

MÉTODOS DE ACERCAMIENTO A LA OBRA LITERARIA EN EL PENSAMIENTO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

En el breve ensayo, *Presupuestos filosóficos de la teología de la historia*¹, abordamos con seriedad, pero de modo sumario, el grave problema del posible acercamiento al hecho histórico singular. Durante siglos la reflexión filosófica no tuvo simpatía por este acercamiento. Hasta se llegó a pensar que el hecho histórico, como todo singular, era inaccesible desde las exigencias de la pura razón abstracta. Esta actitud, aunque inaceptable en sí misma, pone en evidencia la dificultad de este acercamiento. Ahora bien, esta dificultad acrece cuando se trata del hecho histórico literario, del «poema», como se dice en los estudios de estilística. Pese a ello, numerosos investigadores se han lanzado a la conquista de esa difícil singularidad del poema literario. También los investigadores hispánicos han dado su aportación a este sugestivo campo del saber. Quisiéramos en este estudio tomar conciencia de este esfuerzo para captar sus logros dentro de la inmadurez, reconocida por todos, de la crítica literaria considerada como ciencia².

En el intencionado prólogo de Dámaso Alonso a la obra de R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*³, enuncia la doble pregunta que tiene ante sí. En fórmula esquemática esta es la doble pregunta: «cómo se ha originado el poema; qué es en sí el poema». El historicismo del siglo XIX, con su ingente acumulación de datos, quiso dar respuesta a la primera pregunta. La génesis y la genealogía de la obra literaria atrajeron preferentemente su interés. Y nadie puede negar las meritorias aportaciones de este inmenso campo de investigación. Mas el siglo XX pensó que era mucho más importante penetrar en el interior del poema y descubrir toda la hondura de su riqueza artística, que descomponerlo en sus diversos elementos para percibir los condicionamientos e influjos que hicieron posible su aparición. De aquí el doble método fundamental de acceso al ser del poema. Ya M. de Unamuno distinguía netamente entre «ilustrar» la obra imperecedera de Cervantes y «vestir de carne visible y concreta un espíritu individual y vivo, no mera idea abstracta»⁴. Se ha ilustra-

1 E. Rivera de Ventosa, *Presupuestos filosóficos de la teología de la historia* (Ediciones Monte Casino, Zamora 1975) p. 92-97.

2 Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española* (Editorial Gredos, Madrid 1963) p. 12.

3 Rene Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*. Prólogo de Dámaso Alonso, trad. esp. de J. M. Gimeno (Editorial Gredos, Madrid 1966) p. 8.

4 M. de Unamuno, *El Caballero de la Triste Figura*. Obras completas (ed. Escelicer), t. I, p. 911-25.

do, en efecto, en largas disertaciones y en infinidad de notas de pie de página las presuntas fuentes del poema cervantino. Pero es mucho más y mejor hacer revivir el espíritu quijotesco en carne visible y concreta. Esto segundo es la misión primera de la crítica literaria.

Estos dos métodos de acercamiento a la obra literaria guiarán nuestra reflexión para ver cómo los ha utilizado en sus diversas modalidades el pensamiento hispánico contemporáneo. Dada la preferencia actual por la segunda pregunta: «*qué es en sí el poema*», nos detendremos en exponer las respuestas que se han dado a ella desde los análisis fenomenológicos, la comprensión de la singularidad, los recursos estructurales y la estética de la creatividad. Pero no podemos desentendernos de la primera pregunta que ayuda indudablemente a acercarnos al poema. Una breve aplicación a la obra de Tirso de Molina, *El Condenado por Desconfiado*, de algunos de los métodos señalados puede servir de pauta para mostrar la fecundidad de los mismos en el campo de uno de los mejores futuros de nuestra vida intelectual: la comprensión integral, nunca lograda y siempre en perspectiva, del poema literario.

1. Método histórico-crítico.

El maestro de la escuela de arabistas españoles, M. Asín Palacios, al ingresar en la Real Academia Española, 26 de enero de 1919, pronunció un discurso de relieve internacional. Trató en él de hacer patente los influjos de la escatología musulmana en el grandioso poema de Dante, la Divina Comedia⁵. Los críticos anteriores señalaban como fuentes primarias del poema la Biblia y la cultura clásica, remansada ésta en el poeta Virgilio. Pero pareció casi escandaloso que se advirtiera en el mismo un influjo potente de los máximos enemigos del nombre cristiano en la edad media: los musulmanes. El maestro Asín, sin consideración alguna a prejuicios y con los textos árabes ante los ojos, probó que se daba igualmente una indudable influencia árabe en los relatos dantescos. El paralelismo entre la *Divina Comedia* y las fuentes islámicas era innegable.

Este suceso pone en relieve cómo este historiador filósofo utilizó el *método histórico-crítico* al investigar sobre las fuentes del poema dantesco. En este caso más que el resultado de la investigación interesa examinar el proceso seguido y el sentido del mismo. De modo clarividente el maestro Asín lo declara al defender su postura contra las numerosas críticas adversas que recibieron hostilmente las conclusiones de su estudio. Sobre todo la crítica italiana de Parodi y Gabrieli le fue muy contraria. Al defenderse contra ella hace ver en qué consiste el método histórico-crítico y los logros y adquisiciones que obtuvo en el uso del mismo⁶.

Para mostrar todo esto nos introduce Asín en la mente del genio creador y nos hace asistir a la gran labor que tiene que realizar para ordenar el ingente acervo de materiales que tiene a su disposición. Hace

5 Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Seguida de la *Historia y Crítica de una polémica*, Segunda ed. (CSIC, Madrid-Granada 1943). (Utilizamos esta edición por ser la más completa).

6 O. cit., p. 519.

ver que la obra que realiza el genio creador es diametralmente opuesta a la del investigador con su método histórico-crítico. Este descompone la obra en fragmentos para analizarlos y penetrar en ellos con el escalpelo de la crítica. De esta suerte pone ante los ojos el esqueleto disecado de la obra, los materiales muertos que el artista genial incorpora a su obra para hacer de ellos miembros vivos del organismo del poema. Esta incorporación y vivificación toca a la misma esencia de la obra artística y es aquí donde el genio muestra su poder creador. La crítica italiana achacó al maestro Asín el haber intentado mostrar que el gran poema de Dante surge como «manipulación grosera» de un conjunto facticio de elementos islámicos. Asín se defiende, alegando que todo genio ha tenido que contar siempre con los materiales muertos que se hallan a su alcance y los ha tenido que manipular. Precisamente, esta manipulación, ya genial o ya enclenque, define la mayor o menos originalidad de la obra creada. Comenta entonces que Goethe afirmaba de sí mismo que quedaría muy poco como suyo si se descontara la inmensa deuda que había contraído con sus grandes predecesores. El comentario, a su vez, de este dicho de Goethe es que, descontado todo el ingente material recibido, quedaba lo principal: su genio. Dígase lo mismo de Dante.

Como caso ejemplar recuerda Asín los orígenes de la Cena de Leonardo de Vinci. No fue fruto de un momento de intuición, sino de largas meditaciones y estudios sobre el ingente material humano que iba recogiendo por los mercados y suburbios de Milán para de esta suerte hallar los tipos de los doce apóstoles. Sólo para la cabeza de Judas empleó más de un año de búsqueda incesante por cárceles y presidios. En un paralelismo perfecto, Asín ve cómo Dante aprovecha los prosaicos cuentos árabes para elevarlos a su grandiosa visión del mundo transcendente. Recuerda cómo la descripción de un gallo en el boceto islámico es transformada por Dante en la sublime visión del águila.

La conclusión que deduce Asín de su análisis es que la invención original, la llama de inspiración inconsciente, no es más que reflexión acumulada. Todo el secreto de la obra magistral consiste en la fuerza creadora del genio que acierta a aunar en torno a un ideal personal y autónomo múltiples elementos que carecen de suyo de homogeneidad, para fundirlos en un todo armonioso. El pensador historiólogo distingue netamente entre la labor de fragmentación del crítico que advierte el acarreo histórico de materiales, y la acción sintética del artista que vivifica los materiales muertos para hacer con ellos piezas vivas de su obra literaria ⁷.

Este método histórico-crítico él mismo lo aplicó igualmente al influjo de la mística árabe en San Juan de la Cruz ⁸. Y el citado Dámaso Alonso hace uso también de este método al buscar los orígenes italianos de la poesía de Garcilaso ⁹, y al mostrar cómo las canciones populares

7 O. cit., p. 527-34.

8 'Un precursor hispano-musulmán de San Juan de la Cruz', en *Huellas del Islam* (Espasa-Calpe, Madrid 1941) p. 235-304.

9 Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, (Edit., Gredos, Madrid 1962) p. 128-30.

y las eróticas renacentistas son traspuestas a lo divino por San Juan de la Cruz ¹⁰.

El método es inmensamente fecundo. Pero el mismo Dámaso Alonso nos previene contra el petulante peligro de este método. Lo apellidamos *petulante* por su intento siempre fallido de querer hallar con él la clarificación más sustancial del poema cuando se queda en mero trabajo «de miembros y tiempo». D. Alonso, con frase más delicada pero muy dura de fondo, aconseja dejar «a los cándidos obreros del cuentahilos su inocente manía» ¹¹. Que sigan los cervantistas, dirá M. de Unamuno, viendo el tapiz del Quijote al revés, para contarle los hilos de su entramado. Los más avisados gustarán del Quijotismo, encarnación de una de las grandes verdades que acompañarán siempre a la vida humana. Concluyamos, por nuestra parte, afirmando que el laborioso método histórico-crítico, con sus mimbres y su tiempo, es decir, con su ingente acumulación de datos y genealogías intelectuales, conduce con seguridad al templo del poema, aunque sólo hasta su vestíbulo. La equivocación de este método ha consistido en la pretensión de introducir en el «sancta sanctorum» del poema. Para ello hay que acudir a otros métodos.

2. Método fenomenológico.

M. Heidegger, en el segundo capítulo de la introducción a su obra, *Sein und Zeit*, adopta el método fenomenológico, cuya máxima pudiera formularse así: «zu den Sachen selbst!» ¹². Es decir; pide el pensador ir a las cosas frente a toda clase de apriorística construcción. Heidegger hizo uso de este método para desvelar la analítica de la existencia humana. Pero no es menos fecundo en los análisis literarios que el crítico de arte debe realizar ante el poema. De ello han tomado conciencia los críticos estilistas, como el mismo Heidegger, especialmente en la última etapa de su vida. Wolfgang Kayser piensa «en un método de observación que, deliberadamente, no tiene en cuenta las relaciones históricas de una obra con otra, ni con su autor, ni con la época. En vez de relacionar y comparar dicha obra con fenómenos que existen fuera de ella, este método se limita a contemplar la obra como expresión lingüística». Contraponen aquí este crítico el método que hemos llamado histórico-crítico y el método fenomenológico. Dualismo metódico, añade, que se manifiesta en todas las ciencias del espíritu ¹³.

En este siglo español hemos hallado en la obra de Asín Palacios un ejemplo paradigmático del método histórico-crítico. Pensamos que el método fenomenológico tiene su mejor representante en la ingente aportación dada a la estética literaria por Dámaso Alonso, el cual ha llegado, afortunadamente, a formar escuela, no valorada con suficiente justicia en los medios filosóficos. Nadie en España se ha acercado de modo más

¹⁰ Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Desde esta ladera) (M. Aguilar-Editor, Madrid 1946) p. 27-138.

¹¹ *Poesía española*, o. cit., p. 12.

¹² Martín Heidegger, *Sein und Zeit*. Siebente unveränderte Auflage, (Tübingen 1953) p. 27-28.

¹³ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, (Edit. Gredos, Madrid 1954) p. 163.

inteligente a la obra literaria que este académico. A la filosofía le interesa sobremanera recoger el método que ha seguido.

Parte D. Alonso de una actitud admirativa ante la revolución lingüística llevada a cabo por F. Saussure. Pero la encuentra con limitaciones que quiere corregir. Si F. Saussure define el signo lingüístico como conjunción de significante y significado, D. Alonso juzga que el significante no puede limitarse en modo alguno, como pretende el maestro suizo, a la imagen acústica, sino que también son significantes el tono de la voz, la intensidad, el prolongamiento, etc... Todos estos elementos fónicos pueden actuar como significantes. El tono de la voz de la madre que llama a su niño puede ser significante de simple llamada, de muestra de cariño, de aviso airado, de aterrador peligro. Toda esta gama de significantes no han sido tenidos en cuenta por F. Saussure. Más duro contra éste es D. Alonso al analizar el segundo elemento del signo, el significado. Le acusa entonces de haber trabajado *in vitro*, en pura abstracción de diccionario, trocado éste en necrópolis del idioma. Textualmente afirma D. Alonso: «Al reducir Saussure el contenido del signo al concepto, desconoce totalmente la esencia del lenguaje: el lenguaje es un inmenso complejo en el que se refleja la complejidad psíquica del hombre... Aún en las frases más sencillas el oyente intuye inmediatamente la densa carga, el rico contenido complejo de su «significado»¹⁴.

Por esta doble vertiente del signo se acerca D. Alonso al poema. En movimiento ondulatorio va del significante al significado y del significado al significante. En el primer caso su análisis atiende primariamente a la «*forma exterior*» del poema. En el segundo, a la «*forma interior*». Detengámonos en aclarar estas fórmulas de estética literaria que resumen la esencia del método de acercamiento al poema, utilizado por D. Alonso.

a) *Acercamiento por la forma exterior.*

Como preámbulo a este análisis advierte nuestro crítico que la complejidad, inherente al lenguaje, se agranda al pasar de la prosa al poema. Define a éste como un «complejo de complejos». Con esto de notar: tanto la forma poética será más perfecta cuanto los vínculos que anudan este complejo sean más felizmente expresivos¹⁵.

Entre estos elementos expresivos enumera los siguientes: el acento rítmico, los fonemas, las palabras, los versos, las estrofas, la obra literaria en su totalidad. Confiesa que no es dable perseguir el número infinito de las posibles combinaciones de estos elementos, que bullen en la entraña del poema. Por nuestra parte seleccionamos cuatro de estos elementos: el hipérbaton, la elección del sonido, la disposición estrófica y la coordinación interestrófica. Bastan ellos para prospectar la riqueza del método fenomenológico aplicado a la crítica literaria. D. Alonso pone en relieve los dos primeros elementos en su análisis de Garcilaso; el tercero y el cuarto, en el de Fray Luis de León.

¹⁴ *Poesía española, o. cit.*, p. 25-6.

¹⁵ *O. cit.*, p. 21-33.

¹⁶ *O. cit.*, p. 53-55.

Sobre el hipérbaton, tan usado en poesía, observa D. Alonso que el castellano tiene inmensas posibilidades frente a la rigidez de otras lenguas. Va ligado a lo emocional, pues según se quiera poner en relieve un aspecto u otro se elige la colocación de la palabra. La expresión corriente: «vendrán a las siete», invertirá su colocación si se interesa subrayar que es precisamente «a las siete» cuando han de venir. Su significación estética queda patente en lo ridículo de esta frase: «de pino hay una mesa», frente al delicado verso de Garcilaso: «de verdes sauces hay una espesura». ¿De dónde procede, con parecido hipérbato, la ridiculez de la primera frase y el dulce sentido de la segunda, cuajada de una tónica campestre? D. Alonso comenta: «El misterio de la forma comienza ahí»: ¹⁶. Es sin duda difícil desvelar este misterio. Pero este sencillo análisis del hipérbaton nos ilumina algo del mismo.

Para captar el valor estético de la elección del sonido, D. Alonso nos encara con un pareado de Góngora y otro de Garcilaso. Dice así el primero:

«infame turba de nocturnas aves
gimiendo tristes y volando graves».

Sobre la primera y la octava sílaba, comenta el crítico, caen dos intensos chorros de luz, pero de luz negra. En este, al que llama prodigioso verso de Góngora, la sílaba octava reitera el impacto que produce la cuarta. A esto hay que añadir para mayor expresividad la equilibrada contraposición binembre de los dos versos, que con su contrabalanceada simetría de matemático rigor ponen más en relieve el valor representativo de las vocales claras y oscuras ¹⁷.

El pareado de Garcilaso suena así:

«en el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba».

De este pareado afirma el crítico que es uno de los más grandes aciertos de la literatura española. Dos temas encierran estos versos: el silencio ambiental de mediodía y el bullir del enjambre de abejas. En el suave sonido de la ese repetida parece remansarse la dulce serenidad del silencio estivo. La erre del susurro semeja una réplica del característico ronroneo del enjambre. Se condensa en los dos versos toda la virtualidad del paisaje. Con ello manifiestan los versos su inmensa posibilidad expresiva. Nueva prueba de cuán inviable es el intento de Saussure de querer reducir el significante a su mera vinculación con el concepto ¹⁸.

La poesía de Fray Luis de León nos abre a la expresividad de otros dos elementos. El primero de ellos es la estrofa en su disposición. La preferida por el gran poeta es la *lira*, traída de Italia por Garcilaso, quien la tomó del padre de Torcuato Tasso, Bernardo. Hasta entonces el Renacimiento había cultivado la estrofa de endecasílabos, debido a la necesidad de hallar un cauce amplio al ímpetu de aquel vivir. Pero llegó

17 O. cit., p. 329.

18 O. cit., p. 78-80.

un momento en el que se quiso encerrar este cauce en más estrechos límites para que lograra el encanto de la ceñida brevedad. La lira vino a ser el molde de contención de medida que correspondía al nuevo espíritu. La condensación de estrofa en la lira llegó a excelsitudes no iguales en la poesía lírica de Fray Luis de León y en la poesía mística de Fray Juan de la Cruz. Con el uso de la lira se eliminó la grandiloquente palabrería de la que se usó y se abusó en el endecasílabo renacentista y en la que fácilmente se caía a cualquier descuido del poeta. D. Alonso afirma que «la lira, con sus cinco versos, no permite los largos engarces sintácticos: la frase se hace enjuta, cenceña, y el verso tiende a concentrarse, a nutrirse, apretándose, de materia significativa»¹⁹. Adquiere, por lo mismo, el significante una alta tensión en la estrofa llamada lira.

Para la correlación interestrófica halla D. Alonso un modelo en *La profecía del Tajo*, del mismo Fray Luis de León. La primera estrofa es meramente expositiva, comenta el crítico. Refiere la lasciva escena del rey Rodrigo con la Caba en la ribera del Tajo al tiempo que éste saca fuera el pecho para increpar al rey. Las tres estrofas siguientes enuncian el funesto vaticinio sobre el destino de España en esta gradual disposición: la segunda describe friamente la dura realidad objetiva que se avecina; la tercera indica la intensa reacción afectiva que este vaticinio suscita; la cuarta expresa de forma intensiva, galopante, los funestos sucesos que se sienten llegar. A estas estrofas sigue, como un meditativo remanso, la quinta que resume el signo de la tragedia en este último verso: «a toda la espaciosa y triste España». Este verso condensa lo que el poeta siente al tender sus ojos por los confines de la tierra española²⁰.

Este sucinto resumen lo creemos suficiente para comprender el método de acercamiento al poema seguido por el crítico desde el significante al significado. La cosecha, pensamos, no ha sido en ningún modo escasa.

b) *Acercamiento por la forma interior.*

Ortega observa que en la literatura se dan páginas simbólicas que reflejan el sentimiento metafísico de una época, como aquellas en que Mateo Alemán traduce la alegoría hispánica del Descontento²¹. Esta breve observación orteguiana puede servirnos de punto de referencia en este nuevo análisis que nos va a ofrecer D. Alonso. Ya no es penetrar desde la superficie al interior de la obra literaria; es más bien percibir cómo el volcán interno del vivir se hace patente en la lava de la superficie. Se trata ahora, por lo mismo, de ver cómo la forma externa brota de la exigencia íntima de la vivencia interior.

D. Alonso, reconociendo lo delicado y atrevido del tema, nos brinda dos ejemplos modélicos: la *Oda a Salinas* de Fray Luis de León y el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

En la *Oda a Salinas* se percibe el llamado por Ortega «sentimiento

19 O. cit., p. 128-30.

20 O. cit., p. 131-53.

21 J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote. Obras completas*, t. I, p. 312.

metafísico» como un entrecruce de tres mentalidades: la pitagórica, la platónica y la cristiana. Pero antes de que Fray Luis lograra un trenzado con ellas, D. Alonso subraya que había vivido una desgarrada angustia vital, algo que no siempre se ha tenido en cuenta. El crítico acusa al maestro Menéndez Pelayo de haber resbalado sobre esta angustia del poeta al que contempla siempre saturado de medida clásica, emanación de la *sophrosyne* griega. No percibió el desgarrón del dramatismo dolorido que acompañó la existencia de Fray Luis, ni caló en la pena y amargura del proscrito, ni entrevió que lo que canta en la *Oda* de admirable placidez es más el ideal en que sueña que la realidad en que vive²².

Sólo desde esta situación vivencial adquiere plenitud de sentido el entrecruce de las tres mentalidades señaladas. Del platonismo asume el pesimismo de la caída del hombre en la mazmorra del cuerpo, «en esta cárcel baja, oscura», que cantó en *Noche Serena*. Los pitagóricos le hablaron de una música «no precedera» y que es a su vez «la fuente y la primera», que conciertan entre sí los cielos. El cristianismo le enseñó que sobre la armonía cósmica se halla el gran Maestro que dirige el concierto, para producir el son sagrado que mantiene firme el eterno templo por donde el alma navega como por un mar de dulzura.

Desde este cruce de mentalidades que suscita el sentimiento metafísico de Fray Luis la estructura de la *Oda* adquiere plena luminosidad. De las diez estrofas, comenta D. Alonso, la siete primeras describen la ascensión graduada desde la música terrena del amigo Salinas hasta la armonía universal en la que el alma halla saciedad y descanso. Las tres últimas, el descenso a este mundo inferior. Esta ascenso y este descenso, diremos completando las anotaciones del crítico, son exigidas por aquel movimiento íntimo del espíritu de Fray Luis en tensión siempre entre la quietadora paz celeste por la que suspira y el bajo y vil sentido en el que se siente inmerso²³.

El *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz le ofrece a D. Alonso otro modelo preclaro de acercamiento al poema desde la forma interior. Reiteradamente los maestros de la mística cristiana, en comentario bíblico al *Cantar de los Cantares*, distinguen en las relaciones del alma con su Esposo divino dos momentos: la búsqueda y el hallazgo. D. Alonso contempla este doble momento místico para desde él explicar la desaparición del adjetivo en las diez primeras estrofas del *Cántico* y su acumulación en la 13ª y en la 14ª. Advierte cómo este cambio coincide con la contextura íntima del proceso místico: paso de la mortificación y purificación de la búsqueda a la fase unitiva del encuentro. En efecto; al llegar la unión deseada la apresurada velocidad de la búsqueda desaparece. El poeta, tanto al describir la purificación del sentido como la del espíritu, hace su estilo veloz y recurre a la fuerte expresividad del sustantivo. Pero cuando el alma encuentra a su Amado, su lenguaje se remansa y se explaya en anchura de gozo. Los adjetivos, tan ligados al sentimiento, se multiplican, expanden la frase y jugosamente la hinchan de gozo. Es patente que al cambio de línea interna en la vivencia mis-

22 *Poesía española*, o. cit., p. 166.

23 O. cit., p. 170-92.

tica sigue un cambio en la andadura estilística, en la forma externa del poema ²⁴.

Completa D. Alonso este análisis que en pura fenomenología es tan místico como literario, con una reflexión sobre el sentido del adjetivo en contraposición al epíteto. Este se anticipa al sustantivo e implica un juicio analítico. El adjetivo, por el contrario, se pospone al sustantivo y el juicio implicado es sintético. En el sintagma analítico se extrae del sustantivo una cualidad para realzarla por el epíteto. En el sintagma sintético se atribuye al sustantivo una cualidad que de suyo no le es inherente, para vinculársela en el plano expresivo. Todo ello nos habla de cómo la forma exterior es el destello externo del fuego interior que caldea el alma ²⁵.

Concluimos esta lograda penetración en la obra de arte por el método fenomenológico, cultivado por D. Alonso, con la reflexión que hace éste sobre las conocidas oposiciones y contrastes, tan reiterados en los escritores místicos, sobre todo en San Juan de la Cruz. Tales son expresiones como «llaga delicada, cauterio suave, llama que consume y no da pena, etc...». La historia literaria externa hace ver que este recurso estilístico viene a remolque de la poesía popular y cortesana ya desde la edad media, lo cultiva el renacimiento y halla su pleamar en el barroco. Pero D. Alonso no se contenta con esta interpretación histórico-crítica, sino que encuentra la clave de su uso en San Juan de la Cruz en la *inefabilidad* de los estados cimeros del proceso místico. La razón escolástica, en la que hizo sus estudios teológicos San Juan de la Cruz, fue siempre muy opuesta a la convivencia de contrarios, pero los cuadros lógicos se rompen ante los estados inefables de las alturras místicas. Entonces los elementos de nuestro saber se muestran inadecuados. Ello motiva el que San Juan de la Cruz eche mano de la imposible superposición de contrarios como de aniquiladora fórmula para expresar lo inefable ²⁶.

De nuevo un gran panorama se abre a la fenomenología literaria. El esbozo que terminamos de proponer, apoyados en las mismas palabras del maestro D. Alonso, no puede significar más que un principio de reflexión sobre tema de tantas promesa.

3. Método de comprensión de la singularidad del poema.

Desde Aristóteles a X. Zubiri la captación de lo singular ha venido a ser tema vidrioso en filosofía. Hace un cuarto de siglo nuestra revistas filosóficas discutían si F. Suárez se hallaba impregnado de nominalismo a causa de defender el conocimiento directo del singular. Mucho tiempo se perdió para demostrar que el conocimiento del singular no tiene por qué hallarse en línea con el nominalismo, pero no lo hubo

²⁴ *La poesía de San Juan de la Cruz, o.cit.*, p. 165-79. Al dar a su libro el subtítulo: *Desde esta ladera*, pensamos que D. Alonso alude a la otra, a la sobrenatural de la mística, en la que no quiere entrar. Pensamos, sin embargo, que estudiando a San Juan de la Cruz «desde esta ladera» ha ofrecido también a los estudiosos de la mística extraordinarias perspectivas.

²⁵ *O. cit.*, p. 175-76.

²⁶ *O. cit.*, p. 160-62.

para buscar los caminos de acceso a la singularidad. Tan sólo X. Zubiri, dentro de la filosofía clásica, ha hecho de este acceso uno de los puntos de su temática fundamental. También hemos advertido que el crítico literario Carlos Bousoño ha intentado hacer algo parecido en el campo de la estética. Merece su intento una reflexión desde la filosofía.

En sus análisis estilísticos parte de la complejidad de nuestra vivencia interior en la que distinguemos una triple gama de elementos: conceptuales, sensoriales y afectivos. La palabra «*mesa*» me puede recordar ese sencillo artefacto de uso diario, que el diccionario describe. Si añado que es roja, un elemento sensorial completa la anterior visión meramente conceptual. Si ulteriormente afirmo que es la mesa donde trabajo, incluyo un elemento afectivo que pudiera ser de simpatía o de displicencia. Ante esta realidad, testificada por nuestro interior, C. Bousoño advierte que la lengua tiende a disgregar esta síntesis vital, al subrayar con su fuerza analítica lo impersonal y meramente objetivo. La ciencia empalma en este momento con el lenguaje, pues busca la exclusiva conceptualización de las cosas, al margen de sus cualidades sensoriales o afectivas. Ocurre, sin embargo, lo contrario con la poesía. En ella se aúnan todo ese conjunto de elementos para expresar esa realidad única que es la vivencia singular del artista.

Nos hallamos aquí ante el problema filosófico de la captación de lo singular. La generalización y la conceptualización son inherentes a la lengua como tal, piensa C. Bousoño. Por el contrario, «lo poético aparece cuando lo analítico del lenguaje se torna en sintético, o cuando lo genérico de ese mismo lenguaje se particulariza»²⁷. Para ello es indispensable, añade, que la individualización y sintetización que busca la poesía la realice «allende la lengua», esto es, en un ámbito expresivo no conceptual.

Declaradamente se afirma aquí la posibilidad de acceso a algo que es pura singularidad en el hombre: sus vivencias íntimas en cuanto reflejadas en el poema. El problema que tiene que resolver el crítico es mostrar los recursos de que se vale el artista para dar un reflejo de su vivencia individual. Para lograr este afecto, afirma C. Bousoño, es necesario que el lenguaje corriente o lengua en uso, sea modificado. Sin esta modificación no cabe expresar vivencias individuales, pues, el lenguaje se ha hecho para los usos colectivos y sociales, no para traducir la intensidad de los elementos afectivos, ni la nitidez de las percepciones sensoriales, ni la complejidad sintética de su conjunto. En el poema no se puede utilizar el *lenguaje directo*, tal como viene dado en la lengua usual. Tiene que recurrir al *lenguaje indirecto*, cuya estructura es enmarcada por C. Bousoño en estos cuatro elementos: *sustituyente, sustituido, modificante y modificado*²⁸.

En la imposibilidad de podernos detener en un análisis ulterior de estos cuatro elementos, resumimos en torno al sustituyente el pensamiento central de C. Bousoño sobre la expresividad individualizadora del poe-

27 Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*. Cuarta ed. muy aumentada, (Edit. Gredos, Madrid 1966) p. 17-24.

28 O. cit., p. 73.

29 O. cit., p. 67.

ma. El *sustituyente* es la palabra o sintagma que, por sufrir la acción de un modificante, aprisiona una significación individualizada. El *sustituyente* encierra, por tanto, la intuición del artista y viene a ser la expresión *prácticamente exacta* de la realidad psicológica por él vivida. Pero al fin tiene que reconocer este crítico que la realidad psicológica, por ser única, es inefable. Ello motiva que la faena lírica venga a ser a la postre un imposible. No obstante, el poema encierra en sí el mayor acercamiento que nos es dable a esa unicidad, inalcanzable en toda su exactitud. Si el sustituido es la expresión abstracta y analítica de la realidad, el sustituyente nos da eso máximo que es posible lograr en el intento de expresar lo singular.

Con un ejemplo tomado de Becquer hace ver la función distinta del sustituido y del sustituyente. Al pedir el poeta que venga «una mano de nieve» a arrancar las notas del arpa, el sustituido es «mano muy blanca», expresión muy general y sin relieve alguno particularizador. Mas el sustituyente hace notar que la mano no es sólo blanca como la nieve. Más bien ha querido decirnos algo como esto: «esa mano es todo lo nívea que una mano puede ser». Esto nos acerca ya mucho más a la mano en la que pensaba el poeta³⁰.

Creemos haber dado con esto una idea sumaria, pero sustancial, de este método de acercamiento a lo singular del poema. Muy posiblemente esta disquisición desagrade al frío pensador, alejado de todo lirismo. Pero éste debiera recordar que una gran porción de los seres que piden ser conocidos no encaja dentro de los fríos moldes del mero proceso lógico-conceptual. A uno de esos campos de la realidad se acerca el crítico para percibir cómo el artista ha intentado expresar sus vivencias en lo que tienen de más propio y singular. Reconocemos con C. Bousoño la insuperable dificultad de este acercamiento. San Juan de la Cruz habla de «un no sé qué que quedan balbuciendo» las cosas». Pero ese mismo «no sé qué», ya nos desvela algo del misterio de las mismas. Y es tan bello y tan rico de contenido esto poco que se nos da en este acercamiento, que bien merece los esfuerzos que realicemos para llegar a conseguirlo.

4. Método estructural.

El método estructural aplicado a la crítica literaria es un refinado procedimiento para hacer de ella un saber estrictamente científico. Pero D. Alonso nos advierte que «estamos en los comienzos (¡cuán en los comienzos!) de caminos que pueden llevar hacia la creación de la ciencia literaria³¹. En otro pasaje el mismo crítico se enfrenta con el problema fundamental que presenta la investigación científica. Lo resume en esta pregunta: «¿qué es un poema... este poema?», de la que afirma ser la pregunta científica, estrictamente hablando³².

Para responder a ella D. Alonso acude al método estructural que vendrá a ser un instrumento imprescindible en la crítica literaria del fu-

30 O. cit., p. 68-9.

31 *Seis calas...*, o. cit., p. 11.

32 O. cit., p. 45.

turo. Sobre el teatro de Calderón afirma que nadie, después de leer el estudio que él mismo le dedica, podrá negar «que el problema central de la estructura del drama calderoniano no es sino un continuado problema de táctica (u ordenación) de «conjuntos semejantes»³³. Su amigo y discípulo, Carlos Bousoño, descubre a su vez conjuntos paralelísticos en G. A. Bécquer que tienen un rigor de matemática correspondencia arquitectural. ¿Quién lo hubiera imaginado en rimas de tan tierna sentimentalidad?»³⁴.

El hecho de que se den conjuntos en la expresión literaria queda patente en el ejemplo modélico de unos versos atribuidos a Virgilio y que Juan Caramuel traduce así:

Pací (A₁), cultivé (A₂) vencí (A₃),
 pastor (B₁), labrador (B₂), soldado (B₃),
 cabras (C₁), campos (C₂), enemigos (C₃),
 con hoja (D₁), azadón (D₂), y mano (D₃).

Ante estos versos al instante se advierte no sólo que se han utilizado conjuntos sino que estos admiten una doble ordenación: horizontal y vertical. Así lo muestra este esquema:

A ₁	A ₂	A ₃
B ₁	B ₂	B ₃
C ₁	C ₂	C ₃
D ₁	D ₂	D ₃

A la línea horizontal y vertical del esquema D. Alonso las llama respectivamente ordenación paratáctica y ordenación hipotáctica. En la traducción de los versos virgilianos la ordenación paratáctica muestra que cada verso está formado por un sintagma no progresivo en el que se enumeran diversos elementos en mera correlación, v.g., pastor, labrador, soldado. Al contrario, en la ordenación hipotáctica, llamada paralelismo, se trata de un sintagma progresivo, v.g. pací pastor cabras con hoja. Son, pues, la correlación y el paralelismo dos tácticas fundamentales que puede seguir la elocución en el uso de una serie de *n* conjuntos semejantes. Con esto de notar: la ordenación hipotáctica o paralelística es más sensorial, como reflejo no modificado de sucesiones fenoménicas físicas o ultrafísicas. La ordenación paratáctica o correlativa, en cambio, tiene un fuerte carácter intelectual en cuanto representa un análisis de fenómenos, una ordenación del mundo por sus categorías genéricas. Es un arte de momentos complejos y refinados³⁵.

D. Alonso hace aplicación de esta teoría estructuralista al teatro de Calderón, como dijimos. A este estudio remitimos para un ulterior estudio. A nuestro propósito actual basta constatar como C. Bousoño ha hecho aplicación de la misma a las conocidas rimas de Bécquer. Reconoce éste que por cierta desconfianza inicial no percibió que Bécquer se había servido del procedimiento estructural en su poesía. Pero más tarde

33 O. cit., p. 17.

34 O. cit., p. 18.

35 O. cit., p. 50-62.

advirtió que este procedimiento puede acercarnos a la comprensión de la esencia de su arte.

Ambos conjuntos, tanto los de correlación como los de paralelismo han sido utilizados por el poeta. Como ejemplo del primero señala C. Bousoño las rimas XXX y XXXI. Más frecuente que la correlación se halla en la poesía de Bécquer el paralelismo. Recojamos un ejemplo:

Tu pupila es azul y cuando ries (A₁)
 su claridad suave (B₁) me recuerda (C₁)
 el trémulo fulgor de la mañana (D₁)
 que en el mar se refleja (E₁).
 Tu pupila es azul y cuando lloras (A₂)
 las transparentes lágrimas en ella (B₂)
 se me figuran (C₂) gotas de rocío (D₂)
 sobre una violeta (E₂).

Ante este hecho del estructuralismo en poesía se pregunta C. Bousoño por la raíz de la emoción lírica que estas repeticiones estructurales motivan en el lector. Cree hallarlo en la teoría que hemos expuesto en el apartado anterior sobre el valor estético del *sustituyente*, el cual, al sustituir el sustituido, intenta expresar la inefable nota de la singularidad de la vivencia del poeta. Parcialmente logra esto porque la repetición es una de las maneras de aproximarse a la singularidad. Si se afirma: «Juan es pobre», se enuncia una afirmación banal sin la menor significancia singular. Pero si se afirma: «Juan es pobre, pobre, pobre», la repetición carga de emoción a la frase que muestra la triste y única situación de pobreza del infeliz Juan ³⁶.

Por esta vía intenta comprender C. Bousoño el valor estético de la estructura paralelística en Bécquer. Enuncia entonces una tesis que la filosofía literaria debe recoger: «Los paralelismos no son otra cosa que una variante del procedimiento reiterativo, que consiste en repetir el género próximo de cada uno de los miembros que forman un conjunto. A cada agresión paralelística, a cada oleada, a cada conjunto, la emotividad va creciendo hasta adquirir una temperatura equivalente a la que el poeta ha sentido» ³⁷. Una comparación viene entonces a su mente: la del metal golpeado, que con los sucesivos golpes del mazo de hierro va adquiriendo una temperatura que el golpe primero fue incapaz de proporcionar ³⁸. Del mismo modo la repetición reiterativa, de corte estructural, da a la rima becqueriana ese temple de subida emotividad que todos advierten en los versos del delicado poeta.

Nadie hubiera pensado que la ciencia más rigurosa y el arte más refinado estuvieran tan próximos. Pero ya el tema musical se nos había anticipado. Con una primaria sensibilidad para la música se gustan sus deliciosas melodías. Mas el estudio elemental de un tratado de armonía nos pone ante estructuras rígidamente matemáticas, que ya percibieron y estudiaron los pitagóricos, pues se habla de tercera, cuarta, quinta, octava, etc... con precisión matemática. Si la ciencia matemática

36 O. cit., p. 177-218.

37 O. cit., p. 196.

38 O. cit., p. 195.

se halla como trasfondo técnico de la melodía musical, no es ya de maravillar que la melodía poética pueda tener también un trasfondo rigurosamente estructural, regulado por conjuntos de índole matemática. Un estudio detenido de estos conjuntos en los grandes literatos pudiera abrir la puerta a la futura ciencia de la Literatura. La filosofía podría entonces iluminar las sendas más oscuras de la gestación del poema.

5. *Método de la estética de la creatividad.*

El fecundo profesor, Alfonso López Quintás, tiene el indiscutible mérito de haber abordado con extraordinaria seriedad el tema de la crítica estética desde presupuestos filosóficos muy profundos. Imposible en esta ocasión detenernos en un análisis de los mismos. Intentamos ahora presentar tan sólo algunos de sus postulados más fundamentales³⁹.

Su método lo titula *lúdico-ambiental*, fundado en la creación de ámbitos tal como vemos que se realiza en el espectáculo del juego. Propone su método como opuesto al método que se preocupa de hacer meramente crítica de contenido, por ser este método excesivamente general e impreciso y contentarse tan sólo con englobar las obras literarias dentro de corrientes generales de pensamiento o fenómenos culturales. El método *lúdico-ambiental*, por el contrario, no se aferra a la letra muerta de los textos sino que quiere leer en la intención creadora de los mismos y captar las experiencias fundamentales que los inspiran. Para este método lo verdaderamente básico es la actitud radical del hombre y los ámbitos interrelacionales que la actividad creadora humana va suscitando con el entorno⁴⁰.

Con N. Berdiaeff juzga López Quintás que la belleza no es mera objetividad sino que siempre es transfiguración. Ello se debe a que el artista está dotado de un poder singular para intuir el carácter ambiental-relacional de las cosas y de los acontecimientos, e igualmente el poder de expresarlos en una forma sensible espacio-temporal. Esta forma no reproduce meramente los objetos sino que da sentido a los ámbitos creados, los cuales adquieren con ello carácter luminoso e interna racionalidad. La potencia luminosa del acrecentamiento de lo real, logrado en la creación de ámbitos, constituye la verdad artística⁴¹.

Considera López Quintás la auténtica contemplación estética como actividad activo-receptiva en la que el contemplador verdadero sabe conjugar la auténtica palabra con el auténtico silencio. La auténtica palabra abre a campos de interacción personal. Mas por eso mismo nutre un silencio de contemplación, cargado de sentido y que se alza al nivel del entusiasmo en el sentido originario del vocablo: «contacto con Dios». Es que contemplar en silencio es dar la mejor respuesta a la apelación que la realidad nos dirige en la palabra. López Quintás concluye su razonamiento con este luminoso atestado: La contemplación amorosa arran-

³⁹ Alfonso López Quintás, *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*, (Madrid 1977).

⁴⁰ O. cit., p. 363.

⁴¹ O. cit., p. 181.

ca en principio del poder vinculante de la palabra. Pero a su vez el silencio de la palabra nutre a la palabra de significación comunicativa, de tal suerte que la palabra que no procede del silencio comunicativo se convierte en mero trasmisor impersonal de contenidos⁴².

En la potenciación mutua de la palabra y del silencio ve el profesor López Quintás una de las más prometedoras vetas de la futura crítica literaria que enraiza en las mejores direcciones filosóficas de este momento, como son el personalismo y el pensamiento dialógico. Con estas filosofías se potencia la obra literaria y el crítico de arte se adentra en las inmensas perspectivas que toda obra encierra. Aristóteles pondera cómo la «kátharsis» de la tragedia penetraba con su espíritu moralizante en la intimidad de los espectadores. En la visión estética de López Quintás es el «entusiasmo» como acercamiento a Dios y, en general, a eso divino-humano, contenido siempre en los altos valores del espíritu, el mejor efecto que deja en pos de sí todo gran poema.

Este pensador, en su elevada crítica, acude con frecuencia a la música para sensibilizar en el poema musical su teoría. En un pasaje evoca la *Misa en si menor* de Bach y con no celado regusto comenta que «cuando Bach canta 'et in terra pax'», crea con su melodía un efectivo ámbito de paz y no sólo responde a la sensibilidad subjetiva que siente ante ella el hombre⁴³. Lo mismo cabría decir de los valores negativos, aunque respecto de la creación de los mismos López Quintás tiene sus reservas. *Lady Macbeth*, en la conocida obra de Shakespeare, crea en torno a sí una atmósfera de ambición. Pero López Quintás no quiere catalogar esta creación dentro del ámbito ligado a lo personal, sino que afirma que aquí «el registro de la ambición es infraambiental, no reconoce ni respeta la condición personal de los demás, a los que toma como medios para los propios fines como si fueran objetos... En este nivel reina una lógica incompasiva, en virtud de la cual los crímenes se encadenan sin solución de continuidad de modo implacable»⁴⁴. Si se prescinde de la limitación exclusiva de lo ambiental a lo personal, creemos que la futura crítica literaria debe recoger también la creación maléfica, tantas veces presentada en las obras literarias, y desde la creación artística calar en las inmensas perspectivas abiertas por el poema, tanto en la vertiente de los valores positivos como en la de los valores negativos. En todo caso siempre es verdad que la palabra tiene el poder creador de estos abismos de bondad o de maldad, como se insinúa en el mismo título de una de las obras del fundador del pensamiento dialógico: *Das Wort ist der Weg*⁴⁵. Tal vez sea esta expresión el mejor resumen de este método *lúdico-ambiental*.

Es lástima que los atisbos luminosos del ensayo de López Quintás queden en ocasiones oscurecidos en la tupida maraña de un lenguaje con frondosidad extemporánea. Fuera de desear que esta presentación de un pensamiento de altura se fuera remansando en fórmulas claras y precisas que enriquecieran el pobre acervo filosófico literario de nues-

42 O. cit., p. 343-44.

43 O. cit., p. 154.

44 O. cit., p. 325.

45 O. cit., p. 327.

tro pensamiento nacional, tan rico en obras literarias profundas cuanto pobre en comentarios penetrante desde las exigencias de los métodos rigurosos de la filosofía.

6. *Para una aplicación de estos métodos: Tirso de Molina.*

Una de las obras más profundas de nuestra literatura religiosa, dentro de la riqueza de la producción nacional, es *El Condenado por Desconfiado* de Tirso de Molina. Menéndez Pelayo la ha juzgado el primer drama religioso del mundo. Al margen de toda comparación, la frase pone en relieve la alta significación literaria del poema⁴⁶.

A su análisis filosófico-literario pudiéramos aplicar todos los métodos que terminamos de estudiar. Se ha hecho esto ya en parte, pero más desde el método externo histórico-crítico que desde los métodos internos. Los historiadores han penetrado en las fuentes originarias que van desde la leyenda oriental hasta el drama teológico del siglo XVII⁴⁷. Los teólogos, a su vez, han discutido si la textura mental, implicada en la obra, se pliega al sistema de Bañez o al de Molina. La intervención de M. Ortúzar ha hecho ver que el maestro F. Zumel hace sentir su docta garra de teólogo en el gran poema⁴⁸.

Reconociendo lo meritorio de estos estudios pensamos que se han colocado sus autores más bien al margen del mismo poema. El método fenomenológico y el de la estética de la creatividad prospectan otros panoramas que equisieramos brevemente otear. Estos métodos hacen ver que la obra gira en torno a tres personajes, creaciones del artista. Nos introducen ellos por los caminos misteriosos de la conjunción de la acción divina con la humana. La acción divina actúa bajo la pellica del Pastorcillo con tan insondable y tierna Bondad que este drama teológico ha logrado una suma penetración en las sendas por las que Dios quiere hacer el bien. La acción humana, en respuesta a la divina, toma una actitud doble. La primera es la del rebelde fanfarrón, Enrico es su nombre, el cual, menos malo de lo que él se cree, se rinde a la postrer llamada de Dios que le viene por la súplica de su venerado padre. La segunda es la del soberbio ermitaño Pablo, que osa escrutar los caminos de Dios y se condena por desconfiado.

El drama está dividido en tres actos. El primer acto lo llena casi todo

46 Tomamos el texto de *El Condenado por Desconfiado* de la edición crítica por Blanca de los Ríos, (Madrid 1952), t. II, p. 454-503. Para una bibliografía completa del mismo véase Everett W. Hesse, 'Bibliografía general de Tirso de Molina', en *Estudios*, 5 (1949) 781-890.

47 Blanca de los Ríos en el preámbulo a la edición cit., p. 430-35, hace el resumen de esta investigación, perfectamente lograda por R. Menéndez Pidal.

48 Ante la tesis de Norberto del Prado, según la cual Tirso se declara en este drama partidario de la solución tomista y la de Rafael M^e. de Hornedo que juzga al drama sobre las disputas escolásticas, atendido al dogma y a la ascesis cristiana, M. Ortúzar le ha hecho objeto de un doble estudio publicado en *Estudios*, 4 (1948) 7-41 y 5 (1949) 337-40, sosteniendo en ambos su dependencia de Zumel. Sin embargo, el análisis del texto del drama, como lo refleja nuestro estudio, manifiesta que la cuestión escolástica es algo muy marginal al desarrollo de la acción dramática, sin negar que la gran disputa *De auxiliis* haya actuado como incitante en la potencia creadora de Tirso. Puede verse una visión sintética del tema en el preámbulo de Blanca de los Ríos en la edición cit., p. 441-48.

la figura del monje Pablo. El intelectualismo, que bebió Tirso en su maestro F. Zumel, se muestra aquí con gran vigor en un engarce lógico-vital en el que el entendimiento soberbio de Pablo viene a ser el único protagonista de aquella conciencia. V. Muñoz Delago ha comentado la teología de F. Zumel desde este esquema sintético: *Conocer es amar*⁴⁹. Tras este breve esquema y su comentario advertimos el gran intelectualismo del maestro mercedario. De un intelectualismo rígido se deja guiar Pablo en el primer acto del drama. Más tarde será la exigencia vital la que le empujará a los máximos crímenes. Ahora es sólo una inteligencia altanera que piensa.

Cinco situaciones podemos señalar en el proceso mental de Pablo. En la *primera* un ambiente de placidez mística le rodea, pero esta placidez se halla agusanada por la soberbia complacencia que tiene de sus obras. En la *segunda* esta soberbia complacencia le incita a no arredarse ante el misterio. Exige a Dios que le descubre el oculto enigma de su predestinación. Dios, sin embargo, es en este primer acto telón de fondo de la conciencia de Pablo, no su dialogante. Quien dialoga con él en la *tercera situación* es el espíritu del mal que le engaña, diciéndole que tendrá el mismo fin que el personaje Enrico. En la *cuarta* Pablo busca la comprobación de lo que se le dicho, pensando que Enrico será un hombre de gran santidad. En la *quinta* Pablo conoce los maldades de Enrico. Tres estados se agolpan entonces en su espíritu. Sufre en primer lugar un tremendo desengaño. Sigue a esto un ordulloso careo con su Dios por no hacerle justicia por sus servicios. La desesperación se apodera finalmente de su espíritu que le lleva a vengarse de Dios, haciendo suya la vida del criminal con el que se la ha equiparado. S. Kierkegaard ha llamado a la desesperación «enfermedad mental»⁵⁰. Pocas veces se habrá podido decir mejor que de la desesperación del monje Pablo.

Frente a éste aparece Enrico, quien encarna la fanfarronería humana, riéndose de lo divino y humano. Un afán de ser tenido por el peor de los hombres le incita siempre a nuevas maldades. Los psicólogos verán en ello un complejo de inferioridad que se intenta superar por la vía del crimen. Pero lo cierto es que no es tan malo como él mismo se lo cree por cuanto conserva hacia su anciano padre una delicadeza tierna que sólo anida en las mejores almas. Le engaña, le oculta su vida infame; pero entrañablemente le ama y le venera.

En el segundo acto Enrico ratifica la prueba de amor a su padre, no echándose al mar cuando los agentes de la justicia le persiguen. Recuerda al piadoso Eneas, llevando a hombros a su padre Anquises. Y se queda para intentar hacer él lo mismo. Incitante y delicada se muestra en ese acto la Bondad divina que se viste de pastor como en el evangelio, pero aquí se trueca, por inefable condescendencia, en «pastor-niño», que primeramente con suave canto y luego en aparición visible recrimina a Pablo y le incita a convertirse. Mientras le habla, va tejiendo una corona, que simboliza un futuro de esperanza con un presente de perdón

49 Vicente Muñoz Delgado, *Conocer es amar según Zumel. El influjo del entendimiento sobre la voluntad según Francisco Zumel (1540-1607)*. Roma 1950.

50 S. Kierkegaard, *Obras y papeles. VII La enfermedad mortal (O de la desesperación y el pecado)*, trad. espa. de D. G. Rivero (Madrid 1969).

para la culpa del pasado. Pablo siente la dulce llamada, pero su soberbia, que le incita de nuevo a exigir pruebas a Dios, lo empuja por el camino tortuoso del cotejo con Enrico. Esto motiva lo que se ha conceptualizado como el momento culmen del drama. Y desde el punto de vista meramente dramático, así es, aunque no quizá desde la estética de la creatividad que nos traslada por las palabras del Pastorcillo al intramundo de la Bondad divina. El momento dramático aludido es aquel en el que Pablo, disfrazado de ermitaño, con cruz y rosario por atuendo, apostrofa a Enrico, a quien tiene preso, para que se convierta. El forcejeo es impresionante ante la amenaza de muerte que tiene ante sí Enrico. Pero éste no cede. Y Pablo tiene que constatar que se halla ante un duro peñasco que no puede reblandecer. Pero no quiere consumar su desdicha y no lo mata. Lo deja suelto.

En el tercer acto Enrico recibe en la cárcel a su anciano padre, quien le suplica que se vuelva a Dios. Con la palabra paterna el don divino inunda el alma de Enrico quien en el último momento pide al Señor piadoso una gota sola de su sangre real. Entre los otros dos personajes tiene lugar un último encuentro. La Bondad divina vuelve a visitar a Pablo bajo el traje de Pastorcillo. Este ya no canta. Dulcemente amenaza por un doble procedimiento: por la palabra que habla del enojo divino y por el hecho de deshacer la corona. Todavía la Bondad divina se hace sentir ultimamente en el Pastorcillo que comenta su propio llanto al tener que anunciar que el descaminado no ha querido volver. Pablo no recoge la llamada. Continúa en su vida de crímenes y muy luego entra en lucha con quienes le van a apresar. En el último momento su criado le informa de feliz término espiritual de la vida de Enrico. Pero de nuevo su soberbia impide a Pablo tomar el recto camino del retorno. Sus últimas palabras no son para pedir misericordia sino para encararse por última vez con Dios, como lo declara su respuesta al criado: «Esta palabra me ha dado Dios: si Enrico se salvó, también yo salvarme aguardo»⁵¹. Y muere en su altanería presuntuosa que motiva su condena. Tirso debió haber concluido aquí su drama. Pero condesciende con los gustos de la época. En una escena ulterior hace aparecer a Pablo entre llamas, prueba al ojo de que se había condenado por desconfiado.

Nos hemos permitido este somero resumen del gran drama teológico para hacer patente esta creación artística desde la fenomenología y la estética de la creatividad. Los tratados de teología han dedicado largas páginas a la consideración de la Bondad divina. Tirso no ha hecho largas especulaciones. Nos ha dado una creación en que ese atributo cobra sustancia vital y se nos hace plenamente accesible en un pastor-niño. Igualmente son amplios los doctos estudios sobre la correspondencia humana a la acción divina. Pero los entresijos por donde se filtra la gracia divina hasta llegar al alma de Enrico y la terca soberbia de Pablo que la rehusa desvelan algo las sendas misteriosas por las que el hombre se acerca o se aleja de Dios.

51 Acto III, Escena XXI (ed. cit., t. II, p. 502).

La conclusión de este ensayo no puede dejar de rezumar cierto desencanto ante lo poco que se ha hecho en el campo de la crítica literaria desde la pura filosofía. Pero lleva consigo una esperanza de que esta veta, ya felizmente encontrada, pueda ofrecernos en el futuro jugosos hallazgos que contribuyen a enriquecer nuestros campos espirituales de la vida del pensamiento. Ello dependerá del interés de las nuevas generaciones por los problemas de la crítica literaria, que si es rica hoy en España en análisis estilísticos desde la estética, es todavía muy parca desde los métodos filosóficos.

ENRIQUE RIVERA DE VENTOSA