

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Filosofía

La literatura como método de conocimiento

Tesis para optar al grado en Magíster en Filosofía Mención: Historia de la Filosofía

Autor:

Francisco Roco G.

Profesor Guía: Jorge Acevedo Guerra

Santiago, 1995

Resumen .	1
INTRODUCCIÓN .	3
Capítulo I.- ¿QUE ES LA LITERATURA? .	7
1. Hacia un concepto de literatura . .	7
2. Estructura de la realidad .	8
3. Arte y Verdad . .	9
4. La belleza artística .	12
5. Arte y mimesis . .	13
6. Afán de verosimilitud .	15
7. El lenguaje literario . .	17
CAPITULO II.- La Literatura como Método . .	21
1. Precisiones metodológicas .	21
2. La Literatura como duplicación . .	23
3. Construcción imaginaria de la vida . .	24
4. La novela como abreviatura . .	26
5. Un cuento de Sartre .	28
6. Aportes de la novela al conocimiento . .	31
7. Los personajes en la novela existencial . .	35
CAPITULO III .- CRITICA DEL METODO .	39
1. Los métodos filosóficos en la historia .	39
2. Trascendencia de la literatura .	41
3. "Estilo" literario y filosófico . .	43
4. La poesía accede a la verdad . .	45
5. Limitaciones del método .	47
CAPITULO IV . .	49
A MODO DE EJEMPLO . .	49
1. Niebla como simulación de la vida .	50

2. Contingencia del ser humano .	54
3. Niveles de realidad .	57
4. Temas unamunianos .	58
5. Antecedentes filosóficos .	61
IDEAS FINALES .	67
Bibliografía .	69

Resumen

En esta tesis se propone un método filosófico para analizar textos literarios. Se parte de la premisa que filosofía y literatura son dos saberes distintos y, por tanto, irreductibles uno a otro. No obstante sus diferencias, son perfectamente compatibles, siendo posible analizar la literatura desde una perspectiva filosófica. Con este fin se indaga acerca de qué es la literatura, se busca un método, se examinan sus fortalezas y debilidades, y se aplica a una obra.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por finalidad replantear aquella vieja pregunta que indaga por la relación entre filosofía y literatura, especialmente destinada a encontrar un nexo gnoseológico entre ambas. Se trata de averiguar si las intuiciones literarias sirven, y en qué medida, a la escrutación filosófica. Se parte de la premisa que son dos modos distintos de expresión y, por lo tanto, irreducibles uno a otro. La literatura tiene como valor fundamental la belleza, esto es, persigue una finalidad estética; en cambio, la filosofía tiende por sobre todo a la verdad.

No se desconoce que la indagación propuesta ha sido frecuentemente rechazada porque -se ha dicho- falsea el fenómeno literario alterando su función primigenia. La literatura no es historia, biografía, ciencia, ni filosofía. Claro está, es arte. Acontece, sin embargo, que el arte literario tiene como materia única al lenguaje, el mundo que construye es un cosmos lingüístico que adquiere sentido en cuanto alguien simula al hombre y su situación, el personaje. La novela, que es la forma que se tiene primeramente a la vista en la investigación, tiene como ingredientes básicos al narrador, el o los personajes y el mundo de ficción. A través de ellos se desarrolla el tema esencial del arte: el hombre -porque todo arte es, a fin de cuentas, una interpretación de lo humano-. Pues bien, el quehacer filosófico también es develación humana, puesto que la verdad -como la belleza- son por y para el hombre.

Si bien se aceptan las críticas a la interpretación filosófica de textos literarios, se tiene en cuenta que ellas olvidan un aspecto fundamental: que la literatura y la filosofía son lenguaje y que la proveniencia esencial de éste deriva de un fondo que ni una ni otra

ha creado y que les es común y ajeno a la vez. La representación del mundo en un sistema ya sea lógico-objetivo o ficticio obedece al anhelo de otorgar sentido (logos) a la situación humana y que se construye desde el lenguaje. Por eso no hay arte que siendo bello no sea a la vez verdadero. La verdad del arte no es la verdad empírica como exigen las ciencias positivas, sino que es un modo de develar aspectos esenciales del acontecer humano que se ponen en juego para que manifiesten el sentido que los anima. Así, por ejemplo, el teatro del absurdo quiere revelar un sentido ilógico del existir. La verdad filosófica también es develadora, pero exige razones y justificaciones.

Las causas señaladas nos han inducido a realizar la investigación. Creemos que una obra literaria puede constituir un buen "pretexto" para la reflexión filosófica. No pretendemos alterar su modo propio de ser, sino realizar una "lectura filosófica" que amplíe la intención que el autor tuvo al crearla. Este método, como cualquier otro, es una vía de acceso y si pretendiera transformarse en única se falsea a sí mismo y a su objeto de estudio. La vigencia de grandes obras del pasado es posible porque en ellas hay multiplicidad de sentidos que se manifiestan en el devenir histórico. Una época no agota las creaciones ni las interpretaciones estéticas. Precisamente los nuevos modos de manifestarse constituyen una invitación a nuevos modos de develarlas. Así, Cervantes en el Quijote recoge aspectos particulares del español del siglo XVII y también universales, en cuanto es posible identificar actitudes del hombre de todos los tiempos. Lo que el lector "ve" en la obra no es exactamente lo mismo porque en el acto de ver influye la perspectiva del que mira. La perspectiva filosófica es la que sugiere esta investigación, que intenta explicitar aquellos aspectos esenciales del acontecer humano desde la particularidad de una obra literaria.

La reflexión que se realiza en torno al tema no pretende agotarlo; si bien se establecen algunas conclusiones, ellas aspiran a constituirse en una invitación a seguir pensando, puesto que la complejidad y riqueza del asunto no admiten la presuntuosa convicción de transformarlo en producto terminado.

Se inicia el escrito con una indagación acerca de lo esencial del fenómeno artístico literario -¿Qué es la literatura?- porque la respuesta a qué es revela su finalidad y tratando, precisamente, de no falsear ese fin se busca el método capaz de compatibilizar lo estético y lo gnoseológico. Posteriormente, se propone el método en el capítulo que denominamos "La Literatura como Método"; luego se analizan sus alcances y riesgos considerando de modo especial las objeciones posibles de formular. Finalmente se analiza una obra según los principios propuestos.

La originalidad de la investigación consiste, más que en sus planteamientos iniciales, en desarrollar algunas tesis formuladas por algunos grandes pensadores contemporáneos como se advertirá en las citas a pie de página. Así, en su trasfondo está la idea de la hermenéutica como interpretación que piensa lo originario que se expresa en un decir (Heidegger) y de la meditación como un extraer el logos a las cosas y entre éstas, los libros llegan a adquirir una significación potenciada, (Ortega). En lo que sigue, entonces, se busca un modo de descubrir el sentido del fenómeno literario. El título, **La literatura como método de conocimiento**, debe entenderse como una hermenéutica que inquiere por un sentido y busca, desde lo concreto, lo humano universal.

Capítulo I.- ¿QUE ES LA LITERATURA?

"Es tan bueno (La vida de Ginés de Pasamonte), que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieron. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades tan lindas y tan donosas, que no puede haber mentiras que se le igualen".

(Miguel de Cervantes: Don Quijote de la Mancha)

1. Hacia un concepto de literatura

El concepto de "literatura", como otros de variado y prolongado uso, ha adquirido una riqueza semántica que dificulta su comprensión porque alude a múltiples ámbitos de significación. Se habla de "literatura" medieval, "literatura" filosófica, "literatura" femenina, "literatura" comparada, etc. Respectivamente, el concepto refiere a una época histórica, al contenido, al creador y a su destinatario, a un corpus de estudio. Por lo pronto, no interesa revisar la evolución del concepto y sus variaciones; al contrario, se quiere descubrir aquel o aquellos rasgos esenciales comunes que se manifiestan en las diversas variantes y que determinan su función.

Lo esencial a la literatura es **ser una obra artística de expresión lingüística escrita con una finalidad estética** .

2. Estructura de la realidad

De acuerdo a esta definición la obra literaria es un objeto ficticio o irreal como todo aquello que pertenece al mundo del arte. Su advenimiento al ser es el resultado de un acto poético del hombre. Este crea o produce constituyéndose en la "causa que hace pasar lo que quiera que sea del no ser al ser" (¹); esto es, mediante la intervención humana se da existencia a aquello que no la tenía. El hombre como un artesano, por la vía de la palabra, inaugura un mundo o instaura una nueva relación con las cosas y de las cosas entre sí que las hace aparecer iluminadas por un sentido hasta ese momento desconocido.

La peculiaridad de la creación artística radica en su inutilidad práctica inmediata y en la ausencia de una "receta" previa a la capacidad imaginativa del artista. El lápiz con que escribo es producto del hombre, pero no es un objeto artístico pues es un útil cuya esencia es ampliamente conocida antes de su fabricación (²). Esto no quiere decir que el artista debe inventar la obra y el género al que pertenecerá, como pretendían los personajes de Unamuno que escribían una nivola y no una novela para que no se les reprocharan deficiencias estructurales. La esencia del arte es, en cierto modo, "incompleta", alcanza plenitud al existir, en el advenimiento al ser y, más aún, requiere de la conciencia estética de quien la percibe y re-crea. El arte se constituye como tal sólo en cuanto es percibido por alguien. De acuerdo a la fenomenología de Husserl esto acontece con todos los objetos, puesto que no existe lo en-sí como pretendía el realismo e idealismo. Los objetos son para una conciencia y, a su vez, la conciencia es de algún objeto, no hay conciencia vacía o ensimismada (³). Sin embargo, las realidades extra artísticas pueden aprehenderse indirectamente, ya sea por referencias, descripciones, etc; en cambio la experiencia estética es irremplazable, requiere siempre de la intervención directa de la conciencia: un poema debe ser leído, una sinfonía escuchada, una estatua vista, etc.

Además, lo "útil" -las cosas- es lo que es, nada le falta ni nada le sobra, es algo pleno. La obra de arte, en cambio, es radical insuficiencia porque la materia y la forma que la constituyen designan algo que no está del todo en ella, sino fuera. Su misión es re-presentar algo ausente. Los zapatos que calzo agotan su ser en el aspecto que ofrecen y en la utilidad que prestan, pero unos zapatos pintados como en el cuadro de Van Gogh -Los Zuecos- sugieren variadas emociones que se originan en quien lo

¹ Platón: Banquete 205 A-C.

² Un lápiz no está imposibilitado esencialmente para ser arte, incluso puede ser considerado un objeto bello, pero en él predomina la función por sobre lo estético. Su transformación en objeto artístico requiere algunas condiciones, como luego se verá.

³ Estas ideas de Husserl se encuentran en varias de sus obras: La Filosofía como Ciencia Estricta, La Idea de la Fenomenología, Ideas Directrices para una Fenomenología. Una buena síntesis se encuentra en "Una idea fundamental de la fenomenología de Husserl: la intencionalidad" de Sartre; en El Hombre y las Cosas. Edit. Losada, S.A. Bs. As., 1965 pp. 25-27

contempla. Por eso se ha dicho que el arte es un símbolo. Pero ¿un símbolo de qué? No puede ser de lo real, que no necesita representación alguna; tampoco de lo ideal, que es creación de las ciencias y la filosofía.

Tradicionalmente los objetos del mundo han sido clasificados en tres categorías: reales, ideales y valores (⁴). Los objetos reales son aquellas cosas y sucesos que existen concretamente en un proceso que va desde su nacimiento a su extinción. El fluir de lo real es producto de la afección del tiempo y el espacio, las cosas existen hoy o mañana y en algún lugar específico; esto significa que además están sometidas al principio de causa y efecto. Son reales el escritorio en que me apoyo, la preocupación que me embarga, las voces que escucho, la ciudad en que vivo, etc.

Lo ideal, es aquello que no es sensible ni empírico, sólo puede ser captado por la vía intelectual. Estéril era la faena de aquel filósofo griego que recorría las ciudades buscando al hombre porque, en rigor, éste no existe; existe Juan, Pedro, Luis, María, etc. Lo ideal es universal, está en todas partes y en ninguna concretamente, está fuera del tiempo y del espacio. El número 1, la idea de belleza, la ley de gravitación universal, el círculo, etc. no aumentan ni disminuyen, tampoco envejecen. Hay en ellos la inmutabilidad de lo que posee una esencia exacta.

Los valores, por su parte, son las cualidades que el hombre descubre en las cosas, pero que no se confunden con el ser de la cosa misma. Por ejemplo, al percibir una mujer bella la cualidad de belleza advertida no modifica el ser mujer, bien puede ser fea y ello no cambia su condición femenina. Mucho se ha discutido respecto de este tema con el fin de establecer si los valores son objetivos, si están en las cosas, o si son subjetivos porque radican en el hombre que los capta. Lo cierto es que los valores son por la relación del que aprehende y de la cosa aprehendida. El hombre descubre la cualidad, no la inventa, pero sin esa desvelación simplemente no hay valor.

La clasificación esbozada puede ser sometida a diversas críticas y, en muchos aspectos, ha sido superada por los trabajos de Heidegger, sobre todo, al sugerir la eliminación de la dualidad sujeto-objeto. No interesa, por lo pronto, entrar en esas materias, basta con cuestionar el lugar que ocupa en ella la obra de arte.

3. Arte y Verdad

La obra de arte es parte de la realidad, si por realidad se entiende todo lo que es y puede ser sin importar su categoría óptica. Lo que conocemos y podemos conocer pertenece a algún nivel de ella, ya sea Don Quijote, el triángulo isósceles, un árbol o la posibilidad que concluya este escrito. Ubicar la esencia del arte en uno de esos ámbitos no ofrece mayor dificultad, pertenece a lo ideal. Pero de acuerdo a lo señalado la esencia del arte es "incompleta" para ser plenamente requiere de la percepción de parte de un individuo.

⁴ En este punto específico se sigue de cerca la clasificación propuesta por Augusto Pescador en su *Ontología*. Edit. Losada, S.A. Bs. As., 1966.

El objeto estético está ante los ojos o ante nuestros oídos y quien lo percibe es un hombre concreto y, por ende, pertenece también a lo real. Sin embargo, el objeto estético, la "cosa" artística no existe por referencia directa al mundo real en que aparece, sino a un mundo de ficción, a un hecho imaginario que ella misma construye. Los "objetos reales", por denominarlos de algún modo, que aparecen en el arte han sido "desmaterializados" (desrealizados) e ingresan al mundo estético "purificados", adquiriendo un sentido que no tenían.

El arte es una gran metáfora, su originalidad consiste en que su objeto adquiere un sentido novedoso que el artista otorga. En ello reside el carácter simbólico. No representa cosas ni ideas, sino nuevos sentidos que surgen del juego de relaciones en que entran los objetos y que no pueden darse fuera de la obra.

Vicente Huidobro en *Arte poética* dice a los poetas:

"Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; El adjetivo cuando no da vida, mata. (...) Por qué cantáis la rosa ¡oh, Poetas! Hacedla florecer en el poema. (...) El poeta es un pequeño Dios". (5)

El poeta no debe cantar a la rosa real sino a la rosa creada del poema, esto es, una rosa "irreal". Ortega señalaba al respecto que "es el arte doblemente irreal; primero, porque no es real, porque es otra cosa distinta de lo real; segundo, porque es cosa distinta y nueva que el objeto estético lleva dentro de sí, como uno de sus elementos, la trituración de la realidad. Como un segundo plano sólo es posible detrás de un primer plano, el territorio de la belleza comienza sólo en los confines del mundo real" (6). En este contexto, irreal no es sinónimo de no-real, pues la obra está ahí existiendo concreta y empíricamente.

Si el arte está en los confines del mundo real bien puede pensarse que es ideal puesto que el objeto estético es atemporal e inespacial; es decir, su modo de ser sería similar a los números y conceptos. Sin embargo, hay una diferencia fundamental: la universalidad. Lo ideal obtiene los universales por un proceso de abstracción; de la observación de diversos casos particulares se llega a la formulación general. Es cierto que hay una idealidad pura que no tiene contacto directo e inmediato con lo real, como acontece con las matemáticas, pero no hay que olvidar que en sus orígenes fue un saber práctico y sólo adquirió autonomía teórica a partir de los griegos. Por lo pronto, interesa destacar que el universal ideal se puede descomponer en múltiples casos particulares. El objeto artístico que es también universal es siempre uno y él mismo; hay en él una extraña y paradójica condición que si no fuera por la evidente contradicción podría ser denominada "singularidad universal". Vico señalaba al respecto que los caracteres poéticos son géneros o universales fantásticos porque se pueden reducir a ellos "como a modelos verdaderos o retratos ideales, todas las especies particulares semejantes a cada uno de los géneros" (7).

El artista y el filósofo se empeñan en unificar la multiplicidad de experiencias y

⁵ Vicente Huidobro: *Obras Completas, Vol I. Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964. p. 255*

⁶ José Ortega y Gasset: *Papeles sobre Velásquez y Goya. Alianza Editorial, Madrid, 1980. p. 185*

⁷ Vico, G.: *Principios de una Ciencia Nueva sobre la naturaleza Común de las naciones I. Edit. Aguilar, Madrid 1956. p. 128*

ordenarlas en virtud de una categoría general omniabarcante y omnicomprensiva. Las vías utilizadas con este fin son diferentes. "La imagen -ha dicho Jorge Millas- es el recurso dominante del pensamiento poético, y que para el poeta no es ella arbitrio instrumental, sino sustantivo, mientras que el recurso principal del pensamiento filosófico es el concepto" (⁸). La imagen poética se constituye por la captación de semejanzas que permiten enlazar unas y otras cosas. Al decir Jorge Manrique que "la vida son los ríos que van a dar a la mar que es el morir", descubre la semejanza entre el fluir del agua y de la vida. El concepto, a su vez, tiene como primera función poner límite a lo que hay, esto es, diferenciar; por ejemplo, lo que es un río y lo que es vida. Esto no es obstáculo para que intelectualmente se establezcan relaciones de semejanza como acontece con la inducción.

Ahora bien, para Vico la mente humana en busca de lo uniforme crea un modelo que, según él, es una "verdad poética" que puede contrastarse con lo real. Un homme à femmes puede ser catalogado como un Don Juan si coincide con el tipo literario. "El verdadero capitán de la guerra -señala Vico- es el Godofredo que finge Torcuato Tarso; y todo los capitanes que no se conforman en todo y por todo con Godofredo no son verdaderos capitanes de la guerra" (⁹). No se puede negar que a menudo lo real se "amolda" al modelo ideal artístico, como se observa en la calificación de grandes capitanes de la Conquista de América a Hernán Cortés y Pedro de Valdivia (¹⁰).

La verdad poética no es arbitraria, surge, como se dijo, del descubrimiento de semejanzas en lo real, las cuales siendo familiares pasan inadvertidas hasta que la intuición del artista la evidencia. Desde esta perspectiva se entiende la afirmación de Aristóteles que "la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia, por cuanto la primera considera las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular" (¹¹).

Es posible, entonces, hablar con propiedad de una verdad artística, ya sea como correspondencia entre un modelo y lo real o como desvelamiento, según se refería en la Introducción. Aunque, en rigor, no son dos tipos de verdades, la primera es una particularización de la segunda. Al crear el poeta un modelo ideal descubre, trae a la luz semejanzas ocultas, inadvertidas para el resto de los hombres; en este sentido el poeta es -como fue entendido en muchas culturas antiguas- un hombre sabio. La verdad como desvelamiento tiene un sentido más profundo, se trata de que en el acto mismo de creación se instaura un mundo y un sentido que no había. La iluminación creadora e interpretativa es lo que los griegos denominan alétheia, concepto que según Ortega designó originalmente al pensar filosófico. "Alétheia = verdad -sostiene el filósofo español- es dicho en términos vivaces de hoy: averiguación, hallazgo de la verdad, o sea

⁸ Idea de la Filosofía. El Conocimiento. Vol I. Edit. Universitaria, Santiago de Chile, 1970. p. 155

⁹ ibíd.; p. 137

¹⁰ Al respecto puede consultarse el excelente estudio de Joaquín Barceló "Metáfora y Conocimiento en el pensamiento retórico", en Persuasión, Retórica y Filosofía. Editorial de Economía y Administración. Universidad de Chile. Santiago, 1992.

¹¹ Poética. Cap. III, par. 7

de la realidad desnuda tras los ropajes de falsedad que la ocultaban" (¹² 2). Esa verdad estaba ya ahí, sólo que encubierta por las interpretaciones tópicas y vulgares. Pues bien, el poeta es entendido y admirado porque "todo lo que él nos dice lo habríamos "sentido" ya, solo que no sabíamos decirnoslo. El poeta es el truchimán del Hombre consigo mismo" (¹³ 3). Más o menos coincidente con estas ideas, son de Heidegger cuando señala que: "la obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra (...) El arte es el ponerse en operación la verdad" (¹⁴ 4).

4. La belleza artística

Si el arte no coincide plenamente con la esfera de lo real ni de lo ideal, cabe la posibilidad que pertenezca al mundo de los valores.

Es innegable que en el arte la belleza es el valor supremo. Para una adecuada comprensión del término es necesario remitirse a las ideas platónicas. En el diálogo Hippias Mayor Sócrates interroga a aquel sobre qué es la belleza, a lo cual responde que bello es aquello que conviene, lo útil, lo ventajoso, lo grato (¹⁵ 5). Estas respuestas no satisfacen a Sócrates porque lo que busca es lo bello en sí, la idea de belleza y que posibilita la existencia de las distintas cosas bellas. La belleza debe ser análoga a la idea de ser, de verdad y de bondad.

La concepción del arte como producción de belleza ha sido cuestionada en la actualidad por la frecuente incorporación de lo feo que, por cierto, no coincide con la belleza natural. La belleza artística, en consecuencia, no debe ser entendida desde una perspectiva axiológica, esto es, no existe en oposición a la fealdad. Lo bello artístico no es lo grato ni lo útil, ni lo que origina placer, en un sentido metafísico es aquello que se funda en la perfección. "El arte, en los últimos cien años (...) -ha dicho Luis Oyarzún- ha perseguido una belleza que no coincide con la belleza natural, clásicamente codificada con arreglo a proporciones que parecían eternas- y se ha lanzado más bien hacia una vía cognoscitiva que deleitante y, por lo mismo, más trágica en la relación de sus imágenes, para acercarse a algo que tiene que ver también con la aprehensión del ser" (¹⁶ 6).

Como es sabido, el término Idea en Platón significa "figura", "aspecto", su posesión

¹² 2 Origen y Epílogo de la Filosofía. Edit. Revista de Occidente, Madrid, 1967. p. 101

¹³ 3 ibíd. p. 102

¹⁴ 4 "El Origen de la obra de arte", en Arte y Poesía. Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 1992. p. 67-68 (traducción de Samuel Ramos)

¹⁵ 5 Platón: Hippias Mayor 287 e

¹⁶ 6 Meditaciones Estéticas. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1981. pp. 53-54

permite que las cosas puedan ser vistas como lo que son. Si un libro es entendido como libro es porque se tiene previamente su idea y sin ella la realidad se disuelve en el caos. Cuando Aristóteles usa este concepto lo utiliza también como sinónimo de "forma" y "especie". Este último deriva del verbo latino spicio -ver o mirar- que tiene, además, entre sus significaciones belleza y hermosura (species). Hermoso -formosus- deriva, por cierto, de forma (morphé) (¹⁷ 7). Ahora bien, la forma (siempre con relación a materia) es entendida por Aristóteles con varias significaciones: en un sentido geométrico, como forma espacial; como aquello que hace que una cosa sea lo que es, esto es, como sinónimo de esencia; y como "telos", es decir, aludiendo a la finalidad y sentido para lo cual algo es creado. Pero ¿qué relación tiene todo esto con el problema que se intenta resolver? La belleza artística (formosus) existe en relación directa con su esencia y con su finalidad. Debe entenderse como la perfección y armonía de sus partes en vista del fin estético que se persigue. En rigor, la fealdad artística no existe, porque si resulta feo simplemente no es arte. Así los relojes que pinta Dalí en "La Persistencia de la Memoria" no están "mal hechos" por no coincidir con los relojes reales; al contrario, su forma es perfecta en virtud de la intención artística deseada. Aristóteles dice al respecto que "un bello objeto viviente y cualquier otra cosa que se compone de partes, debe tener éstas bien colocadas, y asimismo la grandeza correspondiente, porque la hermosura consiste en proporción y grandeza" (¹⁸ 8). En consecuencia, el objeto estético no pertenece mundo de los valores, aun cuando él es un valor, simboliza valores humanos y es normalmente valorado; pero su consistencia fundamental no es axiológica. Es lícito, entonces, hablar de su irrealidad.

5. Arte y mimesis

En uno de los versos citados del poema, Huidobro señala que "el Poeta es un pequeño Dios", queriendo expresar que el poeta es poseedor de una facultad análoga a la divina, su capacidad creadora. Dios es un creador ex nihilo, en cambio, el poeta es un "pequeño" Dios, esto es, crea a partir de lo existente, es un re-creador del mundo. Parfraseando a Nicolás de Cusa, Ortega ha dicho que el hombre es un Dios de ocasión, su creación no es absoluta (¹⁹ 9). Esto significa que en la obra de arte está de alguna manera presente el mundo real, aunque la pretensión del artista sea la creación pura. En el ensayo Non serviam el mismo Huidobro declara:

"Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien claro. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mi cielo y mis estrellas. "Y ya no podrás decirme: "Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..."

¹⁷ 7 Véase de Julián Marías Historia de la Filosofía. Alianza Editorial, Madrid, 1990. pp. 44-45

¹⁸ 8 Poética cap. III pár. 6

¹⁹ 9 Véase Historia como Sistema. Edit. Espasa-Calpe, Madrid, 1971. p. 41

los míos son mejores". "Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa" (²⁰ 0)

El problema a que se refieren las ideas de Huidobro preocupa al estudioso del arte desde la antigüedad. Se trata de establecer la relación existente entre el mundo de ficción que crea el artista y aquello que está fuera de la obra. Al observar lo acontecido en la historia es posible advertir un movimiento pendular que oscila desde un acercamiento en el "arte realista" hasta el deseo de prescindir de lo real, aspiración que se evidencia en el "arte puro o abstracto", en cuya perspectiva se ubica el poeta citado.

Una de las primeras obras que estudia sistemáticamente la naturaleza del arte es, precisamente, la Poética de Aristóteles. En ella se formulan algunas ideas que perduran largo tiempo y que sirven, por lo tanto, de modelo en diversos períodos. Entre lo que allí se menciona interesa, para nuestro fin, analizar la idea de la mimesis. Señala Aristóteles que "la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y por la mayor parte de la música de instrumentos todas vienen a ser imitaciones" (²¹ 1).

La concepción del arte como imitación que postula Aristóteles ha generado diversas interpretaciones, algunas de ellas erróneas al entender la imitación como sinónimo de copia de lo real. Desde esta perspectiva, el arte más perfecto sería aquel capaz de reflejar con mayor fidelidad el objeto o acontecimiento que ha servido de modelo. Planteado el asunto en estos términos habría coincidencia de fin con el arte naturalista y la novela experimental, cultivada principalmente por Emilio Zolá. Para este escritor francés del siglo XIX, la novela debe seguir el paradigma científico que describe los hechos tal como los ha contemplado para luego experimentar con ellos y los personajes. Dice Zolá que "nosotros (los novelistas naturalistas) queremos dominar los fenómenos de los elementos intelectuales y personales para poder controlarlos. Nosotros somos, en una palabra, moralistas que experimentamos y podemos mostrar, gracias al experimento, de qué manera se comporta una pasión en un medio social" (²² 2).

Nada hay, por cierto, más alejado de la mimesis aristotélica que las ideas sustentadas por el naturalista. Sin considerar la distinta concepción del mundo del griego clásico y del positivista francés del siglo pasado, basta con preguntarse qué sentido tiene copiar los hechos y la naturaleza ya que la copia siempre será inferior al original. A lo más se pretenderá -como afirma Hegel- adoptar las formas de la naturaleza y rehacerlas sobre un tipo más perfecto y más puro para que adquieran el carácter de símbolo (²³ 3). Así también ha pensado Ortega cuando señala que "El arte no tendría sentido si consistiese en mera reproducción de las cosas reales en medio de las cuales, antes del arte, está ya instalado el hombre, oprimido por ellas, náufrago entre ellas. ¿Qué sentido podría tener

²⁰ 0 Vicente Huidobro: "Non serviam" en O.C., Vol I. pp. 653-654

²¹ 1 Poética Cap. I. pár. 1

²² 2 Emilio Zolá: La novela experimental. Editorial Nascimento. Santiago, 1975. p. 45

²³ 3 Véase: De lo bello y sus formas. Edit. Espasa-Calpe. Colección Austral, Madrid, 1985, p. 44 (trad.de Manuel Granell)

una simple reduplicación de la realidad? Con una realidad, esa que hay ya, nos sobra..." (⁴ 24).

La dificultad que origina el concepto imitación proviene de que Aristóteles nunca lo define, lo toma de la tradición griega y sobre todo de Platón. Para éste la imitación es siempre una copia inferior de la realidad, la que a su vez es una copia deficiente de las ideas. La imitación artística, según Platón es la sombra de una sombra. Aunque "Aristóteles no combata explícitamente esta manera de ver -señala Ross- (...) presenta materiales para corregirla. Lo que el arte imita son los "caracteres, las emociones y las acciones", no el mundo sensible sino el mundo del espíritu humano" (⁵ 25). Entendida la imitación en este último sentido, arroja luz sobre la universalidad poética. Así, por ejemplo, en la tragedia griega se presenta el carácter particular de un personaje real o ficticio y su inevitable dependencia ante el destino, situación universal en cuanto afecta a todos los hombres.

La imitación artística concebida como mera réplica de lo real es imposible y más aún carece de sentido. La objetividad corresponde al ámbito científico y filosófico. No obstante, hay una relación entre ficción y realidad, relación que expresa con mayor claridad el concepto de verosimilitud.

6. Afán de verosimilitud

En la evolución del arte se advierte un movimiento pendular entre el arte concebido como creación pura y como reproducción. Hay en ellos una diferente intención que determina la mayor o menor nitidez con que se reconocen elementos reales. Uno y otro, sin embargo, pretenden ser verosímiles.

Lo verosímil es aquello que sin ser verdadero es semejante a la verdad. En este sentido el artista es un embaucador en cuanto trata de hacer parecer verdadero lo falso. Por esta razón precisamente, Platón expulsa a los poetas de su República ideal. Pero la pareja de términos verdad-falsedad ofrece, como todas las palabras, cierta movilidad en su significación. Frecuentemente se acepta que la verdad es una adecuación entre el pensamiento y lo que acontece efectivamente en la realidad. La afirmación "hoy es un día de sol" es verdadera si se puede corroborar con el hecho mismo. Sin embargo, muchas verdades científicas y filosóficas son construcciones ideales y no coinciden, en principio, con lo empírico. Así ocurrió a Galileo cuando refuta la concepción aristotélica de la caída de los cuerpos. Según Aristóteles los cuerpos se mueven según su naturaleza, los pesados hacia abajo y los más livianos hacia arriba; por eso los primeros caen con más rapidez que los segundos. Galileo, en cambio, sostiene que todos los cuerpos caen con igual rapidez y que la diferencia en el tiempo de caída proviene no de la naturaleza de los cuerpos, sino de la resistencia del aire. Para comprobar su afirmación lanza cuerpos de

²⁴ ⁴ Papeles sobre Velázquez y Goya, op. cit. p. 185

²⁵ ⁵ W. D. Ross: Aristóteles. Edit. Sudamericana, Bs. As., 1957 p. 395

diferente peso desde la torre de Pisa, los que no emplearon tiempos iguales en su caída. Quienes presenciaron el experimento juzgaron falsa la teoría porque ella iba contra la apariencia (²⁶ 6).

En una época como la nuestra de predominio indiscriminado de lo empírico se tiende a reducir la verdad a lo que puede ser comprobado experimentalmente, considerándose falso todo lo demás, tal como ocurrió a Galileo. Ahora bien, lo verosímil aun no siendo verdadero, no es necesariamente falso. El arte y la literatura especialmente no relata lo que aconteció sino lo que podría acontecer. Dice Aristóteles que "Lo universal (poético) es aquello que según la verosimilitud o la necesidad, dirá o hará hombre". (²⁷ 7); esto es, se pone en juego un modo humano más o menos permanente y se ensaya su reacción ante una situación creada. El arte construye un mundo ficticio, que debe ser humano y, hasta cierto punto, posible. Este concepto es utilizado con un sentido amplio, posible es aquello que no es contrario a los principios lógicos y no a aquello que de facto pueda ocurrir (²⁸ 8).

Flaubert fue uno de los escritores que procuró una máxima verosimilitud en sus obras y para alcanzarla hizo de la documentación una manía llevada al extremo. Para relatar algunos pasajes de *Madame Bovary* realiza intensas investigaciones y experimentos. Cuenta Vargas Llosa que "para describir las lecturas infantiles de Emma (Bovary), repasó los viejos libros de cuentos y de historia que él y sus hermanos habían leído de niños (...) Asimismo, a fin de ser "verídico" en lo relativo al estrangulamiento económico de Emma por Lheureux, fue a Rouen para que un abogado y un notario lo instruyeran sobre pagarés, embargos, remates y amortizaciones" (²⁹ 9). Pero destaca el escritor peruano que "Flaubert es uno de los escritores más lúcidos respecto a este proceso de conversión de lo real en ficticio ... (porque) de las ruinas y disolución de la realidad surgirá entonces algo muy distinto, una respuesta y no una copia: la realidad ficticia" (³⁰ 0).

Algunos novelistas -Flaubert, entre ellos- persiguen una verosimilitud que se podría denominar externa. Pretenden que lo narrado en sus obras sea "creído" como un hecho

²⁶ 6 Este hecho es referido por Heidegger en: *La pregunta por la cosa*. Edit. Sur, Bs. As. pp. 89 y ss.

²⁷ 7 *Poética* Cap. III pár. 7

²⁸ 8 Al respecto, J. O. Cofré afirma que "las leyes de la lógica constituyen el fundamento de la coherencia universal a las que no puede escapar ningún evento del mundo real o posible (...) La realidad, en sentido amplio, esa realidad que está más allá y que implica, como un mundo posible más, la realidad causal de nuestro mundo inmediato, se rige por las leyes lógicas que obligan al pensamiento (si existiera una realidad que escapara a estas leyes no la podríamos pensar, imaginar y mucho menos comprender). A partir de esa "Realidad", que es la realidad, cualquier otra realidad, con su respectivo conjunto de leyes y principios locales puede instaurarse, sea la del acontecer fenoménico dirigida por las leyes de Newton, sea el mundo ficticio de *El Quijote*, de *Cien Años de Soledad* o incluso los principios de construcción artística que instauran las obras plásticas". En *Filosofía del Arte y La Literatura*, Fondecyt-Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1991. p. 55.

²⁹ 9 Mario Vargas Llosa: *La Orgía Perpetua*. Edit. Seix Barral S.A. 1970, pp. 88-89

³⁰ 0 *ibíd*, p. 102

efectivamente acontecido y recurren a diversos recursos técnicos para este fin. Alberto Blest Gana, por ejemplo, construye sus novelas contando con hechos históricos chilenos de relieve, como ocurre, entre otras obras, con *El loco Estero*, *El Ideal de un Calavera* y *Martín Rivas*.

El afán de verosimilitud no es exclusivo de quienes han cultivado la denominada novela histórica; también está presente en escritores que cultivan relatos en que predomina la ficción. El escritor argentino J. L. Borges crea en algunas obras un extraño mundo de ficción que rompe el principio causa-efecto del mundo real y aparecen situaciones mágicas, rituales, demoníacas, etc., que configuran un mundo distorsionado y fantástico. Pero el autor busca la credibilidad de sus lectores incorporando citas de diccionarios y enciclopedias, nombrando a personas conocidas en el mundo de las letras, señalando calles, números y ciudades reales, etc. De la extensa obra de Borges se pueden referir sus relatos *El jardín de los senderos que se bifurcan* y *Tlön, Uqbar Tertius* (31¹).

La verosimilitud interna está relacionada con la coherencia propia de la obra. Hay relatos que cuentan situaciones que el lector reconoce inmediatamente como ficticios puesto que nunca podrían acontecer en el mundo real, pero lo insólito de ellas no impide que se entre en su juego y se acepten como posibles de acuerdo al entorno ficticio que el narrador ha creado. En la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo se torna difuso el límite entre la vida y la muerte, en ella los muertos "viven" en su pueblo de Comala, que adquiere características infernales, y recuerdan al lugar paradisiaco del pueblo que fue. Lo mismo acontece en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez donde los muertos retornan al mundo de los vivos, los hombres levitan, uno de los personajes asciende en cuerpo y alma al cielo, y toda otra clase de situaciones reales imposibles, pero que no rompen la coherencia interna del mundo de ficción, porque Macondo es, precisamente, "la tierra no prometida" donde esto sucede "naturalmente".

Una y otra orientación de la verosimilitud se apoya en lo humano. Lo increíble puede no acontecer, pero es una quimera del hombre que se realiza artísticamente y le sucede a los personajes quienes representan al hombre de carne y hueso.

7. El lenguaje literario

El arte literario posee ciertas peculiaridades que provienen del lenguaje que es su materia fundamental. Al respecto es importante mencionar las ideas que el lingüista alemán Karl Bühler formulara, teniendo como base el modelo de órgano propuesto por Aristóteles. Según Bühler en el fenómeno lingüístico siempre ha existido la presencia de tres factores o elementos: un emisor que dice algo a un receptor o auditor y le comunica algo acerca de las cosas o de la realidad. El signo es el nexo entre ellos y establece una relación de interdependencia; pero cumple una función distinta según se relacione más estrechamente con cada uno de los factores. En relación con el emisor se origina la

³¹ 1 Ambos aparecen en su *Nueva Antología Personal*. Edit. Bruguera, Barcelona, 1980.

función expresiva que es reveladora de la intimidad del hablante; relacionada con el receptor aparece la apelativa, adquiriendo la condición propia de mensaje; y vinculada más a la realidad surge la representativa que alude básicamente a situaciones objetivas (³² 2).

En años posteriores, Roman Jakobson completa lo propuesto por Bühler (³³ 3). Agrega los factores mensaje, contacto y código, y respectivamente las funciones poética, fática y metalingüística. La función poética, que es aquella que interesa para nuestro fin, es el trabajo de selección que supone cualquier acto de habla. Existe un código común a todo los hablantes de una colectividad, que es la lengua; cuando este código se actualiza y se combinan distintas posibilidades de acuerdo a la voluntad de cada hablante en particular, aparece el habla (³⁴ 4). La función poética es, precisamente, la ejecución de las combinaciones según la circunstancia -psicológica, social, religiosa, histórica, etc.- de quien habla y de sus motivaciones momentáneas. No hay, por consiguiente, un código literario que se diferencia del filosófico y científico, lo que hay es una actitud diferente del hablante que origina una función específica.

De acuerdo a estas ideas en el lenguaje literario predomina la función poética, es decir, el lenguaje funciona no por relación a un contexto extraverbal, sino que en el acto de nominar crea ficticiamente su objeto. En el poema citado dice Huidobro a los poetas "El adjetivo, cuando no da vida, mata" instándolos a usar un verbo creador que no cante a aquello que existe externamente a él. Este lenguaje no sería, en rigor, un medio para un fin, pretende ser un fin en sí mismo; de ahí derivaría su suficiencia y autonomía semántica. Al comenzar Cervantes *El Quijote* "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme..." no pretende designar un lugar realmente existente; basta con la imagen -incompleta- que crea; por eso no es indispensable conocer España ni recorrer la ruta de don Quijote para entender la obra, como tampoco lo tiene la búsqueda en Colombia de Macondo o de Comala, en México. Sería tan absurda -lógicamente hablando- como la intervención de don Quijote en la representación que realiza Maese Pedro, el titiritero. Refiriéndose a la especificidad del lenguaje literario, Martínez Bonati ha dicho que "Nuestra lectura se realiza en el esfuerzo de comprensión de estas frases imaginarias (las del texto poético), que, en cuanto a su (ausente) predeterminación situacional, nadie dice a nadie en ningún lugar. Comprenderla es, pues, imaginar su situación sin determinaciones auxiliares, es decir, desplegar la situación inmanente a la frase, proyectar la situación desde su medio, el productor desde su producto, el objeto desde su descripción" (³⁵ 5).

El lenguaje cotidiano, el de las ciencias y la filosofía, en cambio, dependen siempre

³² 2 Véase Teoría del Lenguaje. Edit. Revista de Occidente, Madrid, 1950. (Traducción de Julián Marías)

³³ 3 Una síntesis de las ideas de Jakobson, así como las de Bühler, se encuentran en Introducción al Estudio del Lenguaje de Luis Gómez M. Edic. Universitarias de Valparaíso, 1971.

³⁴ 4 Véase de F. de Saussure: Curso de Lingüística General. Editorial Losada, Buenos Aires, 1959. p. 65

³⁵ 5 Félix Martínez Bonati: La Estructura de la Obra Literaria. Edit. Seix Barral, Barcelona, 1972. p. 130

del mundo realmente existente o a lo menos refiere algo que no ha creado; funciona, por lo tanto, como un útil que relaciona al emisor, receptor y la realidad. Prima en él la objetividad, en cuanto pone el acento en un contexto de referencia exterior al propio lenguaje.

Planteado el asunto en estos términos, vale la pena preguntar si efectivamente el lenguaje artístico es capaz de plena autonomía. Si el lenguaje es al literato lo que el mármol al escultor la respuesta es positiva. Pero hay una radical diferencia entre ambos materiales, el mármol no posee ninguna riqueza semántica como el lenguaje, el significado que adquiere al interior de la obra depende exclusivamente de la intención del artista. En cambio, los conceptos tienen una significación histórica que difícilmente se puede obviar; es decir, el literato crea con una materia que él no ha inventado, ni tampoco sus lectores, "está ahí" y se resiste a un uso arbitrario. La adecuada construcción de una obra poética requiere de un conocimiento del lenguaje por parte del autor, y también del lector. En rigor, ambos se entienden porque lo comunicado no se extrae del propio fondo de los interlocutores, proviene de algo que les es común, pero ajeno a la vez, la realidad. O en la terminología de Heidegger: el ser. El crítico portugués Aguiar e Silva comentando la plurisignificación del lenguaje literario cita los siguientes versos de Danza Macabra de Baudelaire:

Bayadera de huesos, manceba irresistible (irrésistible gouge) Di a esos danzantes que se fingen ofuscados: ¡Galanes, pese al arte de polvos y carmines, oléis todos a muerte!...(³⁶ 6)

Señala el mismo crítico que "Baudelaire evoca ante un esqueleto, el destino cruel de la humanidad: la muerte. Fijémonos en la expresión "irrésistible gouge", con que el poeta califica al esqueleto y la muerte. Según nos informa el diccionario, "gouge" es un sustantivo que significa "moza, muchacha, a veces con una connotación peyorativa: "mujer de vida alegre". Baudelaire, sin embargo, conocía más íntimamente la historia de la palabra, y se aprovechó de ella para crear un sintagma plurisignificativo. La "gouge" era la cortesana que seguía a los ejércitos y, en la visión del poeta, la muerte es también la "gouge", la cortesana que sigue al gran ejército universal, y sus besos son "positivamente irresistibles" (³⁷ 7).

En el lenguaje literario predomina la función poética, lo que significa que están presentes las demás, por eso la literatura artística inevitablemente refiere al mundo real aunque sea de manera secundaria. La creación estética abre un mundo de relaciones que van más allá de sí misma porque develan un modo de ser, real o posible, del hombre y su mundo. Esto es lo que justifica la idea que el arte también es una forma de conocimiento.

³⁶ 6 En: *Teoría de la Literatura. Edit. Gredos, Madrid, 1975 p. 21.*

³⁷ 7 loc. cit.

CAPITULO II.- La Literatura como Método

"... es una verdad muy cierta que, cuando no está en nuestra mano discernir las opiniones más verdaderas, debemos seguir las más probables; y aun cuando no advirtamos mayor probabilidad en una que en otras, debemos, sin embargo, decidirnos por algunas y considerarlas después, no ya como dudosas en cuanto se refieren a la práctica, sino como muy verdaderas y ciertas, puesto que la razón que nos ha determinado a seguirlas lo es".

René Descartes: Discurso del Método (2a. Parte)

1. Precisiones metodológicas

La proposición "la literatura como método" posee dos significaciones diferentes, pero

íntimamente relacionadas. En primer lugar, se refiere a que ella es en sí misma un método, en cuanto posee un sistema de relaciones y jerarquías que conforman su mundo de ficción; es cierto que el sistema tiene, primeramente, validez particular porque su alcance no pretende ir más allá de cada obra, pero si no tuviera relación alguna con el mundo real en que emerge sería un objeto ininteligible. Su comprensión proviene de que el mensaje o símbolo trasciende la ficción y se interna en el mundo real y, en éste, a su vez, radica el fundamento último de aquel, en cuanto el artista crea relaciones a partir de algo que ya es.

Sin embargo, la interpretación artística no es racional en el sentido lógico-especulativo del término, por cuanto, no se justifica a sí misma, ni al mundo particular que crea³⁸). Por esto no invalida la existencia de un método "extrínseco" que la justifique y que, a la vez, potencie y explicita al máximo su significación. Usando un término griego se dirá que requiere de una hermenéutica. La hermenéutica ha dicho Ortega "es la ciencia y el arte de interpretar textos, principio que consiste en precisar el sentido de una palabra mediante el contexto en que aparece, sea la unidad de la frase o la de la página o la de todo el libro"³⁹). El concepto es usado, en lo que sigue, en su significación etimológica, esto es, como expresión, explicación de un pensamiento, que es precisamente la forma como lo entiende Ortega. Ha habido variantes en su comprensión, pero no viene al caso precisarlas por ahora.

Sin desconocer la autonomía y universalidad del texto no debe olvidarse que forma parte de la realidad y ésta es un todo más amplio que la incluye. Con mayor o menor nitidez lo real está com-presente en el mundo ficticio. La hermeneútica pretende develar no la huella física ni real, sino aquellos aspectos metafísicos trascendentes a la obra, con el afán de darles razón. Así, Madame Bovary, entre otras cosas, muestra las vicisitudes de su protagonista por superar un permanente estado de insatisfacción, hay en ella un afán de ser extremado que genera su derrumbe moral y físico. Esto que la novela revela no es un modo de ser único y exclusivo del personaje; al contrario, él encarna un modo humano que el lector reconoce. El arte funciona, entonces, como un espejo en que el hombre ve su imagen porque, a fin de cuentas, "todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano"⁴⁰). Las revelaciones de lo humano en la literatura constituyen una invitación para que la filosofía se haga cargo de incorporarlas en su sistema.

En consecuencia, el segundo sentido de la afirmación "la literatura como método" alude a la interpretación filosófica, la cual explicita la vía ya propuesta por la obra literaria.

³⁸ Ya en la antigüedad Sócrates se percató que el poeta no siempre tiene clara conciencia de lo que dice, lo que crea es producto de un don natural o de la inspiración, como en los profetas o adivinos. Véase de Platón Apología de Sócrates (22 b-c), Ion (542 a-b)

³⁹ En: Papeles sobre Velásquez y Goya. op. cit. p. 155

⁴⁰ José Ortega y Gasset: Meditaciones del Quijote. O. C. Vol. I p. 391.

2. La Literatura como duplicación

Entre los numerosos aportes de la fenomenología a la filosofía contemporánea está la superación de la idea de sustancia que perdurara sin grandes variaciones desde el pensamiento griego antiguo hasta fines del siglo pasado.

El carácter sustancial de las cosas ya sean materiales o ideales se refiere a su suficiencia ontológica. Para el realismo, por ejemplo, lo verdaderamente real son las cosas y éstas se caracterizan por existir con independencia de la conciencia humana que las percibe. Este árbol que asoma por la ventana o el vaso y el agua que contiene son per-se, poseen un ser previo e independiente del hombre. Entre otras, la teoría platónica de las ideas puede ser catalogada como realista porque ellas no existen en cuanto pensadas, sino que son subsistentes; así habría lo grande, lo bello, lo justo, etc., por sí mismo. La tesis contraria, el idealismo, sostiene que lo único cierto y seguro que se tiene es el yo; esto es, las cosas son en cuanto pensadas. El vaso que percibo puede ser una ilusión de mis sentidos, pero la idea que tengo de él es necesariamente cierta porque es algo que la propia conciencia ha creado. El ser de las cosas del mundo es secundario y derivado pues se apoya en el ser pensado que garantiza la conciencia. El ser de los objetos se apoya en el ego cogito que formulara el cartesianismo. La sustancia fundamental se ha trasladado del mundo al sujeto pensante, pero no ha suprimido la idea del substratum; es decir, que hay algo que puede ser catalogado como el ser de cuanto existe.

Para la fenomenología, en cambio, no existe por un lado el mundo y por otro la conciencia. Entre ambos hay una relación de interdependencia, antes del mundo la conciencia es nada, como también el mundo antes de ser percibido es caos. La conciencia es siempre "de algo", no puede existir una conciencia vacía o ensimismada; a su vez los objetos son tales "para" la conciencia. A esto es lo que Husserl denominara intencionalidad. (⁴¹).

De acuerdo a estas ideas no se debería hablar de "cosas" ni de "objetos" porque ambos términos designan aquello que tiene su propio ser, independiente de lo que sea para el hombre. Más correcto sería hablar de prágmata dado que la relación que se establece es pragmática. Las cosas así concebidas son más o menos importantes, estorbos o facilidades, según un proyecto que el hombre se forja e intenta realizar. El proyecto más el horizonte de posibilidades -la circunstancia - constituyen el acontecimiento fundamental humano: la vida (⁴²). Por lo tanto, cualquier proyecto

⁴¹ Véase del capítulo anterior pp. 10-11

⁴² Estas ideas, fundamentales de la filosofía de Ortega encuentran su máxima condensación en la expresión "yo soy yo y mi circunstancia". Véase al respecto su *Historia como sistema* y *El Hombre y la Gente*. Coincidente con ellas son algunas expuestas por Heidegger en *Ser y Tiempo* y por Sartre en la *Introducción a El Ser y la Nada*. Una excelente visión de conjunto se encuentra en la obra de Jorge Acevedo: *Hombre y Mundo*. Edit. Universitaria, Stgo. 1993.

humano factible debe contar necesariamente con la circunstancia. La libertad es constreñida por la situación. Nadie puede obviar -como Sartre lo expresara- su ser mortal, estar en el mundo, en el trabajo y en medio de los otros (⁴³). Hay limitaciones esenciales a la condición humana que no sólo ponen barreras a la vida, también a su conocimiento.

Como una forma de superar esas limitaciones, la mayoría de las ciencias provocan artificialmente en el laboratorio fenómenos naturales para estudiar sus causas, reacciones, etc.; pero nunca se puede experimentar con la vida, especialmente en su dimensión metafísica. Pues bien, el arte y la literatura han nacido, entre otras razones para suplir esas limitaciones. Una novela pone en juego un sinnúmero de relaciones que afectan al protagonista y éste actúa como lo haría un hombre de carne y hueso. Julián Marías se pregunta si el hombre ya no tiene bastante que hacer con las cosas como para complicarse más la vida duplicándola; a lo cual responde: "El hombre duplica su mundo mediante la ficción; además del que encuentra en torno suyo, inventa otro; y sobre todo en forma de historias, de relatos, por lo pronto de ciertos relatos muy elementales, que son -no se olvide- modos primarios de conocimiento"(⁴⁴).

El conocimiento que revela la ficción es, precisamente, lo que interesa aclarar.

3. Construcción imaginaria de la vida

Todo acontecimiento sucede a alguien en un espacio y tiempo específico. Esta verdad tan evidente como fundamental vincula los factores constitutivos de la vida humana. De un lado el yo que imagina proyectos a realizar, de otro la circunstancia (histórica, espacial, social, etc.) que lo envuelve (circum-stancia) y de su conjunción surgen los acontecimientos y quehaceres vitales. No obstante lo evidente de estos supuestos, ofrecen normalmente cierta opacidad difícil de sortear, así el conocimiento de nuestros proyectos contrasta con el desconocimiento del de los otros. A éstos se les ve en acción, pero quedan en penumbras sus fines, como lo descubre la sabiduría popular al mencionar que "se ven caras y no corazones". La mayor curiosidad que se siente al leer, por ejemplo, una noticia que relata un hecho policial es por las motivaciones de los involucrados.

La obra literaria rompe esta opacidad y pone al descubierto el programa del protagonista y las acciones que realiza para alcanzarlo. Frecuentemente la novela es el desarrollo de la vida -o parte de ella - de uno o más personajes. Rojo y Negro de Stendhal es el relato de las etapas en el cumplimiento del proyecto que Julián Sorel se ha propuesto; cada acción que realiza, en el lugar y momento elegido es conocida por el lector porque, a través del narrador omnisciente, se revela su intimidad y se lee con ansia cada suceso para informarse del éxito o fracaso de su empresa. Lo mismo acontece con Raskolnikof, el protagonista de Crimen y Castigo de Dostoiewski, quien comete un

⁴³ En: El Existencialismo es un Humanismo Edit. Sur, Bs. Aires, 1960 p. 33

⁴⁴ Julián Marías: La Imagen de la vida Humana, en OBRAS Vol. 5. Edit. Revista de Occidente, Madrid, 1969 p. 539 (El subrayado es nuestro)

asesinato. Este hecho es el más importante de la trama, sin embargo, el mayor valor de la novela está en el conocimiento de las peripecias vitales previas, en las reflexiones y justificaciones que se formula, en las alteraciones psicológicas que el lector vislumbra, etc. Horacio Quiroga, el cuentista uruguayo, en uno de sus relatos -"El hombre muerto"- intenta reconstruir el paso entre la vida y la muerte. Un hombre que limpia su bananal decide tenderse en el pasto para descansar, al cruzar la alambrada resbala y se le escapa el machete que, al caer su cuerpo, se clava en el vientre y comienza a desangrarse. Toma conciencia que va a morir, pero desde la vida no puede comprender su propia muerte. Piensa en el paisaje cotidiano, en su familia, en los proyectos no realizados y concluye que todo debe ser una pesadilla producto del cansancio. No obstante se muere aunque casi no haya transcurrido tiempo cronológico: "no han pasado dos segundos" ..., "las sombras no han avanzado un milímetro"...etc., informa el narrador.

De las dos noticias fundamentales de la existencia, el nacimiento y la muerte (⁴⁵), así como de las más recónditas motivaciones del alma humana, no se tiene noticia directa, sino por vías indirectas o mediante el conocimiento poético.

Se cuestionará que éste no es, en rigor, conocimiento porque no parte de hechos reales, "objetivos", que lo narrado son situaciones hipotéticas e imaginarias y que, por lo tanto, no tienen ninguna validez epistemológica. Se olvida con demasiada frecuencia que lo imaginario está presente en forma permanente en la vida. Cualquier proyecto que el hombre inventa es, primeramente, ficción. Así el más frío y calculador de los comerciantes cuando piensa en un negocio tiene ante sí sólo ideas, tal vez cuente con recursos para invertir, con clientes y ganancias "seguras", con el tiempo suficiente para llevarlo a cabo, etc.; pero todo eso con suerte existirá, en meses o años; por lo pronto nada hay, sólo una realidad imaginada. Lo mismo acontece con el conocimiento de los otros, se percibe de ellos su aspecto, lo exterior, lo demás es imaginado por una relación de semejanza con lo que pasa en nosotros mismos. Y esto es, nada más y nada menos, el paradigma de la metáfora (⁴⁶). Y una obra literaria es una gran metáfora. Parte considerable del vivir es ficción, por eso señalara Ortega que "el hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de "idear" el personaje que va a ser. El hombre es novelista de sí mismo, original o plagiarlo" (⁴⁷ 0). Hasta el científico más enemigo de las especulaciones metafísicas no puede prescindir de la imaginación en la construcción de su saber; toda ciencia es más o menos fantástica porque formula principios abstractos que extrae de hechos concretos semejantes y no

⁴⁵ Al respecto Ortega ha dicho que : "Esas dos cosas ajenas a mi vida son el nacimiento y la muerte. Mi nacimiento es un cuento, un mito que otros me cuentan, pero a que yo no he podido asistir y que es previo a la realidad que llamo vida. En cuanto a mi muerte es un cuento que ni siquiera pueden contarme. De donde resulta que esa extrañísima realidad que es mi vida se caracteriza por ser limitada, finita y, sin embargo, por no tener ni principio ni fin". En Anejo I, Máscaras, Idea del Teatro. O. C. Vol. 7 p. 496

⁴⁶ La metáfora ha sido tradicionalmente definida como "una transferencia por la cual se le adscribe a una cosa el significado de otra". La transferencia se produce por el descubrimiento de una relación de semejanza entre cosas y fenómenos distintos. Así, en la metáfora "las perlas de tu boca" se relaciona la blancura de los dientes con la de las perlas donde este término reemplaza al primero. Véase al respecto, el texto citado de Barceló.

⁴⁷ 0 Historia como Sistema, op. cit. p. 34

logra muchas veces explicar como son efectivamente, sino como serían si se dieran determinadas condiciones, tal como aconteció a Galileo en el ejemplo antes citado. Ortega ha vislumbrado bien el fundamento imaginativo de la ciencia cuando señala que "la fantasía tiene fama de ser la loca de la casa. Mas la ciencia y la filosofía ¿qué otra cosa son sino fantasía?. El punto matemático, el triángulo geométrico, el átomo físico, no poseerían las exactas calidades que los constituyen si no fuesen meras construcciones mentales" (⁴⁸ 1). Por esta razón "el triángulo y Hamlet tienen el mismo pedigree. Son hijos de la loca de la casa, fantasmagorías" (⁴⁹ 2). El conocimiento que brinda la literatura es, en consecuencia, hipotético; es decir, es verosímil.

Respecto, entonces, de la dificultad normal para conocer los íntimos proyectos del hombre concreto, resulta válida y necesaria la construcción literaria hecha a su imagen y semejanza.

4. La novela como abreviatura

En estrecha vinculación con el proyecto vital está la temporalidad, hablar de proyecto (⁵⁰ 3) es referirse al futuro. Implica forjarse en el presente un modelo ideal y lanzarse a su consecución. Pero el modelo depende del pasado, de las experiencias vividas y de las influencias recibidas; esto es, depende de la historia personal y colectiva. Pasado, presente y futuro conforman la temporalidad humana. Esta, como el conocimiento del programa de vida, ofrece cierta dificultad en su comprensión global, en cuanto una vida está en evolución, se encuentra en un momento -que es el presente- permaneciendo las otras dimensiones en estado latente, están com-presentes. Por eso el hombre es siempre, según la expresión de Ortega, una "ecuación cuyos términos son porvenir y pasado" (⁵¹ 4).

Pues bien, la literatura y la novela, especialmente, aporta por lo menos dos perspectivas valiosas en el conocimiento de la dimensión temporal humana.

En primer lugar, la novela, cuantitativamente hablando, es una abreviatura de la vida; es capaz de mostrar en horas días o meses -el tiempo que dure la lectura- el acontecer de una vida completa y hasta de varias generaciones. Julián Marías señala que "la vida real tomada en su integridad, con su figura completa, con sus edades y su argumento, con su trayectoria distendida desde el nacimiento hasta la muerte, es sólo

⁴⁸ 1 Ideas y Creencias. O. C. Vol V pp. 403-404

⁴⁹ 2 loc. cit

⁵⁰ 3 En el pensamiento de Heidegger este concepto tiene una amplia significación, alude a la condición del Dasein (ser-ahí) de estar ya arrojado en el mundo, pero además lanzado (yecto) y comprometido con un ámbito de posibilidades futuras que no dependen de él. Véase Ser y Tiempo, especialmente el párrafo 31

⁵¹ 4 Pasado y porvenir para el hombre actual, O.C. Vol. IX p. 653

excepcionalmente accesible, conocida solo en forma fragmentaria o por referencias. La ficción, en cambio, abrevia y condensa esa trayectoria, y nos permite conocer en unas horas(...) una figura entera de vida humana (⁵² 5). A cada hombre le es posible conocer en forma plena únicamente su propia vida, porque en la espera que transcurran las otras se consume la propia. Entonces, no cabe más que reconstruir por medio de la ficción ese acontecer. Así, el narrador de *Madame Bovary* informa de, por lo menos, 15 años de la vida de la protagonista. En *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas se narra lo que acontece a Aniceto Hevia, el protagonista, en pocos días de su vida presente, pero mediante diversos recursos literarios -cambio de narradores, narraciones retrospectivas, etc., -se logra reconstruir su vida en un tiempo aproximado de diecisiete años. La novela condensa ese extenso tiempo vital al que demora su lectura.

En segundo lugar, la narración literaria puede superar una de las aporías filosóficas más permanentes la que consiste en conciliar lo inestable y fugaz propio de la vida con lo fijo y general a que tiende la razón.

La temporalidad de la vida no consiste simplemente en que está en un tiempo determinado, sino que es un permanente devenir, un cambio constante, derivado de la carencia o falta que caracteriza al hombre. "El existir mismo -afirma Ortega- no le es dado (al hombre) "hecho" y regalado como la piedra, sino que (...) al encontrarse con que existe, al acontecerle existir, lo único que encuentra o le acontece es no tener más remedio que hacer algo para no dejar de existir. Esto muestra que el modo de ser de la vida ni siquiera como simple existencia es ser ya, puesto que lo único que nos es dado y que hay cuando hay vida humana es tener que hacérsela, cada cual la suya. La vida es un gerundio y no un participio: un *faciendum* y no un *factum*" (⁵³ 6).

Cuando la razón intenta explicar la movilidad óptica humana se percata que no puede porque el instrumento básico de intelección, el concepto, tiende a lo estable, a lo permanente; es decir, busca la esencia o el ser, entendido éste a la manera eleática. Precisamente, una de las premisas del existencialismo de Sartre es que en lo humano la existencia precede a la esencia; esto es, el hombre comienza por no ser nada, pero una nada con pretensiones de ser y lo que consiga será el resultado de su acción. El hombre es lo que él hace. Pues bien, al no contar con instrumentos capaces de dar cuenta de la movilidad humana se adoptan dos caminos: o se fuerza lo humano para que entre en un sistema, aun falseando parte de la verdad, o se rompe con la razón lógica y se postula el irracionalismo como Bergson y Unamuno, entre otros. Este último rechazaba con su vehemencia habitual el *modus operandi* de la filosofía tradicional porque, decía "es una cosa terrible la inteligencia. Tiende a la muerte como a la estabilidad la memoria. Lo vivo, lo que es absolutamente inestable, lo absolutamente individual es, en rigor, ininteligible. La lógica tira a reducirlo todo a identidades y a géneros, a que no tenga cada representación más que un solo y mismo contenido en cualquier lugar, tiempo o relación en que se nos ocurra...La mente busca lo muerto, pues lo vivo se le escapa...La ciencia es un cementerio de ideas muertas...¿Cómo, pues, va a abrirse la razón a la revelación

⁵² 5 La Imagen de la Vida Humana op. cit. p. 547

⁵³ 6 Historia como Sistema op. cit. pp. 32-33

de la vida?"(⁵⁴ 7). Para que la vida se mostrara a la razón hubo que modificar la razón misma, como hiciera Ortega genialmente con su método de la razón vital, pero que no viene al caso referir en este lugar.

La novela, por su misma constitución, supera sin problemas esta aporía. Como es el relato de algo que acontece en el tiempo y sucede a alguien, el personaje, en medio de la circunstancia que es el mundo de la obra, muestra la evolución del protagonista en su intento por ser. La novela es el proceso en que se hace aquél ante los ojos del lector. Esto es lo que quiere significar Aristóteles cuando se refiere que el arte imita los "carácteres, las emociones y las acciones humanas"; es decir, simula el deseo de alcanzar un fin y las acciones que tienden a él. El tiempo en que ocurre no es un tiempo "objetivo", externo a la obra; al contrario, es intrínseco al acontecer, es un tiempo narrativo y vital en cuanto afecta a la realidad de los personajes. Lo mismo sucede con el espacio que no es escenario donde "actúa", sino donde vive. Así como sin una conciencia develadora no hay tiempo ni espacio ni mundo, sin el personaje el mundo de ficción se desmorona transformándose en una cosa sin sentido.

5. Un cuento de Sartre

Sartre en "Eróstrato"(⁵⁵ 8) relata la historia de un oscuro empleado de oficina, Paul Hilbert, quien vive agobiado por un sentimiento de inferioridad al reconocer su debilidad e incapacidad para defenderse de los otros. "Me atropellaban en la calle, para reírse -relata-, para ver lo que hacía. Yo no decía nada. Hacía como si nada hubiera notado (...) Yo les tenía miedo: era un presentimiento"(⁵⁶ 9). Este sentimiento es "compensado" con un mecanismo psicológico de superioridad y de odio. "En el balcón de un sexto piso -confiesa- allí hubiera debido yo pasar toda mi vida. Es necesario apuntalar las superioridades morales con símbolos materiales, sin lo cual se desplomarían. Pero, precisamente ¿Cuál es mi superioridad sobre los hombres? Una superioridad de posición; ninguna otra: me he colocado por encima de la humanidad que está en mí y la contemplo. He aquí por qué me gustaban las torres de Notre-Dame, las plataformas de la torre Eiffel, el Sacré-Coeur, mi sexto piso de la calle Delambre. Son excelentes símbolos"(⁵⁷ 0).

La misantropía que lo invade se acrecienta paulatinamente y el deseo de salir del anonimato lo llevan a planificar un asesinato colectivo. Compra un revólver y asume la idea de un destino corto y trágico, pero célebre. Así "cuando bajaba a la calle, sentía en

⁵⁴ 7 Miguel de Unamuno: Del sentimiento trágico de la vida. Edit. Losada, Buenos Aires, 1964 pp 83-84

⁵⁵ 8 Relato que aparece en su colección de cuentos El muro. Edit. Losada, Bs. Aires., 1972. Traducción de Augusto Díaz Carvajal.

⁵⁶ 9 ibíd. p. 70

⁵⁷ 0 ibíd. p. 69

el cuerpo un extraño poder. Llevaba encima mi revólver, esa cosa que estalla y hace ruido. Pero no sacaba de él mi seguridad, sino de mí mismo: yo era un ser perteneciente a la especie los de revólveres, de los petardos y de las bombas. También yo un día, al terminar mi sombría vida, estallarí e iluminaría el mundo con una llama violenta y breve como el estallido de un magnesio"^{58 1}). Paul Hilbert quiere alcanzar la inmortalidad como Eróstrato en la antigüedad.

Según la leyenda, en el siglo IV a. de C. vivió un lejano discípulo de Heráclito llamado Eróstrato, quien conocía algunas ideas del filósofo, pero queriendo profundizarlas violó el templo de la diosa Artemisa, donde se encontraba el libro Acerca de la Naturaleza que el filósofo escribiera hacia fines del siglo VI a. de C. Probablemente, Eróstrato desesperado por las ideas del devenir que el texto refiere y ante la posibilidad de que el tiempo borrara toda huella de su paso por la tierra, decide realizar un acto de tal envergadura que asegurara que su nombre jamás fuera olvidado por la humanidad. Informa Jean Brun que "en la noche del 21 de Julio del año 256 a. de J.C. Eróstrato prendió fuego al templo de Efeso, que era una de las siete maravillas del universo. Los efesios, espantados, quisieron que el nombre de semejante monstruo cayera para siempre en el olvido y prohibieran pronunciar el nombre de Eróstrato bajo pena de muerte. Era ésta naturalmente la mejor manera de asegurarle la inmortalidad, mientras que el nombre del arquitecto que construyó el templo no ha conseguido llegar hasta nosotros"^{59 2}).

La aspiración del personaje de Sartre, como la de Eróstrato, es por lo demás, muy humana. Lo excepcional de ella está en el medio utilizado para alcanzar ese fin. Pocos hombres pretenden pasar a la historia por un acto criminal cometido. Lo frecuente es pretender la inmortalidad mediante nobles acciones como el hombre de fines de la Edad Media y del Renacimiento que prefería una vida sacrificada y ascética a cambio de la "vida de la fama". Unamuno, por su parte, agobiado por la presencia inminente de la muerte, escribía libros para revivir mediante la lectura de cada una de sus obras

Ahora bien, una exégesis filosófica del relato mencionado ha de poner el acento en su trasfondo metafísico. El hombre de todos los tiempos ha manifestado un terror pánico al vacío y a la falta de sentido. Ante la sola posibilidad de una existencia absurda que transite de la nada y hacia la nada, se ha apresurado a cubrir ese horror fundamental con una máscara que otorgue seguridad y que le permita saber a qué atenerse. Se puede asumir tal vez, la contingencia humana concreta, pero no de toda la humanidad. Desde esta perspectiva, la Historia, el topos uranos platónico, el mundo supraterráneo de la religión, etc. serían construcciones humanas cuyo propósito es "justificar" la existencia y proponer valores a los cuales pueda adherir el hombre concreto, poniendo la vida a su servicio: la verdad, la belleza, el bien, el amor, la familia, etc. (^{60 3}); es decir, son un

^{58 1} ibíd. p. 76

^{59 2} Jean Brun: Heráclito. Biblioteca EDAF, Madrid, 1990, pp.52-53

^{60 3} Estas ideas fueron ampliamente desarrolladas por Nietzsche y se encuentran en textos como El Origen de la Tragedia y La Voluntad de Poder Al respecto, puede consultarse de Heidegger "La frase de Nietzsche: Dios ha muerto", en Sendas Perdidas. Edit. Losada, S.A., Bs. As., 1960 (Traducción de José Rovira Armengol)

edificio que brinda seguridad y evita, según la expresión de Descartes, quedar en la intemperie.

En un sentido restringido, la teoría heraclítica del panta rei -esto es, que todo fluye y nada permanece- implica la destrucción de cualquier principio permanente y estable, porque el flujo universal arrastra a todos los seres consigo y en el hombre no habría otro destino que nacer para morir. Este es, precisamente, el sentimiento que invade a Paul Hilbert. Perdida la fe en sí mismo y en los demás no vislumbra otra posibilidad que apresurar su propio fin y el de otros. Al redactar una carta que envía a ciento dos escritores franceses, dice: "Usted es célebre y de sus obras se imprimen treinta mil ejemplares. Voy a decirle por qué : porque ama a los hombres. Tiene usted el humanitarismo en la sangre; es una suerte"^(61 4).

Hay una evidente contradicción en el personaje. Por una parte, odia a los hombres y, por otra, quiere ser recordado por ellos y considera que es una suerte amarlos. Esta contradicción es consecuencia de la notoria patología psicológica que lo afecta. Lo importante del relato consiste en destacar que siendo hombre no se puede estar desvinculado absolutamente de lo humano. Aunque esté contra ellos no puede desligarse de su propia humanidad. Incluso la imagen negativa que tiene no proviene exclusivamente de él, se origina en parte por la relación deficiente que establece con los otros y que debe asumir dolorosamente. Asimismo, la acción que realiza la adopta de un repertorio de posibilidades que no ha creado. El disparar es un acto libre, es una opción que elige de entre una multiplicidad. Por eso Sartre señala que cualquier acto humano compromete a toda la humanidad, sin considerar, en principio, si favorece o no el desarrollo humano a que se ha llegado (^{62 5}).

Entonces, no hay humanidad en un radical aislamiento. El personaje del relato, en cambio confiesa que "hubiera querido palabras mías. Pero aquellas de las que dispongo se han arrastrado en no sé cuantas conciencias; se arreglan solas en mi cabeza en virtud de la costumbre que han tomado en otras y con repugnancia las utilizo..."(^{63 6}). Este anhelo de libertad excede la condición humana porque ser hombre es poseer algunas limitaciones a priori.

Pues bien, en un sentido más amplio y preciso, el pensamiento de Heráclito debe ser entendido como un devenir en el ser y no del ser (^{64 7}). Si bien lo que existe está constantemente siendo y no siendo, esa mutación es aparente porque hay un principio permanente que los "hombres vigilantes" logran descubrir. El cambio está regulado por un logos que se revela al nous, razón o pensamiento.

El protagonista del relato no vislumbra ese nivel de realidad y vive la angustia y el vértigo que origina la fluencia constante. Ese estado de ánimo es el que se conoce y que

^{61 4} op. cit. p. 77 (El Subrayado es nuestro)

^{62 5} Véase en El Existencialismo es un Humanismo, op. cit. p. 18 y ss.

^{63 6} op. cit. p. 78

^{64 7} Véase el texto citado de Brun, especialmente pp. 61 y ss.

justifica sus acciones.

6. Aportes de la novela al conocimiento

La representación de la vida humana que se realiza a través de la narración literaria permite además, enriquecer la perspectiva que el lector posee del mundo.

Vivir es algo que acontece originalmente de modo individual; en rigor, vivir es una abstracción de mi vida, en ella radican todas las otras realidades, incluyendo a los demás. "Lo que llamamos "vida de los otros" -ha dicho Ortega-, la del amigo, la de la amada, es ya algo que aparece en el escenario que es mi vida, la de cada cual y, por tanto, supone ésta..."^(65 8). Es decir, el mundo no se muestra todo en forma simultánea al hombre, sino que se estructura a partir de su perspectiva individual. "El punto de vista individual -afirma el filósofo español- me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad. La realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo" (^{66 9}). Todo hombre está "preso" en su perspectiva -como en su circunstancia- y no puede sustituir ni ser sustituido por la de otro; sólo Dios -que es la suma de las perspectivas- puede gozar de todos los puntos de vista a la vez. El mismo filósofo ilustra con un espléndido ejemplo lo que se quiere explicar: "Un hombre ilustre agoniza. Su mujer está junto al lecho. Un médico cuenta las pulsaciones del moribundo. En el fondo de la habitación hay otras dos personas: un periodista, que asiste a la escena obitua por razón de su oficio, y un pintor que el azar ha conducido allí. Esposa, médico, periodista y pintor presencian un mismo hecho. Sin embargo, este único y mismo hecho -la agonía de un hombre- se ofrece a cada uno de ellos con aspecto distinto"^(67 0). El quiebre de la realidad en muchas realidades no puede ser captado, normalmente, por un hombre, porque de acuerdo a su proyecto de vida los acontecimientos no tienen la misma importancia -o indiferencia- que para los demás. El mundo, entonces, se muestra al hombre en jerarquías: lo que para algunos es primer plano, para otros último.

El arte en general y la novela en particular constituyen el juego del hombre a ser "pequeño Dios" porque, por una parte, el artista emula el poder creador divino y por otra, el lector puede asumir la perspectiva de otro -del o los personajes- para "vivir" distintos niveles de la realidad sin abandonar el propio. Al respecto, Simone de Beauvoir confiesa que "a mí, lectora, lo que me importa es sentirme fascinada por un mundo singular que se entrecruza con el mío y que sin embargo es distinto de él (...) Kafka, Balzac, Robbe-Grillet, me solicitan, me convencen para que me instale, al menos por un momento, en el corazón de otro mundo. Y ése es el milagro de la literatura, y lo que la

^{65 8} El hombre y la gente O. C. Vol. VII p. 100

^{66 9} Verdad y Perspectiva, O.C. Vol II p. 18

^{67 0} La deshumanización del arte, O.C. Vol. 3 pp. 360-361

distingue de la información: hay otra verdad, que se convierte en la mía sin dejar de ser otra. Abduco de mi "yo" en favor del que habla. Y sin embargo sigo siendo yo misma" (⁶⁸1). La experiencia personal del mundo se ensancha por la vía de la ficción porque supera una limitación humana: sustituir la perspectiva.

La narrativa contemporánea ha incursionado con singular éxito en la configuración del mundo literario a través de la perspectiva de los personajes. La visión única de la realidad construida sobre la base de la omnisciencia del narrador tradicional se amplía para dar paso a diversas realidades que conviven y se mezclan. Así, por ejemplo, un mismo hecho puede ser considerado como algo mágico, absurdo, irracional, científico, etc. según sea la "personalidad" del protagonista. Para ello se utilizan técnicas literarias como mezcla de narradores -primera y tercera persona, especialmente- *racconto*, estilo epistolar, etc. En *Pantaleón y las Visitadoras* de Mario Vargas Llosa se recurre incluso a comunicados militares, informaciones aparecidas en periódicos y radios, todo ficticio, por cierto. La novela, además, recibe la influencia del cine e incorpora el montaje, técnica que le permite mostrar como un acontecimiento es asumido, valorado -"vivido", en suma- de manera diferente.

Alejo Carpentier, el narrador y músico cubano, en su novela, *El Acoso* (⁶⁹2), relata la vida de tres personajes que viven en La Habana. Dos de ellos, el acosado y el taquillero, no llegan a conocerse, no obstante hay acontecimientos que les son comunes. La circunstancia común no ofrece, sin embargo, la misma jerarquía para ambos en cuanto los afecta de modo distinto. El nexo entre estas dos vidas es Estrella, una prostituta, y la *Sinfonía Heroica* de Beethoven. La intención de Carpentier es mostrar -literariamente- que los hechos no son en sí, sino que son para alguien, siendo éste quien los estructura a partir de su peculiar perspectiva. Señala en el Prólogo que "muchos se olvidan (...) que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu (...) Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe" (⁷⁰3). Es decir, la conciencia humana es creadora del mundo, no en el sentido que lo inventa, sino en cuanto lo ordena a partir de un sistema que ella misma genera. Ortega al respecto ha señalado que "la nueva psicología se ha visto obligada a transtornar paradójicamente el orden tradicional de las facultades mentales. El escolástico, como el griego, decía: *ignoti nulla cupido* -de lo desconocido no hay deseo, no interesa. La verdad, es, más bien, lo contrario: sólo conocemos bien aquello que hemos deseado de algún modo, o, para hablar más exactamte, aquello que previamente nos interesa" (⁷¹4). Esto es, se ve sólo lo que previamente está en la retina intelectual. No significa esto que la visión en

⁶⁸ 1 En *¿Para qué sirve la literatura?*, junto a J. P. Sartre y otros. Editorial Proteo, Buenos Aires, 1970. pp. 73-74

⁶⁹ 2 Aparece en *Guerra del Tiempo*. Editorial Orbe, Santiago de Chile, 1969.

⁷⁰ 3 *Ibíd.* p. 20

⁷¹ 4 *Ideas sobre novela* O.C. Vol. 3 p. 405

perspectiva de la realidad sea absolutamente distinta y que genere tal disociación que haga imposible cierto acuerdo en los sujetos cognoscentes. Hay perspectivas comunes, abstractas o colectivas, como la perspectiva de un pueblo, de una civilización, de una profesión, de una clase social, de un siglo, de una época, de una generación, etc. Es decir, hay cierto "acuerdo" entre los hombres respecto del modo de mirar que es producto de la convivencia más o menos directa y de la historia sobre la que se instalan. Incluso la humanidad misma es una perspectiva común, probablemente la más abstracta de todas (72⁵). Pues bien la narrativa cumple una función similar a aquella dinámica psicológica en la que, para entender a otro, se realiza un cambio de roles (rol playing). La novela permite además, ver los acontecimientos desde la óptica de otros, sin dejar de ser uno mismo, permitiendo un juego dialéctico con los personajes. Unamuno, precisamente, los creaba para que sirvieran de antagonistas en su manía discutiadora.

La adopción del punto de vista de los personajes hace posible que el pasado adquiera una dimensión que la ciencia histórica, normalmente, no entrega: el conocimiento de pequeños hechos. La Historia busca regularidades que le permitan reconstruir una época pasada, por eso saca a la luz aquellos sucesos especialmente relevantes -"memorables" según la denominación griega-. Sin embargo, la cotidianidad queda en penumbras. Se ha dicho que la ciencia histórica "se ocupa de las potencias, las naciones, los pueblos, las alianzas, los grupos de intereses. No se ocupa jamás de las gentes. Todas esas gentes que han vivido antes que nosotros sólo las encontramos en la literatura"(73⁶). A causa del afán de objetividad se desemboca a menudo en la deshumanización. Basta analizar el estilo del historiador profesional para comprobarlo: construcciones impersonales, vocabulario abstracto, etc. Los acontecimientos son presentados como si hubiesen ocurrido a nadie, a lo más aparece la gente "como un decorado de fondo, como una masa oscura en el fondo del cuadro:"los desocupados", "los patronos"(74⁷). El hombre concreto es reemplazado por un rótulo genérico. Así, por ejemplo, cuando Bernal Díaz del Castillo, un soldado de la hueste de Hernán Cortés lee la historia de la conquista de la Nueva España (México), escrita por Francisco López de Gómara decide escribir la suya porque dice éste que "hizo Cortés esto, fue allá, vino de acullá, y dice otras tantas cosas que(...) aunque Cortés fuera de hierro(...) no podía acudir a todas partes"(75⁸). Más adelante expresa que "he visto que el coronista Gomara no escribe en su historia ni hace mención si nos mataban o estábamos heridos, ni pasábamos trabajo, ni adolescíamos, sino todo lo que escribe es como quien va de bodas y lo hallábamos hecho"(76⁹). El soldado reclama la presencia de los gestores de los

72⁵ Véase al respecto de Antonio Rodríguez Huéscar, *Perspectiva y Verdad y: El problema de la Verdad en Ortega*. Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1966; especialmente el Capítulo "La idea de perspectiva"

73⁶ Hans Magnus Enzenberger: "La Literatura en cuanto Historia, en *Revista Eco*, Bogotá, Colombia, p. 944.

74⁷ *Ibid.* p. 938

75⁸ *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* Edit. Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1975, Cap. LXVI, p. 135

76⁹ *Ibid.* p. 136

hechos y rechaza la impersonalidad de la historia "oficial", la cual según él es falsa por no considerar a los individuos que participaron en la empresa. Del mismo modo la historiografía ha registrado el hecho que Julio César cruzó el Rubicón, pero no se otorga información alguna del romano común que lo acompañó ni de la significación que tuvo el hecho para ellos.

Por su parte, la literatura puede reconstruir, ficticiamente, el mundo del pasado y poner en juego el sistema de creencias en el que vivió el hombre de otro tiempo, como lo hiciera Blest Gana en las novelas mencionadas más arriba. Esto es posible no sólo en la denominada novela histórica que deliberadamente construye, desde el presente, un pasado cercano o remoto. La novela aún sin proponérselo es histórica, en cuanto ilumina la época en que surgió. Leyendo el Quijote produce deleite la trama, pero también el conocimiento de los ideales y la vida cotidiana del hombre de los Siglos de Oro españoles. Asimismo, las novelas de Vargas Llosa permiten formarse una imagen del Perú y de sus habitantes de la segunda mitad del siglo XX.

Muchos teóricos de la literatura han negado validez al denominado método histórico de análisis porque reduce la literatura a historia. Es cierto que esta no debe ser su finalidad primera, pero no se puede negar las conexiones existentes entre el mundo de ficción y el real que, a fin de cuentas, le sirve de contexto. El escritor no puede crear algo muy distinto de lo que acontece en su tiempo porque jamás puede desligarse totalmente de la perspectiva dominante en su época. Es decir, la historicidad del autor contamina al narrador y éste al mundo de ficción (⁷⁷ 0). Sartre insistió en el compromiso del escritor con su época. Según él, el escritor no puede ni debe evadirse de su situación; al contrario, debe abrazarse estrechamente a ella puesto que es su única posibilidad; su época está hecha para él, él está hecho para ella. "Cada época -continúa diciendo- descubre un aspecto de la condición humana en cada época el hombre decide de sí mismo frente a los demás, al amor, a la muerte, al mundo (⁷⁸ 1).

Respecto del carácter histórico de la novela conviene precisar lo siguiente:

1. Los hechos narrados acontecen en un tiempo determinado -incluso puede ser el futuro- y en pos de la verosimilitud se recrea un mundo semejante al real. Un lector avezado reconoce sin mayor dificultad el tiempo cronológico en que ocurre la trama.

2. Si bien el autor se anula para dar origen al narrador no logra desvincularse de la historia a la que él mismo pertenece. Por lo tanto, cualquiera sea el asunto del relato, los hechos son vistos desde una perspectiva histórica específica. De ahí la coincidencia literaria, filosófica, científica, etc. que se manifiesta en los distintos períodos históricos. No es casual que mientras Descartes sienta las bases de la filosofía moderna Cervantes hace lo mismo con la novela, ya que ambos pertenecen a un mismo período (⁷⁹ 2). Julián Marías ha notado que en el siglo XIX el paso del psicologismo a la metafísica de la vida

⁷⁷ 0 Autor y narrador no son términos sinónimos. El primero es el hombre concreto que escribe una obra y su mundo es el real; en cambio, el segundo pertenece al mundo de ficción y es quien estructura la obra.

⁷⁸ 1 En ¿Qué es la Literatura? Situación dos. Editorial Losada, Bs. As., 1991. p. 12 (Traducción de Aurora Bernárdez)

⁷⁹ 2 Véase de Ortega y Gasset En torno a Galileo, lección IV "El Método de las Generaciones en Historia" O.C. Vol. V p.

humana coincide con el tránsito de la novela psicológica a la existencial o personal (⁸⁰ 3).

3. A causa de la estructura de la obra narrativa, los personajes "viven" en su tiempo, esto es, los acontecimientos no son descritos, sino que fluyen en el hacerse del personaje ante el lector. Por esto el tiempo histórico que revela es un tiempo humano -"subjetivo"- lo que acontece le pasa a alguien que está en el tiempo. Y estar en un tiempo es usar la lengua de un modo peculiar, "usar" ciertas vestimentas, "caminar" en una geografía urbana o rural específica; en suma, actuar de un modo determinado de acuerdo a un sistema de creencias vigente. De este modo no es lo mismo informarse de la idea del vasallaje medieval que "vivirlo" junto a Rodrigo Díaz, el Cid, y su mesnada en el Poema.

En síntesis, la novela amplía el mundo del lector al hacer suya la perspectiva y experiencia de otro -el ente ficción- cosa que no es posible en el mundo real y, sobre todo, le abre una vía para que pueda adentrarse en un tiempo y espacio distintos.

7. Los personajes en la novela existencial

La forma literaria que se presta especialmente para el análisis que se comenta, es la novela y, específicamente, la denominada metafísica, existencial o personal. Esta, ha señalado Julián Marías, "es la expresión de una vida, y esta vida es de una persona, de un personaje o ente de ficción que finge el modo de ser del hombre concreto" (⁸¹ 4). El autor crea una persona, una personalidad porque le otorga un modo de ser propio a los personajes dado que los acontecimientos de la trama adquieren sentido únicamente en relación con esa personalidad. De este modo, la novela transcurre como si fuera la vida misma porque las acciones de los protagonistas coinciden con sus íntimas motivaciones. El psiquiatra Sergio Peña y Lillo ha dicho que "los personajes de novela, cuando son bien logrados, tienen concordancia psicológica, es decir, una íntima coherencia entre su modo de sentir, de pensar y de actuar. Es esta consistencia -que les da su "realidad literaria"- la que también permite, cuando existe una patología, efectuar un adecuado análisis del trastorno mental" (⁸² 5). Más adelante señala que "la conducta de un "héroe de novela" no es jamás arbitraria sino que está ordenada por su singular "proyecto de existencia literaria". El escritor, entonces, no "fabrica" a su amaño al personaje sino que se limita a describir lo que ya está contenido -como protofenómeno- en la intuición creadora que le dio origen. Ocurre en la novela algo similar a lo que acontece en la propia vida, donde nadie "inventa" su modo de ser sino que -al margen de las decisiones éticas de su voluntad- cada cual "asiste" a un desarrollo que proviene de un movimiento subterráneo y primario de su germen original (⁸³ 6).

⁸⁰ 3 La Imagen de la Vida Humana op. cit. p. 554.

⁸¹ 4 Miguel de Unamuno. Edit. Espasa-Calpe Madrid, 1961. p. 54

⁸² 5 El Príncipe de la Locura, Hacia una psicología del Quijote. Ediciones San Pablo, Stgo. 1993 p. 40(

Esto no debe entenderse como la posesión de una libertad absoluta de los personajes, ni tampoco como una "manipulación" total por parte del autor. Si se ha creado una personalidad auténtica los personajes adquieren cierta autonomía de su creador, en cuanto sus pensamientos y acciones provienen de sí mismos y no de la personalidad del autor. Es decir, para no romper la verosimilitud interna del relato, el autor no puede ni debe imponer su verdad. Muchas novelas fracasan por la incapacidad del autor para respetar la manera de ser de sus personajes y confundirla con la propia. No se olvide que el novelista inventa historias a partir de sus experiencias personales como da testimonio la célebre afirmación de Flaubert "Madame Bovary c'est moi" (⁸⁴ 7), pero esas experiencias se ordenan a partir de una nueva estructura: la personalidad del personaje y no de su autor. Precisamente ese trabajo de construcción es el que hace de la obra una búsqueda auténtica de la verdad; se trabaja sobre la base de un plan previo, pero su resultado es una aventura. Sólo puede considerarse logrado si se alcanza la coherencia del personaje en el modo de pensar, sentir y actuar antes señalada.

Al respecto Simone de Beauvoir confiesa que en la novela, "a medida que la historia se desarrolla, ve aparecer (el autor) verdades de las que no conoce de antemano el rostro, problemas de los que no posee la solución: se interroga, toma partido, corre riesgos; y es con asombro, que al término de su creación, considera la obra cumplida, de la que no podrá él mismo proporcionar una traducción abstracta, pues, en un solo movimiento, serán dados juntos su sentido y su carne" (⁸⁵ 8). En este contexto debe entenderse la libertad del personaje literario, una vez dado a la luz no puede ser suplantado ni siquiera por su propio creador. Comentando Julián Marías la personalidad de Don Quijote afirma que finge un personaje novelesco, el caballero andante, pero poco a poco "se independiza del propósito de su autor y se va convirtiendo en alguien con una personalidad individual y suya. Cuando Don Quijote... exclama "¡yo sé quien soy!", no es ya la ejemplificación de la caballería, sino un alma, una persona única, insustituible, que nos da compañía a lo largo de toda la obra y vive ya con nosotros fuera de sus páginas (⁸⁶ 9)".

No todos los escritores son capaces de una creación de esta envergadura; muchos de brillante prosa no logran la evolución de sus personajes y menos aun plasmar en la obra una concepción de mundo. Hay quienes utilizan la novela con el fin de demostrar una tesis determinada y crean en virtud de ella un personaje arquetípico que actúa única y exclusivamente movido por esa idea preconcebida. Esto es, los personajes están sometidos a un destino que puede ser racial, genético, social, metafísico, etc., como se advierte sobre todo en la novela positivista de fines del XIX y principios del XX. Por

⁸³ 6
Ibíd p. 41

⁸⁴ 7
Citada por Vargas Llosa en *La Orgía perpetua* op. cit. p. 102

⁸⁵ 8
Literatura y Metafísica en *El Existencialismo y la Sabiduría Popular*. Editorial Leviatán, Bs. Aires, 1985, p. 83

⁸⁶ 9
Miguel de Unamuno op. cit. p. 48. Respecto del estatus ontológico de los personajes literarios es recomendable revisar el interesante estudio de J. O. Cofré: *Examen Filosófico de los Entes de Ficción*. Ediciones Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1993

ejemplo, en Casa Grande de Luis Orrego Luco los personajes están, sometidos a un determinismo fisiológico derivado del temperamento que poseen. Cedomil Goic, comentando las características de los personajes, señala que "Angel Heredia, no es en vano un sanguíneo, es decir, un temperamento eminentemente inestable y oscilante, lleno de extremadas contradicciones y bruscas variaciones del ánimo; de componentes sensuales y deportivas, pero también de hiperestésicas inclinación artística, de refinamiento y espíritu místico. De un extremo de sensualidad puede pasar sin transición a una exaltación mística, según se muestra sistemáticamente desde las primeras observaciones hasta su conducta final. Por su parte, Gabriela Sandoval es un temperamento linfático, opera en ella un determinismo fisiológico que hace de su personalidad algo eminentemente centrado, estable permanentemente idéntico a sí mismo, que rechaza la innovación y todo cambio" (⁸⁷ 0). A causa de este determinismo científico los personajes se enfrentan a un único destino que adquiere el carácter de inexorable porque todas las acciones que realizan tienden a él. El destino no es como en la tragedia griega un fatum sobrenatural, exterior al sujeto, si- no interior, en cuanto el tipo de actos que realiza -provenien de su constitución temperamental- no posibilita otro fin. Por eso el matrimonio de los personajes mencionados está fracasado de antemano, es decir, es imposible por su incompatibilidad temperamental. La novela así construida no es más que la comprobación de una tesis inicial.

La novela existencial o personal si bien parte de un supuesto, que el hombre es un ser en el mundo y lo que llegue a ser es resultado de la interacción con él, no reduce las influencias hasta llegar a un determinismo unilateral. Al contrario, hace que el personaje se abra a un ámbito de posibilidades y se relacione con ellas de acuerdo a su proyecto, y de la interacción, proyecto y posibilidades surge su mundo. No se niega que el temperamento es un aspecto de la circunstancia humana, pero es inaceptable la idea que lo que el hombre sea dependa exclusivamente de él. Julián Marías sostiene que "en algunos casos, el novelista imagina una trama, un complejo de sucesos que afecta a varios personajes, y estos reaccionan de cierto modo ante las situaciones creadas. Lo que define a los personajes es precisamente la situación; en rigor, cada uno de ellos es un "papel", un "caso", con valor genérico, universal, por tanto. Es él pícaro, mozo de muchos amos, definido por una situación de hambre y bellaquería; o él marido celoso, que se las tiene que haber con la situación planteada por la presencia de la infidelidad; o el soñador, que vive en un mundo irreal y choca en el mundo concreto; o la mujer seducida, o el padre despótico, o el noble arruinado. En todo este repertorio se trata siempre de un personaje en el que el hombre es lo de menos: lo que constituye su núcleo es un "caso", y un modo de reaccionar ante él, un "papel" (⁸⁸ 1). En la novela personal, en cambio, "lo que importa son los personajes en cuanto tales, aparte de lo que le suceda; a veces no les ocurre apenas nada: el mínimo que sirva de pretexto para ponémoslos delante y dejarlos vivir; sobre todo, no importa el argumento, el suceso concreto que los conmueva. El personaje es aquí una persona, un modo de ser" (⁸⁹ 2). La novela personal es el juego mediante el cual desde la ficción se trata de mostrar la

⁸⁷ 0 La novela chilena, Editorial Universitaria, 3a. Edición 1971, pp. 80-81

⁸⁸ 1 Miguel de Unamuno op. cit. pp. 15-16

existencia humana procurando contarla de la manera más auténtica posible, especialmente en cuanto acontecer; esto es, como movimiento que se distiende en el tiempo en procura de su realización. Ella es metódica porque busca la verdad de la vida y por ello sometida a un trabajo de exégesis arroja luces de los aspectos esenciales de la condición humana.

^{89 2} Loc. cit.

CAPITULO III .- CRITICA DEL METODO

"Por eso es preciso considerar bien, antes, todas las dificultades (...), porque los que investigan sin haberse planteado antes las dificultades son semejantes a los que desconocen adónde se debe ir, y, además, ni siquiera conocen si alguna vez han encontrado o no lo buscado".

Aristóteles: Metafísica, 995 b.

1. Los métodos filosóficos en la historia

Al revisar los métodos utilizados, en la historia, por filósofos y hombres de ciencia se advierte una pluralidad de caminos de investigación destinados a alcanzar la verdad. Desde la dialéctica platónica y el análisis aristotélico hasta llegar a la intuición fenomenológica de Husserl o a la razón vital orteguiana, se cuentan innumerables derroteros que buscan el procedimiento más apropiado. En ese intento la mayoría de los filósofos ha utilizado más de uno, según sea la naturaleza del objeto que estudia. Cada

método revela "parte" de la verdad; de ahí entonces la necesidad de renovarlos constantemente. Es cierto que cada filósofo al crear un método pretende su universalidad; esto es, que se transforme en el método. En alguna medida esto acontece, pero inevitablemente las posteriores aplicaciones descubren problemas que no se habían planteado, lo cual obliga a su modificación o reemplazo. Al parecer lo más universal de los métodos es la idea de un orden y un conjunto de reglas conducentes al fin propuesto.

Aparejado a este problema se encuentra el de la expresión filosófica. Así como no hay un método único, tampoco hay un único género literario mediante el cual se exprese el resultado de la investigación. Al respecto señala Ortega que "a pesar de ser la filosofía una ocupación intelectual tan importante; no ha poseído nunca un *genus dicendi*, un género literario que le sea propio, adecuado y normal. Me refiero, claro está, a la filosofía en cuanto creación. Cada genial pensador tuvo que improvisar su género. De aquí la extravagante fauna literaria que la historia de la filosofía nos presenta. Parménides viene con su poema, mientras Heráclito fulmina aforismos. Sócrates charla. Platón nos inunda con la gran vena fluvial de sus diálogos. Aristóteles escribe los apretados capítulos de sus *pragmateiai*, Descartes comienza por insinuar su doctrina en una autobiografía, Leibniz se pierde en los innumerables dijes dieciochescos de sus breves tratados, Kant nos espanta con su *Crítica*, que es literariamente una máquina enorme y complicada, como el reloj de la catedral de Estrasburgo, etc. Sólo cuando la filosofía dejó de ser creadora y se convirtió en "disciplina", enseñanza y propaganda -a saber, en los estoicos- fueron inventados los "géneros" popularizadores de ella -la "introducción", el "manual", la "guía" -eisagogé, *enchiridion*, *exégesis* (⁹⁰).

Julián Marías, posteriormente, completa esta idea y enuncia las formas más frecuentes de presentación de la reflexión filosófica. "La lista es la siguiente: 1) poema presocrático; 2) prosa presocrática; 3) logos o discurso sofístico; 4) diálogo socrático-platónico; 5) *pragmateia* o *akróasis* aristotélica; 6) disertación estoica; 7) meditación cristiana (S. Agustín, S. Bernardo); 8) comentario escolástico (musulmán, judío o cristiano); 9) *quaestio*; 10) *summa*; 11) autobiografía (Descartes); 12) tratado; 13) *essay*, y 14) sistema como género literario (idealismo alemán)" (⁹¹).

Estas citas, que no tienen por finalidad agotar el tema en cuestión, bastan para destacar el hecho que la filosofía no tiene un género que pueda ser considerado como "normal" ni "anormal". El modo de expresión a que recurre un filósofo está en estrecha relación con su propio pensamiento. Es decir, el género no es simplemente la forma literaria a la que se recurre después de haber reflexionado; él es la evolución misma del pensamiento que tiende a la verdad. Los diálogos de Platón, por ejemplo, son la dialéctica funcionando activa y creadoramente. Si Sócrates -el interlocutor de los diálogos- se consideraba estéril de sabiduría era porque efectivamente no la tenía, pero la buscaba incansablemente junto a otros, como lo manifiesta la etimología del término *diá-logos*. Un género de expresión filosófica, entonces, no es algo añadido o extrínseco a la reflexión, es la filosofía misma.

⁹⁰ "Anejo: en torno al Coloquio de Darmstadt. 1951"; en: *Pasado y Porvenir Para el Hombre Actual*. O.C. Vol. IX, pp. 638-639

⁹¹ En: "Los géneros literarios en filosofía"; *Ensayos de Teoría*. O. C. Vol 4 pp. 334 y ss.

Si la filosofía utiliza tal variedad de formas ¿cómo reconocer aquellas que no son propiamente filosóficas? Platón usa el diálogo, pero claro está no todo diálogo es género filosófico. Este se caracteriza por tender a la verdad y procurar la creación de un sistema donde los hechos o las ideas, íntimamente ligadas, se aglutinan en torno a cierta unidad interna que los hace existir recíprocamente; esto es, se pretende alcanzar lo que Ortega denomina "una omnímoda conexión" (⁹²). Según Guillermo Araya el género filosófico es un *genus cogitandi* porque es un hablar vital "guiado teleológicamente por el criterio verdad-error" (⁹³). La especulación intelectual, según este planteamiento, es una construcción lingüística cuyo proceso de búsqueda se materializa en una forma de expresión que no es cosa distinta de la tal especulación. Así Heráclito y Nietzsche piensan en aforismos, Descartes, biográficamente, etc. Esto es válido, como refiere Ortega en la cita anterior, sólo para el filósofo original y creador, y no para trabajos de difusión o enseñanza filosófica.

2. Trascendencia de la literatura

Al parecer el método propuesto en el capítulo segundo comienza a "hacer agua", por cuanto la novela y la literatura en general jamás se ha guiado por el criterio verdad-error, ni tampoco ha pretendido construir sistema alguno. Más bien ha acontecido lo inverso: se hace literatura para escapar de la lógica y de la tiranía de las ideas eternas, universales y sobre todo impersonales. Así Unamuno, como se verá más adelante, rehúye el *genus cogitandi* y opta por el género literario para no perder lo que él considera más humano: la paradoja y la contradicción. Se cataloga como un escritor "vivíparo" porque siente dolores de parto, toma la pluma y sin volver atrás ni rehacer lo hecho, lo escribe todo hasta la última línea (⁹⁴). La obra creada lleva en su seno el mismo acto creador; esto es, coincide parcialmente con el género especulativo por la búsqueda de la verdad. El tema es interesante, pero escapa, por lo pronto, al fin que nos ocupa.

Cuando se habló de la literatura como método se hizo mención a un sistema de relaciones y jerarquías que estructuran el mundo de ficción, especialmente si se tiene presente la creación novelística. Pero se insistió que puede ser fructífera, en términos filosóficos, siempre y cuando sea sometida a una hermenéutica que potencie las ideas sólo intuitas por el artista. En esto radica la consistencia del método. Ahora bien, se puede cuestionar que la interpretación filosófica es innecesaria porque tal misión corresponde a la teoría literaria. Sin pretender negar el valor de ese estudio no debe olvidarse que su perspectiva es científica y, en consecuencia, parcial; no logra develar el fenómeno literario más allá de las posibilidades que ofrecen sus métodos. La radicalidad y universalidad de la filosofía, en cambio, permiten aprehender la esencia de la literatura,

⁹² Véase *Meditaciones del Quijote*, especialmente pp. 316-317. op. cit.

⁹³ *Claves Filológicas para la Comprensión de Ortega*. Biblioteca Romántica Hispánica, Edit. Gredos S.A., Madrid, 1971. p. 43

⁹⁴ "A lo que salga", en *Ensayos*, I, Edit. Aguilar, Madrid, 1945, pp. 597-598

la ontología del universo ficticio y las relaciones de ese mundo con lo real. Una misma perspectiva es capaz de revelar el valor estético, histórico, social, psicológico, existencial, etc. sin tener que recurrir a una estructura en la cual se hagan entrar, muchas veces, forzadas los hechos. Sin dejar de ser lo que cada cosa es encuentra unidad en torno al personaje, a su vida, y desde ese centro iluminador surge la teoría, que según el griego es visión total, contemplación unitaria y armónica de la realidad.

En todo caso el mejor incentivo para interpretar filosóficamente una obra literaria es la convicción de que hay en ella un significado del cual no se puede prescindir porque es inherente a su condición. No importa, por lo tanto, si es un mensaje de denuncia social, metafísico, estético, etc. En tanto exista comunicación hay un significado que vale la pena analizar. Sartre que se ha ocupado especialmente del tema, señala que toda obra es revelación de un mundo. El escritor, según él, "sabe que las palabras (...) son "pistolas cargadas". Si habla, tira. Puede callarse, pero si ha optado por tirar, es necesario que lo haga como un hombre apuntando a blancos, y no como un niño, al azar, cerrando los ojos por el solo placer de oír las detonaciones" (⁹⁵). La finalidad de la literatura consiste en que "el escritor ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades" (⁹⁶). La revelación es un mostrar lo humano para que el hombre se vea a sí mismo como en un espejo. "Hablar -ha dicho el filósofo francés- es actuar: toda cosa que se nombra ya no es completamente la misma; ha perdido su inocencia. Si se nombra la conducta de un individuo, esta conducta queda de manifiesto ante él; este individuo se ve a sí mismo" (⁹⁷).

Desde la perspectiva sartreana no es posible el arte puro o el arte por el arte porque la actividad purista ya es reveladora de una actitud pasiva ante los acontecimientos de la época. Hasta la evasión es signo de lo humano. En la presentación de la revista "Los tiempos modernos" señala que: "No queremos avergonzarnos de escribir y no tenemos ganas de hablar para no decir nada. Aunque quisieramos, no podríamos hacerlo; nadie puede hacerlo. Todo escrito posee un sentido, aunque este diste mucho del que el autor soñó dar a su trabajo. Para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, "está en el asunto", marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito. Si, en ciertas épocas, dedica su arte a fabricar chucherías de inanidad sonora, eso mismo es un signo; indica que hay una crisis en las letras y, sin duda, en la sociedad" (⁹⁸).

La experiencia histórica da la razón al filósofo francés porque no ha habido literatura que no haya pretendido mostrar algo más allá de sí misma; ya sea indicar la irrevocabilidad del destino, como en la tragedia griega; enseñar a vivir cristianamente en

⁹⁵ ¿Qué es la literatura? op. cit. p. 57

⁹⁶ ibíd. pp. 57-58

⁹⁷ ibíd. p. 56

⁹⁸ ibíd. p. 7

la Edad Media; alcanzar la vida de la fama en el Renacimiento, etc. Hasta los caligramas creacionistas de Huidobro evidencian, además de un valor estético, la libertad esencial humana. No obstante la capacidad reveladora de la literatura, no es justificable su confusión con la filosofía. El propio Sartre, por lo demás, tuvo clara conciencia de sus diferencias. En una entrevista que se le realizara al cumplir setenta años, le preguntan por la diferencia que hay entre sus manuscritos filosóficos y literarios; estos aparecen elaborados y depurados en extremo, en cambio, aquellos están escritos casi sin correcciones. Responde que ello se debe a "la diferencia de objeto: en filosofía, cada frase no debe tener más que un sentido. El trabajo que realicé con *Las palabras*, por ejemplo, tratando de dar a cada frase sentidos múltiples y superpuestos, sería un mal trabajo en filosofía. Si tengo que explicar qué es, supongamos, el para -sí y el en-sí, puede ser difícil; puedo utilizar diferentes demostraciones para lograrlo, pero deben quedar ideas que puedan cerrarse: el sentido completo -que puede y debe ser plural en el nivel de la obra completa- no está en ese nivel" (⁹⁹ 0). Más adelante señala que "En literatura, que en cierta forma tiene siempre relación con lo vivido, nada de lo que digo es expresado totalmente por lo que digo. Una misma realidad puede expresarse con un número prácticamente infinito de formas. Y es la totalidad del libro la que indica el tipo de lectura que cada frase requiere, y hasta el tono de voz que esa lectura requiera, se lea en voz alta o no" (¹⁰⁰ 1).

En la obra literaria hay una multiplicidad de significados que no se agotan con unainterpretación; al contrario, cada lector descubre en ella nuevos aspectos que se muestran a su particular perspectiva. Una obra bien lograda abre, en cierto modo, una puerta al infinito. Sin embargo, toda interpretación se realiza desde la perspectiva insustituible de cada cual. La perspectiva filosófica que se propone ha de interpretar aquellos aspectos más permanentes de la obra y que están en relación directa con la vida humana que simula el ente de ficción . Debe procurar limitar el amplio espectro de sugerencias literarias, teniendo presente la intención más o menos explícita, más o menos deliberada, de su autor. Los "sentidos múltiples y superpuestos" a que se refiere Sartre deben ordenarse en virtud del sentido último que trasciende al texto mismo y que no varía con diversas lecturas. Es cierto que con este procedimiento el valor estético pasa a un segundo plano, porque no se toma en cuenta el ritmo interno de las palabras, tampoco las figuras literarias, ni las imágenes creadas, etc.; pero el texto se potencia en su significación. Este análisis es el que realiza todo lector que entiende el mensaje de la obra. Si se propone explícitamente como método es con el fin de ayudar a orientar de mejor forma la espontaneidad natural. En rigor, si el método tiene un inconveniente es que para utilizarlo se debe poseer formación filosófica.

3. "Estilo" literario y filosófico

⁹⁹ 0 Autorretrato a los Setenta Años. Situación X. Editorial Losada, Buenos Aires, 1977. p. 50 (Traducción de Julio Schwartz-man).

¹⁰⁰ 1 loc. cit.

En la entrevista antes citada, Sartre reconoce el error cometido al introducir en *El Ser y la Nada* la expresión "el hombre es una pasión inútil". Al respecto dice: "Sí, yo utilizaba, erróneamente -como han hecho, por otra parte, la mayoría de los filósofos- frases de tipo literario para un texto cuyo lenguaje debería haber sido exclusivamente técnico, es decir, cuyas palabras deberían haber tenido un sentido unívoco (...) y el montón de frases técnicas es lo que llega a crear un sentido total..." (¹⁰¹ 2). Palabras como "pasión" e "inútil" originaron confusión y falsearon el sentido que quiso expresar su autor, lo cual revela que el estilo literario y filosófico son diferentes. Sin embargo, puede haber coincidencia en su fin, como se advierte en distintos escritos del filósofo francés.

Entre los temas revisados en *El Ser y la Nada* se encuentra el minucioso análisis acerca de la existencia del prójimo y del juego de relaciones que surge ante su presencia. Así, por ejemplo, se toma conciencia del cuerpo por la mirada de los otros y se siente vergüenza ante los demás. "Acabo de hacer -dice Sartre- un gesto desmañado o vulgar: este gesto se me pega, y no lo juzgo ni lo censuro, simplemente lo vivo, lo realizo en el modo del para - sí. Pero he aquí que de pronto levanto la cabeza: alguien estaba allí y me ha visto. Me doy cuenta de pronto de la total vulgaridad de mi gesto, y tengo vergüenza" (¹⁰² 3). Tener conciencia de sí implica necesariamente tener conciencia del otro, y ese otro al mirarme me transforma, primeramente, en objeto. "El prójimo -afirma más adelante- es el mediador indispensable entre yo y yo mismo: tengo vergüenza de mí tal como me aparezco al prójimo. Y, por la aparición misma de un prójimo, estoy en condiciones de formular un juicio sobre mí mismo como lo haría sobre un objeto, pues al prójimo me aparezco como objeto" (¹⁰³ 4). Esta idea es desarrollada en su obra de teatro *A Puerta Cerrada* donde tres personajes dialogan y pagan sus culpas en una habitación de hotel, que es el infierno. Cada uno es el verdugo para los otros dos porque les hace asumir, con vergüenza, las malas acciones cometidas. El ser culpable se revela en la fidelidad del espejo que son los demás. Por eso no es necesario imaginar un infierno con azufre, hogueras y parrillas. Afirma uno de los protagonistas "No hay necesidad de parrillas; el infierno son los demás". Los otros son una especie de super ego, de conciencia moral que revelan las propias faltas y ponen en evidencia, ante sí, la culpabilidad.

Si Sartre no hubiera realizado su reflexión filosófica y se hubiera limitado exclusivamente a la creación literaria, de igual modo habría formulado valiosos aportes a nivel metafísico. Esto acontecería no porque haya escrito ex profeso literatura metafísica, escribió "simplemente" literatura; pero ella es rica en ideas, abundante en conflictos humanos universales, poseedora de un estilo cuidado y ameno, etc. Conviene destacar que sus personajes no suelen realizar disquisiciones filosóficas, al contrario viven intensamente su situación y se afanan por ser. Pero esa situación sometida a una exégesis filosófica es profundamente reveladora de múltiples sentidos humanos. En *Las moscas*, otra de sus obras dramáticas, recrea algunos mitos clásicos para oponer la libertad esencial humana a un engañoso determinismo religioso. El conflicto que sirve de

¹⁰¹ 2 op. cit. p. 51

¹⁰² 3 *El Ser y la Nada*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1989. pp 291-292. (Traducción de Juan Valmar)

¹⁰³ 4 loc. cit.

base a la obra y las situaciones vitales a que se enfrentan los personajes constituyen un terreno fértil para la simiente filosófica. Aunque literatura y filosofía difieren por el lenguaje y estilo coinciden en que ambos revelan un mundo.

4. La poesía accede a la verdad

Se ha señalado que la literatura es un producto lingüístico y como tal está determinado por el lenguaje. En principio la palabra es a la obra como el ladrillo a la casa. Pero aquel, aun incorporado a una estructura mayor, conserva autonomía, sigue siendo lo que es; en cambio, el signo lingüístico en el texto adquiere una significación nueva, que no tenía hasta antes de formar parte de la obra. Pierde su carácter de signo porque no se limita a de-signar cierta objetividad ajena a él; al contrario, se transforma en un ente creador, que en el acto de nominar otorga sentido. El mítico Macondo de Cien Años de Soledad, es un pueblo fundado por el lenguaje, por esta razón fuera de la obra es nada. Sólo adquiere sentido en relación a ella. El literato actualiza la facultad que tuvo el lenguaje en sus orígenes, otorgar ser.

Otorgar ser significa, entre otras cosas, terminar con un estado de indeterminación, de caos. Por la vía de la palabra se alcanza el cosmos (lo ordenado, lo bello). En el acto de nombrar se pone límites a la cosa llegando a ser un lápiz o una piedra, y no otra cosa -ni árbol, ni estrella. Cuando Heidegger definió el lenguaje como "la casa del ser" (¹⁰⁴ 5) aludía a su capacidad de hacer presente, de traer a la luz lo velado.

El ser acontece como lenguaje y el hombre al hablar cor-responde a su vocación original: abrirse a la luz del ser. Es decir, hay un estado primario de ocultamiento, de indefinición en el que metafóricamente puede decirse reina la oscuridad; la conciencia humana -que es conciencia lingüística- ilumina aspectos de ese reino y los revela al nominarlos, lo cual equivale a darles ser.

Al respecto Heidegger señala que: "El habla no es sólo un instrumento que el hombre posee entre otros muchos, sino que es lo primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes. Sólo hay mundo donde hay habla, es decir, el círculo siempre cambiante de decisión y obra, de acción y de caída y extravío. Sólo donde rige el mundo hay historia. El habla es un bien en un sentido más original. Esto quiere decir que es bueno para garantizar que el hombre puede ser histórico. El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre" (¹⁰⁵ 6).

En el lenguaje mora el ser. Y ser es lo que se muestra en el ente revelado (por el lenguaje), pero también lo es aquello que sigue oculto (lo oculto es una especie de

¹⁰⁴ 5 "Carta sobre el 'humanismo'". En Existencialismo y Humanismo. Editorial Sur, Bs. As., 1960. p. 87 (Traducción de Alberto Wagner de Reyna)

¹⁰⁵ 6 "Holderlin y la esencia de la poesía", en Arte y Poesía. op. cit. pp. 132-133

reserva ontológica inagotable). Con el uso repetitivo aquello apropiado tiende a sustraerse y así el lenguaje puede llegar a transformarse en mero vehículo de información. El poeta y el literato en general- rehace la experiencia develadora originaria que hace surgir la verdad del ente en la obra.

Acontece, no obstante, que el artista se resiste a que su creación sea considerada como manifestación de una verdad que va más allá de la obra, por cuanto apela a la autonomía del cosmos lingüístico. El mismo Heidegger señaló que la obra no es un útil cuyo uso está determinado por su referencia al mundo. La obra de arte, según él, se impone como digna de atención en cuanto tal porque crea un mundo, su propio mundo. "La obra, como tal, -afirma- únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y sólo en esa apertura" (¹⁰⁶ 7). Más adelante señala que: "La obra como obra establece un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto de un mundo" (¹⁰⁷ 8). Pero el arte trasciende su propio ámbito y revela aspectos del mundo real. Así Heidegger descubre el ser de un útil como son los zapatos a partir de lo sugerido por el cuadro de Van Gogh en que aparecen un par de zapatos de labriego. Ello es posible porque el arte es un modo de acontecer de la verdad. "La instalación de la verdad en la obra -expresa el pensador germano- es la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser. La producción por consiguiente coloca a este ente en lo manifiesto, de tal manera que únicamente el producto alumbró la potencia de lo potente en que produce. Cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es una obra. Tal producción es la creación" (¹⁰⁸ 9).

Ahora bien, la poesía, por su relación con el lenguaje, es la más artística de las artes. "El poeta -dice Heidegger- nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra" (¹⁰⁹ 0). Si el hombre habita poéticamente la tierra es porque percibe la luz del ser y la esencia de las cosas. El poeta es el representante eminente de esa condición humana, percibe el signo de los dioses para luego transmitirlo a sus congéneres. Su lugar está entre los dioses y los hombres, como el Eros platónico. Así concebida la faena del poeta, se comprende que es mucho más que una bella y armónica combinación de palabras; se trata de crear un mundo como cuando no lo había, y esa vuelta al origen necesariamente ilumina de manera diferente al mundo que se ha tornado convencional.

Poesía y filosofía son, pues, dos modos de acceder a la verdad que fácilmente se complementan. Ambas tratan de romper la costra utilitaria del lenguaje para recuperar su

¹⁰⁶ 7 "El origen de la obra de arte", en *Arte y Poesía*. op. cit. p. 70.

¹⁰⁷ 8 *ibid.* p. 75.

¹⁰⁸ 9 *ibid.* pp. 98-99

¹⁰⁹ 0 Hölderlin op. cit. p. 137

poder original. Sin embargo, las palabras se han cargado de una riqueza semántica que proviene del uso y revelan las distintas modulaciones del devenir histórico de una comunidad o de un pueblo. En una cultura esencialmente técnica como la del siglo XX el lenguaje "transmite" esa orientación, como transmitió el náhuatl la orientación mítica del azteca precolombino o el castellano del siglo XVI el afán expansionista del pueblo español. Antonio de Nebrija, uno de los primeros gramáticos de la lengua castellana, dice en su Gramática (1492) que siempre la lengua es compañera del Imperio. Sin desconocer, entonces, la originalidad de la creación poética, no debe olvidarse su nexo con la historia que porta como lastre. La palabra poética está, en cierto modo, mitad dentro del texto y mitad fuera, pues no logra jamás desligarse totalmente de un significado que como una raíz la liga a un idioma. Por ello es doblemente develadora. Primero por el conjunto de nuevas relaciones que instaura y segundo, porque recoge un lenguaje y proyecta un mensaje que trasciende a sí misma.

La historicidad de las palabras se torna especialmente evidente en las traducciones. Ortega en "Miseria y Esplendor de la Traducción" analiza la dificultad que se origina al intentar poner en otra lengua un concepto distinto y porque es resultado de un hábito mental diferente. Según él, la lengua es siempre un instrumento anacrónico porque ha sido creada por otros antes y se halla establecida en un contorno social; es decir, los vocablos tienen una significación ya impuesta por el uso colectivo. Al hablar, entonces, "somos humildes rehenes del pasado" (¹¹⁰ 1).

En consecuencia, la creación poética revela un mundo que estaba oculto, tal como el negativo fotográfico revela imágenes. Pero, además, manifiesta la historia de la comunidad en cuanto ésta se muestra en las palabras. Si para los griegos la filosofía fue alétheia, des-ocultación, no puede negarse que también lo es el texto literario, sobre todo si es interpretado filosóficamente.

5. Limitaciones del método

El método en cuestión ofrece, entre otros inconvenientes, cierta limitación en su aplicación. Si bien puede ser aplicado a cualquier obra, resulta especialmente fructífero en aquellas que encarnan un modo de ser humano más o menos universal. Y nada hay más universal en el hombre que su existencia. Por esto, el método funciona en las novelas que Julián Marías denomina novela personal.

La novela personal es esencialmente biográfica porque es el relato temporal e histórico del acontecer de una vida, en la que radican las vivencias -la trama- de los personajes. Según Marías "no se puede reducir el hombre a lo psíquico; en cada instante, el hombre tiene vivencias que componen el curso de su conciencia; ahora pienso y percibo, luego ocupa mi psique un sentimiento de placer, después la invade un deseo, luego se agolpan en ella los recuerdos penosos y la tristeza se me derrama por el alma. Pero no me agota en eso, en la continuidad de mis vivencias psíquicas. Todos esos actos

¹¹⁰ 1 en El Libro de las Misiones. Edit. Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1976. p. 154.

se dan en mi vida; la vida o existencia se me presenta, por lo pronto, como una totalidad, definida por mi relación con las cosas, con el mundo en que estoy, y construida por mi hacer con esas cosas, por mi trato vital con el mundo" (¹¹¹ 2). En la novela personal no se confunden los actos psíquicos con la existencia en que radican, ni se reduce el hombre a esos estados; en ella el personaje simula la vida de una persona con toda la amplitud que esto significa, ya sea en el afán de realizar un proyecto y en las afecciones que padece ante los éxitos y fracasos que supone tal empresa.

En las novelas que predomina la situación por sobre el personaje poco o nada puede aportar el método que se propone. Cuando un narrador quiere mostrar, por ejemplo, la injusticia social, la fuerza de un temperamento o un hecho histórico, no importa a quien esto acontece porque lo relevante es lo acontecido (¹¹² 3). En éstas la existencia agota su ser en aquel enfrentamiento y aparte de él hay nada más. El personaje actúa representando un único papel, lo cual constituye la negación de la persona. En este caso se puede realizar, probablemente, una lectura sociológica, psicológica o histórica, pero no filosófica porque una existencia jamás consiste en algo unidimensional. Asimismo, ciertas novelas de intención filosófica poco aportan al conocimiento de la existencia humana puesto que en ellas prevalece la teoría o un valor que se quiere mostrar. Lo valioso de la novela personal radica en la narración de la vida humana y su acontecer.

Pues bien, realizar una lectura filosófica de obras literarias no es una faena inútil ni descabellada, pues aporta la reflexión a las geniales intuiciones de los grandes escritores.

¹¹¹ 2 Miguel de Unamuno op. cit. pp. 56-57

¹¹² 3 Véase de nuestro texto, del cap II pp. 64-66

CAPITULO IV

A MODO DE EJEMPLO

"Con razón, sin razón o contra ella"

Miguel de Unamuno: Sonetos.

"Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje".

Jean Paul Sartre: ¿Qué es la literatura?

En las páginas siguientes se intenta poner en marcha el método descrito en los capítulos precedentes. Por cierto no se consideran todos los aspectos señalados. Un método de análisis no se aplica como una receta, puesto que interviene la creatividad del exégeta, su capacidad develadora y sobre todo la naturaleza del propio texto. Una gran obra ofrece múltiples posibilidades de interpretación.

Con este fin se ha elegido la novela Niebla de Miguel de Unamuno. Sin poseer gran extensión, ofrece una riqueza temática que la hace atractiva para un análisis filosófico,

como todos los escritos del pensador español. Desde su publicación, en 1914, los críticos le han prestado especial atención, según se advierte en el considerable número de estudios realizados desde diversas perspectivas. Sin embargo, hay ciertas intuiciones metafísicas que no se han explicitado lo suficiente y que el método propuesto puede clarificar.

1. Niebla como simulación de la vida

La novela es construida sin un plan rigurosamente elaborado para que no exista un a priori que determine y condicione el ser de los personajes. El mundo novelesco es presentado como un gran ámbito de posibilidades que llegarán a concretarse en tanto sean asumidas por los personajes. "El mundo es un caleidoscopio. La lógica la pone el hombre. El supremo arte es el del azar"^(113), señala Augusto Pérez, el protagonista. Y más adelante: "Caminamos (...) por una selva enmarañada y bravía, sin senderos. El sendero nos lo hacemos con los pies según caminamos a la ventura" (¹¹⁴). Augusto, como cualquier hombre está obligado a hacer algo, mas nunca algo determinado. Su pretensión de ser y el hacer para lograrlo provienen de su decisión, de su libre albedrío. Confiesa a su amigo Víctor Goti: "¿es que crees que sólo tienen quehaceres los agentes de la bolsa? La vida es mucho más compleja de lo que tú te figuras" (¹¹⁵).

La complejidad radica en que nada aparece como necesario, no hay un destino. Se pregunta: "¿qué necesidad hay de que haya ni Dios ni mundo ni nada? ¿Por qué ha de haber algo? ¿No te parece que esa idea de la necesidad no es sino la forma suprema que el azar toma en nuestra mente?" (¹¹⁶). Estas interrogantes lo ponen al filo del abismo de la nada y son las que constituyen el corazón de la metafísica, que ha de descubrir lo necesario o bien inventarlo (¹¹⁷).

Al comenzar el relato, Augusto sale de su casa y no sabe donde ir. No hay razón alguna para preferir uno u otro lugar. "Y ahora, ¿hacia donde voy? ¿Tiro a la derecha o a la izquierda? (...) Esperaré a que pase un perro -se dijo- y tomaré la dirección inicial que él tome" (¹¹⁸). No se trata simplemente que no tenga nada por hacer, carece de un

¹¹³ Niebla. Taurus Ediciones S.A. 5ta. Edición, Madrid, 1974. p. 74. Las citas posteriores son tomadas de esta edición y se indica sólo el número de página.

¹¹⁴ p. 82

¹¹⁵ p. 69

¹¹⁶ p. 82

¹¹⁷ La metafísica aristotélica es la ciencia que busca aquel fundamento universal y necesario; en cambio, la de Nietzsche, al sostener que todo es contingente, debe inventarlo. Heidegger, por su parte, reflexiona extensamente acerca de la interrogante ¿por qué el ser y no más bien la nada? Al respecto, véase su Introducción a la Metafísica.

proyecto vital definido, no hay un modelo ideal de ser a cual aspirar. La niebla -que otorga el nombre a la obra- entre otras cosas, simboliza ese estado de indeterminación y confusión que afecta al personaje. No es que haya ausencia absoluta de proyectos, pues éste es una formalidad de la vida humana y, por ende, no puede faltar en ninguna; pero en tanto no se asuma de modo consciente hace que esa vida vaya a la deriva. Podrá objetarse que "ir a la deriva" es ya un proyecto -lo cual es efectivo-, pero origina una vida infrahumana o, como se denomina filosóficamente, inauténtica, en cuanto no usa la razón para actualizar el imperativo socrático de conocerse a sí mismo. A Augusto es el amor quien lo saca de la densa niebla que lo envuelve. Conoce a Eugenia y su vida adquiere sentido: "¡Gracias a Dios -exclama- (...) que sé adonde voy y que tengo donde ir! Esta mi Eugenia es una bendición de Dios. Ya ha dado una finalidad, un hito de término a mis vagabundeos callejeros" (¹¹⁹). El saber que tiene novio incrementa la voluntad de ser: "Militia est vita hominis super terram. Ya tiene mi vida una finalidad; ya tengo una conquista que llevar a cabo" (¹²⁰).

Desde la antigüedad Eros ha sido el iluminador y conector de las cosas. La "locura de amor" platónica es el salir de sí mismo para ir al mundo, es un extasiarse en lo otro, que es originador de la contemplación y de "magníficos discursos y pensamientos" (¹²¹). La presencia de Eugenia permite que Augusto pueda emerger desde el fondo del abismo y comenzar a despertar de la inconciencia. "Eugenia, señores, (...) me ha despertado a la vida, a la verdadera vida, y, (...) yo le debo gratitud eterna" (¹²²). Así como en el sistema platónico por la vía del amor se puede ascender desde los cuerpos bellos a la contemplación de la belleza en sí y, en general, de cualquier Idea, Augusto ha bajado de lo abstracto a lo concreto y luego se ha extendido a lo genérico. "Tú estabas enamorado, sin saberlo, -le dice Víctor Goti- de la mujer, del abstracto, no de ésta ni de aquella; al ver a Eugenia, ese abstracto se concretó y la mujer se hizo una mujer y te enamoraste de ella, y ahora vas de ella, sin dejarla, a casi todas las mujeres, y te enamoras de la colectividad, del género" (¹²³). Es por eso que llega a exclamar "¡Cuánta mujer hermosa hay desde que conocí a Eugenia! (...) ¡Esto se ha convertido en un paraíso!" (¹²⁴).

Sin embargo, ese amor no encuentra nunca su realización porque la amada es

¹¹⁸ p. 63

¹¹⁹ p. 68

¹²⁰ p. 69

¹²¹ Platón: El banquete 210 B - 211 A. "El amor es un éxtasis; nos saca de nosotros mismos", monologa Augusto (p. 75). Véase de Ortega Meditaciones del Quijote; O.C pp. 312 y ss.

¹²² 0 p. 98

¹²³ 1 p. 93

¹²⁴ 2 p. 92

inventada por el protagonista. Augusto es creador de Eugenia como Don Quijote de Dulcinea. A solas en su gabinete, "estuvo (...) sugiriéndose la figura de Eugenia, y como apenas si la había visto, tuvo que figurársela. Merced a esta labor de evocación fue surgiendo a su fantasía una figura vagarosa ceñida de ensueños" (¹²⁵ 3). Poco más adelante se insiste en esta idea: "¡Mi Eugenia, sí, la mía -iba diciéndose-, esta que me estoy forjando a solas, y no la otra, no la de carne y hueso, no la que vi cruzar por la puerta de mi casa, aparición fortuita, no la de la portera!" (¹²⁶ 4). Su amigo Víctor Goti que lo conoce bien le dice: "Tu enamoramiento no es sino cerebral, o, como suele decirse de cabeza" (¹²⁷ 5). En Amor y Pedagogía (1902), Unamuno había hablado de dos tipos de matrimonio, inductivo y deductivo; en el primero, el hombre se encuentra con una figura que lo atrae, "se le mete en el corazón" y nace el deseo de casarse; en el segundo, se siente un inexplicable vacío, hay la necesidad de casarse y se busca a la novia (¹²⁸ 6). El enamoramiento de Augusto es deductivo, a pesar de quedar prendado al ver los ojos de Eugenia. Sin embargo, el amor no logra cristalizar a causa de la imposibilidad de llegar verdaderamente a la amada. En un pasaje en que sienta sobre sus rodillas y besa y acaricia a Rosario, la planchadora, se advierte cierta inhibición psicológica para concretar su amor. Es notoria la vinculación que se establece entre el amor erótico y el amor maternal. En todo caso es por la vía amorosa que Augusto llega a exclamar "¡... yo tengo mi carácter, vaya si le tengo, yo soy yo! Sí, ¡yo soy yo! ¡Yo soy yo!" (¹²⁹ 7). "Gracias al amor -dice en otro lugar- siento el alma de bulto, la toco" (¹³⁰ 8). Esta revelación y conciencia de ser es, además, anunciadora de la condición mortal. Solo se empieza a morir cuando se siente el hombre viviendo. Vivir es sentirse existiendo, saberse existiendo. Este saber -ha dicho Ortega- "no implica conocimiento intelectual ni sabiduría especial ninguna, sino que es esa sorprendente presencia que suvida tiene para cada cual" (¹³¹ 9).

La verdadera conciencia de sí no obstante, se adquiere por el dolor. En la novela se anuncia uno de los temas que años más tarde sería analizado in extenso por las filosofías de la existencia: asumir auténticamente el ser humano por la vía del dolor. Después que Augusto lee la misiva de Eugenia donde le comunica que lo abandona para irse con su novio, cae en un estado de profunda tristeza y sobre todo de vergüenza por la burla de que fue objeto. Le cuenta a Víctor que ella lo ha hecho padre: "¡Sí, de mí mismo! Con

¹²⁵ 3
p. 66

¹²⁶ 4
p. 67

¹²⁷ 5
p.93

¹²⁸ 6
Edit. Espasa Calpe Argentina, 1954. pp. 24-25

¹²⁹ 7
p. 126

¹³⁰ 8
p. 83

¹³¹ 9
Unas lecciones de Metafísica. Alianza Editorial, Madrid, 1986. p. 36

esto creo haber nacido de veras. Y para sufrir, para morir" (¹³² 0). Su amigo, que pasa por un estado de ánimo similar, al conocer la noticia de su paternidad, le responde: "¡Sí, el segundo nacimiento, es el verdadero, es nacer por el dolor a la conciencia de la muerte incesante, de que estamos siempre muriendo" (loc. cit.).

Estas ideas constituyen una huella evidente del pensamiento de Sören Kierkegaard de quien Unamuno fuera gran conocedor y admirador. Poco más adelante se analizarán con alguna detención. Por lo pronto, se quiere destacar la evolución que sufre el personaje.

La novela es simulación de la vida porque se parte de un estado inicial en que el protagonista es sólo posibilidad, ha recibido la existencia como un regalo inconcluso, que debe, por tanto, completar. Mientras no inicia el proceso de realización asumiendo un proyecto, una figura ideal y la lucha por alcanzarlo, permanece en un estado de indeterminación. No es, en rigor, un hombre en plenitud, porque serlo requiere de un programa de vida. Al iniciarse el relato, antes de decidir adonde ir, piensa Augusto: "La función más noble de los objetos es la de ser contemplados. ¡Que bella es una naranja antes de comida!" (¹³³ 1). Vitalmente acontece lo inverso, los objetos son en relación a alguien, y a una función que éste les otorga. Un ser es contemplado después que ha ocupado un lugar en la vida. La des-conexión del protagonista con su contorno es reflejo de la falta de humanidad inicial. La niebla se dijo simboliza la falta de ser. Al enamorarse asume un programa: ser novio de Eugenio; al ser engañado asume otro: ser el burlado.

Amor y dolor, anverso y reverso de un mismo proyecto, son causas que originan aspiración de ser y, al mismo tiempo, conciencia de que se es. Confiesa a su amigo: "Empecé, Víctor, como una sombra, como una ficción; durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que han hecho, después de esta burla, de esa ferocidad de burla, ¡ahora, sí!, ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real" (¹³⁴ 2).

La novela asume lúdicamente el carácter dramático o agonista -según la expresión tan cara a Unamuno- de la vida. Víctor Goti, que escribe una obra -la misma novela, como luego se verá- le cuenta a Augusto: "... un día de estos que no sabía qué hacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajo de la fantasía, me dije: voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cojí unas cuartilla y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo" (¹³⁵ 3).

Niebla es entonces el proceso en que los personajes se desarrollan ante y en el

¹³² 0
p.166

¹³³ 1
p. 63

¹³⁴ 2
p. 167

lector. Su carácter dramático proviene del dinamismo de un tiempo vital en que se lucha por querer ser y que se agota a la vez, ante la presencia constante de la muerte. No hay en la novela figuras estáticas ni hechas o concluidas definitivamente. Que los personajes imiten el modo de ser propiamente humano significa estar en constante evolución, como acontece con don Avito Carrascal, personaje de Amor y Pedagogía, quien reaparece en Niebla, no siendo el mismo que fue. Su reaparición cumple, por cierto, una función específica, como se verá más adelante.

2. Contingencia del ser humano

La plenitud que pueda alcanzar el ser humano está relacionada, entre otras causas, con la experiencia del dolor. Señala Unamuno que "El dolor es el camino de la conciencia (...) El dolor nos dice que existimos (...) Es la congoja lo que hace que la conciencia vuelva sobre sí. El no acongojado... piensa, pero no piensa que piensa, y sus pensamientos son como si no fuesen suyos. Ni él es tampoco de sí mismo un espíritu humano ... No nos damos cuenta de tener alma hasta que ésta nos duela" (¹³⁶ 4). Según esto, la experiencia dolorosa, no es accidental a la condición humana, al contrario, es indispensable pues de otro modo no es posible el acceso a ella. En páginas más adelante reitera que "No hay que darse opio, sino poner vinagre y sal en la herida del alma, porque cuando te duermas y no sientas ya el dolor, es que no eres. Y hay que ser" (¹³⁷ 5). Teniendo presente estas ideas, se comprende por qué Augusto al tomar conciencia de sí asume en forma inmediata su condición mortal y su carácter contingente: nacer "para sufrir y para morir". Augusto proviene de una nada inicial, simbolizada en la niebla, pero va irremediamente hacia una nada final ¿Hay alguna justificación trascendente para la existencia? En 1934, escribía Unamuno: "Yo (...) voy acercándome un poco a la última caja, a la que está vacía (...) Yo creo que el mundo no tiene finalidad (...), somos los hombres quienes le damos un sentido y una finalidad que no tienen. Pero hay que darles finalidad a las cosas" (¹³⁸ 6).

En la novela se pone en juego, precisamente, el para qué de la existencia, esa es la gran cuestión que Augusto debe resolver. El amor y el dolor le han hecho saber que existe, pero ¿para qué? "¿No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea -medita Augusto-, que se desvanecerá en cuanto El despierte, y por eso le rezamos, y elevamos a El cánticos e himnos, para adormecerle, para acuñar su sueño?" (¹³⁹ 7).

¹³⁵ 3 p. 119. El subrayado es nuestro.

¹³⁶ 4 Del sentimiento trágico de la vida op. cit. p. 127, 188

¹³⁷ 5 ibíd. p. 247

¹³⁸ 6 Citado por Francois Meyer: La ontología de Miguel de Unamuno. Edit. Gredos, Madrid, 1962. p. 137

¹³⁹ 7 p. 128

Atormentado por un sentimiento de inseguridad acerca del mundo y de sí mismo, no encuentra certeza alguna. "(...) hay que confundir -le dice Víctor Goti- (...) Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla" (¹⁴⁰ 8). Niebla y confusión son sinónimos de falta de ser. No hay garantía alguna que justifique al ser por sobre la nada. Las proposiciones fundantes de la metafísica de la realidad son frases profundas, pero vacías. Así se advierte en el diálogo entre Víctor y Augusto:

"Las frases, cuanto más profundas, son más vacías. No hay profundidad mayor que la de un pozo sin fondo ¿Qué te parece lo más verdadero de todo? "Pues ..., pues ... lo de Descartes: "Pienso, luego soy" "No, sino esto: A igual A "Pero; eso no es nada!" (¹⁴¹ 9)

Sumado a esto se encuentra la idea que sustenta Augusto que la palabra es el símbolo de la mentira. "Todo es fantasía. El hombre en cuanto habla miente, y en cuanto se habla a sí mismo, es decir, en cuanto piensa sabiendo que piensa, se miente. No hay más verdad que la vida fisiológica. La palabra, este producto social, se ha hecho para mentir" (¹⁴² 0). Se le niega a la palabra dos atributos tradicionalmente asignados: ser instrumento de comunicación y su capacidad ontológica -en tanto otorga ser.

Incomunicado, agobiado por la contingencia de su ser y por un sentimiento de vacío existencial -todo ello simbolizado en la niebla- piensa en suicidarse para acabar de raíz con la fuente de sus desdichas. Antes de llevar a cabo su propósito decide consultarlo con Miguel de Unamuno, de quien había leído un ensayo en que hablaba del suicidio. Viaja a Salamanca y dialoga con el autor del relato, en su gabinete. Grande es su sorpresa al descubrir que Unamuno sabía tanto de su vida como él mismo y, más aún, que no puede suicidarse:

"Pues bien: la verdad es querido Augusto -le dice Unamuno-, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto porque no existes... "¿Cómo que no existo? -exclamó "No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto" (¹⁴³ 1).

Augusto, desconcertado ante tamañas revelaciones, se desespera, pero pronto recupera la calma e increpa a su autor y le recuerda que "¿no ha sido usted el que no una, sino varias veces, ha dicho que Don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?" (¹⁴⁴ 2). La osadía de Augusto llega al extremo de amenazarlo de

¹⁴⁰ 8 p. 165

¹⁴¹ 9 p. 168

¹⁴² 0 p. 123

¹⁴³ 1 p. 170

¹⁴⁴ 2 p. 171

muerte, a lo cual replica Unamuno:

"No tolero más. Y para castigar tu osadía y esas doctrinas disolventes, anárquicas, con que te me has venido, resuelvo y fallo que te mueras. En cuanto llegues a tu casa te morirás. ¡Te morirás, te lo digo, te morirás!" (¹⁴⁵ 3).

Augusto suplica de rodillas a su creador que lo deje vivir, que quiere vivir, que no lo mate.

Ante la negativa replica:

"¿Conque no, eh? (...) No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme. ¿Conque no lo quiere? ¿Conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es más que otro ente nivolesco, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima..." (¹⁴⁶ 4).

En estos pasajes lo que Unamuno pretende es llevar al extremo el problema de la contingencia humana. Si Augusto puede suicidarse, esto es, si posee libre albedrío, entonces su vida sucumbe en la niebla de la que provino. Al no haber un sentido y una norma que trascienda al hombre es él mismo el "inventor" de sí. Puede cubrir la nada que circunda a la vida con alguna máscara bella o convincente, pero siempre será relativa, nunca alcanzará el carácter de necesidad absoluta, en cualquier momento se pueden horadar sus fundamentos y provocar su destrucción. En rigor, no hay Destino y si lo hay consiste en un retorno a la nebulosa -nada, indeterminación- de que se partió. El sino de los entes ficticios alcanza a todos los hombres, al creador de la obra, a los lectores. Esta idea del hombre como ser arrojado y que está al cuidado de sí sería intensamente estudiado por filosofías de años posteriores, especialmente, por Heidegger y el existencialismo ateo de Sartre.

Ahora bien, si Augusto no logra suicidarse y se cumple el designio de su autor, entonces la vida humana se encuentra bajo un refugio seguro: un ser trascendente que lo ha creado y que después lo ha de acoger. En la relación creador ente-creado sale favorecido el segundo pues se cobija y ampara en un sistema de creencias que usufructa sin ser resultado de su esfuerzo. Existir, en este caso, es ya saber a qué atenerse: oír la voz del creador y sus designios.

Después de dialogar con Unamuno, Augusto regresa a su hogar y es presa de un apetito voraz, come de manera desenfadada y lleno de pavor se acuesta y muere. El médico certifica su deceso y señala que ha muerto a causa de un paro cardíaco. Para Liduvina, la criada, se ha suicidado de tanto comer. El narrador omnisciente de la novela guarda silencio al respecto y deja que sean los lectores quienes interpreten la causa real de la muerte. ¿Muerte designada? o ¿suicidio? (¿o suicidio predeterminado?). He ahí la

¹⁴⁵ 3 p. 173

¹⁴⁶ 4 p. 174

incógnita de la vida y la muerte, y que cada cual debe resolver.

El relato concluye con una "Oración Fúnebre por modo de Epílogo", en ella medita el perro de Augusto, Orfeo, acerca del destino de su amo y lo imagina en el mundo puro de las ideas, en el mundo inventado por Platón. A ese lugar irían los puros de espíritu; pero antes había llegado a la conclusión: "si hay otro mundo, no hay éste". El narrador cuida de no develar la incógnita de la muerte, respuesta que él mismo desconoce y que si escribe novelas es para arrojar alguna luz en ese misterio.

3. Niveles de realidad

El encuentro de Unamuno con el protagonista evidencia que en la novela se mezclan distintos niveles de realidad y que los límites entre ellos se tornan especialmente difusos. El carácter de gran metáfora de la obra se enriquece con esos entrecruzamientos y con el rompimiento lógico del mundo. La significación última que pretende su autor es la de establecer una jerarquía ontológica y sus relaciones.

Como se ha dicho, el personaje en este tipo de novelas finge el modo de ser de una persona real y concreta.

Desde la perspectiva del relato la vida de Augusto Pérez es una realidad base y en ella radican otras. Así la existencia de Eugenia, Rosario, Mauricio, Víctor, don Fermín, etc. son conocidas por el lector en cuanto aparecen en la de Augusto. Esta es una sustancia, en el sentido cartesiano del término, porque no necesita otra cosa para existir y, sobre todo, en cuanto trata de perseverar en su ser (¹⁴⁷ 5). "Quiero vivir, vivir..., y ser yo, yo, yo", exclama Augusto. Al conocer el designio mortal de su creador siente un profundo hambre de inmortalidad; para consolarse piensa: "Pero ¡no, no! ¡Yo no puedo morirme; sólo se muere el que está vivo, el que existe, y yo, como no existo, no puedo morirme... soy inmortal! No hay inmortalidad como la de aquello que, cual yo, no ha nacido y no existe. Un ente de ficción es una idea, y una idea es siempre inmortal..." (¹⁴⁸ 6). En rigor, lo que acontece al personaje es que como cualquier conciencia humana no puede jamás percibirse como no siendo.

Para dar más verosimilitud a este nivel ontológico, Unamuno hace aparecer personajes de otras novelas, como acontece con don Avito Carrascal, protagonista de Amor y Pedagogía, quien relata sus desventuras a Augusto. Otros personajes relatan a su vez breves historias que no alteran el desarrollo de la historia central, pero sirven para configurar un mundo más pleno, que acontezca tal como el real. Entre éstas se encuentra la que relata Víctor Goti, la de don Eloíno Rodríguez de Albuquerque y Alvarez de Castro, un hombre viejo de averiada salud y, a pesar de sus apellidos, en extrema

¹⁴⁷ 5 Unamuno hizo mención frecuente de estas ideas, las cuales fueron tomadas de la Etica de Spinoza. Al respecto puede verse en El sentimiento trágico... op. cit.; específicamente pp. 11-12.

¹⁴⁸ 6 p. 176

indigencia. Don Eloíno se casa con una patrona de pensión quien lo cuidará hasta su muerte a cambio de trece duros de viudedad.

Las historias intercaladas pertenecen a otro nivel ontológico, son ficciones creadas por los entes de ficción. Las ficciones segundas son insustanciales, no tienen fundamento en sí mismas, sino en sus creadores. Pero ¿lo tienen en sí las creadoras? Por cierto que no. Augusto y los demás personajes existen gracias a su ente creador: Miguel de Unamuno. Desde la novela, Unamuno es un personaje más y como tal representa un papel necesario para el desarrollo de la trama. El rector de Salamanca está dentro y fuera de la obra, en el mundo de ficción y en el real. Lo mismo acontece con las referencias a otras personas. Dice Víctor a Augusto: "Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto..." (¹⁴⁹ 7). Así como Manuel y Antonio Machado, don Eduardo Benot y el propio Unamuno ingresan al mundo de ficción, Víctor Goti se adentra en el mundo real y a pedido del autor escribe un prólogo a Niebla, donde discute la causa de la muerte de su amigo.

La niebla que torna difusas las esferas de realidad muestra que las creaturas ficticias y reales se encuentran hermanadas por su falta de sustancialidad. Dice Augusto a Unamuno: "también usted se morirá (...) ¡Dios dejará de soñarle!" (¹⁵⁰ 8). Y más adelante: "mire usted, mi querido don Miguel, no vaya a ser que no pase usted de ser pretexto para que mi historia y otras historias como la mía corran por el mundo. Y luego, cuando usted se muera del todo, llevemos su alma nosotros" (¹⁵¹ 9). La jerarquía ontológica que plantea el relato es la siguiente: así como los entes de ficción existen por subordinación al hombre, éste se subordina a Dios. Sólo el ente supremo es verdaderamente; por lo tanto, sería el fundamento último de la realidad. Pero Augusto ha desechado esa certeza: "Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo -le dice a Unamuno-, ¿qué es lo que más existe: él como conciencia que sueña, o su sueño?" (¹⁵² 0).

El sentido de gran metáfora a que antes se aludía se refiere a que la novela al simular una vida, pone en juego la situación humana fundamental: lo que es para sí misma, para los otros, el sentimiento ante la presencia de la muerte, el problema de Dios, etc. El narrador, como un ingenioso taumaturgo, se encarga de situar al lector ante los hechos para que decida, elija o juzgue, pero sin pruebas.

4. Temas unamunianos

¹⁴⁹ 7 p. 120

¹⁵⁰ 8 p. 174

¹⁵¹ 9 p. 181

¹⁵² 0 p. 170

Unamuno poseía un espíritu iconoclasta que lo hizo rechazar toda doctrina o teoría. Es bien conocida su aversión a cualquier dogma, a no dejarse encasillar, porque como solía decir "yo, Miguel de Unamuno, como cualquier otro hombre que aspire a conciencia plena, soy especie única" (¹⁵³ 1). Este anhelo se manifiesta en sus contradicciones constantes que deliberadamente presiden su obra desde principio a fin. Tuvo profundas intuiciones, mas nunca se dio el trabajo de pulirlas ni de darles trabazón, pasaba de una idea a otra sin previas explicaciones ni fundamentos, a causa de su pretensión de poeta, según las palabras de Ortega (¹⁵⁴ 2). El caos y dispersión son aparentes, por cuanto hay en su obra, como ha notado Julián Marías, una unidad que llega a ser monotonía (¹⁵⁵ 3). Los problemas a que vuelve una y otra vez son básicamente tres: Dios, el hombre ("concreto, de carne y hueso") y la inmortalidad del alma. No hay escrito suyo donde no aparezcan estudiados directa o indirectamente, como acontece en Niebla.

La jerarquía ontológica Dios, hombres, entes de ficción encarnan la temática. Los entes ficticios encuentran su fundamento en el hombre y éste en Dios. La figura divina en la novela tiene como función "soñar" a los hombres, pero su propia sustancialidad es cuestionada cuando se pregunta si lo que existe verdaderamente es la conciencia que sueña o lo soñado. Asimismo, Dios ha perdido la tuición de sus creaturas. El enfrentamiento de Augusto con Unamuno representa la relación actual del hombre con Dios. No se trata de un simple acto de rebeldía, sino de poner en duda su verdadera existencia y su poder. Víctor Goti que conoce a Augusto tanto como su creador discrepa de la causa de la muerte, esto es, pone en jaque la omnipotencia y la omnisciencia divinas. Si Augusto se suicidó entonces ha vuelto a la nada de que salió, pero quiere vivir, ser eterno, se resiste a pensar, a creer que fue creado para ser muerto. "Dios -le dice Unamuno- cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata" (¹⁵⁶ 4). Pero si El mata a los hombres, hay salvación porque se forma parte de un plan que trasciende el hombre mismo. "Cuando Unamuno habla de salvación -advierte Marías-, no entiende primariamente por ello la beatitud celestial, la visión beatífica de Dios, por oposición a la condenación eterna, sino simplemente la pervivencia, la salvación de la nada, de la aniquilación tras la muerte" (¹⁵⁷ 5).

Escribía Unamuno en otro lugar que creer en Dios "es querer salvar la finalidad humana del Universo. Porque hasta podría llegar uno a resignarse a ser absorbido por Dios, si en una Conciencia se funda vuestra conciencia, si es la conciencia el fin del Universo" (¹⁵⁸ 6). La existencia de Dios, entonces, garantiza la perpetuación de la propia

¹⁵³ 1 Mi religión. En Autodiálogos. Edit. Aguilar, Madrid, 1959. p. 30

¹⁵⁴ 2 Véase: En la muerte de Unamuno. O. C. Vol. V

¹⁵⁵ 3 Miguel de Unamuno op. cit. p. 17

¹⁵⁶ 4 p. 173

¹⁵⁷ 5 ibíd. p. 155

¹⁵⁸ 6 Del pensamiento trágico; op. cit. p. 165

sustancia, al menos la del alma humana.

El drama de Augusto consiste en no saber, en no poder develar el misterio de lo que acontecerá con su ser. En un momento, al saberse ente de ficción -"cosa de libros"-, se cree inmortal: "¡Soy inmortal! -exclama- ¡Yo soy idea! (...) y "una idea es siempre inmortal" (¹⁵⁹ 7). Su existencia, aunque ficticia, se recreará en la mente de todos aquellos que lean el relato; si lo sueña más de uno entonces ya tiene realidad porque "el suelo de uno solo es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos es ya la verdad, la realidad" (¹⁶⁰ 8). El mundo real, dice a su perro Orfeo, "es el sueño que soñamos todos, el sueño común" (¹⁶¹ 9). Por lo tanto, peor sería que todo fuese un sueño de sí mismo, pues al morir desaparece lo soñado y la conciencia soñadora y a Augusto "la nada le parecía más pavorosa que el dolor" (¹⁶² 0). El sentimiento de tragedia de la vida humana consiste, precisamente, en la imposibilidad de la razón humana para dar respuesta a la incógnita de la muerte. Respecto de ésta, dice Unamuno, hay tres soluciones: "a) o sé que me muero del todo, y entonces la desesperación irremediable, o b) sé que no muero del todo, y entonces la resignación, o c) no puedo saber ni una ni otra cosa, y entonces la resignación en la desesperación o ésta en aquella, una resignación desesperada, o una desesperación resignada, y la lucha" (¹⁶³ 1).

Augusto Pérez es el agonista, el que lucha y combate para ser, pero sobre todo que lucha contra la muerte. Al no encontrar certeza alguna ante la duda de lo que acontecerá más allá de la vida padece la ansiedad, angustia y congoja que deriva de la incertidumbre. Es el terror pánico que origina la falta de fundamento, el abismo de la nada posible. Pero frente a ella está también la posibilidad del Dios salvador. La oscilación ontológica entre el todo y la nada, entre lo infinito y la finitud, es el drama que vive el hombre concreto, de carne y hueso. Si bien vivir es saberse existiendo, es a la vez conciencia de no haber sido y de no seguir siendo.

Este es el tema de la novela, expuesto quizá con alguna exageración puesto que el protagonista asume la lucha vital de una manera más descarnada que como acontece en la vida real. La vida se instala normalmente sobre creencias a las que el hombre se aferra a la manera de tablas de salvación para vivir, sean ellas religiosas, míticas, filosóficas, políticas, etc. Por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XX el hombre vive en la creencia de que la técnica es la panacea de todos sus males, para no pensar en la muerte se incorpora en cuerpo y alma a la gran maquinaria de la producción. Producir y consumir son los polos de su existencia. Vive alterado, en lo otro, fuera de sí. Augusto, en cambio, al no encontrar creencia fundamental alguna -falla el amor y la fe ciega en Dios-, debe hacerse cargo de sí manteniéndose en vilo, suspendido sobre la nada. La exageración a

¹⁵⁹ 7 p. 176

¹⁶⁰ 8 p. 101

¹⁶¹ 9 loc. cit.

¹⁶² 0 p. 176

¹⁶³ 1 Del sentimiento trágico; op. cit. p. 35

que se alude no llega sin embargo al extremo de hacer del personaje un tipo literario; esto es, un personaje abstracto que reúna las cualidades de una misma especie presentes en diversos individuos. Así cada hombre suele, por ejemplo, cuidar su dinero y sus bienes de diversas formas, pero cuando esas formas se aglutinan en uno aparece el avaro; o en otro caso el celoso, el don Juan, la celestina, etc. Augusto Pérez llega a ser una personalidad, auténtica existencialmente hablando, un tanto monotemática, pero no es el auténtico. Su agonía es por ser, por perseverar en él y por ello busca a Dios. Sus afanes son los de su creador, Unamuno, y en mayor o menor grado de todos los hombres.

5. Antecedentes filosóficos

Unamuno no sólo fue un escritor prolífico sino también un lector infatigable, leyó de todo, especialmente a filósofos, quienes aparecen, frecuentemente, en sus obras como interlocutores o contrincantes, pero siempre dejan en él profundas huellas. En sus Recuerdos de niñez y mocedad (1908) cuenta que "Me gustaba más la filosofía, la poesía de lo abstracto, que no la poesía de lo concreto. Sólo para descanso leía un tomito de poesías (...) (de) Balmes, otro de autores mejicanos (...) y la ruda y áspera Araucana" (¹⁶⁴ 2). Su predilección filosófica no fue inconveniente para que rechazara las concepciones tradicionales y postulara una filosofía más cercana a la poesía que no a la ciencia. Lo que, en rigor, acontece es que Unamuno rechaza la razón como instrumento de estudio para lo humano y adhiere a un irracionalismo no siempre equilibrado.

En la novela que se comenta se advierte el rechazo a la lógica en la negativa a calificar Niebla como novela. Escribir una novela significa acatar las reglas propias del género. Víctor Goti, que se ha dado a la tarea de escribir una historia para olvidar sus preocupaciones y se supone que ella es la historia de Augusto, le cuenta que su novela será en realidad nivola: "Así -dice- nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género e inventar un género es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place" (¹⁶⁵ 3). El temor de Unamuno a lo definido es el temor a lo muerto porque lo vivo, según él, es contrario al pensamiento conceptual. "Todo lo vital es irracional, y todo lo racional es antivital" (¹⁶⁶ 4), es la afirmación que podría considerarse el lema unamuniano. Eso explica su reticencia a que se fundara teoría o escuela sobre la base de su pensamiento. El profundo desprecio que sintió por la tarea intelectual desligada de la vida la proyecta en Antolín S. Paparrigópulos, el personaje de Niebla a quien visita Augusto en busca de ayuda para su conflicto amoroso porque este intelectual se dedicaba al estudio de mujeres, aunque más en los libros que no en la

¹⁶⁴ 2 Citado por S. Serrano Poncela en El Pensamiento de Unamuno. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1964. p. 10

¹⁶⁵ 3 p. 120

¹⁶⁶ 4 Del Sentimiento Trágico... op. cit.; p. 84

vida" (¹⁶⁷ 5).

Paparrigópulos es una caricatura de hombre de ciencia, especialista en futilidades que se apronta a preparar la historia, entre otras, de aquellos que pensaron escribir y nunca llegaron a hacerlo. "Pertenece -informa el narrador- a la clase de esos comentadores de Homero que si Homero mismo redivivo entrase en su oficina cantando lo echarían a empujones porque les estorbaba el trabajar sobre los textos muertos de sus obras ..." (¹⁶⁸ 6). Si la razón conduce a aquello desprovisto de vida, entonces es preferible estar sin ella o contra ella. El fracaso de la razón lo simboliza en la obra la reaparición de don Avito Carrascal, un decepcionado de la ciencia, que le confiesa a Augusto: "La vida es la única maestra de la vida; no hay pedagogía que valga. Sólo se aprende a vivir viviendo, y cada hombre tiene que recomenzar el aprendizaje de la vida de nuevo..." (¹⁶⁹ 7).

Con todo, es posible detectar en la obra sus lecturas y las influencias recibidas. En lo relativo al sueño es notoria la huella de Heráclito. En el fragmento 89 éste afirma que: "Para aquellos que están despiertos hay un ordenado universo común (para todos), mientras que en el sueño cada hombre se aleja (de este mundo) al suyo propio". Según esto, se pueden distinguir dos niveles de realidad, la de los hombres dormidos y la de los despiertos, alertas o concientes. Aquellos viven en un universo individual, privado, en el que el devenir preside el despliegue de cuanto hay. Ellos no descubren un logos común, cada cual vive su sueño personal. Del mismo modo, para Augusto la certeza respecto de la realidad es el sueño común. Dice a su criada: "No pueden soñar dos al mismo tiempo la misma cosa. Y precisamente se conoce que algo no es sueño en que no es de uno solo..." (¹⁷⁰ 8). A su perro Orfeo, antes confidenciaba estas mismas ideas: "El sueño de uno solo es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos es ya la verdad, la realidad. ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común?" (¹⁷¹ 9). Es probable que la realidad consista solo en devenir, pero la vida humana es posible por la convención y comunidad de sueños. El hombre solitario, ya sea ficticio o "de carne y hueso", es imposible. Precisamente, la sed de eternidad a la que aspira Augusto requiere del sueño común de sus lectores.

No obstante la necesidad de los otros y del acuerdo entre ellos, Unamuno rechazó cualquier convención. No en vano ha sido considerado un pensador en extremo paradójico, que estuvo siempre dispuesto a combatir "contra esto o aquello". Por su espíritu belicoso, Ferrater Mora lo ha relacionado también con Heráclito, quien señalaba que "la guerra es rey y padre de todo" (Fr. 53). Sostiene el pensador español que "mientras Heráclito admitía la existencia de cierto ritmo cósmico -el ritmo según el cual el

¹⁶⁷ 5
p. 140

¹⁶⁸ 6
p. 145

¹⁶⁹ 7
p. 103

¹⁷⁰ 8
p. 160

¹⁷¹ 9
p. 101

universo se mueve y cambia al encenderse con medida y apagarse con medida, Unamuno trata de liberar la existencia de cuanto pueda amenguar por un solo momento su movimiento incesante" (¹⁷² 0). Esto explica las contradicciones frecuentes en las que cae Augusto: tan pronto como apela a los demás para ser, reniega de la vida social y afirma que "no hay más verdad que la vida fisiológica" (¹⁷³ 1). No es aventurado sostener entonces que en Unamuno la contradicción es el ser mismo. Contradicción atribuida a menudo a Heráclito, la que resulta bastante discutible, pero que no viene al caso analizar en este lugar.

Asimismo, el pensamiento platónico aparece con frecuencia en la novela. Ya se hizo mención a la concepción del amor y su importancia para el desarrollo de la obra, pero donde aparece con mayor nitidez es en el monólogo del perro Orfeo que imagina a su amo en el topos uranos: "¡Pobre amo mío! ¿Qué será ahora de él? ¿Dónde estará aquello que en él hablaba y soñaba? Tal vez allá arriba, en el mundo puro, en la alta meseta de la tierra, en la tierra pura toda ella de colores puros, como la vio Platón, al que los hombres llaman divino; en aquella sobrehaz terrestre de que caen las piedras preciosas, donde están los hombres puros y los purificados bebiendo aire y respirando éter" (¹⁷⁴ 2). En el contexto platónico la vuelta de Augusto a la niebla de que brotó puede entenderse como la metempsicosis; esto es, el retorno del alma a su lugar originario, ya purificada y liberada de la cárcel corpórea. La apelación al trasmundo es resultado de la necesidad de perseverar en el ser, de no morir, de ser eternamente de algún modo, ya sea como sueño de Dios o de los lectores. Esta vuelta a lo originario va más allá del platonismo, hasta emparentarse con los ritos órficos y, la tradición pitagórica (que sirvieron de base a Platón) porque, como lo confesara Unamuno, no se trata de querer ser como algo distinto de lo que ahora es, sino de ser eterno en cuerpo y alma. Sin embargo, en Niebla se refiere a una eternidad anímica, es el alma la que sigue viva y emigra al lugar celeste.

Hay al pasar también referencias a Rousseau y a Descartes. Las ideas del primero están puestas en boca de don Fermín, el tío de Eugenia, un anarquista teórico que a cada momento predica la libertad que deviene con los nuevos tiempos y que se deben evitar los convencionalismos porque "el hombre nace bueno, es naturalmente bueno; la sociedad le malea y pervierte..." (¹⁷⁵ 3). Proclama don Fermín, "teóricamente", la vuelta a un estado natural, teniendo en cuenta, sobre todo, que la única verdad proviene de la vida fisiológica. Las referencias a Descartes suelen ser paráfrasis utilizadas para demostrar la existencia, que es la eterna incertidumbre de Augusto. Al respecto le dice Víctor: "¿Dudas?, luego piensas; ¿piensas?, luego eres. (...) Y pensar es dudar y nada más que dudar. Se cree, se sabe, se imagina sin dudar; ni la fe, ni el conocimiento, ni la imaginación suponen duda y hasta la duda las destruye, pero no se piensa sin dudar. Y

¹⁷² 0 Unamuno. Bosquejo de una filosofía. Alianza Editorial, Madrid, 1985. p. 53

¹⁷³ 1 p. 123

¹⁷⁴ 2

¹⁷⁵ 3 p. 97

es la duda lo que de la fe y del conocimiento, que son algo estático, quieto, muerto, hace pensamiento, que es dinámico, inquieto, vivo". (¹⁷⁶ 4). Para Descartes, sin embargo, la duda es medio para alcanzar una certeza, una piedra angular sobre la cual construir un sistema filosófico. En Niebla, en cambio, no se apoya en la substanciadel pensamiento, del ego cogito; todo lo contrario, la vitalidad del pensamiento es posible por la duda. Esto prueba el existir, pero nunca se transforma en principio seguro; el pensamiento no conduce a lo indubitable porque tiene como esencia la permanente inseguridad de la duda. La idea que plantea Unamuno es que el hombre no existe porque piensa, sino a la inversa piensa porque existe: "Pienso, luego soy -se decía Augusto, añadiéndose-: Todo lo que piensa es y todo lo que es piensa. Sí, todo lo que es piensa. Soy, luego pienso" (¹⁷⁷ 5). Las ideas esbozadas en el fragmento son anunciadoras de la razón vital orteguiana que por esos años comenzaba a gestarse (¹⁷⁸ 6). En el intento por vitalizar la razón dice Augusto: "Amo, ergo sum" (¹⁷⁹ 7); esta vía además de demostrarle que existe, le demuestra para qué: "este amor, Orfeo -dice en el mismo fragmento-, es como una lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco".

Entre los antecedentes filosóficos más importantes y perceptibles en la obra de Unamuno y especialmente en Niebla, se encuentra el pensamiento de Sören Kierkegaard. Es conocida la predilección que sintió por él Unamuno, a tal punto que aprendió danés para poder leerlo en su lengua original. Refiriéndose a temas teológicos llegó a decir que la verdadera fe había que buscarla en Dinamarca. Serrano Poncela, buscando similitudes entre ambos, resume el pensamiento del danés en los siguientes puntos: "(1) Contradicción existencial entre razón y pasión. (2) Compromiso pragmatista en petición de una verdad personal. (3) Opción y riesgo de la existencia. (4) Necesidad de referirse a Dios para trascender. (5) Imposibilidad de concebir a Dios por medio de la razón. (6) Tragicismo producido por la paradoja "(¹⁸⁰ 8). La mayoría de los temas aparecen en Niebla y han sido mencionados en el análisis precedente. Por ahora, interesa destacar el último, el sentimiento de tragedia y angustia que acompaña a la existencia.

En el episodio en que Augusto descubre el engaño de que fue objeto por parte de Eugenia, toma conciencia de que ha nacido verdaderamente por el dolor. Este no es sólo un sentimiento incómodo, sino que lo induce a hacerse cargo de su situación humana, la cual no se agota con existir, implica además tener conciencia de ella, obliga a pensarse, repensarse. En este sentido, la experiencia dolorosa es creadora; en tanto el

¹⁷⁶ 4
p. 153

¹⁷⁷ 5
p. 175

¹⁷⁸ 6
Al respecto, se pueden encontrar estas ideas en: El tema de Nuestro Tiempo, En torno a Galileo, Historia como Sistema, y una visión de conjunto en Hombre y Mundo, op. cit. pp. 63 y ss.

¹⁷⁹ 7
p. 83

¹⁸⁰ 8
El pensamiento de Unamuno. op. cit. p. 89. La numeración es nuestra.

hombre se angustia asume su condición real, aunque de manera descarnada. Kierkegaard ha dicho que "la angustia no es (...) en ningún caso una imperfección del hombre, antes, por el contrario, es menester decir que, cuanto más original es un hombre tanto más honda es la angustia en él, porque al entrar en la historia de la especie le es necesario apropiarse el supuesto de la pecaminosidad, sobre el cual se construye su vida individual" (¹⁸¹9). Para el pensador danés, analizando el mito bíblico de Adán, el salto cualitativo de la animalidad a la humanidad se produce por el pecado y por la conciencia de sí que se asume al sentirse culpable. Del mismo sentimiento deriva la conciencia de individualidad. Si bien es cierto que para Kierkegaard la angustia es un estado de radical desamparo que surge de la libertad como posibilidad al no estar determinado necesariamente a algo, ella está vinculada a la experiencia dolorosa, en cuanto remueve la mayor o menor seguridad con que se cuenta. Así, Augusto había comenzado a vivir alguna felicidad en la ilusión del amor, pero el fracaso lo sume en el misterio de qué y para qué existencial. Utilizando la terminología de Jaspers puede decirse que el personaje se encuentra en una "situación límite", límite por su irrevocabilidad y por escapar a la comprensión racional (¹⁸²0). En rigor, Augusto no puede escapar a ese sino porque es propio de la condición humana y si su creador lo hizo similar al hombre debe asumir la tarea hasta las últimas consecuencias, quizá hasta interrogar ¿por qué me has abandonado?

¹⁸¹ 9 El Concepto de la Angustia. Edit. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979. p. 71

¹⁸² 0 Al respecto, véase de Karl Jaspers La Filosofía y la Fe Filosófica.

IDEAS FINALES

Al comenzar el trabajo se aludía a la autonomía del texto poético y a la licencia de irresponsabilidad del arte en general, en cuanto están liberados de justificarse a sí mismos. A la obra artística no se le deben pedir razones, ella es lo que está ahí, con absoluta presencia ante el espectador o auditor. Pero que no esté obligado a justificarse lógicamente no significa que sea i-lógica, es decir, que no tenga sentido. El arte es esencialmente interpretativo y es tarea del receptor completar esa dimensión. El propósito que nos animó a plantear la tesis que la literatura es un buen "pretexto" para iniciar la reflexión filosófica, fue precisamente la convicción de que hay un logos que da coherencia al arte y que su develamiento esclarece aquella dimensión de la realidad acerca de la cual trata. En el primer capítulo, al responder la pregunta ¿Qué es la literatura? se puso en evidencia que los textos literarios no pueden nunca cortar del todo su vínculo con la realidad de que forman parte, porque el lenguaje -que es su materia fundamental- acarrea una carga semántica, producto de su historia, de la cual no puede prescindir. Por esta razón, hasta el "arte puro" que lucha por sacudirse de cualquier tradición no logra "descontaminarse" de la historia. Quizá si lo lograra, se transformaría en algo ininteligible. Este nexo permite que pueda calificarse de interpretativo. Pero la interpretación artística suele ser más emotiva que racional, más intuitiva que especulativa.

En el capítulo segundo se restringe el campo de estudio a la novela y se analizan aquellos aspectos de la vida humana que la intuición del artista capta del mundo real y los pone en juego en la narración. Aunque todo lo narrado sea falso, el fondo último es siempre verosímil: parece ser cierto o puede serlo. El supuesto del que partimos es que el

arte es arte de lo humano, es hecho por los hombres y para ellos. Por eso, factores de la vida como libertad, contingencia, temporalidad, proyectos, etc. no pueden estar ausentes. El personaje, al simular la vida del hombre concreto, toma posesión de su grandeza y miseria. El método propuesto debe analizar esos aspectos vitales, potenciándolos para que entreguen la mayor significación posible; además debe explicitar los nexos con la realidad, contando con el auxilio de algunas teorías filosóficas que puedan colaborar con este fin. Esas teorías no pretenden suplantar a la obra, tampoco niegan el valor estético de ella, ni los resultados obtenidos por otro tipo de interpretaciones; quiere dar razón de la intuición del literato y buscar sus conexiones para explicitar una estructura que muchas veces se insinúa en el relato, pero de la cual no hay plena conciencia.

En el tercero, se realiza un examen crítico del método con el fin de establecer sus aportes y limitaciones. Respecto de las últimas, se tiene en consideración que la literatura jamás se ha guiado por el criterio verdad-error, que es propio de la filosofía y de las ciencias; al contrario, se cultiva el arte para escapar de la razón lógica. Además no a todas las obras literarias es posible aplicar el método, resulta especialmente fructífero en la llamada novela personal o existencial. A pesar de todo, las obras poéticas acceden a la verdad y son reveladoras del mundo; aunque no haya una intención gnoseológica deliberada, al narrar la vida humana y su acontecer, ya se están des-velando cuestiones fundamentales del hombre y su mundo.

Finalmente, se aplica el método a la novela *Niebla* de Miguel de Unamuno. Ella es el acontecer de una vida, la vida del personaje que se va haciendo ante los ojos del lector. La dinámica propia del vivir es presentada de manera abreviada, con sus proyectos y las acciones tendientes a alcanzarlo. Ocurre todo con un aparente caos, sin un plan fijo. Es que Unamuno hace literatura para escapar de la teoría y recuperar la vida; así Eugenia rechaza una declaración amorosa de Augusto, el protagonista, porque "esas son cosas que se leen en los libros; dejemos eso" (p. 96). Pero ni los libros ni la vida pueden escapar a un orden. Hay una lógica vital intrínseca que permite que se despliegue como algo unitario y que evita, a su vez, la dispersión. Precisamente ese logos es lo que se ha querido explicitar. El modo de ser de Augusto es una forma de instalación en la realidad, que nada tiene de diferente a la del hombre real. Hay en la novela una concepción coherente del mundo y de la vida, la cual es intuida y narrada. Pretendiendo la menor alteración posible, se procuró justificarla racionalmente.

Conciente de que el método propuesto no es el único posible, ni tampoco el mejor, se propone como una vía capaz de iluminar los textos literarios desde una perspectiva filosófica. El aspira a hacer más deleitoso el diálogo con el texto, esto es, incentivar su lectura.

Bibliografía

Se publicará próximamente.