

## CÓMO ADQUIRIR FORMACIÓN ÉTICA A TRAVÉS DE LA LITERATURA

por ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS  
*Universidad Complutense de Madrid*

Cuando éramos niños, la lectura de cuentos y narraciones infantiles nos abrió a mundos de ensueño, que todavía hoy no hemos olvidado, y las narraciones bíblicas nos descubrieron horizontes de vida amplísimos. Recordad el relato de José y sus hermanos en Egipto y las lágrimas que derramamos al leer el reencuentro de Jacob con su hijo. Al llegar a la adolescencia, empezamos a entusiasmarnos con diversas novelas históricas de corte romántico y disfrutamos en el colegio con las figuras adorables de Don Quijote y Sancho. Más adelante, ampliamos nuestro círculo de obras y fuimos descubriendo las inmensas riquezas de la literatura universal, según iban cayendo en nuestras manos las obras de los grandes autores: Tirso, Lope, Shakespeare, Dostoievski, Goethe, Flaubert, Pérez Galdós... Así fuimos descubriendo, emocionados, que el mundo de las letras ofrece una visión colorista, muy honda a su modo, de la vida humana.

Y llegó el momento de estudiar Literatura en plan académico. En los cursos de Enseñanza Media y de Universidad tuvimos que aprender multitud de datos: nombres de autores y obras, fechas, manuscritos, influencia de unos autores sobre otros, relaciones de unas escuelas y otras, y mil cuestiones más. Pero ¿aprendimos a penetrar en el *tema* profundo de cada obra, no sólo en su *argumento*? ¿Nos enseñaron a captar el *sentido* de cada pasaje, no sólo su *significado* más a mano y obvio? Todos Vds. han leído ese maravilloso relato de Saint-Exupéry titulado *El principito*. Cuando más enfrascado está el piloto en el arreglo del avión, advierte a su lado la presencia de un pequeño bien vestido, de aire gentil, que, sin presentarse siquiera, le ruega que le dibuje un cordero. Dígame una cosa, lector: ¿Qué *sentido* preciso tiene

en este contexto semejante petición? ¿Le interesa de verdad al principito tener un dibujo de un cordero? Mire. Si atendemos sólo al dibujo, tal como se entiende de ordinario, captamos sólo el *argumento* de la obra, no su *tema*. Y éste es lo verdaderamente importante, lo que encierra valor formativo y constituye la fuente de la belleza de la obra.

De niños nos hizo mucha gracia ver cómo le crecía la nariz al bueno de Pinocho cuando decía una mentira. Pero ¿hemos reparado en qué significa el hecho de que se le deforme el rostro al no decir la verdad? Si no lo descubrimos, reducimos la obra a una *mera ficción*, sólo apta para pasar un rato divertido. Con ello perderemos una ocasión de oro para aumentar nuestra *formación* y perfeccionar nuestro modo de ser.

Actualmente, algunos autores indican que para estudiar la Ética hay que valerse de las grandes obras literarias. Léase atentamente el siguiente párrafo que figura al final de la *Ética* de José Luis L. Aranguren:

«No, la moral no es aburrida, sino todo lo contrario. La moral, es decir, el sentido de la vida, es lo más apasionante en que el hombre puede pensar. Pero la ética sí suele ser aburrida. (...) Me parece que la solución está en la atención a la realidad, es decir, a la experiencia, a la vida, a la historia, a la religión y, en fin, a la literatura como expresión de todo esto. Lo cual de ninguna manera es una 'concesión', pues, como hemos visto a lo largo de este libro, de todo ello y no de abstracciones tiene que alimentarse la ética. Creo, por tanto, que al buen profesor de ética le es imprescindible un hondo conocimiento de la historia, de la moral y de las actitudes morales vivas. Ahora bien, éstas donde se revelan es en la literatura. El recurso a la mejor literatura, a más de poner al discípulo en contacto con las formas reales y vigentes de vida moral, presta a la enseñanza una fuerza plástica incomparable y, consiguientemente, una captación del interés del alumno. Naturalmente, y como antes he dicho, este método de enseñanza no debe sacrificar el rigor a la amenidad, por lo cual las 'figuras' literarias sólo cuando puedan ser fuente de auténtico conocimiento moral deben ser incorporadas a las lecciones. Pero, en cambio, por vía de ilustración, como ejercicios y en trabajos de seminario, deben ser ampliamente utilizadas (...) No se crea, sin embargo, que este medio auxiliar de enseñanza de la ética sea de fácil empleo. Hay que conocer profundamente la literatura, sobre todo la literatura contemporánea —que tiene mayor capacidad de sollicitación del interés de los jóvenes—, y hay que ser un buen crítico literario. Cualidades que, ciertamente, no suelen darse con frecuencia entre los profesores de ética» [1].

La Ética estudia las actitudes que llevan al hombre al desarrollo de su personalidad o bien a la destrucción de la misma. La literatura de calidad describe ambos procesos de forma concreta y, a menudo, impresionante. Sin duda alguna, la lectura de grandes obras literarias puede ayudarnos sobremanera a descubrir lo que es nuestra realidad personal y lo que hemos de hacer para llevarla a plenitud. Pero ¿basta para ello leer las obras y hacerse cargo sencillamente de lo que en ellas se narra? Evidentemente no. Si al leer *El principito* y ver el avión averiado en el desierto, pienso que estoy asistiendo a una simple peripecia, un tanto aventurera—por tratarse de los tiempos heroicos de la aviación—, no sacaré de la lectura ningún provecho en orden a mi formación como persona. Tal vez sentiré el encanto poético de la narración y quedaré con un grato recuerdo de la figura del pequeño de aspecto príncipesco que vino a la tierra en busca de amigos. Pero se tratará de una impresión vaga que no cala hondo en el espíritu ni deja huella en él, porque no transforma las actitudes básicas que adoptamos en la vida.

Aquí surge la cuestión decisiva: La lectura de obras literarias ¿puede contribuir a modelar nuestra forma de ver la vida y orientarla por una vía fecunda? ¿O se trata de un bello y divertido pasatiempo, útil para rellenar los ratos de ocio?

Las obras de calidad *distraen* al lector, en cuanto le permiten salir del plano de la vida cotidiana e inmergirse en la trama de otras vidas. Pero esta trama no se reduce a una mera *cadena de hechos*. Es todo un tejido de «ámbitos de vida», enlazados merced a una lógica interna, que puede ser constructiva o destructiva. Descubrir este doble tipo de lógica tiene un gran valor formativo porque nos permite discernir el carácter benéfico o nefasto de ciertas actitudes. Empiezas a leer *El túnel* del escritor argentino Ernesto Sábato. Se trata de un relato en el cual un joven pintor cuenta que se hallaba completamente solo en la vida y un día conoció casualmente a una joven que le pareció sensible e inició con ella una relación de trato. Tal vez des por hecho que la quiere, que siente amor hacia ella. Pero ¿se trata de *amor*, o de mera *voluntad de dominarla*? Ven. La obra misma nos lleva a profundizar cuando la leemos de forma penetrante. Si acertamos a determinar con precisión de qué clase de atracción se trata, tendremos la clave para entender la obra hondamente y hacernos cargo del mensaje humanístico que nos quiere transmitir. Sábato no renunció a su carrera de físico atómico para escribir obras de mera distracción, sino para hacer un diagnóstico profundo del hombre actual que permita abrirle rutas fecundas.

Para descubrir esa clave, tenemos que leer la obra *por dentro*, como

si fuéramos el autor mismo que la va creando. Esta lectura «genética» es la que vamos a realizar seguidamente, Verá, amable lector, las inmensas posibilidades que nos abre en orden a descubrir las leyes del desarrollo de la vida humana, de nuestra propia vida. Vista a la luz que desprende este tipo de lectura, cada obra no se reducirá a contarnos una historia lejana para nosotros; nos descubrirá ciertas formas de orientar la existencia que pueden muy bien ser las que nosotros adoptemos en el futuro. Shakespeare, en *La tragedia de Macbeth*, nos muestra el proceso que sigue un noble inglés desde el momento en que se entrega al vértigo de la ambición de poder hasta la hecatombe final. Tal vez piense Vd. que esto no le afecta en su vida. Se ve muy lejos de la posibilidad de matar al rey para ascender al trono. Sin duda, pero eso es el *argumento* de la obra. Penetre en el *tema* de la misma, y dígame si no ve como una posibilidad en su vida el entregarse a algún tipo de vértigo. Todos estamos expuestos a ello, y, a la luz de la obra shakespeariana, podemos muy bien prever cuál será nuestro fin si nos despeñamos por esa pendiente, que lo promete todo al principio y al final nos despoja de todo.

Se trata de una forma muy honda y fecunda de ver las obras literarias, y, derivadamente, las cinematográficas, que llevan siempre en la base un guión literario. Vale la pena adoptar este método y sacarle pleno partido. Para ello conviene fundamentarlo muy bien mediante un análisis filosófico preciso de lo que es una obra literaria, cuál es su alcance, en qué plano de la realidad se mueve, qué fines persigue...

Debido al poder clarificador que encierra la obra literaria, son numerosos los pensadores que acogen la obra novelística, teatral o poética como cauce adecuado para el análisis de temas filosóficos. Gabriel Marcel, dramaturgo y filósofo, manifestó en cierta ocasión que, cuando no veía claro un tema, elaboraba un drama, echaba a andar unos personajes y les concedía libertad para instaurar una trama de interrelaciones. En el campo de juego así fundado se le iluminaban las ideas. Esta luz filosófica procede del juego dramático, que, como todo acontecimiento lúdico, se realiza a la luz que él mismo suscita. De ahí que el criterio para crear o interpretar una obra deba ser interno al juego mismo de interpretación o creación.

En el campo estrictamente filosófico adoptaron, asimismo, con frecuencia el medio expresivo literario J.P. Sartre, A. Camus y M. de Unamuno. En obras literarias de calidad, escritas por pensadores profesionales de la filosofía, se hallan a menudo intuiciones filosóficas relevantes. Sirvan de ejemplo figuras como Goethe, Tolstoi, Dostoievsky, Rilke, Hölderlin, Proust, A. Machado... [2].

Por su parte, los cultivadores de la crítica literaria destacan actualmente la importancia del pensamiento filosófico en orden a una comprensión honda de los acontecimientos creadores. «Una reflexión profunda sobre la literatura —advierte S. Doubrovsky— es de orden filosófico o no es nada» [3]. Nada más cierto. Para revivir creadoramente el complejo acontecimiento que es una obra literaria, se debe seguir su proceso genético de elaboración, y ello implica la capacidad de hacer la experiencia de acceso a lo real que hizo en su día el autor. La tematización de este género de experiencias es tarea específica de la filosofía.

Nos hallamos ante una labor interdisciplinaria, en extremo fecunda, que debemos acometer sin vacilación, en la seguridad de que la interacción de ámbitos y vertientes de realidad es fuente de luz, y, por el contrario, el acantonamiento de la actividad intelectual en actividades separadas provoca la depauperación del conocer humano.

Por mi parte, he intentado penetrar en el trasfondo humanístico de las obras literarias a la luz que desprende la investigación filosófica, sobre todo la estética. Este esfuerzo investigador me permitió elaborar un método de análisis literario que puede ser denominado «lúdico-ambiental» por las razones que expondré a continuación.

Este método arranca de la convicción de que la obra literaria no se reduce a *narrar hechos; plasma acontecimientos*. No describe *objetos*; nos pone en presencia de «*ámbitos de realidad*» y de *entreveramientos de ámbitos*, que dan lugar a otros ámbitos o los destruyen. Al mostrar esta trama de ámbitos, la obra deja al descubierto los *procesos espirituales* que siguen los protagonistas hacia la construcción de su personalidad o hacia su destrucción. El conocimiento de tales procesos nos revela las *leyes del desarrollo humano*.

### I. Posibilidad de una lectura «genética» de obras literarias

#### 1. La obra literaria no es un mero objeto, sino un «ámbito de realidad»

Hay autores que muestran interés en destacar que la obra literaria, una vez terminada, se independiza del autor y posee autonomía propia [4]. Para marcar esta independencia respecto al sujeto creador, afirman que la obra es un «objeto», una «cosa». Tal interpretación empobrece el alcance de la obra literaria de forma inaceptable y amengua en medida proporcional las posibilidades del hombre respecto a la misma. En efecto, si la obra es un *objeto*, yo no puedo *encontrarme* con ella, asumirla como propia, como una voz interior. Y al no poder

asumirla, no soy capaz de interpretarla *creadoramente*, vivirla por dentro, como si la estuviera gestando. Con lo cual dejo de enriquecerme con el mensaje profundo que ella me transmite.

Vamos a precisar bien los términos, que es condición indispensable para pensar con rigor. ¿Qué se entiende por «objeto»? Podríamos decir, en principio, que es toda realidad que no se reduce a un apéndice del sujeto, que tiene independencia respecto a él. Bien, pero la palabra «objeto» presenta otra significación muy conocida, y no podemos permitir que se aplique a la obra literaria. Por *objeto* se entiende en la filosofía actual (Jaspers, Marcel, Heidegger...) toda realidad que es mensurable, asible, pesable, situable en el espacio y tiempo, sometible a análisis científico... Un ejemplar concreto de una obra literaria presenta estas condiciones: se lo puede medir, pesar, agarrar, etc. Pero, como obra literaria, no está en ningún lugar determinado, no puede ser asida con la mano, ni cabe someterla a un análisis científico en cuanto a composición, valor, alcance cultural y humanístico. No reúne, por tanto, las condiciones de objeto. ¿Es, acaso, un sujeto? De ningún modo. El eminente esteta francés Mikel Dufrenne afirmó que la obra artística es un *quasi-sujeto*, por cuanto presenta cierta iniciativa [5]. Pero esa denominación ambigua no puede satisfacernos. Hemos de precisar qué tipo de realidad ostenta la obra literaria. Si no es ni objeto ni sujeto, ¿cómo debe ser caracterizada?

Antes de responder a esta pregunta, quisiera que Vd., amable lector, realice una experiencia que le va a dar luz para resolver por su cuenta el problema. Así empezará ya a ver *por dentro* el asunto, a ir siguiendo la *génesis* de la obra literaria, la historia de su proceso creador, así como la del proceso de interpretación de la misma. Aprenda de memoria un poema o un fragmento del mismo. Puede ser muy corto:

«Recuerde el alma dormida,  
avive el seso y despierte,  
contemplando  
cómo se pasa la vida,  
cómo se viene la muerte  
tan callando;  
cuán presto se va el placer,  
cómo, después de acordado,  
da dolor;  
cómo, a nuestro parescer,  
cualquier tiempo pasado  
fué mejor.»

«Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
que es el morir;  
allí van los señoríos,  
derechos a se acabar  
y consumir»

Una vez aprendido el poema, repítalo una y otra vez, con intención de darle todo su alcance, su plenitud de sentido. Altere el ritmo, para conceder a cada palabra y cada verso su valor sonoro, su sentido en el conjunto, su colorido. Apague la luz, para quedarse a solas con el poema. Verá cómo, al cabo de un rato, le parece que es Vd. el autor del mismo, porque lo modela a su gusto, lo va re-creando en virtud de una voz interior que se lo dicta. En realidad, lo vuelve a crear, como si fuera por primera vez. No tiene Vd., obviamente, el mérito del autor, pero le corresponde el privilegio de dar vida al poema en ese instante preciso, y sin su colaboración el poema no existiría. Las meras letras sobre el papel no son el poema. El poema es esa fuerza que le mueve a Vd. desde su intimidad a expresar unos pensamientos y sentimientos de una determinada forma. Ahora dígame: ¿Qué tipo de realidad es esa que, siendo distinta de Vd. y en principio externa, extraña y ajena, se le acaba de convertir en *íntima*, en el sentido profundo de que es el principio de su obrar como declamador del poema? Un objeto nos es siempre distinto, externo y ajeno. No podemos asimilarlo como propio. Un alimento lo asimilamos, pero, al hacerlo, lo fusionamos con nuestra realidad, y pierde su autonomía, su identidad propia. El poema, en cambio, refuerza su identidad e independencia cuanto mejor y más intensamente lo asimilamos como una fuerza propulsora. ¿Se da cuenta de lo maravillosas que son estas realidades: un poema, una obra musical, un paso de danza...? Es fantástico descubrirlas y ahondar en su modo de ser, porque tal descubrimiento nos abre perspectivas colosales en nuestra vida.

Para determinar el modo de realidad del poema tuve que introducir un término nuevo: «ámbito de realidad», o sencillamente «ámbito». Haga conmigo estas sencillas experiencias de la vida cotidiana y verá cómo se ve también llevado a utilizar dicho vocablo. Estoy ante una persona desconocida. Con una cinta métrica puedo medir rápidamente lo que abarca de alto y de ancho, puedo pesarla, tocarla, empujarla, como si fuera un paquete. Presenta los caracteres de *objeto*. Pero sé perfectamente que esa persona, aunque no la conozco, no se reduce a lo que yo veo, oigo, toco, mido... Estoy seguro de que en su vida abarca cierto campo en diversos aspectos: el afectivo, el profesional, el estético, el religioso... Más que un objeto, bien delimitado, ese ser humano es un *campo de realidad*, que no es delimitable, ni asible, ni localizable,

como lo son los objetos, pero es real. Llamémosle *campo de realidad* o *ámbito de realidad*. «¿Dónde termina el que ama; dónde comienza el ser amado?», preguntaba una mujer a su esposo en un drama de Gabriel Marcel. No lo podemos determinar, porque se trata de un ámbito de realidad que es difuso como una atmósfera, pero no por ello menos real. Cuando nos acostumbramos a ver como perfectamente reales ciertos seres que no tienen las condiciones que presentan los objetos, ampliamos inmensamente nuestra visión de la realidad, sobre todo de nuestra realidad personal, y ganamos una gran madurez como personas.

Pero no sólo los seres humanos son ámbitos, además de presentar una vertiente de objetos, por ser corpóreos. Un piano, como mueble, es un mero objeto. Puede ser medido, tocado, pesado... En cuanto instrumento, no se reduce a objeto. Es una fuente de posibilidades de sonar. Se abre, por así decir, a toda una serie de relaciones posibles; relaciones, por ejemplo, con obras de un carácter u otro (clásico, barroco, romántico...), a intérpretes de distinta técnica, mentalidad, orientación estética... Como realidad abierta y dotada de cierta iniciativa, el piano es un *ámbito*, no un *objeto*.

Algo semejante puede decirse de un barco. En cuanto puede ser medido, localizado, pesado..., constituye un objeto. Pero tampoco se reduce a tales condiciones; presenta diversas posibilidades: la de comer, pasear, pescar, disparar, navegar... Es, por tanto, además de objeto, ámbito.

Leamos un poema, y descubrimos fácilmente en él una fuente de posibilidades: de declamación, de configuración sonora y verbal, de expresión, de evocación... En cuanto está expresado en un material concreto, por ejemplo en este papel —que puedo tocar con mi mano y ver con mis ojos—, es un objeto. Pero, como obra literaria —fruto de un proceso creativo—, supera inmensamente la condición de objeto. Constituye todo un ámbito.

Este descubrimiento preciso de la condición «ambital» de ciertas realidades encierra la mayor importancia por una razón decisiva: *los ámbitos pueden encontrarse entre sí; los objetos no*. Y ya sabemos que el ser humano vive como tal, se desarrolla y perfecciona creando encuentros de uno y otro orden. Un bolígrafo que está sobre la mesa se yuxtapone a ésta, pero no se encuentra con ella. El barco que se desliza desde el dique al mar choca con éste, porque en un aspecto ambos son objetos, pero al mismo tiempo se encuentra con él, porque los dos —mar y barco— son ámbitos. De ahí el valor *simbólico* de una botadura. De modo semejante, el piano y el pianista se encuentran, porque entreveran sus posibilidades respectivas: la de sonar, por parte del



piano; las de hacer sonar y crear formas musicales, por parte del pianista. Este entreveramiento de dos ámbitos da lugar a un ámbito nuevo de mayor envergadura: la obra musical interpretada.

El término «ámbito» puede referirse a tres formas de realidad distintas:

- a) *Una realidad no delimitable, no asible, no pesable, dotada de iniciativa y de la capacidad de abarcar cierto campo en diversos aspectos.* Muy sensible a este tipo de realidades, Martin Buber solía decir que «el tú no limita» [6].
- b) *Un campo de posibilidades de acción.* Un tablero de ajedrez, una red vial, un campo de deporte, un instrumento musical, un barco, un avión, el mar, el lenguaje, una obra de arte... y tantas otras realidades presentan una vertiente *objetiva*, pero no se reducen a ella; ofrecen al hombre diversas posibilidades de juego creador y deben ser consideradas como *ámbitos*. Tocarle al piano—como objeto— es distinto de tocar *el* piano —como instrumento—; lo primero es una actividad objetivista (una relación con un objeto), lo segundo es una actividad lúdica; significa un tipo de juego, un intercambio de posibilidades. Cuando se da esta forma de intercambio, acontece el fenómeno del encuentro, que implica la fundación de modos relevantes de unidad, el alumbramiento de sentido y la eclosión de belleza. Si hablamos con rigor, el juego no constituye un mero pasatiempo; es la fundación de ámbitos llenos de sentido (jugadas deportivas, formas musicales y artísticas, diálogos personales....) bajo unas normas precisas. Las diversas formas de juego están formadas por ámbitos que se entreveran, no por objetos que se yuxtaponen.
- c) *El fruto de la interacción o entreveramiento de dos o más ámbitos.* Una obra musical existe propiamente en el momento de ser interpretada. Es un ámbito de realidad creado por el entreveramiento de varios ámbitos: el autor, la partitura, el intérprete, el instrumento. Lo mismo cabe decir de un diálogo, la botadura de un barco, etc.

Ahora podemos comprender *por dentro* la experiencia que hemos realizado con el poema. Las posibilidades que éste nos ofrece las asumimos activamente y les conferimos un cuerpo expresivo merced a nuestra capacidad de revivir las experiencias a que alude el poema y la capacidad de dar voz y sentido a sus palabras, frases y estrofas. Este intercambio de posibilidades que da lugar a una realidad nueva —el poema en acto de ser revivido, declamado creadoramente— constituye

un encuentro. Todo encuentro es una experiencia «reversible», de dos direcciones: yo configuro el poema y el poema me configura a mí.

Procure, amigo lector, hacerse perfectamente cargo de la riqueza que encierran estas experiencias «reversibles», porque la familiaridad con ellas le permitirá descubrir las formas de unidad más valiosas que puede fundar el hombre con las realidades de su entorno.

Es tan importante en nuestra formación como personas este descubrimiento que debemos dedicar un esfuerzo suplementario al análisis de la distinción que media entre objetos y ámbitos. Tenemos que conseguir que sea para nosotros algo transparente. Para ello vamos a realizar varios ejercicios, tan sencillos como eficaces. Este pequeño esfuerzo nos permitirá realizar otra serie de distinciones —hecho y acontecimiento, significado y sentido...—, decisivas para la elaboración de nuestro método de análisis literario.

### *Tres análisis de textos*

#### A. *La tragedia de Macbeth*, de Shakespeare

Asediado por la conciencia de haber asesinado a su buen amigo, el rey Duncan, Macbeth se halla fuera de sí. Su mujer le insta a que tome un cuenco de agua y borre de sus manos las huellas del crimen. Con infinita tristeza, Macbeth contesta: «¿Todo el océano inmenso de Neptuno podría lavar esta sangre de mis manos? ¡No! ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde! [7]. Esta frase impresiona por su escalofriante fuerza expresiva. ¿A qué se debe tal expresividad? Sencillamente, a la interferencia de dos niveles de realidad distintos. Lady Macbeth se movía en el nivel de los *objetos*: la sangre y el agua, vistos como realidades que pueden ser tocadas, delimitadas, desplazadas de un lugar a otro... En ese plano de la realidad, es claro que un poco de agua puede limpiar un poco de sangre pegada a unas manos. Macbeth, impresionado por el sentido negativo de su acción criminal, no se limita a considerar la sangre en el nivel objetivo; la ve como signo de una agresión injusta. Una agresión es un entreveramiento colisional de dos ámbitos de realidad, en este caso: dos seres humanos, Macbeth y Duncan. Al ser testimonio vivo, sensible, de este entreveramiento, la sangre adquiere *poder simbólico*. En cuanto objeto, la sangre puede ser lavada fácilmente con un poco de agua. Como símbolo de una escisión violenta entre dos personas, con su carácter extremadamente negativo en el aspecto ético, la sangre no puede ser eliminada ni por toda el agua del océano.

¿Ven cómo la distinción de objetos y ámbitos constituye una fuente de recursos literarios extraordinariamente valiosos? Este descubri-

miento no hará sino ampliarse a medida que analicemos obras de calidad.

B. *Hernani*, de Víctor Hugo

En el capítulo IV, el autor nos presenta a Don Carlos que baja a la cripta en que se halla el sepulcro del emperador Carlomagno, y exclama conmovido: «¡Carlomagno está aquí! ¡Haber sido tan grande como el mundo..., y que todo quepa aquí..., y ved el polvo que hace un emperador!» También estamos ante una frase sumamente expresiva, y su expresividad procede asimismo del entreveramiento de dos planos de realidad: el objetivo y el ambital. En la frase «¡Carlomagno está aquí!» se confunden dos modos de realidad dispares. Al decir el nombre del emperador, nuestra atención se dirige al configurador de estructuras políticas que no han perecido con su muerte, sino que han pervivido de alguna forma en los siglos posteriores. Carlomagno, con cuanto implica, no yace en el sepulcro. En éste se halla su cadáver. La realidad que llenó el mundo y toda su época y modeló una forma de vivir y abrió perspectivas inéditas a la cultura europea no cabe en la estrechez de un sepulcro ni se disuelve en un puñado de polvo. Perteneció a otro nivel de realidad: el de los ámbitos y los «acontecimientos» políticos, sociales, espirituales.

El autor, con fina sensibilidad literaria, pasa subrepticamente de un plano superior a otro inferior: considera a Carlomagno como un objeto corruptible. De ahí el choque entre la grandeza del monarca y la miseria de unos despojos corpóreos. Ese choque es fuente de gran expresividad. En el texto de Shakespeare, el salto de un nivel a otro se daba en sentido inverso: de abajo arriba. La sangre era considerada no como objeto sino como «ámbito», como realidad cargada de hondo valor simbólico.

Aquí se impone preguntar si este paso de un nivel a otro es legítimo. Al darlo, se juega con la ingenuidad del lector u oyente, que suele hallarse desprevenido y no tener muy en cuenta la diversidad de modos de realidad que existen. A mi entender, este recurso es del todo aceptable en literatura, por cuanto constituye una fuente de metáforas y comparaciones de la mayor belleza y expresividad. En el discurso filosófico, sin embargo, no es aconsejable, ya que el pensamiento filosófico no busca tanto la expresividad y la belleza cuanto la verdad, la exactitud en el análisis de cada realidad. Y esta exactitud sólo es posible cuando se considera cada ser en el nivel al que pertenece.

«La Historia es, como la uva, delicia de los otoños». De esta forma

bellísima indica Ortega que la preocupación por historiar los hechos patrios es propia de sociedades maduras, de modo semejante a como la uva no está pronta para la cosecha en primavera, sino que es un producto otoñal. Esta comparación, además de muy lograda en el aspecto literario, resulta pertinente en el plano filosófico, porque expresa lúcida e inequívocamente lo que intenta sugerir el autor. No podría, en cambio, elogiar al mismo autor cuando afirma que el ser humano es por esencia *soledad*, y aduce, como ejemplo y prueba de ello, el hecho de que nadie puede sentir el dolor de muelas del otro ni gozar la delicia que le produce un manjar. Estos ejemplos están tomados del nivel de la realidad *biológica*, y, al hablar del «ser humano», nos referimos a un nivel superior: el de la realidad *personal*. No es lícito pasar la atención de un plano a otro y aplicar a un plano superior una consideración válida sólo para un plano inferior.

### C. *Premières Méditations poétiques*, de A. de Lamartine

En esta obra el gran poeta romántico francés nos legó este expresivo verso: «Un seul être vous manque et tout est dépeuplé»: Un solo ser os falta y todo queda despoblado. ¿Qué tipo de ser es ése que nos falta y que, al faltar, deja nuestro entorno despoblado? Vives en una ciudad populosa o en una pequeña aldea. Si se muere una persona, ¿quedan desiertos esos núcleos ciudadanos? De ningún modo. La trama de relaciones humanas, económicas, paisajísticas y de todo orden que constituyen un pueblo siguen prácticamente intactas. Pero figúrate que has creado con otra persona una relación íntima de tal forma que toda tu vida está centrada en ella, y esa persona desaparece. ¿No es verdad que «el mundo se te viene abajo», como solemos decir? ¿O se trata de una mera metáfora? Mil veces no. Literalmente, el mundo de relación afectiva que habías configurado con esa persona se ha derrumbado. Y poco te importa en ese momento saber que a tu alrededor se mueven miles de millones de seres humanos, porque ninguno de ellos ha creado contigo una relación estrecha, un «ámbito de convivencia». Son para tí no sólo distintos sino distantes y externos, extraños, ajenos. No cuentan en lo que toca a tu vida íntima, afectiva, creadora de vínculos profundos. El ser fallecido era para tí «único en el mundo», en el sentido de que estaba colaborando contigo a realizar multitud de experiencias reversibles. Tú le ofrecías posibilidades; él te las ofrecía a tí, y entre los dos formábais un campo de juego, de libre iniciativa, de amor mutuo, de ayuda y entrega incondicionales. Era para tí un campo de posibilidades absolutamente disponible. Constituía, por tanto, un campo de realidad, un «ámbito». No se reducía a un ser humano entre otros, un mero número, un caso del universal «hombre». Falta este ser y todo queda despoblado. Naturalmente. Una ciu-

dad inmensa en la que no tienes la menor relación con nadie ni con nada, que no te ofrece rutas que te orienten en orden a emprender actividades que tengan un sentido en tu vida es para tí un *desierto*, por superpoblada que esté.

Aquí vemos, bien perfilada ante la vista, la distinción de dos modos de realidad distintos: las personas vistas como ámbitos y las personas vistas no como objetos pero sí como *ámbitos externos y ajenos*, no operantes como tales ámbitos.

El descubrimiento de tal distinción nos dispone la mente para captar la diferencia que existe entre los meros hechos y los acontecimientos, el significado y el sentido, un proceso artesanal y un proceso creativo.

## 2. *Distinción entre meros hechos y «hechos históricos» o acontecimientos*

Alguien te pregunta si te gusta Brahms, y contestas que sí. Esta contestación es un hecho, un mero hecho. Has realizado el acto de responder, has sido cortés, lo cual tiene su importancia en la vida humana, pero esta acción tuya no opera ningún cambio en tu vida y menos todavía en la historia de tu país y de la humanidad. Pero imagínate que deseas estudiar dirección de orquesta con un gran maestro que está enamorado del compositor hamburgués, y, al responder tú afirmativamente, se decide a tomarte como alumno, privilegio que te abre un camino en tu vida profesional. Esa breve contestación —«sí»—, exactamente la misma en el aspecto objetivo (en cuanto a duración, tono, intensidad...), adquiere aquí un valor histórico en lo tocante a tu biografía individual, y, si llegas a adquirir una posición excepcional, incluso en la historia de la interpretación musical.

Cuando un hecho abre campos de posibilidades —y, en casos, cierra otros—, orienta la existencia de ciertas personas o grupos de personas de una determinada manera, constituye un hecho histórico, un acontecimiento.

Advirtamos que todo pende del *contexto* en que se da un determinado hecho. A Napoleón, en Waterloo, no se atrevió a despertarle su ayudante porque sufría un agudo dolor de muelas. Debido a ello, no tomó las medidas pertinentes y perdió esa batalla decisiva. Un hecho tan corriente como ese malestar biológico decidió el curso de la Historia. En ese preciso contexto, constituyó un hecho histórico. Tal dolor de muelas pudo haber sido exactamente igual en intensidad a otros dolores de muelas que hayan sufrido el mismo emperador y otras

personas a lo largo del tiempo. Pero, en ese preciso instante, dicho dolor de muelas adquirió un valor especial, un sentido peculiar.

Sopeseamos la circunstancia de que todo contexto humano no está formado por un puñado de *objetos yuxtapuestos* sino por una serie de *ámbitos integrados entre sí*. Lo que significaba Napoleón, como personaje desbordante de talento que sostenía con los países europeos una actitud agresiva y prepotente, era todo un ámbito complejo: cultural, político, militar, sociológico, religioso... Cuanto implicaban en todos los aspectos los países europeos agredidos formaba otro ámbito, tan rico como difuso y amplio, pero absolutamente real y eficiente. Esos dos ámbitos entran en colisión en un momento determinado de la Historia, y las fuerzas de ambos quedan desniveladas por el retraso que supuso un rato más de descanso, a causa de una vulgar dolencia. En esa peculiar *colisión de ámbitos*, tal indisposición adquirió un *sentido histórico*.

Este sencillo ejemplo nos lleva de la mano a otra distinción importantísima que debemos hacer a la luz de la diferencia que existe entre los objetos y los ámbitos. Me refiero a la distinción entre *significado* y *sentido*.

### 3. *Distinción que media entre significado y sentido*

El dolor de muelas que tuvo Napoleón en la madrugada de la batalla de Waterloo y los dolores que había tenido en ocasiones anteriores tuvieron la misma *significación*, pero su *sentido* fué abismalmente distinto.

El sentido surge siempre en un contexto, en una trama de relaciones entre ámbitos. De ahí que, para captar el sentido de un hecho, una palabra, una idea, haya que sobrevolar los distintos elementos que entran en juego y ver el papel que juega cada uno respecto a los demás y al todo. Vas por la calle, sientes hambre y observas que un grupo de personas se dispone a entrar en un restaurante para celebrar un banquete. Tú te unes a ellas y tomas asiento rápidamente alrededor de la mesa. El responsable del grupo advierte tu presencia y te invita a que te retires, pues en ese banquete no hay *sitio* para tí. Tú puedes argüir que hay sitio de sobra, y, por otra parte, tienes hambre atrasada. El reargüirá diciendo que efectivamente hay sitio, pero no un «puesto» para tí, porque no perteneces a ese grupo y no tiene sentido que participes en un banquete celebrado con motivo de un acontecimiento que no te afecta. Tú puedes insistir indicando que para tí encierra un enorme *significado* el ponerte inmediatamente a comer, no sólo para saciar tu apetito sino porque la compañía de esas personas te resulta muy grata. De poco valdrían estas razones porque te dirían enseguida

que el comer en ese lugar y momento determinado puede *significar* mucho para ti pero carece de todo *sentido*, y debes por tanto abandonar la reunión.

El comer es un *hecho* y tiene siempre un *significado* igual: reponer fuerzas, complacer el gusto..., pero en cada situación este significado adquiere *sentidos* diversos. Sentido y significado no se oponen; se complementan. Por eso nuestra vida se enriquece cuando sabemos ver cada hecho en dos niveles distintos: el nivel del significado y el nivel del sentido.

Recuerde el lector el conocido pasaje de *El principito*, de Saint-Exupéry, en el cual se narra que el pequeño se acercó al piloto, ocupado en arreglar el avión, y mirando hacia éste le preguntó: «¿Qué es esa cosa?» El piloto lo corrigió inmediatamente: «No es una cosa. Vuela. Es un avión. Es mi avión». «Y me sentí orgulloso —añadió— haciéndole saber que volaba» [8]. El principito vió algo extraño e inmóvil sobre la arena. Ignoraba para qué podía servir, qué relación era capaz de fundar con otras realidades, por ejemplo el aire, las nubes, otros países... Por eso lo consideró, en principio, como una cosa. Pero el piloto sabía que es una realidad hecha para volar, es decir, para crear rutas aéreas y establecer vínculos con otras tierras y otros cielos y servir de medio a los hombres para relacionarse rápidamente. Lo veía como fuente de posibilidades. El avión le ofrecía a él, como piloto, tales posibilidades (energía, forma aerodinámica, espacio interior...), y él le ofrecía su capacidad de pilotar, es decir: de asumir activamente esas posibilidades. El piloto consideraba el avión como «ámbito», no sólo como objeto. Por eso se sentía orgulloso de su relación con él. Eso que está ahí, abatido sobre la arena del desierto, no parece ser un «avión», sino un conjunto de objetos, dispuestos de una determinada forma. Al que no sepa para qué sirve, de qué es capaz, qué tipo de relaciones puede establecer, tenderá a verlo más bien como una cosa u objeto que como un ámbito. De hecho, si se estropea y no puede ser arreglado, deja de funcionar como avión y se convierte en «chatarra». Pierde el sentido que le es propio: el ser medio de transporte aéreo. Cabe decir que el significado básico sigue siendo el mismo: Es un artefacto de tales medidas, tal peso, tal situación en el espacio y tiempo, tales materiales, tal potencia en el motor, tal envergadura, tal amplitud de vuelo... Pero cierto fallo le impide volar. Con ello pierde su *sentido* propio. Sin embargo, podría ser utilizado para otros fines, por ejemplo como restaurante en un club juvenil. Su *significado* no cambiaría sustancialmente, pero cobraría un *sentido* nuevo.

El ideal de todo escritor eminente es penetrar en los estratos nucleares de la vida humana y clarificar su sentido genuino. «El deber

del escritor —escribe Enrik Stangerup— es plantear al lector las verdaderas preguntas existenciales». «Si, al terminar el libro, el lector (...) comienza a preguntarse sobre el sentido de la vida, puedo decir que he alcanzado mi objetivo» [9].

Cuando nos habituamos a distinguir objetos y ámbitos, hechos y acontecimientos o hechos históricos, significado y sentido, estamos en disposición de comprender a fondo la distinción que media entre la *producción artesanal* y la *creación artística*.

#### 4. *La producción artesanal y la creación artística*

El simple artesano —el que no es, además de artesano, artista— transforma unos objetos para dar lugar a otros distintos. Se mueve siempre entre objetos. Por eso dirige su actividad a su arbitrio, determina cuándo produce tal o cual objeto, y con qué material, y qué forma le imprime según el fin que pretenda conseguir. Un carpintero, por ejemplo, tiene libertad absoluta para hacer una simple mesa de cocina -que no tenga intención artística alguna-. Puede realizar su trabajo en cualquier momento y lugar. Le basta disponer de una materia e idear una forma, que posiblemente le venga ya dada por el cliente según la finalidad a que destine tal objeto.

El artista procede de manera muy distinta. Puede proponerse hacer una mesa, pero ésta no se reduce a una tabla sostenida por unas patas y destinada a un fin determinado, como puede ser escribir o comer cierto número de personas. Tiene que responder a un estilo preciso, encarnar una idea, dar lugar a una experiencia de belleza... Todo ello significa que el artista ha de vivir intensamente en relación con su época y cuanto ésta implica en diversos aspectos. Cada uno de éstos es un ámbito. Una mesa rococó plasma un mundo de ideas, sentimientos y anhelos muy distinto a una mesa barroca o clásica. De ahí que el proceso de creación de una mesa artística sea un *encuentro entre ámbitos*, no una mera actividad fabril, dominadora y transformadora de objetos.

Anteriormente, hemos advertido que un poema no es un objeto, sino un ámbito. Lo es porque el proceso de elaboración del mismo es *creativo*, no meramente *artesanal*. El poeta se *encuentra* con algunos aspectos de la realidad, que son *ámbitos*, y el fruto de tal *entreviamiento de ámbitos* es el *poema*. Por eso el poeta no puede fijar el lugar y momento de *crear* versos, como el carpintero determina el momento y lugar en que va a *hacer* mesas o sillas. No puede determinarlo porque no es dueño de los posibles encuentros que vayan surgiendo en su vida.

Con motivo del 80 cumpleaños del gran poeta Jorge Guillén, unos



jóvenes admiradores le hicieron una visita en su apartamento de Málaga, frente al mar. Uno de los jóvenes le preguntó si seguiría «haciendo» versos. El poeta se levantó fatigosamente del sillón, se acercó a la ventana, la abrió hacia fuera y dijo mirando al ancho mar: «Es posible que algún día haga esto, y vea pasar las gaviotas, y el aire húmedo me dé en la cara, y llegue hasta mí el olor fuerte de las algas, y se me ocurra un poema». Los jóvenes quedaron perplejos. Pensaban, seguramente, que un poeta insigne es capaz de «hacer» versos en todo momento. Y lo es, sin la menor duda. Lo que sucede es que los versos auténticos no se «hacen», se «crean», y toda creación es por esencia dual, dialógica. Ahora bien. El diálogo nadie puede forzarlo sin hacerlo imposible. He aquí la grandeza y la menesterosidad de todo proceso creativo.

Al distinguir cuidadosamente los objetos y los ámbitos, ganamos la perspectiva necesaria para advertir la distinción de hechos y acontecimientos, significado y sentido, proceso artesanal y proceso creativo. Se trata de un ascenso notable en la marcha hacia la madurez intelectual. Pero todavía se abre una posibilidad más, sumamente fecunda: la de advertir la oposición que existe entre las experiencias de vértigo o fascinación y las de éxtasis o encuentro.

##### 5. *Oposición polar entre las experiencias de vértigo y las de éxtasis*

###### A. *El proceso de fascinación o vértigo*

Si soy egoísta, tiendo a convertir cada realidad de mi entorno en medio para mis fines. Cuando veo algo que me atrae poderosamente, mi actitud interesada me lleva a dejarme arrastrar por la ambición de dominarlo, poseerlo y disfrutarlo. El afán de obtener ganancias inmediatas, gratificaciones fáciles, me fascina, es decir, me seduce y me empasta con la realidad deseada. Ante un estímulo halagador, mi respuesta parece darse de modo automático. No hay *distancia de libre juego* entre la realidad y yo. Por eso no se da *encuentro*. Puedo *dominar* tal realidad apetecida, pero no puedo *encontrarme* con ella. Al no encontrarme, no me realizo como persona, porque el hombre es un «ser de encuentro», un ser que se desarrolla como persona mediante la realización de diversas formas de encuentro. Cuando me doy cuenta de que estoy bloqueando mi desarrollo personal, siento tristeza. El dominio, que halaga, produce en principio exaltación, euforia, pero se traduce pronto en decepción. Al verme una y otra vez aislado y bloqueado, me siento vacío interiormente porque el hombre sólo se plenifica al encontrarse con realidades valiosas. Si me asomo a ese tremendo vacío, soy presa del *vértigo espiritual*: la *angustia*. Este género de angustia suele ser irreversible porque la entrega a la fascinación debilita

la voluntad y lanza por un plano inclinado. Cuando todas las vías hacia la plenitud personal aparecen cerradas, surge el sentimiento de *desesperación*. La amargura profunda de verse anulado como persona lleva a la *destrucción*: la propia en el suicidio, la ajena en el homicidio.

Numerosas obras literarias y cinematográficas plasman de modo impresionante este proceso de vértigo, que en principio no te pide nada, te insta a que te dejes arrastrar por el afán de poseer aquello que atrae, te lo promete todo y acaba quitándotelo todo.

Lean, por ejemplo, *El túnel* de E. Sábato. Verán lúcidamente ejemplificado este proceso de vértigo. Castel, el protagonista, se deja llevar por el vértigo de la ambición de dominar a María. La somete a interrogatorios constantes, para conocerla y «ficharla». Ella quiere conservar su intimidad, y se repliega. Esta actitud irrita a Castel, que pone en juego su inmensa capacidad de cálculo para avanzar en su proceso de conquista de la intimidad de la joven. Con ese fin, se empeña en sostener con ella relaciones sexuales, pero éstas no incrementan su unión con María, porque significan una unidad de *empastamiento*, no de *encuentro*. Castel se enfurece cuando se entera de que María es casada, lo que la hace más difícilmente poseible, y que comparte la intimidad erótica con un tercer hombre. Desconcertado y airado, se entrega a diversos vértigos, que — como suele suceder — se provocan e incentivan entre sí: se embriaga, frecuenta casas de prostitución, abusa de la velocidad... Debido a ello, pasa de la tristeza a la angustia, de ésta a la desesperación, y de aquí al frenesí destructivo, que lo lleva a matar a María. En la cárcel se pregunta cómo es posible que haya eliminado a la única persona en el mundo que le hacía compañía y le mostraba afecto. Todo el relato novelesco es un intento de aclarar este interrogante que lo asediaba. No logró dar una respuesta. Nosotros podríamos ofrecerle una tan sencilla como certera: «Cometiste —amigo— un error de base, que altera la realidad personal en su raíz, y la realidad no perdona estos ataques. Confundiste el amor personal y el afán de dominio. Por eso no te *encontraste* con María. Intentaste una y otra vez *dominarla*. Pusiste en juego tu inmenso poder de calcularlo todo, tenerlo bajo el control de tu inteligencia fría y astuta, pero no movilizaste las energías del corazón de modo sencillo y generoso. En una palabra: te despeñaste por la vía del vértigo y no encontraste sino tristeza, vacío, angustia, profunda amargura y desesperación. Tu gesto destructor final no fue sino un momento más de un proceso todo él violento, iniciado con tu entrega a la fascinación: la voluntad de poseer aquello que encandila».

#### B. *El proceso de éxtasis o encuentro*

Si soy generoso, no convierto los seres del entorno en satélites

míos; los respeto en lo que son y en lo que están llamados a ser. Este respeto me lleva a no tomarlos como medios para mis fines sino como *compañeros de juego* en una tarea creadora. Esta voluntad colaboradora da lugar al *encuentro*. Al encontrarme, me desarrollo como persona y siento *alegría*. La alegría se trueca en *entusiasmo* cuando la realidad con la que me encuentro me ofrece posibilidades creadoras de tal magnitud que, al asumirlas activamente, me elevo a lo mejor de mí mismo. Esta elevación se traduce en un sentimiento de *felicidad interior*, el cual, a su vez, suscita una actitud de mayor confianza en el poder constructivo de todo lo valioso y una total decisión de entregarse a la tarea común de fundar modos muy elevados de unidad. El entusiasmo conduce, así, a la *edificación plena* de la persona humana y de la comunidad. El proceso de creatividad o éxtasis perfecciona a todas las realidades que entran en relación de encuentro.

Sobrevolemos lo antedicho. El proceso de creatividad o éxtasis te pide todo al principio, te lo promete todo y te lo concede todo al final. ¿Qué te exige el éxtasis? Generosidad, apertura de espíritu, disponibilidad... No podrá Vd. mostrarme una sola acción creativa -en deporte, en arte, en vida de amistad, en la práctica religiosa y ética...- que no lleve en la base una actitud generosa.

El proceso de éxtasis no empasta, no seduce; mantiene la distancia del respeto, y al final une de modo muy fecundo. El proceso de vértigo quiere evitar toda distancia y acaba alejando, porque nos obsesiona con una realidad distinta y distante con la que no podemos hacernos íntimos. La intimidad se logra a través del encuentro, y éste pide creatividad, entreveramiento de «ámbitos», no mero dominio de objetos. El vértigo me saca de mí, me enajena y aliena. El éxtasis, en cambio, me acerca a mi plena identidad personal.

Relea *El principito*, y convendrá conmigo en que su tema básico es el proceso de éxtasis. El pequeño abandona a la flor de su asteroide porque piensa que el defecto de la vanidad que observa en ella impide el encuentro. Viene a la tierra en busca de amigos, y, tras cometer una serie de errores y con la ayuda del zorro, que encarna aquí a la inteligencia, acaba creando una auténtica relación de amistad con el piloto. Este encuentro personal lo transfigura todo: el adusto paisaje desértico, la muerte, la soledad de los espacios siderales...

Si queremos analizar en pormenor el relato y poner al descubierto su carácter extático, debemos realizar un análisis muy fino. Con un hacha de leñador no se puede arreglar un reloj. Con un análisis basto de los términos y experiencias que constituyen el tejido de una obra literaria no es posible hacer justicia al verdadero alcance de ésta. Al leer una obra, debemos estar constantemente elevándonos de nivel: del

nivel del *argumento* al del *tema*, del nivel de los *hechos* al de los *acontecimientos*, del nivel del *significado* al del *sentido*, del nivel de los *objetos* al de los *ámbitos*, del nivel de los *procesos artesanales* al nivel de los *procesos creadores*. Veámoslo en un pasaje concreto de *El principito*.

6. *El sentido profundo de ciertos términos, realidades y experiencias que forman el tejido de las obras literarias de calidad*

Lo primero que hace el Principito al ver al piloto en pleno desierto es pedirle que le dibuje un cordero. El piloto, preocupado por arreglar el motor del avión siniestrado, dibuja precipitadamente una figura y se la da al pequeño. Este se muestra descontento y la rechaza. Tras otro intento fallido, el piloto recurre a una astucia para liberarse del acoso del niño. Dibuja una caja con agujeros, y le dice: «Esta es la caja. El cordero que quieres está dentro». En vez de molestarle, como hubiera sido de temer, el Principito abre los ojos con alegre sorpresa, y exclama: «Es exactamente así como yo lo quería». ¿Qué quiere decir el autor con este episodio? Las palabras y las frases están tomadas de la vida ordinaria. En principio, uno se ve tentado a tomarlas en su *significado* más a mano. Meditémoslas en su contexto, descubramos el campo de juego en que están inscritas y descubriremos su verdadero *sentido*. El Principito viene de muy lejos buscando amistad. La amistad sólo es posible entre personas que tienen una actitud creativa ante la vida y sienten necesidad de dar sentido a todos sus actos. Tengamos en cuenta esto, y notemos que el Principito es un niño que aparece de repente en el desierto y no muestra señal alguna de fatiga, de sed o miedo, y, en vez de preguntar dónde ésta y pedir que lo lleven a casa, solicita que le dibujen algo tan extraño en esa situación como es un cordero. Es obvio que el autor quiere dejar claro que no se trata de una figura «realista» que hayamos de interpretar en sentido casero. Tenemos que verla como portadora de un sentido que no resalta ni a la vista ni al oído, pero puede revelarse a la mirada interior. Esta mirada tiene fuerza de penetración cuando actúa sinópticamente, ve en bloque, sobrevuela los pormenores para captar la función que ejerce cada uno en el conjunto.

Hagámoslo nosotros así, y, para ello, sigamos considerando el texto. Una vez que el pequeño se aquietta en cuanto al cordero, le pregunta al piloto por el sentido que tienen las espinas de las flores. El piloto se desazona, porque no quiere distraer la atención, y le contesta que las espinas son expresión de la pura maldad de las flores y que él tiene que ocuparse en «cosas serias». Ante esta respuesta poco convincente y desabrida, el niño se desconsuela y rompe a llorar. En ese momento el piloto abandona su tarea, toma al niño en sus brazos y lo consuela. «¡En una estrella, en un planeta, el mío, la Tierra, había un principito

que consolar. Lo tomé en mis brazos. Lo acuné... No sabía cómo llegar a él, dónde encontrarle. .. Es tan misterioso el país de las lágrimas...» [10].

Si queremos interpretar este pasaje, debemos penetrar en el sentido de cada uno de los términos y expresiones que usa el Principito en la alocución que culmina en el llanto. «Conozco un planeta donde hay un señor carmesí. Jamás ha olido una flor. Jamás ha mirado una estrella. Jamás ha querido a nadie. No ha hecho más que sumas. Y todo el día repite como tú: ¡Soy un hombre serio, soy un hombre serio!, y esto lo infla de orgullo. Pero no es un hombre, ¡es un hongo!». «Y ¿no es serio intentar comprender por qué (las flores) se esfuerzan tanto en fabricar espinas que no sirven nunca para nada?» [11].

Estas palabras son pronunciadas por el Principito después de la petición reiterada al piloto de que le *dibuje* un cordero. Ya el piloto había utilizado el verbo *dibujar* cuando quiso dejar constancia de que en su niñez se encaminaba hacia el arte y «los mayores» lo encaminaron hacia otras actividades menos creativas. Evidentemente, *dibujar* alude aquí a toda *actividad creativa*. Podía haber dicho interpretar música o teatro o diseñar edificios. Sería lo mismo, en definitiva. Lo importante era, para él, marcar la diferencia entre consagrarse al manejo de objetos y a la creación de ámbitos.

En la misma línea hemos de interpretar el hecho de «oler una flor» o «mirar una estrella». Se trata de acciones que no reportan beneficios, pero nos ponen en relación viva con la naturaleza. El perfume es una especie de salida de sí de la flor, que a su vez es la expresión cabal de la planta. Al oler una flor, me siento unido a la planta que se me comunica amablemente y me transmite todo el encanto de la naturaleza con la que ella está íntimamente vinculada. Oler una flor es una experiencia *reversible*, en la cual dos seres nos salimos al encuentro. Si no me quedo en la mera sensación agradable, el acto de aspirar el perfume de una flor me une muy profundamente con la naturaleza entera. En el fondo es un acto de amor. Como lo es el mirar la estrella cuando en tal mirada está uno contemplando el brillo que llega a mis ojos como el resultado de un larguísimo caminar de la luz a través del espacio insondable. Una simple mirada me llena de profunda admiración, casi diría de pasmo, ante un conjunto de hechos abismalmente grandes, que se traducen en un espectáculo de indefinible belleza y despiertan en mí sentimientos de amor y no de temor y aversión. No es extraño que a continuación hable el Principito del amor. «Jamás ha querido a nadie». En el amor auténtico cobra el ser humano su plenitud, y por tanto su sentido. Pero notemos bien que el amor se da en el plano de la creación de ámbitos, no del manejo de objetos. Ello lleva al Principito a subrayar que el señor al que alude se mueve exclusivamen-

te en el plano del cálculo, del dominio y control de las realidades cuantificables. «No ha hecho más que sumas». Ese control y dominio le parece el colmo de la seriedad y lo llena de orgullo. Pero se equivoca. El pequeño fulmina su soberbia revelándole que no es un hombre. Se mueve en un nivel infracreador, y por ello infrahumano. «Es un hongo». Pensar que su actividad meramente fabril, dominadora de objetos, es lo propio del hombre adulto y lo auténticamente «serio» es un sarcasmo.

La mera sospecha de que todos los hombres tengan tan poca sensibilidad para la vida creativa de amistad como este primer ejemplar de hombre que acaba de encontrar en el desierto hace entrar al Principito en un estado de desconsuelo y le provoca el llanto. ¿Qué sentido tiene el llanto en una persona adulta? Ya sabemos que el Principito, a pesar de su apariencia de niño, representa a las personas adultas que tienen alma de niño y van buscando el encuentro a través de múltiples tanteos y errores. El método que propongo consiste en no pasar por encima de las experiencias humanas que se sugieren en las obras, sino en detenerse y ahondar en el sentido de cada término, cada acontecimiento, cada experiencia. El llanto obedece a un desmoronamiento interior. Te habías hecho una ilusión, habías puesto tu corazón en un proyecto, de él pendía en buena medida tu futuro, y de repente adviertes que todo se ha desvanecido. Esta decepción puede provocarte el llanto.

Ante el derrumbamiento del enigmático pequeño, el piloto lo deja todo y lo atiende. No lo conoce, se siente incómodo ante sus preguntas impertinentes, intenta desentenderse de él, pero ante las lágrimas intuye que algo en su interior se ha hundido. No sabe de qué se trata, pero abandona su tarea, pese al riesgo que ello implica, y atiende al pequeño. «... Es tan misterioso el país de las lágrimas...!» Con esta entrega generosa del piloto se inicia la primera fase del encuentro que va a tener lugar entre él y el Principito.

Al llegar a este punto, si sobrevolamos todo lo leído desde el comienzo del relato, podemos empezar a vislumbrar el verdadero *sentido* de la actitud del pequeño respecto al piloto. Este no desea propiamente tener un dibujo de un cordero; quiere elevar al piloto del nivel de los objetos y del manejo de objetos al nivel de la actividad creadora y de la preocupación por el sentido de cuanto existe y se hace. Esta elevación era indispensable para iniciar una relación de amistad, que es un acontecimiento creador de una forma de unidad muy alta. El piloto estaba obsesionado por salvar su *vida biológica*. El Principito representa esa parte noble de nuestro ser que, incluso en los momentos límite de la existencia, intenta salvar ante todo el *sentido de la vida*. El piloto había caído en el «desierto», lo que significa que se hallaba en el grado cero

de creatividad porque se había alejado de los suyos, como el Principito había abandonado a su flor. Tarea de ambos será afinar su sensibilidad y comprender que a las personas hay que amarlas más allá de sus cualidades. Una vez que logren descubrir en sus propias vidas el secreto de la amistad y su inmensa riqueza, retornarán a sus respectivos hogares.

En el análisis de obras literarias tendremos que estar constantemente realizando este ascenso del significado más a mano de unos términos al sentido profundo que adquieren en cada contexto. Sin tal ascenso, nuestra interpretación se quedará en el plano del mero argumento; no penetrará en el tema propio de la obra. Al contemplar *Yerma*, la gran obra de Federico García Lorca, observamos que la protagonista siente cada día con más vehemencia la necesidad de que venga el hijo que tanto anhela y que no acaba de llegar. No pocos intérpretes estiman que Yerma es una mujer obsesionada por conseguir la maternidad biológica y convierte su esterilidad en una tragedia. Ascendamos de nivel. ¿Qué *sentido* tiene el término «hijo» en este contexto? Una lectura atenta, abierta a los ámbitos que se van creando en la obra y a los que se van anulando o dejando de crear por falta de talante creativo, nos permite descubrir que la verdadera preocupación de Yerma desde el comienzo de la obra es *encontrarse* con las realidades de su entorno, sobre todo con su marido. Reducir la angustia de Yerma a la falta de un niño empobrece la obra hasta el extremo y no permite explicar cumplidamente multitud de pormenores muy significativos. El conflicto es provocado en esta obra no por la ausencia del hijo deseado sino por el desequilibrio que supone la disparidad de las actitudes básicas de Juan y Yerma ante la vida. Yerma ansía crear ámbitos de afecto e intimidad personal. Juan pone todo su empeño en aumentar su hacienda y tener posesiones, entre la que se cuenta la casa, la vida tranquila y una mujer.

## II. Meta de la obra y tarea del intérprete

### 1. El objetivo básico de la obra literaria

A la luz de todo lo antedicho, podemos ahora contestar de forma precisa a la pregunta decisiva de toda Hermenéutica o Teoría de la interpretación: ¿Cuál es la meta de las obras literarias? ¿Qué intenta el autor en su obra? A mi entender, el buen literato no pretende contar hechos, por interesantes que resulten, ni transmitir meros significados. Quiere expresar el *tejido de ámbitos* que se van creando y destruyendo a lo largo de una peripecia vital, en la cual ciertas vidas humanas se

van cargando de *sentido* o despojando de él. *Esta relación entre alumbramiento de sentido y fundación de ámbitos constituye el tema nuclear de las obras.*

Lea *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno, obra en la que éste, según confesión propia, puso lo más profundo de su alma agónica. Encontrará usted a un párroco que duda de la existencia de la vida eterna pero no confía a sus feligreses su zozobra para no privarlos de la fuente de esperanza y felicidad que es la fe religiosa. Se consagra de lleno a practicar la caridad con las gentes y mantenerlas unidas. Un librepensador, Lázaro, se deja prender por el ejemplo de Don Manuel, el párroco, y se adhiere a esa tarea de creación de unidad. Al final, la hermana de Lázaro, Angela, buena feligresa de Don Manuel, advierte que tanto éste como Lázaro murieron creyendo que no creían pero ella está convencida de que en el fondo tenían fe.

¿Qué *sentido* tiene esta obra? Son numerosos los críticos que se quedan en la superficie de la misma y juzgan a Don Manuel como un farsante que prosigue su labor de cura de almas sin tener verdadera fe. Intentemos dar alcance al sentido profundo de cada uno de los términos y experiencias que tejen la obra. Veremos que la meta del autor es ensanchar el concepto de fe y vincularlo con la creación de unidad, con la adhesión personal de unas personas a otras. Tal ampliación y profundización de la idea de fe—demasiado pobre en tiempos de Unamuno— la había iniciado éste en su *Diario íntimo*, y ahora intenta darle cuerpo en una trama novelesca. Don Manuel se ve a sí mismo como un subnormal que repite mecánicamente lo que ha oído aunque no crea en ello. Esa idea que el párroco tiene de sí mismo es representada con la imagen de «Blasillo el Bobo». La idea brillante que tiene el pueblo de Don Manuel quiere expresar el buen nombre de Unamuno ante la opinión pública. La idea que él tenía de sí mismo —y que se refleja en la feroz autocrítica que realizó en el *Diario íntimo*— es semejante a la del párroco. Pero la esperanza que empezó a vislumbrar Unamuno en dicho *Diario* de que la fe no signifique tan solo una adhesión intelectual a un elenco de verdades dogmáticas sino una entrega personal toma cuerpo en la figura adorable de Angela —la «portadora de la buena nueva», según la etimología griega de su nombre.

Cuando se lee a fondo el *Diario íntimo* de Unamuno, en el que se refleja toda la conmoción religiosa que sufrió hacia 1897, y a continuación se medita atentamente *San Manuel Bueno, mártir*, se adentra uno en un mundo muy profundo, inmensamente más significativo que todo lo que el mero argumento pueda sugerir [12].

El propósito de todo artista y literato no consiste en reproducir y narrar hechos, respectivamente, sino en plasmar ámbitos de vida y



revelar la lógica interna que los articula. En el prólogo de la obra *Germinie Lacerteux* los hermanos Goncourt se esfuerzan por mostrar que todo suceso humano, por anodino que sea, es digno de ser tomado como tema principal de una obra literaria, pues «en estos años de igualdad en que vivimos (...), en un país de castas y sin aristocracia legal, las miserias de los pequeños y de los pobres deben despertar el mismo interés, emoción y piedad que las miserias de los grandes y los ricos». Esta razón es válida en el campo ético y social, pero no en el estético. En éste, la verdadera razón para conceder honores de primera figura a un argumento sórdido radica en su condición de *ámbito de realidad*. Todo lo que signifique un mundo lleno de sentido puede ser asumido como tema literario. Plasmar un mundo, un ámbito de realidad, es la meta de todo arte, que no atiende tanto a lo *objetivo* —a los argumentos— cuanto a lo *ambital* —a los temas profundos—. La realidad está constantemente cambiando, incrementando su riqueza de ámbitos o bien amenguándola. Los procesos de enriquecimiento o de depauperación son el tema propio de todo arte, el plástico y el literario.

El gran poeta y escritor Pedro Salinas, en el primer capítulo de su obra *La realidad y el poeta* [13], estudia las diversas vertientes de la realidad: la vida interior del hombre, la realidad exterior, el mundo de lo fabril —lo producido por el ser humano—, las acciones y gestas del hombre, la realidad cultural. Advierte con razón que estas vertientes de la realidad son potencialmente pósticas, pero lo poético las trasciende a todas ellas. No indica, sin embargo, cómo puede el poeta «trasmutar la realidad material en realidad poética» [14]. Por eso, aún subrayando con acierto que la poesía de Jorge Guillén asume las más diversas realidades del mundo, no acierta a precisar qué tipo de realidad o qué aspecto de la realidad es lo que convierte a cada ser en «materia poética» [15]. Se acerca al tema, lo bordea una y otra vez, pero lo deja en suspenso. «Lo bello del mundo, lo que tenga de poético, se da de un modo vago, disperso, genérico; hay poesía en todas partes, en ninguna. El primer paso de la actividad poética es dejarse apoderar de esa belleza, recibirla, entregarse a ella. (...) Pero cabe una actitud reactiva: la de apoderarse a nuestra vez de aquello que dejamos se apoderara de nosotros. ¿Y cómo? Pues simplemente cobrando conciencia clara, plena, de ello» [16]. Obviamente, no queda con esto clarificado el paso o salto de lo prosaico a lo poético.

A mi ver, este salto coincide con el tránsito del nivel objetivo al ambital [17]. El verso de Jorge Guillén «No hay soledad. Hay luz entre todos. Soy vuestro» está situado en el nivel poético porque no se limita

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

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

Estas frases de la elegía de García Lorca a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías trascienden el nivel prosaico de la mera indicación de un dato horario objetivo para convertirse en creación poética porque con esa indicación repetida, a modo de tañido de campanas, no se limita a indicar algo en plan signitivo; funda un ámbito de encuentro, el encuentro múltiple que tiene lugar a las cinco de la tarde en un día de toros [18].

## 2. La tarea del intérprete es entrar en juego con la obra

Según hemos indicado ya, la obra literaria, como toda obra artística, no es mero producto de un proceso fabril; es fruto de un encuentro. El autor vive intensamente su relación con la realidad en torno, crea con ella un campo de interacción, y en este campo se le ilumina el sentido de cuanto es y acontece. Cada *campo de juego* es un *campo de luz*. Te pones a tocar el piano, y en este juego artístico se te ilumina el camino a seguir, es decir: el ritmo que has de imprimir a la obra, el sentido que has de darle. Lo mismo sucede en una interpretación teatral. Es el juego mismo de la interpretación el que te sugiere la forma concreta en que has de pronunciar tal frase, realizar tal gesto, ritmar esta y aquella escena.

A lo largo del juego creador de la vida diaria, el literato va penetrando en el sentido profundo de diversos acontecimientos y procesos de la vida humana, y plasma esa experiencia de relación y búsqueda en una obra. Esta es, por tanto, *un campo de juego y de iluminación*.

Si esto es así, la tarea interpretativa debe consistir, lógicamente, en *entrar en juego* con la obra, y, a través de ella, con la realidad con la que en su día se encontró el autor.

Pero ¿qué significa rigurosamente «entrar en juego»? *Rehacer personalmente las experiencias básicas de la obra*. Al hacerlas, el autor ganó luz, intuyó el sentido de diversas realidades y aspectos de la vida. Al rehacer tales experiencias, el lector ganará también luz suficiente para acceder al sentido de la vida en sus distintos aspectos. Lea *El jugador*, obra —en parte autobiográfica— del gran Fedor Dostoievsky. En ella se nos invita a rehacer la experiencia de fascinación que arrastra a dos personas a la ruleta y las lleva a la desesperación de la ruina económica y moral. Pero ¿cómo voy a rehacer tal experiencia de vértigo si nunca he participado en juegos de azar?, me dirá usted. Sí, pero no dudo de que habrá usted tomado parte en alguna actividad que le prendía la atención fuertemente y le llevaba a continuar como por una especie de fuerza de gravitación. Hay, por ejemplo, melodías pegadizas que, si usted las entona, le instan a continuar sin fin. Esta experiencia le basta a usted para comprender que podemos sentirnos fascinados por ciertas experiencias que nos quitan libertad para despegarnos y cambiar de ocupación. El cometido de esta obra es poner de forma emotiva ante nuestros ojos el poder succionante que tienen ciertos juegos de azar, capaces de encandilar a una persona de edad hasta el punto de jugarse el futuro en una noche. El *tema* de la obra, aparte del *argumento*, consiste en hacernos sentir personalmente la impresión de ser arrastrados que produce toda experiencia de fascinación. Después de narrar que una anciana rusa había perdido a la ruleta cuanto le quedaba, Dostoievsky hace esta observación: «No podía ser de otro modo: cuando una persona así se aventura una vez por ese camino, es igual que si se deslizara en trineo desde lo alto de una montaña cubierta de nieve: va cada vez más deprisa» [19].

### 3. *El buen intérprete re-crea las obras*

Toda lectura auténtica constituye una *re-creación*. Para recrear una obra, el lector ha de asumirla como si la estuviera gestando por primera vez; debe tomar sus elementos integrantes —conceptos, frases, escenas...— en su albor, en su interno dinamismo, en su poder de vibración, en su capacidad de conferir cuerpo expresivo a mundos de sentido, es decir, de *vida en relación*. Ello es posible si lee los textos a la luz ganada en la propia experiencia, experiencia tematizada, ahondada y articulada a través de una reflexión filosófica rigurosa que permita ver la trabazón estructural de acontecimientos, conceptos y términos. Gabriel Marcel, a la luz de su triple experiencia de filósofo, músico y dramaturgo, captó con perspicacia el carácter re-creador de toda interpretación auténtica: «Interpretar un texto literario —escribe— implica una verdadera creación, como sucede con el intérprete musical que quiere descubrir el *sentido profundo* de una obra más allá de su signifi-

cado inmediato que cualquier conocedor de la escritura musical puede ver en los signos de la partitura. Esta interpretación creadora es una 'participación' efectiva en la inspiración misma del compositor [20].

#### 4. *Fidelidad creadora al texto*

El método que propongo de lectura de obras literarias intenta ser fiel a los textos, con un modo de fidelidad re-creadora de su intención más honda, de sus experiencias nucleares. En todo juego, el criterio de justeza interpretativa se basa en la luz que alumbraba la actividad lúdica misma. La interpretación literaria es justa cuando se realiza al hilo del juego re-creador de la obra. Al existir la posibilidad de que diversos intérpretes funden con una misma obra diálogos diferentes instaurados desde la perspectiva propia de cada uno, pueden darse interpretaciones *distintas*, todas ellas legítimas y en cierto modo *complementarias* por cuanto ofrecen diversas posibilidades de realización de un mismo núcleo expresivo. La verdadera interpretación no es en principio una *explicación* de la obra, sino una *patentización* de la misma mediante la instauración de una forma de presencia dialógica. Entrar en relación de presencia es un acontecimiento complejo y difícil pues debe conjugar una forma de inmediatez con una forma de distancia. La *distancia de perspectiva* no aleja, entrafía en lo real a través de los diversos elementos mediacionales. Al dar *su* versión, el intérprete no cae necesariamente en el *subjetivismo* si se atiene con rigor a la luz que brota en el diálogo. Toda interpretación auténtica es *relacional*, pero no *relativista*

#### 5. *El realismo eminente de la obra literaria*

Vista como trama de *ámbitos*, no como mera representación de *objetos*, la obra literaria se manifiesta profundamente *realista*. Constituye una *ficción* en cuanto que los *hechos* representados no están aconteciendo ahora en la vida real. Significa, sin embargo, un *mundo de sentido plenamente real* porque funda una serie de ámbitos básicos en la vida del hombre y los engarza conforme a una lógica que a menudo rige la existencia humana. Al plasmar en imágenes tal lógica y tales ámbitos, la imaginación creadora no se revela como una facultad de lo irreal sino de lo ambital. Obviamente, visto desde el plano objetivista y con mentalidad objetivista, que considera lo «objetivo» —asible, mensurable, delimitable— como módulo de realidad, lo *ambital* aparece identificado con lo *no-real*. Analizado con una metodología elaborada «a medida» de cada modo de realidad, lo ambital ostenta las características de una realidad eminente.

Los estudios realizados a esta luz de la racionalidad específica del arte nos permiten adoptar una lúcida posición crítica frente a los auto-

res que, desde Platón a Sartre, proclaman la condición «irreal» de las obras artísticas [21].

Los textos literarios de calidad, cuando se los ve en toda su complejidad de niveles, nos permiten reinstaurar los campos de iluminación que fundaron los autores mediante su contacto intenso con los aspectos más profundos de lo real. Los momentos más densos de sentido en la vida del hombre son los consagrados a la tarea creadora. Tal densidad se traduce en luz. A esta luz es posible adentrarse paulatinamente en los enigmas del universo.

La capacidad de revelar al hombre los estratos más relevantes de la realidad deja en claro que la literatura auténtica no se reduce a mera ficción, producto de una fantasía evasiva, vecina a la «Schwärmerei» romántica. La literatura tiene por cometido clarificar los aspectos de la realidad que se escapan a una visión superficial. Presenta, por ello, un *realismo de alto estilo*. Por el sorprendente poder que alberga de crear formas expresivas que dan cuerpo sensible a realidades y acontecimientos no sensibles, la literatura constituye una fuente de conocimiento y posee en la misma medida una forma de racionalidad específica. No deben los literatos alterar su línea propia de búsqueda de la verdad por una improcedente añoranza de la racionalidad científica. La única forma de rigor posible ha de conseguirla cada disciplina cultural mediante la fidelidad al propio genio, a la lógica que guía internamente sus procesos de conocimiento y creación.

Como campo privilegiado de iluminación de las capas más hondas de la realidad, la literatura ha de ser tomada absolutamente en serio por cuantos tienen la responsabilidad de configurar la vida humana en todas sus vertientes: la personal y la comunitaria, la ética y la religiosa.

**Dirección del autor:** Alfonso López Quintás, Madre de Dios, 39, 28016 Madrid.

*Fecha de recepción de la versión definitiva de este artículo:* 25.III.1994.

#### NOTAS

- [1] ARANGUREN, J. L. L. Cf. (1965) *Ética* (Madrid, Revista de Occidente).
- [2] Sobre este fecundo nexo entre literatura y filosofía, Cf. ZOLA, E. (1971) *Le roman expérimentale*, (Paris, Flammarion); CAMUS, A. (1942) *Le Mythe de Sisyphe*, pp. 129 y ss. (Paris, Gallimard); SARTRE, J.P. (1947) *Critiques littéraires (Positions I)*, (Paris, Gallimard); MARCEL, G. (1940) *Du refus à l'invocation*, (Paris, Gallimard);

- (1959), *Présence et Immortalité*, (Paris, Flammarion); (1968) Prólogo a la obra de K.T. Gallagher, *La filosofía de G. Marcel*, (Madrid, Razón y Fe); CHÉNU, J. (1948), *Le théâtre de G. Marcel et sa signification métaphysique*, (Paris, Aubier); SOTTIAUX, E. (1956) *G. Marcel, philosophe et dramaturge*, (Paris, Nauwelaerts); GOUHIER, H. (1952) *Le théâtre et l'existence*, (Paris, Aubier); DAVY, M.m. (1959) *Un philosophe itinérant: Gabriel Marcel*, (Paris, Flammarion); BLANCHOT, M. (1949) *La part du feu*, (Paris, Gallimard); MARIAS, J. «La novela existencial», en *La escuela de Madrid, Obras V*, págs. 310 y ss.; «La novela como método de conocimiento», en *Obras V*, pp. 503-518; LOPEZ ARANGUREN, J.L. (1957) *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, pp. 226-242 (Madrid, Revista de Occidente); (1965) *O. c.*, pp. 413-415.
- [3] DOUBROVSKY, S. (1972) *Pourquoi la nouvelle critique*, p. 182 (Paris, Mercure de France).
- [4] Cf. SARTRE, J.P. (1985) *Escritos sobre literatura I*, pp. 175-177 (Madrid, Alianza Editorial); IBÁÑEZ LANGLOIS, J.M. (1964) *La creación poética* p. 91 (Madrid, Rialp).
- [5] Cf. DUFRENNE, M. (1959) *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris, PUF); vol. II: *La perception esthétique*, p. 526.
- [6] BUBER, M. (1954) *Ich und Du*, en *Schriften über das dialogische Prinzip*, p. 8, (Heidelberg, Schneider).
- [7] SHAKESPEARE, W. (1943) *Obras Completas*, p. 1.225 (Madrid, Aguilar).
- [8] SAINT-EXUPÉRY, A. (1972) *El principito*, p. 18, (Madrid, Alianza Editorial); (1943) *Le petit prince*, p. 11, (Nueva York Harbrace, Paperbound Library).
- [9] Cf. *Studi Cattolici*, Milán VII-VIII, 1991
- [10] SAINT-EXUPÉRY, A. *El principito*, o. c., pp. 37, 30-31; *Le petit prince*, o. c., pp. 38, 31.
- [11] SAINT-EXUPÉRY, A. *El principito*, o. c., pp. 36-37; *Le petit prince*, o. c., pp. 28-29.
- [12] Un análisis pormenorizado de esta obra puede verse en mi libro (1986) *Análisis literario y formación humanística*, pp.93-119 (Madrid, Escuela Española).
- [13] SALINAS, P. (1976) *La realidad y el poeta*, pp. 15-34 (Barcelona, Ariel).
- [14] *Ibid.*, p. 209.
- [15] *Ibid.*, pp. 209-210.
- [16] *Ibid.*, p. 209.
- [17] Sobre la transformación del espacio físico en ámbito lúdico, Cf. mi *Estética de la creatividad*, (1987), pp. 233-245, (Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias).
- [18] Una explicación amplia de la teoría de los ámbitos y su fecundidad para comprender el carácter específico del fenómeno literario puede verse en mi *Estética de la creatividad*, o. c., pp. 302 ss.
- [19] DOSTOIEVSKY, F. (1980) *El Jugador*, pp. 126-127, (Madrid, Alianza Editorial).
- [20] MARCEL, G. (1959) *Présence et immortalité*, pp. 23-24 (Paris, Flammarion).

- [21] El análisis —a la luz de la *Estética de la creatividad*— de la obra de SARTRE, J.P. (1948) *L'imaginaire*, pp. 239-246 (Paris, Gallimard) pone de manifiesto la urgencia de clarificar los equívocos provocados por la tendencia a aplicar al estudio de los procesos *creadores* esquemas mentales sólo adecuados al estudio de procesos *artesanales*.

#### SUMMARY: HOW TO GET MORAL EDUCATION THROUGH LITERATURE

In the light of his theory about play, beauty and language, the author proposes a method of analysis aiming to show the deepest humanistic values of literary works, even those that seem to express a world of non sense and absurdity.

The analysis of literary texts is getting a great importance in order to promote a creative way of learning and education. The method proposed in this article allows to change literary analysis into a real «school of education». It tries to be an specific and powerful way for achieving the old aim of learning ethics through the experience of literature.

**KEY WORDS:** Literature and moral growth. Humanistic education.