

LA EXPERIENCIA DE LA CULPA Y SU SIMBOLOGÍA EN ALGUNOS RELATOS CONTEMPORÁNEOS

EDUARDO TERRASA
Instituto de Antropología y Ética.
Universidad de Navarra

Introducción

Creo que se podría afirmar que los dos grandes problemas que intenta resolver la religión son, por un lado, la experiencia de la fugacidad y de la precariedad de la vida (todo resulta contingente, pasajero, mi propia vida no parece algo que me pertenezca del todo) y, por otro, el sentimiento de culpabilidad, todo ese peso incomprensible que vamos acumulando a medida que avanza nuestra vida (el mal que hemos hecho, muchas veces difícil de enmendar, las elecciones equivocadas, la indiferencia y el aislamiento que hemos alimentado a nuestro alrededor...). La muerte y el pecado son los dos grandes enemigos y, a la vez, los enigmas que el hombre necesita resolver para hacer viable su vida, para considerarse verdaderamente salvado. Y junto a esto, el hombre necesita justificar su propia existencia como un todo (una historia personal e íntegra) para así sentirse él mismo justificado.

En este estudio quiero centrarme en el análisis de la manera en que se experimenta y se refleja el sentimiento de culpabilidad en la cultura actual. Para esto, acudiré al estudio de algunas novelas y películas representativas de una preocupación bastante generalizada. La elección resultará necesariamente reducida, y el análisis sintético, dada la extensión obligadamente breve de este trabajo. Aplicaré el método y la terminología que emplean Mircea Eliade y Paul Ricoeur en el estudio de las religiones. A la vez, realizaré un análisis de la estructura narrativa característica de estos relatos, y consideraré las formas de salvación (que casi siempre es salvación frente a la culpabilidad) que presentan.

La noción de salvación resulta clave a la hora de estudiar las diversas religiones, y los tipos de salvación que presentan revelan la hondura teológica y antropológica que poseen. Intentaré situar el lugar de la revelación cristiana y su carácter definitivo en este tema. Y procuraré demostrar cómo ahora, en una cultura escéptica frente a toda religión, se siguen buscando salidas alternativas de exculpación, que conducen a formas arcaicas de experimentar y representar la culpa. Estas formas arcaicas se concentran en torno al símbolo de la mancha, que presenta profundas diferencias con respecto al símbolo del pecado. Ciertamente, todos los significados propios de la mancha están incluidos en el sentido del pecado, pero no se puede negar que se encuentran radicalmente trascendidos y resueltos por éste.

La experiencia de la culpa

La presencia del mal en la vida del hombre es algo que no ha sido superado por ninguna filosofía, política o psicología. El hombre siempre se experimenta a sí mismo como un ser que no coincide del todo consigo mismo. Por un lado, desea infinitamente la felicidad, pero, por otro, descubre la contingencia y la limitación de su existencia. Toda elección que realiza excluye otras posibilidades, se cierra a sí mismo otras puertas; la acumulación de decisiones va ahogando el horizonte abierto, y el hombre va asumiendo cada vez más cargas del pasado; así, parece que va hipotecando su propia vida, y acaba por desembocar en una angustia ante estas ataduras.

Junto a esto, el hombre percibe el mal que obra (consciente o inconscientemente) como una alienación personal. Sus errores, miedos, injusticias, crueldades, etc. le caen encima sin que muchas veces sepa cómo evitarlos; constituyen algo que lo enajena, una especie de locura o broma cruel del destino, que lo mancha sin remedio. Algo está mal y por eso todo marcha mal. Es decir, el hombre libre se va esclavizando al ejercer su libertad: se trata de una libertad que, al parecer, se autodestruye. Y así surge ese extraño sentimiento de culpa (mezclado con el de una limitación insuperable) que va adoptando diversas formas y explicaciones.

La culpabilidad (que es el aspecto subjetivo de toda trasgresión) como experiencia interior (personal o colectiva) tiende a reflejarse en una serie de símbolos e imágenes. Estos símbolos encarnan un conjunto de significados; son como una condensación de un largo vivir más que de un largo pensar; constituyen la plasmación imaginativa de un conjunto de experiencias aún no del todo razonadas. Los símbolos se mueven en el campo de la espontaneidad prerreflexiva, pero no por

eso carecen de sentido; es más, son el fundamento de toda reflexión posterior¹.

La culpa como mancha en los relatos contemporáneos

Son muchas las películas y novelas en las que se plantea el problema de la culpabilidad como tema central. En primer lugar, quiero estudiar aquellos relatos en los que la culpa se entiende predominantemente como mancha, es decir, de un modo arcaico, y la imagen del mundo que esto implica y los problemas que plantea.

Para esto, voy a elegir dos películas, *Sin perdón*, de Clint Eastwood, y *Blade Runner*, de Ridley Scott; y una novela, *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe. Las dos películas presentan el problema de una manera trágica, y la novela de una manera satírica: dos géneros que se adecuan muy bien a la expresión de la experiencia de la mancha, como veremos más adelante.

El "héroe" de *Sin perdón*² se llama William Munny. Él ha sido un pistolero, asesino peligroso, borracho y con mal carácter (era capaz de matar por motivos nimios). Once años atrás se casó con una mujer angelical que le cambió la vida (ahora es un granjero que cuida de sus dos hijos), pero ella murió hace tres años. Él persevera en el bien por fidelidad a la memoria de su mujer y por sus hijos. Pero la mancha del pasado (o más en concreto, de su mal carácter) sigue en él. De hecho, entra en escena cuidando a unos cerdos enfermos, manchado de inmundicia, cayendo una y otra vez en el fango. Y un joven pistolero caza recompensas viene a buscarle (representando la voz del pasado) para que se asocie con él a fin de eliminar a dos vaqueros y así cobrar una recompensa.

La historia arranca en un lugar sórdido: un prostíbulo, donde dos vaqueros desfiguran el rostro de una prostituta porque se ha burlado de uno de ellos. Las prostitutas deciden ofrecer una recompensa a quien mate a los dos vaqueros. Los vaqueros intentan pedir perdón y quieren regalarle a la mujer su mejor caballo como indemnización, pero las mujeres rechazan esta petición. Los vaqueros no parecen tan desalmados (todo fue fruto de una mala borrachera y del orgullo de un

1. Cfr. ELÍADE, M., *Imágenes y símbolos*, Ed. Taurus, Barcelona 1983, pp. 9-27; *Mito y realidad*, Ed. Labor, Barcelona 1985, pp. 7-27; cfr. también LEWIS, C.S., *La abolición del hombre*, Ed. Encuentro, Madrid 1990, pp. 18-22; *La imagen del mundo*, Bosch Ed., Barcelona 1980, pp. 155-164.

2. Título: *Unforgiven*. Dirigida por Clint Eastwood. Protagonizada por Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris. Escrita por David W. Peoples. Warner Bros, 1992.

momento), y las mujeres (en principio, las indefensas ofendidas) se dejan llevar por la crueldad de su afán de venganza.

Munny y su socio acaban matando a sangre fría a los dos vaqueros. Pero la escalada de violencia no se detiene, y Munny, llevado por su carácter y por el afán de vengar la muerte de un amigo, acaba matando al dueño del prostíbulo, al *sheriff* y a sus ayudantes. Durante toda la película, él ha procurado olvidar su pasado, se repite a sí mismo que este será su último trabajo de pistolero, que lo hace para ayudar a sus hijos con el dinero, y afirma una y otra vez que él ya no es el de antes. Pero al final, el joven pistolero, arrepentido de las muertes, le comunica a Munny que se marcha, que le deja todo el dinero, y afirma que él continúa siendo el asesino que siempre había sido.

Por un lado, nos encontramos aquí con todo el simbolismo de la mancha. La mancha se experimenta como algo real, externo, que infecta y contamina por contacto. Munny siempre se encuentra sucio y manchado, se cae una y otra vez del caballo, le parece que todo lo malo que le sucede es un castigo por sus crueldades pasadas (hasta los animales se vengan de él), y ni la misma lluvia torrencial es capaz de limpiarlo. Esa mancha parece imborrable: su carácter sigue estando ahí, sólo la bondad de su mujer lo mantuvo a raya durante unos años.

Ante la mancha, se experimenta un terror, terror a ser reprobado, marginado como impuro. Es el miedo que él siente ante la memoria de su mujer. Pero la mancha no es algo que se queda sólo en la persona: es algo que mancha todo lo que le rodea. De alguna manera, el ser humano es un factor contaminante (afirmación muy presente en el ecologismo): introduce un desorden en el mundo. Y genera tristeza. Todo alrededor se va corrompiendo (en el fondo, él ha sido el causante de la muerte de su amigo por haber querido introducirle en el negocio), y todo intento de restablecer el orden perdido no hace más que empeorar la situación.

La experiencia de sentirse manchado va unida a la intuición de que la mancha es algo que proviene de fuera, se experimenta como una realidad exterior que le sobreviene al ser humano: parece que algo le ha manchado por contacto, que desemboca en la conclusión de que todo en este mundo se encuentra manchado.

El gesto por el que se quita lo manchado es el del lavado, entendido como rito: ritos de purificación (frotado, agua, lluvia, sangre, terapias médicas o psiquiátricas, etc.), así como el rito de traspasar la mancha a otro (el chivo expiatorio, que no es más culpable que los demás, pero que por alguna circunstancia centra toda la culpabilidad, y el colectivo se libera de su sentimiento descargándolo sobre él al condenarlo y castigarlo).

Y así se llega a la sensación de que el hombre debe ser sometido a una purificación violenta: el castigo. El castigo se ve como algo necesario para restablecer el orden personal y social. Pero el castigo conlleva una destrucción (al menos simbólica) del trasgresor: quitar la mancha supone amputar algo del manchado, sacrificar al manchado para que el orden se restablezca (en el mundo, en la sociedad y en el interior del mismo culpable). Llegamos así al lugar de la violencia y de la venganza, así como al de las catástrofes (individuales y colectivas) como forma de purificación ante el sentimiento de culpa³.

De esto se deduce que el símbolo de la mancha lleva consigo una visión trágica de la existencia, es decir, de la historia del ser humano, con la peculiar estructura narrativa propia de la tragedia. El hombre sería, según esta visión, un ser determinado por un mal que de alguna manera le posee. El dios que se encuentra detrás de esa existencia (si es que existe) es un dios malo, un espíritu burlón e incomprensible, un inventor caprichoso. La vida del hombre resulta por eso un espectáculo, algo a lo que se asiste, pero no algo en lo que uno pueda creer y sentirse vinculado, y mucho menos algo en lo que se pueda pensar y llegar a alguna conclusión. Sólo queda mirar y compadecerse de la suerte del hombre. Lo trágico es algo que pesa sobre el hombre, sobre su vida y su acción; es un destino que se muestra (o más bien que se esconde) como fuerza despersonalizada (o falsamente personalizada en la sociedad, o el gobierno, o un poder secreto, o una confabulación, etc.). La mancha se encuentra encarnada en el carácter malo o defectuoso e insuperable del hombre, como una compulsión: por cuanto no es elegible, cae fuera de la libertad, es algo que determina la conducta y las reacciones (sobre todo ante circunstancias más o menos extraordinarias). Pero esto no quiere decir que se quiera justificar al héroe (que ahora se entiende como antihéroe): el mal y la limitación siguen presentes con toda su fuerza irresistible.

Aquí nos encontramos con el peculiar planteamiento de *Blade Runner*⁴, una de las películas que se han convertido en punto de referencia del cine contemporáneo. La película nos presenta a unos seres (llamados replicantes) que son exactamente iguales que los humanos, pero que son producto de una elaboración artificial. Carecen de recuerdos donde contextualizar sus emociones y su tiempo de vida es muy limitado (no tienen pasado ni futuro), y por eso les resulta imposible comprender y vivir su propia vida. Un grupo de replicantes se rebela y uno

3. Cfr. GIRARD, R., *La violencia y lo sagrado*, Ed. Anagrama, Barcelona 1998

4. Título: *Blade Runner*. Dirigida por Ridley Scott. Protagonizada por Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young. Escrita por Hampton Fencher y David W. Peoples. Warner Bros, 1982.

de ellos consigue llegar hasta la fortaleza del científico que los fabricó, a quien se dirige como a su creador (en un sentido religioso): el replicante confiesa que ha hecho cosas malas, es más, que encuentra en sí mismo algo que está mal, pero que él es su creador y sobre quien recae la responsabilidad de ese mal. El científico aparece como un ser caprichoso a quien le gusta jugar al ajedrez con los demás (y adivinar sus jugadas). El replicante le pide que responda a sus problemas y enigmas. Pero ante la incapacidad de su inventor para dar contestaciones o para cambiar las cosas, lo mata cruelmente. Al final de la película, este replicante, representado de una manera bastante explícita como un crucificado sin cruz (que se ha desclavado del madero), da una lección a los humanos al respetar la vida del protagonista (un policía que buscaba matarlo sin respetar en absoluto su dignidad, ya que un replicante no era un ser humano) y al aceptar con resignación la limitación de su vida: recibe la muerte como una purificación (como se ve en el símbolo de la lluvia y de la paloma que escapa de sus manos), superando así la misma limitación y enseñando a los demás el camino (en un sentido redentor). El replicante es una metáfora del ser humano que por fin es consciente de la precariedad de su vida y la acepta con resignada lucidez.

El carácter purificador del espectáculo

Siempre lo trágico (o más bien el tragicismo) busca una liberación de la limitación de la existencia humana por vía de simpatía o compasión con ese infortunio humano, que resulta una emoción impotente, pero que nos permite participar y sentir las desgracias del héroe⁵. Aquí nos encontramos con cierta vuelta a los griegos. Es una especie de llanto solidario y purificador ante la belleza de la misma representación. Dicho de otro modo, la solución de la tragedia es la misma tragedia: la tragedia se encierra sobre sí misma. Es el “sufrir para comprender” (del *Agamenón*, de Esquilo). Por eso, el momento catártico se centra en la muerte del héroe, pero una muerte cargada de sosiego y de sabiduría, en la que el héroe reconoce la limitación y el mal (como en el final de *Edipo en Colono*, de Sófocles). Ahora bien, esta moderación y sabiduría (esta resignación) representa la renuncia a la condición humana, no su curación. La historia humana queda sin solución y sin salida: sin salvación posible. El problema es que el modelo narrativo del que se parte resulta insuficiente: para la Modernidad, el hombre debería despertar de un mal sueño (el sueño de la dependencia de la religión) para realizar plenamente su libertad; pero este héroe moderno nunca llega a un final liberador propiamente dicho, no alcanza la resolución de su exis-

5. Cfr. NUSSBAUM, M., *La fragilidad del bien*, Ed. Visor, Madrid 1955, cap. 3.

tencia. Porque el hombre choca una y otra vez con su propia limitación, y pretender ignorarla equivaldría a caer en la desmedida (*hybris*), y así sucumbir a causa de su orgullo pretencioso. Por eso siempre vuelve al comienzo, al sueño resignado, y todo nuevo intento es una repetición inútil del anterior (*Prometeo encadenado*).

En la visión trágica, a la religiosidad sólo le caben dos posibles soluciones: o una defensa de los límites de la existencia humana, corregida mediante una serie de ritos purificadores que amortigüen los excesos de los hombres (cuya enfermedad no curan, es más, en el fondo sólo la agravan), o la alternativa del éxtasis, del salir fuera de sí mismo, la inconsciencia liberadora aunque irreal. Sin embargo (y aquí se encuentra tal vez el núcleo de lo trágico), la tragedia intenta superar esta alternativa con el mismo *espectáculo*. “El espectáculo no constituye ni un consejo en el sentido apolíneo, ni una alteración de la personalidad en el sentido dionisíaco. A través del espectáculo, el hombre de la calle se incorpora al coro [de espectadores] que llora y que canta con el héroe. El coro, a través de su lirismo [de su emoción], es el lugar en el que se efectúa la reconciliación trágica. Al entrar en el coro trágico, el espectador pasa de la ilusión dionisíaca al éxtasis específico de la sabiduría trágica. Entonces, el mito se ha apoderado del público; y el público es el que tiembla y el que llora por obra y gracia de su propia incorporación al desarrollo de la tragedia.

”Se ve, pues, que hace falta hacerse corista para captar los sentimientos específicos de la reconciliación trágica; el hombre ordinario sólo conoce el miedo y esa especie de simpatía vergonzosa que inspira el espectáculo del infortunio. Pero al hacerse corista, ese hombre ordinario penetra en una esfera de sentimientos que podemos llamar simbólicos y míticos en atención al tipo de expresión con el que guardan proporción. Desde Aristóteles, sabemos que esos sentimientos son el terror trágico, ese pavor específico al que nos asomamos en el momento de sorprender la convergencia de la libertad con la ruina empírica; después, el *Eleos* trágico, esa mirada bañada de misericordia que ni acusa ni condena, sino que se limita a compadecer. Tanto el terror como la compasión son modalidades [especulares] del sufrimiento, que pudiéramos llamar sufrimiento de destino, puesto que requiere el *ritardando* y el *acelerando* de un destino hostil y del misterio de la libertad heroica. Tal es la liberación que se opera dentro de la experiencia trágica, y no al margen de ella: es una transposición estética del terror y de la compasión, realizada en virtud del mito trágico hecho poesía, y por obra del éxtasis producido por el espectáculo”⁶.

6. RICOEUR, R., *Finitud y culpabilidad*, Ed. Taurus, Madrid 1969, pp. 540-541.

Blade Runner y *Sin perdón* representan de una manera nítida este planteamiento trágico de la existencia manchada que busca una salida. Y la tragedia misma se convierte en un remedio engañoso para esta misteriosa enfermedad que parece carecer de explicación.

Pero esta experiencia de la culpa como mancha también puede ser expresada mediante el género satírico (la crítica social de corte cínico). En el intento de superar esta experiencia de la mancha, la burla descarga sobre el protagonista satirizado todas las culpas de la sociedad, como si se tratara de un chivo expiatorio al que, en definitiva, hay que mirar con cierta compasión (la peculiar y tramposa compasión de la risa), ya que después de todo él está cargando con las culpas de los demás, además de con las suyas. Pero la sátira es una crítica que no se toma en serio a sí misma, ya que supone aceptar la limitación como única postura inteligente posible: por eso casi siempre la crítica se transforma en disculpa. La risa satírica sitúa al espectador por encima de sus miserias, lo separa de ellas de una manera estética, y las cubre con el manto de una comprensión cargada de complicidad. Aquí, el espectador se identifica con el personaje satirizado no por la vía del llanto compasivo (como en la tragedia), sino por la risa que se despierta al descubrir las miserias que comparte con el personaje. A los sentimientos del terror y de la compasión trágicos, corresponden aquí la burla y la complicidad. En el fondo, se persigue la misma finalidad de la tragedia, pero de una manera burlesca. Por eso, tampoco aporta una salida, ya que también la sátira es la única respuesta a lo que plantea la misma sátira: se queda encerrada en sí misma.

Esto se expone de una manera muy clara en *La hoguera de las vanidades*⁷. A Sherman McCoy lo persiguen y condenan por algo de lo que son culpables todos. Se escandalizan de que haya engañado a su mujer, de que haya atropellado a un joven de color y de que haya huido sin prestarle ayuda, etc. Pero todos saben que en sus vidas hay manchas iguales o peores, intenciones torcidas, móviles inconfesables, adulterios... Unos persiguen a McCoy por intereses políticos, otros por mezquinos intereses profesionales, otros por simple envidia, y la misma víctima del atropello no es más que un atracador en plena faena. Nadie se comporta de una manera auténtica, todos saben que McCoy no es más culpable que los demás, pero resulta que a él le ha tocado pagar, en él se tienen que descargar las iras de todos: él es la víctima en la que desagua la catarsis colectiva. Aquí nos encontramos con un claro ejemplo del símbolo del chivo expiatorio, símbolo presente en muchas religiones, aunque en todas menos en la cristiana (donde la víctima es el

7. WOLFE, T., *La hoguera de las vanidades*, Anagrama, Barcelona 1988.

único inocente) el chivo expiatorio resulta igualmente culpable⁸. Pero el chivo expiatorio de esta novela no resulta trágico, sino más bien patético. Lo que esta hoguera de vanidad busca despertar en el lector es una engañosa risa compasiva.

Ya sea a través de la tragedia, ya sea a través de la sátira, la forma que tienen la gran mayoría de los relatos contemporáneos de descargar al público de sus manchas y limitaciones es el espectáculo, pero un espectáculo que no va más allá del mismo espectáculo. No hay nada real que fundamente esa salida, no existe nada sólido que traiga una salvación. El espectáculo sólo despierta unas emociones *liberadoras* (catárticas en un nuevo sentido, y tal vez más superficial), y nada más. Se trata de una ilusión que se agota en sí misma, que necesariamente resulta pasajera, y por eso hay que recurrir a ella una y otra vez.

La confesión como purga

Por otra parte, encontramos también en estos relatos un tipo muy especial de salida ante la culpa entendida como mancha: lo que podríamos llamar el rito de la confesión (en un sentido meramente humano, sin ninguna connotación de diálogo con Dios), que obra como un exorcismo, y que supone una autocrítica, a veces meticulosa y enfermiza: revelar el sentido oculto y vergonzoso de toda conducta, reconocer las intenciones torcidas que lo infectan todo (psicoanálisis) como terapia liberadora. Así lo vemos en la confesión del replicante y en la obsesión de McCoy por contar a alguien lo ocurrido. Parece que reconocer lo manchado separa de la mancha, es como escupirla fuera y enterrarla. Pero la experiencia que se confiesa es una experiencia ciega, y que continúa siendo ciega después de la confesión (por eso, esta confesión se encuentra muy lejos de la confesión cristiana). La confesión de la mancha da salida y expresión a la sobrecarga emocional, evitando así que se encierre sobre sí misma como una herida del alma. Esta confesión es un intento de apropiación, al mismo tiempo que de esclarecimiento del temor mediante el elemento de la palabra. Pero se trata de una confesión (una verbalización) que nunca da un sentido a lo ocurrido, que simplemente desplaza el enigma, y el gesto de apropiación resulta un simulacro, nunca llega a convertirse en un verdadero reconocimiento, entre otras cosas porque el reconocimiento siempre se debe realizar delante de otro. Por eso, se trata casi siempre de una sinceridad crispada, resentida, enfermiza, casi vivida como vómito (como se ve en Raskolnikov, de *Crimen y castigo*).

8. Cfr. GIRARD, R., *El chivo expiatorio*, Anagrama, Barcelona 1986.

El simbolismo del pecado

Frente al simbolismo de la mancha, nos encontramos con el simbolismo del pecado. Lo que caracteriza radicalmente la experiencia de pecado es que se refiere a otro, al otro trascendente y esencialmente presente que es Dios. Se peca delante de Dios. Se trata de una ruptura, la ruptura de un pacto o una alianza, de un diálogo que ya estaba establecido (y que se articula como llamada y respuesta), la traición de una confianza previa. Por eso, el pecado es una realidad religiosa antes que ética. No se trata de la trasgresión de una norma abstracta –de un valor–, sino de la lesión de un lazo personal. No se puede reducir la expresión “ante Dios” a un simple mandamiento moral, que sólo remitiera a Dios como a un legislador o juez, que sólo ha promulgado la ley y luego se ha subsumido en ella. La experiencia del pecado se constituye cuando el hombre cae en la cuenta de que detrás y antes de toda ley abstracta se encuentra una voluntad personal, pero una voluntad que no legisla en el vacío, sino que es ante todo interpelación, llamada confiada, una invitación al diálogo personal⁹.

¿Qué elementos significativos componen la experiencia del pecado? Por un lado, el pecado, tal como se expresa en la Sagrada Escritura y en los escritos de los Padres, se vive como atadura, como algo que atrapa al hombre en una red. El hombre se hace esclavo del pecado, cae en un cautiverio. Este sentido de atadura también se encontraba presente en el simbolismo de la mancha. Así se comprueba que el simbolismo de la mancha se entrecruza con el de pecado, le aporta un contenido significativo al sentido del pecado, aunque siempre el sentido del pecado contiene y supera al simbolismo de la mancha. Muchos de los elementos que componen la experiencia de la mancha coinciden con los del pecado, pero siempre la experiencia de la culpa como pecado le da un sentido (una dirección y una salida) a la experiencia del mal.

Ahora bien, junto al elemento *atadura*, encontramos otros que son específicos de la experiencia del pecado. El pecado siempre se entiende como una rebelión, un extravío, que lleva consigo una situación de desamparo. De ahí los símbolos del destierro y del éxodo. Con esto queda claro que el pecado es una falta, una ofensa infringida a alguien que es bueno y poderoso, y no (como en la mancha) una simple sustancia perniciosa. Estos símbolos hablan de un recorrido temporal (y no de un

9. El *Catecismo de la Iglesia Católica* define así el pecado: “El pecado es una ofensa a Dios: ‘Contra ti, contra ti sólo he pecado, lo malo a tus ojos cometí’ (Sal 51, 6). El pecado se levanta contra el amor que Dios nos tiene y aparta de Él nuestros corazones. Como el primer pecado, es una desobediencia, una rebelión contra Dios por el deseo de hacerse ‘como dioses’, pretendiendo conocer y determinar el bien y el mal (Gn 3, 5)”, n. 1850.

simple contacto en el espacio): camino, historia, meta, perdición, regreso, viaje. Ahora hay una orientación en el tiempo, unas señales de dirección, y no unos tabúes que limitan un espacio contaminado. Cambia la experiencia y con ella cambian los símbolos. Es decir, el pecado es interior a la existencia, nace de la intimidad del hombre, y no algo extrínseco ajeno a su voluntad. Pero el hombre no se encuentra contaminado irremediable y fatalmente, sino que en él cabe aún la posibilidad de apartarse del mal: la libertad no está del todo determinada.

Una culpabilidad sin pecado

He querido demostrar que la mayoría de las representaciones de la experiencia de la culpa en los relatos contemporáneos son las de una culpabilidad sin pecado. Es decir, se encierran en la experiencia de la mancha, pero de una mancha sin explicación, sin Alguien ante quien esa culpabilidad cobre sentido, sin un diálogo en cuyo contexto tenga un significado, sin orientación dramática, sin una mirada en la que sentirse reconocido, sin palabra (de Dios) que la defina y la sitúe y le dé un cauce para que la conciencia la interprete y la confesión la convierta en diálogo.

En los relatos que hemos analizado nos encontramos con un fenómeno de la culpabilidad, como mera experiencia interior, con todo su equipo de fantasmas y de disfraces. El hombre es culpable en la medida en que se siente culpable. A primera vista, esto supone una autonomía liberadora frente a toda heteronomía y toda alienación. Pero a la larga, la culpabilidad comienza a convertirse en una culpabilidad sin nombre, sin límites, sin sentido ni salida: una acusación sin acusador, un tribunal sin juez, un veredicto sin autor. Sentirse maldito sin que haya nadie que le maldiga (en esto consistía la gran maldición de Kafka). Las razones éticas y sociales que pueden explicar esta culpabilidad siempre resultan insuficientes, porque la dimensión de la culpa no se define y neutraliza con palabras humanas, ya que posee una trascendencia que las supera siempre. Y como las razones humanas no acallan la culpabilidad, ésta aparece cada vez más como mancha inexplicable.

Por eso, la única manera de limpiar esa mancha es recurriendo a los simbolismos que antes hemos apuntado. O bien a un lavado ritual (aunque con un sentido religioso bastante ambiguo) o a una purga orgánica que alivie la angustia de la mancha: son lavados con una fuerte carga emotiva (se trata de sentirse limpio), se busca salir fuera de sí (de la propia piel) para abandonar la mancha (baño de música, baño de sangre, baño sexual, una experiencia amorosa, o una elemental purga psíquica o fisiológica, etc.), con un afán de alienación más que de evasión (lo que se busca es una sensación de salud física y psíquica, que

aporte una engañosa sensación de dominio sobre uno mismo). O bien mediante un análisis escrupuloso de la propia conducta, que acabe en una confesión al modo del psicoanálisis (y si resulta traumática y violenta, mejor, como se ve en tantas películas). La humilde confesión del pecador queda así suplantada por la desconfianza radical, la suspicacia y, al fin, por el desprecio de sí mismo, por la ruindad y por el deseo de autodestrucción. O bien intenta situarse en un paraíso anterior a toda decisión, donde no caben ataduras o manchas, para afincarse en una inocencia infantil donde todo sea juego, donde nada vaya en serio, donde los fallos resulten siempre inofensivos, donde la vida se convierta en un juego superficial e intrascendente (porque se entiende que vivir de verdad mancha, ya que todo se encuentra manchado).

Esta conciencia culpable sin pecado es al mismo tiempo indefinida y cerrada. Son muchos los mitos que han expresado esa coincidencia paradójica del esfuerzo reiterado con los resultados nulos. La conciencia culpable está cerrada en primer lugar por su condición de conciencia aislada. “Esa separación se efectúa en el acto mismo por el cual toma sobre sí y sólo sobre sí todo el peso del mal. En segundo término y de una manera aún más secreta, está cerrada por una oscura complacencia en su propio mal, por la que se hace verdugo de sí misma. En este sentido, la conciencia culpable no es ya tan sólo conciencia de una situación de esclavitud, sino que es, en realidad, ella misma esclava: es la conciencia sin la promesa”¹⁰. Por eso, el fenómeno del remordimiento (de un remordimiento sin salida y sin explicación) siempre congela el pasado, bloquea toda acción, y hace al hombre incapaz de avanzar¹¹. De ahí que la mancha muchas veces se experimente como un estado de alienación personal.

Por el contrario, cuando el penitente confiesa sus pecados ante Dios, él sí sabe cuál es el sentido de su falta, su pecado no es algo que permanezca ciego: es esencial que el penitente *reconozca* sus pecados¹². La conciencia es iluminada por la gracia para que pueda comprender su mal y así arrepentirse de él con sentido. La gracia le ilumina tanto

10. RICOEUR, P., *Finitud y culpabilidad*, op. cit., pp. 427-8.

11. “El examen de conciencia, centrado en el recuerdo de las faltas cometidas, que no sea reflexión, constituye un peligro. Abandona cualquier creación y se pierde en una especie de contemplación del mal por el mal, que no puede ser otra cosa que pasividad, destrucción, obsesión y desesperanza, más allá de la desesperación misma”, LACROIX, J., *Filosofía de la culpabilidad*, Herder, Barcelona 1980, p. 81.

12. Cfr. *Catecismo de la Iglesia Católica*, n. 1848; “Reconocer el propio pecado, es más, —yendo aún más a fondo en la consideración de la propia personalidad— reconocerse pecador, capaz de pecado e inclinado al pecado, es el principio indispensable para volver a Dios. [...] En realidad, reconciliarse con Dios presupone e incluye desasirse con lucidez y determinación del pecado en el que se ha caído”, JUAN PABLO II, Exh. apost. *Reconciliación y penitencia*, n. 13.

antes de la confesión (para que el penitente comprenda sus culpas) como después (para que la enmienda resulte eficaz en la propia vida). El pecado no es ciego ni antes ni después. Para ser perdonado y superado, el pecado debe ser comprendido como tal, y así la limpieza que se alcanza resulta real y significativa: cambia la vida del pecador. Y todo esto en el trasfondo del amor creador y redentor de Dios.

Conclusión

La única manera de comprender la experiencia de la culpa, tan presente como problema irresoluble y como preocupación vital en los relatos contemporáneos, es trascender el símbolo de la mancha y entenderla como pecado ante Dios. Esto es lo mismo que afirmar que para ser justificado (para encontrarle un sentido a la propia limitación y a la propia maldad a fin de volverlas superables), el hombre debe ser justificado por Otro. Y no de una manera meramente declarativa, como si de una amnistía se tratara. Se hace necesaria una justificación por *incorporación*: Alguien que es totalmente bueno ha incorporado a sí mis miserias, ha cargado con mis pecados, los ha injertado en su propio ser, y así les ha dado salida y solución. Para salvar al hombre de su mal, Dios ha querido unirse a ese hombre, no sólo en su humanidad (una unión en la esencia genérica), sino también en su historia cargada de culpa (una unión en la concreción irreplicable de cada vida)¹³. Cargar con el mal del hombre supone cargar con el peso de su historia, para así convertir la historia del pecado en historia de salvación.

Esta *incorporación* no consiste en una simple participación formal del espectador en el drama (como en la tragedia o en la sátira), sino en una incorporación real, comprometida, personal. El ser humano queda incorporado a Cristo, y así vive la misma vida de Cristo, a la vez que Cristo se hace verdaderamente presente en la suya. Lo que hace uno lo hace el otro: Cristo vive en la obras buenas del cristiano, a la vez que carga con todo lo malo, y el cristiano se apropia de la riqueza de la vida de Cristo. Ésta es la única manera de ser salvado de verdad.

13. "Por lo tanto, el misterio o sacramento de la piedad es el mismo misterio de Cristo. Y lo es en una síntesis completa: el misterio de la Encarnación y de la Redención, de la Pascua plena de Jesús, Hijo de Dios e Hijo de María; misterio de su pasión y muerte, de su resurrección y glorificación. Lo que San Pablo, recogiendo las frases del himno, ha querido recalcar es que este misterio es el principio secreto vital que hace de la Iglesia la casa de Dios, la columna y el fundamento de la verdad. Siguiendo la enseñanza paulina, podemos afirmar que este mismo misterio de la infinita piedad de Dios hacia nosotros es capaz de penetrar hasta las raíces más escondidas de nuestra iniquidad, para suscitar en el alma un movimiento de conversión, redimirla e impulsarla hacia la reconciliación", JUAN PABLO II, Exh. apost. *Reconciliación y penitencia*, n. 20; cfr. también Enc. *Redemptor hominis*, n. 13.

Por eso, sentirse justificado exige ser justificado por el Otro; sentirse bueno exige estar incorporado con toda la realidad personal al Único que es bueno; sentirse perdonado exige recibir el perdón de Aquel que lo puede dar. Lo interior (la experiencia de la culpa) y lo exterior (la Redención) van indisolublemente unidos, pero aquélla se fundamenta necesariamente en ésta. El fenomenismo de la mancha (sin sentido ni salida) se convierte, en la visión cristiana, en la realidad histórica del pecado y de la Redención.

Es Cristo, con todo el realismo de su vida, muerte y resurrección, el que justifica y salva al hombre concreto, trascendiendo infinitamente todos sus pecados al incorporarlos a su verdad y a su amor. Él es la única fuente de esperanza. Cambiando el sentido de las palabras de un personaje de la novela *La madre*, de Gorki, podríamos afirmar: “Los hombres son malos, sí..., pero desde que sé que existe una verdad en esta tierra, todos me parecen mejores”.