. Veámoslos sucintamente, con vistas a precisar *qué tipo de experiencias* tejen las obras literarias. Saint-Exupéry indica, en *El principito*, que el piloto sufrió una avería y cayó en el desierto. ¿Qué sentido *literario* presenta aquí la palabra *desierto*? El principito pidió al piloto que le dibujara un cordero. ¿Qué valor *literario* presenta esta petición en este contexto? Si contestamos acertadamente a estas preguntas, entraremos en el reino de la verdadera *literatura*. De lo contrario, quedaremos en el campo de la mera *crónica*.

1. Los cuatro niveles positivos

a) Tengo sobre la mesa un fajo de papeles. Se trata de meros objetos, pues son mensurables, asibles, situables aquí o allí, utilizables para diversos fines. Por ser objetos, puedo poseerlos, dominarlos, manejarlos al servicio de mis proyectos y deseos. A este plano de mi existencia en el que trato con meros objetos y adopto una actitud de dominio, posesión y manejo interesado hemos convenido en llamarle *nivel 1*.

b) Llevado por mi ansia natural de crecer, escribo en estos papeles una obra musical. Los convierto, así, en *partitura*. En cuanto compuesta de un papel que es mío, puedo manejar la partitura a mi arbitrio, pero, si me pongo a tocarla —por ejemplo en un piano—, tengo que *obedecerle*, seguir las pautas que me da. Se me dirá que renuncio, con ello, a mi libertad. Y no es del todo cierto. Renuncio a una parte de mi *libertad de maniobra*, pero con ello adquiero una forma nueva y más valiosa de libertad: la *libertad creativa*, libertad para crear una obra musical. Bien sabemos que, al interpretar una obra, no nos limitamos a *repetirla*; la *re-creamos*, le damos nueva vida: un cuerpo sonoro, un determinado *tempo*, un espíritu peculiar. No la poseemos ni dominamos ni manejamos, como sucede con los papeles; la respetamos, la estimamos, colaboramos con ella. Estamos ya en un nivel superior de realidad y de conducta: el *nivel 2*.

c). Lo curioso e interesante es que nadie me ha obligado a cambiar de actitud; lo hice espontánea y gustosamente para poder crecer como persona. Y lo he conseguido, pues me he visto dotado de una potencia increíble: la libertad creativa.

d). Esa obra musical ha sido “creada en la belleza” —como sugería el gran Platón—, por amor a la belleza, con la inspiración de la belleza. La belleza otorga una peculiar elevación a las obras, les confiere “ángel”, ese no sé qué inefable que da a nuestra vida una dimensión superior. En efecto, al vivir esta experiencia, subimos al *nivel 3*, el reino de los grandes valores: la unidad, la bondad, la justicia, la belleza.

e). Alcanzamos el plano más alto de este nivel cuando vivimos tales valores de modo *incondicional*. Pero vivir, por ejemplo, el valor de la bondad *incondicionalmente*, incluso respecto a personas enemigas y repulsivas, supera nuestras fuerzas naturales. Hemos de subir un escalón más, y pensar que todos procedemos de un Padre inmensamente bueno, que nos creó a su imagen y semejanza y nos dotó de una dignidad tal que no podemos perderla aunque nos empeñemos en ello. Nos encontramos ya en el *nivel 4*, el propiamente religioso.

2. Los cuatro niveles negativos

Nuestra actitud normal debe ser la de cubrir nuestras necesidades materiales en el nivel 1, pero dar sentido a esta actividad moviéndonos al mismo tiempo en el nivel 2. Esto sucede con una madre de familia que prepara con esmero la comida, no sólo por mostrar vanidosamente que conoce el arte culinario (nivel 1), sino por incrementar la unidad con los suyos, actividad propia del nivel 2. Es muy posible que un día esa madre no se limite a promover la unidad de esa forma concreta, sino que decida actuar *siempre* en virtud del ideal de la unidad, no de sus propios gustos. Entonces asciende a la alta cota

del nivel 3. Si además es creyente y se propone crear unidad en todo momento para cumplir el mandato del Señor de amarnos unos a otros como Él nos ha amado, se adentra en el misterio del *nivel 4*.

En cambio, si alguien, seducido por el afán de dominar, poseer y manejar lo que enardece los instintos, se aferra al nivel 1, corre peligro de caer por el tobogán envilecedor de los cuatro niveles negativos:

- a) trata abiertamente a otras personas como medios para sus fines, lo cual supone un ultraje (nivel -1);
- b) hace objeto de malos tratos a las personas ultrajadas que se resisten a tal humillación (nivel -2);
- c) se ve tentado a hacer un acto supremo de posesión quitando la vida a las personas maltratadas que decidan recobrar su libertad alejándose del hogar (nivel -3);
- d) desahoga su ira infamando la memoria de las personas a quienes ha asesinado. Baja, con ello, a la sima de envilecimiento propia del nivel -4.

3. Las experiencias básicas de la literatura

Ahora podemos indicar con toda precisión el tipo de experiencias que tejen la trama de un escrito *literario*, bien distinguido de una mera crónica o relato de hechos. Se trata de

- experiencias de *realidades abiertas* o *ámbitos*, no de meros objetos. Cuando John Steinbeck habla de “la música de la perla”, no se refiere a esa codiciada piedra preciosa; alude a las ventajas que implicará para el humilde pescador hallar una perla de valor que le permita elevar a la familia de condición y educar debidamente a su hijo Coyotito. Se trata de todo un *ámbito de vida*, no de un *objeto*, por precioso que sea⁴. Los ámbitos ensanchan nuestro horizonte vital;
- experiencias de *sentido*, no de mero *significado*. Beber un vaso de vino presente siempre el mismo significado; pero en contextos distintos adquiere diversos sentidos. Es distinto beber un vaso a solas, y hacerlo en un brindis festivo. Los distintos sentidos dan color a la existencia humana, la califican y valoran;
- experiencias de *acontecimientos*, no de meros *hechos*. Beber un vaso de agua fría suele ser un mero hecho en nuestra vida. Beberlo el

⁴ Cf. *La perla*, Edhasa, Barcelona 1996.

príncipe heredero del trono de Inglaterra y morir, constituyó todo un acontecimiento, no sólo para su persona y su familia, sino para toda la nación y, más tarde, para el imperio. Los acontecimientos provocan cambios notables en la vida de quienes los protagonizan.

3. ESTAS EXPERIENCIAS NOS PERMITEN LEER LAS OBRAS EN SU GÉNESIS, DE RAÍZ

Al vivir tales experiencias, se alumbra luz en nuestro interior, justo la misma luz que recibieron en su día los autores de las obras que ahora leemos nosotros de forma creativa, como si las estuviéramos gestando. Las vemos *en estado naciente*, en su albor, y descubrimos el *tema* profundo que, a modo de mensaje humanista, nos quieren transmitir sus autores.

1. Descubrimos el origen de la expresividad de frases literarias decisivas

- «Un solo ser os falta y todo queda despoblado» (*Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé*). Este verso de las *Premières Méditations Poétiques* del poeta romántico Alphonse de Lamartine carece de sentido en el *nivel 1* —pues, obviamente, aunque perezca un ser, permanecen millones sobre la tierra—, y se muestra sobremañera sugestivo y realista en el *nivel 2*, ya que el sentido de la vida de un hombre brota en el encuentro con seres que, a través de una relación muy creativa de encuentro, se han convertido para él en *únicos* en la tierra, polos de imantación de toda su vida. Al faltar dichos polos —que constityen la meta de su obrar y el sentido de su existir—, el mundo en derredor se convierte en un *desierto*, entendido este vocablo de forma simbólica, como imagen del *grado cero de creatividad*⁵.
- Tras asesinar a su amigo el rey Duncan, Macbeth aparece con las manos ensangrentadas. Su mujer le sugiere que busque agua y se las limpie. Macbeth replica con infinita tristeza: «¿Todo el océano inmenso de Neptuno podría lavar esta sangre de mis manos? ¡No! ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!»⁶. La fuerza expresiva de esta frase arranca del entrecruzamiento de los niveles 1 y 2 en la palabra «sangre». La sangre,

⁵ Véase el comentario dedicado a *El principito* de Saint-Exupéry en *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, o.c., p. 210 ss.

⁶ W. Shakespeare, *La tragedia de Macbeth*, acto II, Aguilar, Madrid 1943, p. 1225; traducción de Luis Astrana Marín.

como elemento físico, puede limpiarse con un poco de agua, pero, como signo de un acto criminal, no puede ser borrada por toda el agua del océano. El valor simbólico brota de un entrelazamiento de ámbitos. La sangre derramada en un asesinato es el testimonio viviente, sensible, de un *entreveramiento colisional de dos ámbitos de realidad*: el del agresor y el del agredido. Si se trata de dos personas amigas, una de las cuales reviste la dignidad suprema de representante máximo del pueblo, la colisión presenta un carácter especialmente agudo, y el simbolismo del elemento que le da cuerpo —en este caso, la sangre— se acrecienta sobremanera.

Analicemos la frase y veamos con qué habilidad saca partido Shakespeare de la posibilidad de situar, a la vez, una palabra en el nivel 1 y en el 2. Al comenzar diciendo Macbeth: “¿Todo el océano inmenso de Neptuno podría lavar...?”, parece que responde a su esposa en el mismo *nivel 1* en que había hecho ella su propuesta, nivel al que pertenece el “agua”, vista como un elemento material capaz de eliminar una mancha. Pero, al agregar —como complemento de la frase— “esta sangre de mis manos”, la palabra *lavar* se difracta y aparece en dos niveles a la vez: el 1 —en el que significa limpiar— y el 2, en el que adquiere el sentido de *purificar*.

Por eso afirma seguidamente Macbeth que todo el agua del océano no puede lavar (en sentido de *purificar*) ese tipo singular de sangre que mancha sus manos asesinas, antes, al contrario, esas manos ensuciarán —en el aspecto ético— cuanto toquen (*nivel -3*). La segunda frase «¡No! ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!» debemos verla también en dos niveles distintos, para que muestre toda su impresionante expresividad. El autor quiere que nos imaginemos, en el *nivel 1*, que un poco de sangre tiñe de rojo los inmensos océanos y, al mismo tiempo, nos indica que esa transmutación se ha realizado de hecho en el *nivel -3* (nivel extremadamente negativo en el aspecto ético) porque un hombre, con sus manos, ha subvertido el orden ético de forma tan grave e irreversible como es un homicidio.

Observemos que para realizar estos análisis se requiere conocer de modo preciso los conceptos y los vocablos relativos a las actitudes, los sentimientos, los estados de ánimo del hombre: amor y odio, fidelidad y traición, agradecimiento e indiferencia, risa y llanto, alegría y tristeza, desolación y entusiasmo, arrepentimiento y pertinacia, entusiasmo y abatimiento, encuentro y soledad, aburrimiento y euforia.

2. Advertimos la importancia decisiva de ciertas experiencias, por ejemplo las tres experiencias básicas de *La náusea* (Jean-Paul Sartre)

- *Primera experiencia: la de la raíz.* Empiezo a leer una obra primera, pero decisiva, de Jean-Paul Sartre: *La náusea*, articulada en forma de diario. Un día anota el protagonista —Roquentin— que se sentó en un banco del jardín de Luxemburgo, en París. Se puso a mirar *fijamente* las raíces de un castaño que se hundían en el suelo. Y de repente se le desvanecieron las significaciones de las cosas, y sintió que todo carece de sentido y está de más; incluso él está de más y —si se suicidara— también sus huesos estarían de más bajo tierra. ¿Cómo se explica esta tremenda metamorfosis? Si no sabemos contestar y seguimos leyendo, no entenderemos nada de lo que sugiere el autor. De lo leído anteriormente, puedo colegir que se trata de una experiencia básica en la obra. Debo, por tanto, detenerme a profundizar en ella para *verla en su génesis* y comprenderla a fondo, como si la estuviera gestando yo mismo.

Para ello, recuerdo que las experiencias de *sofronización* se basan en un modo de mirar —o bien oír— fijo, obsesivo, excluyente. Sin duda es la forma como contempla Roquentin las raíces del castaño. Esta observación me lleva a confrontar esta *experiencia de mirar fusional* con la *experiencia del espejo*, aducida por Sartre en páginas anteriores (29-30, 31). Si me miro fijamente al espejo desde muy cerca, observo pronto que los rasgos de mi rostro se desdibujan, pierden su aspecto normal, y me veo como algo extraño, deforme. Es una experiencia afín a cuando se acerca mucho una cámara fotográfica a un objeto: éste se desorbita y resulta irreconocible para quien lo contempla fuera del conjunto al que pertenece. Esto explica que Roquentin, al mirar fijamente —obsesivamente— la raíz y convertirse en un mero aparato de ver, advierta que la raíz pierde su significación de tal, y, por tanto, su sentido, pues éste se alumbra al ser vista en el conjunto del árbol y de su situación en el entorno. Al no tener sentido, está de más en el universo.

Si adoptamos esta actitud de relax extremo al mirar todas las realidades, éstas pierden su sentido, se vuelven con ello absurdas y se convierten en un magma amorfo. Se invierte, así, el orden natural, y sentimos náuseas, como sucede cuando no digerimos un alimento y éste se halla *de más* en el organismo.

- *Segunda experiencia: la de la sonrisa.* Terminada esta experiencia de intensa unión de empastamiento con el entorno, Roquentin se levanta, se acerca a la verja, y contempla el jardín *de conjunto*, a

cierta *distancia de perspectiva*. De golpe, observa que el jardín le sonrío, y esta sonrisa “quiere decir algo”, y tal significación constituye “el verdadero secreto de la existencia” (153, 190). La sonrisa es un fenómeno relacional: una persona expresa, en los rasgos del rostro, su complacencia ante algo visto u oído. Se trata de un modo de expresividad muy significativa. Al decir Roquentin que el jardín le sonrío, indica que las realidades que lo componen se le muestran llenas de significación. Han perdido su carácter de “masa amorfa, meramente existente, carente de sentido, absurda, muelle y viscosa” y muestran una especie de rostro —de carácter personal— y “un cierto sentido que las desborda”. Roquentin se muestra enojado porque no logra comprender ese sentido (191), pero empieza a vivir la normalidad que supone ver el entorno a “distancia de perspectiva”, no de modo fusional.

- *Tercera experiencia: la de la canción*. Esta impresión de normalidad se reafirma en Roquentin cuando oye en un bar su disco favorito (193-194, 243-244). Lo oye a la debida distancia, atendiendo al conjunto de la canción, sin enquistar la atención en los meros sonidos. Esta sencilla experiencia le permite descubrir dos niveles de realidad distintos. La cantante que entonó la melodía existía con un tipo de existencia contingente, de modo que puede haber fallecido ya y desaparecido. El disco tiene también un modo de existencia que puede deteriorarse y romperse. La melodía, en cambio, se hace oír por encima del disco y se conserva lozana, joven y firme, pues las obras de arte son re-creadas en cada acto de interpretación y en cada audición (195, 245-246).

Al descubrir por sí mismo el modo singular de realidad que ostenta la melodía, Roquentin se alegra al encontrar dos seres humanos que, a través de la experiencia musical, se sumergen en un proceso de transfiguración que los hace participar de ese modo elevado de realidad. Confiesa que sintió entonces algo desconocido que le rozó tímidamente: “una especie de alegría” (197, 248). De ahí su decisión de abandonar el libro de historia que estaba escribiendo por otro de *invención y creación*, como es una novela, porque la historia trata de seres contingentes que existen y desaparecen, y la novela puede intentar clarificar el sentido de la vida y superar el plano de la mera existencia bruta.

Al rehacer estas tres experiencias, advertimos que, cuando el protagonista se reduce todo él a mirar el entorno de forma pasiva, laxa, se hunde en el magma amorfo de una realidad masiva, carente de sentido; pero, al consagrarse a tareas creativas —contemplación del jardín a distancia de perspectiva, audición atenta de la melodía, creación de una novela—, siente que se alum-

bra el sentido de las cosas y de su propia vida, y, con el sentido, surge el sentimiento de gozo, que va unido siempre al logro de cierto grado de plenitud. El ser humano desarrolla su personalidad a medida que se abre con energía creativa a realidades abiertas, ambientales, y, como tales, capaces de apelarle a asumirlas creativamente.

Un análisis profundo de *La náusea* nos revela que esta obra se despliega a partir de dos intuiciones (la de la contingencia radical de unas realidades y la de la no contingencia de otras), y estas intuiciones se alumbran en tres experiencias: 1) la de *relax extremo* que fusiona al hombre con los estímulos visuales que proceden de la raíz; 2) la de la *sonrisa* llena de sentido y expresividad que le dirige el jardín al protagonista cuando éste lo contempla en su conjunto, sin fusionarse ni distanciarse; 3) la de la *canción*, que revela la existencia de dos tipos de realidades: la del disco que puede rayarse y romperse, y la de la melodía, que permanece inalterable en un nivel superior. La descripción de las experiencias de la sonrisa y la canción es muy breve, pero constituye una especie de fulguración que lo pone todo a una nueva luz.

Bien realizadas estas tres experiencias, se alumbra la luz necesaria para comprender el sentido de todos los acontecimientos de la obra y clarificar hasta el último pormenor estilístico. Sirva de ejemplo el párrafo siguiente:

«La raíz, las verjas, el jardín, el banco, el césped ralo, todo esto se había desvanecido: la diversidad de las cosas, su individualidad sólo era una apariencia, un barniz. Ese barniz se había fundido, quedaban masas monstruosas y blandas en desorden, desnudas, con una desnudez espantosa y obscena»⁷.

¿Qué sentido tiene la aplicación extrapolada de una calificación *ética* (“desnudez espantosa y obscena”) a un acontecimiento *metafísico*, es decir, relativo a la realidad en cuanto tal? Una realidad, cuando ostenta una significación, un modo de ser peculiar, posee cierta delimitación y autonomía, es decir “intimidad”. Antiguamente, la cualificación de las personas venía expresada por el vestido, que era el custodio de su *intimidad*, en sus dos vertientes: corpórea y espiritual. Perder la cualificación, la significación peculiar que uno tiene por ser lo que es, equivale a despojarse del vestido que lo caracteriza. Esta pérdida de la intimidad resulta *obscena* por ser injustificada, y aparece como espantosa porque altera el orden natural y produce sobresalto⁸. He aquí cómo una expresión de carácter ético adquiere un sentido *metafísico* preciso. Ante este pasaje de la obra, el método que propongo no se limita a sugerir que esta-

⁷ Cf. *La nausée* (Gallimard, Paris 1938) p.179 y ss.; *La náusea* (Losada, Buenos Aires 151975) p. 144 y ss.

⁸ Un análisis pormenorizado de *La náusea* puede verse en mi obra *Estética de la creatividad* (Rialp, Madrid 31998) pp. 384-430.

mos ante una metáfora, una licencia concedida al escritor para lograr un efecto expresivo. Ahonda en las experiencias fundamentales para alumbrar el sentido cabal de cada pormenor, en la seguridad de que todo gran autor suele operar conforme a una *lógica*, es decir, a una coherencia interna que el intérprete debe descubrir.

Con frecuencia, los comentaristas de *La Náusea* se redujeron a subrayar la experiencia de la raíz —y de la contingencia y sinsentido de la realidad—, dejando de lado las experiencias de la sonrisa y la canción. No sin razón manifestó Sartre que, al leer a sus críticos, solía recibir la impresión de que se referían a otro pensador.

3. El descubrimiento del tema de cada obra

Al descubrir y rehacer las experiencias básicas de las obras, captamos el tema propio de cada una, su mensaje peculiar.

- La experiencia básica de *El túnel* —obra capital de Ernesto Sábato— es la de la reducción del amor conyugal a una forma de dominación. El *tema* de la obra consiste en mostrar que este error inicial provoca una actitud morbosa de celos y aboca al asesinato, como forma extrema y radical de dominio.
- El protagonista de *La metamorfosis*, de Franz Kafka, sufre la amarga experiencia de ser reducido a medio para el fin de sostener la economía familiar. Tiene como *tema* dejar patente que la vida humana desaparece al perder toda posibilidad creativa. Resulta sobrecogedor observar que una persona perece cuando se corta el hilo de oro que la une con la actividad creativa: en su caso, la de ayudar a su hermana Grete a perfeccionar sus conocimientos musicales en la capital.
- Una de las experiencias decisivas de la grandiosa película *Ben Hur* es la que viven Juda Ben Hur y el cónsul de la armada romana cuando éste, al advertir que el joven galeote —vejado duramente por él— le ha salvado la vida en la batalla, quiere prohijarle y, como primera medida, le pregunta: «Oye 41, ¿en realidad cómo te llamas?». Llamarle por su nombre, no por el número del remo al que estuvo atado día y noche, significa el primer paso hacia una vida de reconciliación y encuentro. En esta breve escena se nos descubre con lucidez el valor inmenso del lenguaje humano.
- Don Juan, “el burlador de Sevilla y convidado de piedra”, tipo universal creado por Tirso de Molina, vive intensas y constantes experiencias de saciedad de las pulsiones instintivas. No tiene rival en el

nivel 1. Pero no resiste la confrontación con Don Gonzalo, el Comendador, representante de los niveles ético, axiológico y religioso. El *tema* de la obra se nos muestra con todo su poder formativo cuando Don Gonzalo le pide que le dé la mano, él lo hace y es aniquilado por un fuego más potente que el que había enardecido su vida pasional.

4. CLAVES PARA INTERPRETAR ALGUNAS OBRAS LITERARIAS

A) *Tierra de los hombres*, de Antoine de Saint-Exupéry.

1. *Contextualización de la obra*. El sentido de cada realidad brota siempre en un contexto. El sentido de una obra brota en el contexto de la producción del autor. Y esta producción cobra su sentido peculiar dentro de su época. De ahí la necesidad de situar cada texto en la obra a la que pertenece, y ésta en la producción del autor, y esta producción en su época. Todo ello de forma breve, pero suficiente para iluminar el punto de partida de la actividad literaria.

Saint-Exupéry (“Saint-Ex” para los amigos) vivió con sensibilidad muy despierta cada uno de sus destinos de piloto de aviación civil. Sus peripecias en África, junto al desierto, y los peligrosos ensayos del correo aéreo argentino inspiraron sus primeras obras. El renombrado relato *El principito* surgió en el exilio de Nueva York al contemplar la desolación de su patria, Francia, tras la debacle bélica de 1939. La figura del principito representa la conciencia lúcida de un ciudadano francés que insta a sus compatriotas —tras perderlo todo en el nivel 1— a dar el salto al nivel 2, el de la creatividad y el encuentro. Al pedirle que le dibujara un cordero, quería indicarle que *ejercitara la creatividad artística* y se preparara, así, para movilizar la *creatividad ética*, que lo llevaría al encuentro. Con ello, todo en sus vidas se transformaría: el hosco desierto, el dolor, la muerte, la soledad de los espacios siderales...

La obra *Tierra de los hombres* surgió a impulsos de una zozobra singular: la conciencia de que se abatía sobre Europa una segunda Gran Guerra. El autor quiso reavivar en sus contemporáneos la conciencia de que nos necesitamos unos a otros.

2. *Descripción de la creatividad de la obra*. Dos jóvenes se encuentran a punto de perecer en el desierto. Habían dejado a los suyos (personas pertenecientes al nivel 2) y confiado sus vidas a un aparato que sabían manejar y dominar (actividades propias del nivel 1). El aparato falla (es decir, hace quiebra la confianza en el nivel 1) y se ven abocados a una situación límite.

Cuando todo parecía perdido, una simple señal grabada en la arena lo transforma todo. Unas huellas humanas convierten el silencio oprimente del desierto en una invitación elocuente a saltar de gozo:

“¡Estamos salvados. Hay huellas en la arena!...” “¡Ah! habíamos perdido la pista de la especie humana, nos habíamos alejado de la tribu, nos encontrábamos solos en el mundo, olvidados por una migración universal, y he aquí que descubrimos, impresos en la arena, los pies milagrosos del hombre” (163; 212).

Divisan, a lo lejos, a un beduino en camello, intentan gritar pero ya no pueden, y la figura anhelada del hombre del desierto desaparece tras las dunas. La vida entera de los dos jóvenes depende en ese momento de que alguien, por humilde que sea, tuerza la cabeza, los vea y esté dispuesto a ayudarles. Eso acontece seguidamente, pues otro beduino, al pasar, los ve y reparte con ellos la ración de agua que había calculado para la larga travesía del desierto. Esa generosidad inspira el milagro de la solidaridad y la fraternidad. “*Aquí no hay razas, ni lenguas, ni divisiones... Lo que hay es ese pobre nómada que sobre nuestros hombros ha puesto sus manos de arcángel*” (165; 215). Les puso para invitarles a tumbarse y beber boca abajo para no marearse. Al recobrar la vida, el piloto entona un himno a esa realidad humilde que, recatadamente, hace “renacer en nosotros los manantiales agotados de nuestro corazón”: el agua.

“¡Agua!, (...) tú no eres necesaria para la vida; eres la vida. Nos llenas de un placer que los sentidos no pueden explicar. Contigo entran en nosotros todos los poderes a los que habíamos renunciado. Gracias a ti, se abren en nosotros todas las fuentes cegadas de nuestro corazón”. “Eres la riqueza más grande del mundo, y también la más delicada, tú, tan pura en el vientre de la tierra” (165; 215-216).

Y, dirigiéndose a quien había hecho el sacrificio de buena parte del agua reservada para el viaje, no se limita a expresar su agradecimiento por haberleS salvado la vida biológica; le comunica que, con su ejemplo admirable de generosidad, les ha salvado su vida espiritual, haciéndoles volver a la comunidad de los hombres.

“En cuanto a ti que nos salvas, beduino de Libia, te borrarás, sin embargo, para siempre de mi memoria. No me acordaré nunca de tu rostro. Tú eres el Hombre y te me apareces con el rostro de todos los hombres a la vez. No nos has visto nunca y ya nos has reconocido. Eres el hermano bienamado. Y yo, a mi vez, te reconoceré en todos los hombres. Te me apareces bañado de nobleza y de bondad, gran señor que tienes el poder de dar de beber. Todos mis amigos, todos mis enemigos en ti marchan hacia mí, y yo ya no tengo un solo enemigo en el mundo” (165-166; 216-217).

Esta reconciliación con la Humanidad nos pone en camino de nuestra verdad de hombres. Nuestra verdad surge en nosotros cuando nos entregamos al logro de una meta elevada, un ideal, como es superar la actitud egoísta y fomentar la solidaridad, la camaradería, la unión personal profunda.

“Sólo cuando estamos unidos a nuestros hermanos por un objetivo común, ajeno a nosotros, respiramos, y la experiencia nos demuestra que amar no es mirarse el uno al otro sino mirar juntos en la misma dirección. Sólo hay compañeros cuando se unen en una misma cordada, hacia la misma cumbre, en la cual se encuentran. De lo contrario, ¿cómo, en el siglo mismo del confort, podríamos experimentar una alegría tan plena al compartir nuestros últimos víveres en el desierto? (...) A todos los que, entre nosotros, han conocido el profundo gozo de los accidentes en el Sahara cualquier otro placer les ha parecido luego fútil” (178; 234-235).

3. *Valoración final.* Esta obra carece de un *argumento* unitario. Consta de varios relatos, solamente unidos por el amor a la aviación y la valoración humana del riesgo. El *tema* queda patente en el capítulo VII, donde advierte el protagonista que no es el peligro lo que ama, sino la vida, sobre todo la vida de *relación amistosa y comunitaria* que volvió a renovar merced a la milagrosa generosidad del hombre más humilde del desierto. Al verse perdido, tras un accidente de aviación, en la inmensidad desolada de un desierto, confiesa que no intentó sino «encontrar a mi especie, cuyo albergue en la tierra había olvidado»⁹. La belleza de ese encuentro se plasma en la expresividad conmovedora de las palabras dirigidas por uno de los pilotos al beduino que los salvó donándoles parte del agua que tenía reservada para los catorce días de travesía entre Libia y Dakar: «Tú eres el Hombre y te me apareces con el rostro de todos los hombres a la vez...Eres el hermano bienamado...»

B) *El extranjero*, de Albert Camus

En medio del horror y el desconcierto espiritual de la Segunda Guerra mundial (1942), Albert Camus nos muestra a un joven que vive exclusivamente en el nivel 1, el de las puras sensaciones¹⁰. Millones de personas —sobre todo, jóvenes— se identificaron con él. Se fundaron revistas con el solo fin de interpretar esta obra, pero no siempre consiguieron desvelar el enigma de esta persona atormentada.

⁹ Cf. *Tierra de los hombres*, o.c., p. 159; *Terre des hommes*, o.c., p. 206.

¹⁰ Las características del nivel 1 coinciden, en cierta medida, con las del primer Estadio en el camino de la vida, descrito por Sören Kierkegaard. Cf. *Diario de un seductor. Temor y temblor* (Guadarrama, Madrid 1976). Traducción de Demetrio D. Rivero; *Etapes sur le chemin de la vie*, Gallimard, París 1948. Sobre las características del hombre seductor, véase mi obra *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, o.c., pp. 95-102.

- El infortunado protagonista no se mueve nunca en el nivel 2, el de la creatividad. Recluye a su madre en un asilo, debido —según propio testimonio— a que “no tenía nada que hablar con ella”. Bien sabemos que el hablar, cuando es espontáneo y sincero, tiene un carácter creativo. En su entierro, sólo se fija en las figuras de los ancianos que lo acompañan. No alude a ningún recuerdo que implique relación creativa con su madre.
- No capta el sentido de lo que le dice María —su amante— cuando le propone casarse.
- Mata a un árabe, y afirma que no lo asesinó, contra lo que afirma el juez; sencillamente hizo el gesto de mover el dedo índice cuando lo tenía junto al gatillo de su revolver, y vio que un bulto blanco caía sobre la arena delante de él.
- No entiende cómo unas palabras pronunciadas por un señor corriente, que debe asearse igual que los demás, comer y dormir, tienen el poder de condenarle a muerte.
- Días antes del cumplimiento de la sentencia exclama: «Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, me queda esperar que el día de mi ejecución haya muchos espectadores y me reciban con gritos de odio»¹¹. Torrentes de tinta se derramaron para explicar esta frase. Numerosos autores intentaron clarificarla, en vano, por la vía de las perturbaciones psicológicas. La teoría de los niveles permite, a mi entender, dar una explicación convincente y clara. Si, al caminar el reo hacia el cadalso por un pasillo abierto entre los agresivos asistentes, alguien le sorprende con una mirada compasiva, le invita implícitamente a corresponder con un acto de agradecimiento, siquiera mínimo, y eso lo instala a él en el nivel 2, el del encuentro y de la luz que el encuentro genera. Entonces, como por un relámpago, se le iluminará de golpe su verdadera condición: es el asesino de un inocente, el sentenciado justamente a muerte, el “extraño” o “extranjero” en un mundo de personas honradas y justas; el hombre displicente que se autocondenó a una soledad destructora... Para evitar esa luz desconcertante —que lo descolocaría radicalmente en la vida—, desea, como última voluntad, que se concentre allí una gran masa y todos lo reciban con miradas y gritos de odio, a fin de sentirse menos solo. Se entiende perfectamente, merced a nuestro análisis de carácter *antropológica*, basado en el estudio de los tipos de lógica que rigen los distintos niveles de realidad y de conducta en que puede moverse el ser humano.

¹¹ Cf. *El extranjero*, (Alianza Editorial, Madrid 1971) p. 143; *L'étranger* (Gallimard, Paris 1957), p. 188.

C) *Yerma*, de Federico García Lorca

No tuvo mejor suerte entre los críticos esta obra de la madurez de García Lorca. Ni siquiera el autor pareció ser muy consciente de su grandeza literaria. En una fugaz visita a Madrid, José Luis Borges manifestó en Barajas que Lorca, como dramaturgo, es un globo que él estaba dispuesto a pinchar. Entre nosotros se rechazó este juicio airadamente, pero apenas se indicó que ciertos críticos lo habían inspirado al escribir despectivamente que *Yerma* es “un dramón rural”, la historia de una mujer obsesionada por tener un hijo biológico, y se desespera de tal modo al ver que el tiempo pasa en vano que acaba asfixiando, exasperada, a su marido Juan.

A mi entender, *Yerma* no tomó a Juan como mero progenitor de un posible hijo. Mostró quererle desde el principio de la obra, pero se defraudó al ver un día y otro que él no promovía su vida creativa. Al prohibirle hablar con los vecinos —algo imprescindible entonces en una aldea—, *Yerma* ve cada día más anuladas sus posibilidades de creatividad. Juan era un hombre honrado, trabajador, más amigo del hogar que del ambiente enrarecido y pasional de la taberna. Pero no era creativo. En una tarde calurosa le indica a *Yerma* que se va a regar las tierras y dar de beber al ganado. *Yerma* le pregunta si le espera. Él contesta secamente: “No. Acuéstate y duérmete”¹². *Yerma* no necesitaba descanso, sino encuentro cordial, el cobijo de una conversación amable al caer de la tarde. Si Juan hubiera contestado que le esperara —con el tipo de espera *creativa* que *Yerma* hubiera sin duda vivido—, para cenar juntos y dar un paseo por la fresca, no se hubiera producido el clímax dramático que llevó a *Yerma* a exasperarse y evitar todo gesto simbólico que pudiera significar armonía —por ejemplo, comer en la mesa común— y que, en su soledad, no podía ver sino como una farsa.

Al unirse la carencia de un hijo —con el que ella podría encontrarse, pues a las madres los hijos les vienen de dentro— con la falta de un verdadero encuentro con el marido y los vecinos, *Yerma* llega a rebelarse contra la ley natural de la dualidad que rige la procreación: «Yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola!»¹³. Pero «una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo —¡maldito sea el cuerpo!— no nos responda»¹⁴. Al elevarse, de esta forma, por encima de la situación concreta en que se hallaba la protagonista y tomar partido por una cuestión decisiva que nos atañe a todos en cualquier momento y lugar, la obra de García Lorca adquiere aquí rango de “clásica”.

¹² Cf. *Yerma*, Cátedra, Madrid 1970, p. 65.

¹³ Cf. o.c., p. 93.

¹⁴ Cf. o.c., p. 98.

La soledad de Yerma se acentúa y su ánimo se encrespa cuando su marido le confiesa que, en el matrimonio nunca buscó al hijo sino “la casa, la tranquilidad y una mujer (...), para vivir en paz, uno y otro, con suavidad, con agrado” (111).

Cuando, seguidamente, Juan la quiere besar, Yerma se siente reducida a condición de objeto, de pasto fácil y casero, y le dice: «Me buscas como cuando te quieres comer una paloma» 111. Al sentir el contacto físico del rostro de Juan, Yerma grita: «Eso nunca. Nunca», y aprieta convulsa el cuello de su esposo, que cae hacia atrás agonizante. Lo asfixia con sus manos —hecho inverosímil, dada la diferencia de fortaleza física entre ambos— para indicar que una vida biológica carente de creatividad es deleznable y no tiene sentido seguir fingiendo que encierra un valor.

Ella anhelaba vivir cuanto nos ofrece el nivel 2: encuentro, comprensión, creación de vínculos estables y no encuentra sino las desechables ruindades del nivel 1. Cuando, en el ambiente relajado de la romería, una vieja aconseja a Yerma que intente buscar en su hijo la fecundidad que no le concedió su marido, Yerma la rechaza con estas significativas palabras: «Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes, y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes»¹⁵. Se trata de un tipo de soledad que acontece en un nivel superior a la carencia de un hijo biológico. Ella deseaba el encuentro fiel con su marido, y su fruto natural que es un hijo al que cuidar, aunque fuera con dolor.

«¡Ay que prado de pena!
¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!
que pido un hijo que sufrir, y el aire
me ofrece dalias de dormida luna»¹⁶

Esta obra es un himno a la grandeza de una vida creativa y una elegía al ambiente anodino y rudo de una aldea sin capacidad de crear auténticas relaciones de amistad. Por eso no hay alegría ni siquiera en los cantos de las lozanas jóvenes que critican a Yerma en el río de lavar.

¹⁵ Cf. o.c., p. 108.

¹⁶ Cf. o.c., p. 80.

D) *Caminante, son tus huellas*, poema de Antonio Machado

«Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y, al volver la vista atrás,
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar».

(Cf. *Proverbios y Cantares*)

El poema de Machado comienza negando que haya camino. Esta palabra nos remite, en principio, a los caminos físicos que seguimos a diario y pertenecen al *nivel 1*. Como damos por hecho que existen, nos choca esta afirmación tajante del autor, que en su obra *Juan de Mairena* dio pruebas sobradas de sensatez y penetración filosófica. Nos tranquiliza al indicarnos que el *verdadero* camino lo hacemos nosotros al andar. Es una ruta trazada para realizar nuestros proyectos de vida (nivel 2). Aquí entra ya en juego la *creatividad*, que ha de ser nuestro distintivo como personas.

Para indicarnos que no alude a los caminos ya hechos, sino a los que trazamos con nuestra mente y nuestra voluntad y que, no bien diseñados y recorridos, parecen esfumarse, nos dice el autor que nuestro camino se reduce a nuestras huellas, que, no bien se forman, desaparecen rápidamente cuando se forman sobre la arena o sobre el barro. Eso nos indica que lo importante para el poeta al reducir el camino a *huellas* es que la existencia de éstas refleja nuestro trajín diario en pos de nuestra realización personal.

En virtud de ese trajinar, a veces esas huellas se unen a las de otros y forman caminos en los campos cubiertos de hierba o maleza. Así surgen los senderos del bosque, expresión que inmortalizó Heidegger con su famoso libro *Holzwege*¹⁷. Estas sendas nos sirven de camino físico para movernos por el campo. Cuando la mayoría de la gente toma a diario una ruta determinada para realizar sus proyectos, la sociedad acude en su apoyo dándole un adecuado soporte físico que facilite la circulación. Así convierte una ruta en calle, carretera, autopista... Al decir el poeta que no hay camino, quiere indicar que no existirían los caminos físicos (nivel 1) si la gente no viviera trazando rutas (nivel 2) en virtud de los valores que desea promover en su vida (nivel 3). O

¹⁷ Cf. o.c. (Klostermann, Frankfurt 1950). Versión española: *Caminos del bosque*, Alianza Editorial, Madrid 1998.

sea, que el andar es el origen de los caminos físicos. Por tanto, puede indicarse que “al andar se hace camino”, pero el andar depende del *proyectar*, que se da obviamente en el nivel 2, con el apoyo y la inspiración que procede del nivel 3. Si el camino ya trazado por la sociedad me sirve para seguir una determinada ruta y conseguir la meta proyectada, gana para mí un *valor*. El valor no está en las cosas (nivel 1); *surge* merced a nuestra energía creativa (niveles 2 y 3). Cuanto mayor sea esta energía, más profundo será nuestro conocimiento de los valores.

De ahí que el término *camino* del 2º verso haya de entenderse en el nivel 2, como ruta que uno se traza en la vida. En cambio, el mismo término en el verso 3º se refiere a los caminos físicos (nivel 1). La senda que uno traza en cada momento y que delatan las huellas no se vuelve a pisar en sentido creativo, porque cada ruta responde a un proyecto siempre renovado. Puede seguir la misma orientación, pero cada día responde a un afán propio, con sus características peculiares.

Al final considera el autor estas rutas trazadas por cada uno conforme a sus proyectos como “estelas en la mar”, para indicar que tales caminos no están fijados en el suelo, de forma inmutable y perenne. Se asemejan a los caminos del aire, que figuran en los mapas de los pilotos y regulan la circulación aérea. Los caminos que sigue el hombre cada día para realizar sus planes desaparecen en cuanto los va recorriendo, como sucede con las estelas en la mar, pero, vistos con una *mirada profunda*, no son fugaces y efímeros. Lo son en el sentido de que puede ser que ese camino no vuelva a recorrerlo nunca, por no entrar en mis proyectos de vida, pero esos caminos ya seguidos seguirán siendo muy reales, en cuanto han ido tejiendo la trama de mis ámbitos de vida. La palabra *estelas* hay que entenderla en el nivel 2, no en plan físico huido sino en plan ambital, creativo, propio de ese importante nivel. Los proyectos que uno se esfuerza en realizar a través de muchos y diversos recorridos no desaparecen del todo; van tejiendo la trama de nuestras vidas, que perdura de formas diversas.

En este breve poema, Machado parece dejarnos en el aire, flotando en un nivel de la realidad inconsistente y efímero. Es la misma sensación que tuvieron, en principio, tantas personas que, en el primer cuarto del siglo pasado, oían a los pensadores existenciales proclamar la insuficiencia de las realidades “objetivas” —delimitables, asibles, pesables, manejables, analizables con métodos científicos...—, y ponderar la importancia y el rango de las realidades “inobjetivas”, no manejables, no sometibles a control, no manejables arbitrariamente. Al conocer debidamente este movimiento intelectual (representado sobre todo por M. Heidegger, K. Jaspers, G. Marcel), hoy respiramos hondo al constatar que su propósito era eminentemente positivo, a saber: *revelarnos la importancia decisiva de las realidades que hacen posible una vida creativa, abierta a los más altos valores.*

De modo semejante, Machado parece negar valor a las realidades del nivel 1; en este caso, el camino construido por la sociedad para facilitar la circulación. Al afirmar que no hay camino, sino sólo nuestras huellas, nos sorprende, para lanzar nuestra atención hacia el verso siguiente, donde nos advierte que *se hace camino al andar*. Nos insta, así, a subir al *nivel 2*, en el cual lo importante no son los caminos físicos sino el trazar rutas y seguirlas en la vida, sea que coincidan con los caminos físicos ya trazados y configurados, sea por una playa o campo a través. De esta bella forma, canta Machado un himno a nuestro poder creativo y despierta nuestra conciencia de que la vida la estamos haciendo cada día de nuevo, a golpe de proyectos vitales, que la sociedad debe promover a cada instante, pero nunca agostar. Es este anhelo creativo el que otorga al poema su largo aliento.

Para ayudar al lector a ver de conjunto los cambios de nivel que presenta el vocablo “camino” en el poema machadiano, ofrezco de nuevo el texto, e indico al margen el nivel en que se hallan los vocablos *camino*, *huellas*, *senda* y *estelas*.

«Caminante, son tus <i>huellas</i>	2
el <i>camino</i> , y nada más;	2
caminante, no hay <i>camino</i> ,	1
se hace <i>camino</i> al andar.	2
Al andar se hace <i>camino</i> ,	2
y, al volver la vista atrás,	
se ve la <i>senda</i> que nunca	2
se ha de volver a pisar.	
Caminante, no hay <i>camino</i> ,	1
sino <i>estelas</i> en la mar».	2

E) Dos textos decisivos de *La Celestina*, de Fernando de Rojas

En la literatura de calidad se describen con frecuencia conductas des-arregladas, pero su propósito último no es exaltar esas formas de proceder, sino mostrar que llevan en su apariencia atractiva el germen de su fracaso. Por eso, aun conteniendo pasajes escabrosos, resultan aleccionadoras en el aspecto ético.

La acción de *La Celestina* está impulsada por tensiones amorosas, pero el autor se cuida de mostrar que se trata de un amor pasional (nivel 1), entregado a un vértigo destructivo, como queda patente en las desgracias que acaban padeciendo los protagonistas. La condición siniestra del vértigo queda descrita de forma inigualable en este duro reproche —una verdadera imprecación— dirigido al proceso de vértigo por Pleberio, padre de Melibea:

«Cébasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleites, y al mejor sabor nos descubres el anzuelo. No lo podemos huir, que nos tienes ya cazadas las voluntades. Prometes mucho, nada cumples; échasnos de ti porque no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos. Corremos por los prados de tus viciosos vicios, muy descuidados, a rienda suelta; descúbrenos la celada cuando ya no hay lugar de volver. Muchos te dejaron con temor de tu arrebatado dejar; bienaventurados se llamarán cuando vean el galardón que a este triste viejo has dado en pago de tan largo servicio».

Al amor meramente pasional (nivel 1), que no se eleva al nivel de la creatividad y el compromiso personal (nivel 2) le reprocha amargamente Pleberio su calculada y artera ambigüedad:

«¡Oh amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos! [...] ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? Si amor fueses, amarías a tus sirvientes. Si los amases, no les darías pena. Si alegres viviesen, no se matarían, como ahora mi amada hija. [...] Dulce nombre te dieron; amargos hechos haces. [...] Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven das mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congojosa danza. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? Ciego te pintan, pobre y mozo. Pónente un arco en la mano, con que tires a tiento; más ciegos son tus ministros, que jamás sienten ni ven el desabrido galardón que se saca de tu servicio»¹⁸.

Al advertir cómo se pliega el lenguaje a las exigencias de la descripción, constatamos una vez más hasta qué punto descubrió el autor la sintonía asombrosa que reina entre los valores de la bondad, la justicia y la verdad, por una parte, y, por otra, la más alta belleza.

¹⁸ Cf. Fernando de Rojas: *La Celestina* (Salvat-Alianza Editorial, Madrid 1970) pp. 178-179.