

EL ANÁLISIS LITERARIO Y SU PAPEL FORMATIVO¹

Alfonso López Quintás

En el momento actual, ninguna tarea más urgente que la de poner en forma métodos eficaces para instruir a jóvenes y adultos en las cuestiones básicas de la ética. Esta instrucción ha de realizarse de tal forma que los destinatarios de la misma se sientan respetados en su libertad y, al mismo tiempo, dotados de *pautas de interpretación* suficientes para estar orientados ante las diversas encrucijadas que encuentran en la vida. La formación verdadera consiste en disponer de *poder de discernimiento*, y éste sólo se alcanza si se conocen las leyes que rigen el desarrollo de la vida humana.

Actualmente, los jóvenes se resisten a aceptar doctrinas por razón de la autoridad de quien las transmite. Sólo se muestran dispuestos a asumir aquello que sean capaces de interiorizar y considerar como algo propio. De ahí su aversión a toda forma de enseñanza que proceda o parezca proceder de forma autoritaria, llegando a determinadas conclusiones a partir de ciertos principios inmutables.

Debido a ello, se viene proponiendo desde hace algún tiempo como método ideal para formar en cuestiones éticas la lectura penetrante de obras literarias de calidad². A través de ellas no son los profesores de ética quienes nos adoctrinan sobre el sentido de la vida y sus acontecimientos básicos, sino diversos autores orlados de prestigio y bien afirmados en una experiencia intensamente vivida y sufrida.

La sugerencia es valiosa, pero apenas ha sobrepasado la condición de mero deseo. A lo que se me alcanza, no hay todavía una exposición sistemática de lo que ha de ser un método bien aquilatado de enseñanza de la ética a través de la lectura de grandes obras literarias. Por mi parte, he intentado colmar esta laguna en este curso y en varios libros; inspira-

¹ El tema de esta ponencia lo expuse con amplitud en las obras *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid 1993; *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid, 1994; *Literatura y formación humana*, San Pablo, Madrid, 1997.

² Véase, por ejemplo, López Aranguren, J. Luis, *Ética*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, 3ª ed., 413-414.

dos en la idea de que una obra literaria no es un *objeto* sino un *ámbito de realidad*; no narra hechos sino expresa acontecimientos; no muestra sólo el significado de las acciones, sugiere además su *sentido*; no describe *objetos*, nos hace asistir más bien a procesos de entreveramiento de *ámbitos* que dan lugar a otros *ámbitos* o los destruyen. Al conocer estos procesos, descubrimos las *leyes del desarrollo humano*.

1. La obra literaria como campo de juego y de iluminación

Una obra literaria no es un *medio para* comunicar el autor determinadas experiencias. Es el *medio en* el cual realiza él mismo tales experiencias. Cervantes había hecho la experiencia viva de lo que es el alma hispana en sus vertientes: la quijotesca y la sanchopancesca. El momento en el cual se encontró más vivamente con el espíritu hispano fue cuando se puso a escribir *El Quijote*. Esta obra no es *posterior* al encuentro cervantino con el núcleo de la forma española de sentir y vivir la vida; marca el *momento culminante* de tal encuentro. Cuando un autor escribe una obra, está *entrando en juego* con la realidad descrita en ella, que no se reduce a un conjunto de objetos, sino que es en todo rigor una trama de ámbitos, una historia viva. Al hacer juego con ésta, se le *ilumina* su sentido más hondo. La obra literaria es un *campo de juego y de iluminación*.

Consiguientemente, interpretar una obra no se reduce a verla desde fuera y hacerse cargo de lo que en ella acontece. Significa *entrar en juego* con ella, rehaciendo personalmente sus experiencias clave. En la base de toda obra de calidad se hallan una o varias experiencias que impulsan la acción y le dan sentido. Al vivirlas por propia cuenta el lector, se iluminan en su interior las *intuiciones fundamentales* que impulsaron la génesis de la obra. A esta luz puede muy bien realizar una *lectura genética* de la misma, leerla como si la volviera a gestar, y comprender así todos sus pormenores, hasta el vocablo más aparentemente anodino³.

³ Puede verse en mi *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid, 1999, 3ª ed., 384-464 el análisis pormenorizado que realicé de la obra de J. P. Sartre *La náusea*. Hasta el adjetivo más caprichoso en apariencia queda coherentemente inserto en el contexto, sin necesidad de explicarlo como una “licencia literaria”.

Esta lectura genética nos permite realizar las tres tareas básicas del buen intérprete:

- 1) hacerse cargo de lo que dice el autor
- 2) descubrir por qué lo dice
- 3) advertir qué es lo que no dice y debiera haberlo dicho si fuera coherente con su punto de partida.

2. La lectura genética se mueve constantemente en dos niveles de realidad distintos

Por ser corpóreo-espiritual, el ser humano se mueve ineludiblemente en diversos planos o niveles de realidad a la vez. En un gesto tan sencillo como *dar la mano* se movilizan a la vez unos seis planos de realidad: el físico, el fisiológico, el psicológico-afectivo, el espiritual-creativo, el sociológico, el simbólico.

Es de sumo interés pedagógico acostumbrar a niños y jóvenes a percibir en cada momento en qué plano de la realidad se está uno moviendo. Para hacerlo de forma espontánea se requiere una gran flexibilidad mental, que sólo puede adquirirse mediante una cuidadosa preparación. En esta tarea puede ayudarnos eficazmente la lectura atenta de obras literarias de calidad, que nos instan a pasar constantemente de un nivel de realidad a otro.

La interpretación literaria no nos permite contentarnos con los *significados* de las cosas y sucesos; nos insta a elevarnos al nivel del *sentido*. Una perla tiene siempre un mismo *significado*. Pero en la obra de John Steinbeck titulada *La perla*⁴ presenta un *sentido* peculiar, extraordinariamente rico: alude a toda una trama de penuria, de anhelo de mejora, de ilusiones, de crueles frustraciones... A lo largo del relato se alude a “la música de la perla” y “la música del mal”. Qué significa en general la música creemos saberlo, aunque no sea nada fácil dar una definición precisa. Pero cuál es el sentido exacto de este término en dichas expresiones resulta un tanto enigmático. Podría en principio pensarse que significa el particular encanto de una perla singularmente bella. Pero este sentido no es aplicable a la expresión “música del mal”. A mi entender, el término *música* sugiere, en el caso de la perla, todo el *ámbito de vida* que se forma al hallar una pieza extraordinaria: la esperanza de

⁴ Steinbeck, J., *La perla*, Edhasa, Barcelona, 1996, 5ª ed.

una vida más holgada, con posibilidades de educación para el hijo, de alimento y vestido para la familia, de una casa digna... En el caso del mal, quiere condensar la trama de intenciones aviesas, odios y egoísmos que va a tejerse en torno al pobre pescador ilusionado con un futuro más halagüeño. Toda la obra constituye la descripción de un entreveramiento colisional entre dos ámbitos: el de la “música de la perla” y el de la “música del mal”: “Y la belleza de la perla, titilando y brillando, trémula, a la luz de la vela, le sedujo. Era tan hermosa, tan suave, y tenía su propia música..., su música de invitación y encanto, su garantía de futuro, de comodidad, de seguridad. Su cálida claridad prometía un remedio para la enfermedad y un muro ante la injuria. Cerraba una puerta al hambre. Y, contemplándola, los ojos de Kino se hicieron más dulces y su rostro se relajó”⁵.

“Pero el cerebro de Kino ardía, aun cuando durmiese, y soñó que Coyotito sabía leer, que uno de los suyos era capaz de decirle cuál era la verdad de las cosas. Coyotito leía un libro grande como una casa (...). Y entonces la oscuridad cayó sobre el texto, y con la oscuridad regresó la música del mal, y Kino se agitó en el sueño; y cuando se agitó, los ojos de Juana se abrieron a la tiniebla. Y entonces Kino despertó, con la música del mal latiendo en él, y se quedó echado en la oscuridad con los oídos alerta”⁶.

“Y Kino volvió a guardar la perla entre sus ropas, y la música de la perla se había hecho siniestra en sus oídos, y estaba entretejida con la música del mal”⁷.

El lenguaje literario nos invita de continuo a considerar las realidades del entorno como *ámbitos*, no como meros objetos. Recordemos el verso de Alphonse de Lamartine: “¡Un solo ser os falta y todo queda despoblado!”. El ser al que aquí se alude no puede entenderse como una persona cualquiera, sino como una con la que estamos “ambitalizados”, de forma que para nosotros es “única en el mundo”. Al quedarnos sin ella, el universo entero se despuebla. Una ciudad populosa sólo está de verdad *poblada para nosotros* si podemos crear en ella relaciones de encuentro. De lo contrario, es para nosotros un “desierto”, un lugar sin posibilidades de libre juego creador. Para entender ese verso tenemos que elevarnos al nivel *ambital*.

⁵ Cfr. *Ibidem*, 64.

⁶ Cfr. *Ibidem*, 61.

⁷ Cfr. *Ibidem*, 109.

Las obras literarias de calidad no atienden tanto a las relaciones –armónicas o conflictivas– que se establecen entre seres individuales –por ejemplo, personas– cuanto a las interferencias de ámbitos que tienen lugar en la vida. Todo entreveramiento de ámbitos es fuente perenne de expresividad literaria y de belleza. La honda expresividad de la *Antígona* de Sófocles no procede del conflicto entre dos personajes atrapados en los condicionamientos sociopolíticos de su época, sino de la interferencia colisional de dos grandes ámbitos de la realidad humana: la *piEDAD fraterna*, encarnada en Antígona, y la *ley implacable*, representada por Creonte. Las condiciones concretas que dieron lugar a esta colisión de ámbitos en tiempo de Sófocles tienen mero valor argumental, son contingentes y carecen de auténtico valor estético, “poético”, creador de “mundos” humanos. El *ámbito de conflicto* fundado por la colisión de la piedad y la ley puede darse en todo momento y situación. Ello confiere a *Antígona* su neta condición de obra “clásica”, superadora de los límites de la espaciotemporalidad objetivista y fundadora de modos eminentes de espacio y tiempo. El gran tema expuesto por Sófocles no es el conflicto entre dos *personas*, sino entre dos *ámbitos*. Ello explica la vigencia actual de esta obra, que ha sido objeto últimamente de varias re-creaciones –entre otras, las de Salvador Espriú y Jean Anouilh–.

En la lectura literaria debemos estar incesantemente *integrando* diversos niveles de rangos distintos. En la obra *Eurídice*, de Jean Anouilh, la protagonista le indica a Orfeo: “No hables más, no pienses más. Deja que tu mano se pasee sobre mí. Déjala que sea feliz sola. Todo volvería a ser tan sencillo si dejaras que tu mano sola me quisiera. Sin decir nada más”⁸. Eurídice interpreta el tacto como una relación puramente sensible; olvida que es que es *toda la persona* la que toca y acaricia. El cuerpo humano no puede desgajarse del espíritu, como si fuera un mero instrumento de éste. Cuando reducimos el *amor* a mero *halago sensible*, lo consideramos como una pura *reacción de nuestro organismo*. Y, como cada organismo es *individual*, realiza sus funciones y vive sus impresiones *a solas*, debe concluirse que el *amor personal*, como vínculo de unión íntima entre dos personas diferentes, resulta inviable. Es, por tanto coherente, dentro de su orientación equivocada, que para Orfeo y Eurídice cada ser humano sea un organismo bien cerrado en sí mismo e incapaz de superar su soledad y fundar una auténtica relación de amor⁹.

⁸ Anouilh, J., *Eurydice, la Table Ronde*, Paris, 1958, 143.

⁹ Cfr. *Ibidem*, 142.

Las obras literarias de calidad nos instan incesantemente a ascender de nivel y trascender los valores inmediatos. Con ello, nos ayudan a cultivar las tres cualidades básicas de una inteligencia madura: *largo alcance, amplitud y penetración*.

Al instarnos a integrar diversos niveles de realidad, la interpretación literaria capta el *sentido pleno* de las actitudes y los actos humanos. En *El extranjero*, de Albert Camus, observamos que el protagonista, Meursault, no entiende el lenguaje del juez. Lo considera como un manojito de palabras iguales a las que puede pronunciar cualquier persona en la vida cotidiana. El lenguaje de un juez que dicta sentencia expresa la interferencia de dos ámbitos: el de la sociedad en cuyo nombre actúa y el del reo que se ha enfrentado a la misma. Por eso tiene tanto poder. El que se mueve en nivel de objetos y no de ámbitos no puede entender la elevación que experimenta el lenguaje del juez cuando éste ejerce la función de dictar sentencia.

Poco antes de ser ejecutado en la plaza pública, el mismo protagonista manifiesta este deseo: “Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, me quedaba esperar que el día de mi ejecución hubiera muchos espectadores y me recibiesen con gritos de odio”¹⁰. ¿Qué *sentido* preciso tiene este deseo de verse rodeado de la repulsa popular? Una forma superficial de interpretar este pasaje decisivo de la obra es atribuir esa reacción agria al nerviosismo desesperado de quien se halla en una situación límite. Esta interpretación es psicológica, no estética, y la Psicología tiene un papel excelente que cumplir en otras vertientes de la vida humana pero no es pertinente en la interpretación del valor *estético* de las obras literarias. Prescindir de la interpretación rigurosamente estética sería despojar a la mejor literatura de su poder formativo.

Intentemos ahondar en el texto. Si, al dirigirse el condenado hacia el patíbulo entre las filas de la multitud vociferante, una persona le mirara con piedad, le estaría apelando implícitamente a reaccionar con agradecimiento y *crear* con ella una relación, siquiera fugaz, de benevolencia. (Agradecer significa estar a la recíproca en cuanto a generosidad y creatividad). Una simple mirada o palabra bondadosa sería una enérgica invitación a elevarse al plano de la *creatividad personal* en el que Meursault nunca había querido moverse. Si éste hubiera aceptado en ese

¹⁰ Camus, A., *El extranjero*, Alianza, Madrid, 1971, 143; *L'étranger*, Gallimard, Paris, 1957, 188.

momento tal sugerencia, rompería abruptamente la *lógica de la no-creatividad* que había regido toda su vida. Esa ruptura lo hubiera abismado en una insufrible *soledad*, porque, al iniciar ese encuentro, quedaría inundado de la luz que brota siempre en el entreveramiento de ámbitos, y se vería como un ser totalmente “extraño” o “extranjero” en el mundo de las personas normales, las que no han cometido, como él, un acto criminal. En cambio, si se hallara rodeado totalmente de miradas de odio –que no invitan a crear vínculos sino a romperlos definitivamente–, Meursault no se sentiría solo, pues seguiría sin comprender por qué lo habían condenado. Por eso deseaba sostener hasta el fin su actitud infra-creadora y mantenerse a resguardo de la luz que proyecta el encuentro sobre la vida del hombre. Esa obstinación en aferrarse a una actitud no creativa es la que define –según Camus– al “hombre absurdo”¹¹.

La interpretación literaria nos mueve a *trascender* en todo momento la apariencia de los acontecimientos y penetrar en su sentido más hondo. En *Esperando a Godot*, de S. Beckett, vemos a cuatro personajes desvalidos que apenas hacen otra cosa que hablar pero apenas tejen un diálogo auténtico. Se interrumpen, no enhebran las frases y los pensamientos de modo coherente, se expresan a menudo de forma mecánica, sin voluntad de exponer ideas con sentido. Parece tratarse de una vida sencillamente “absurda”, en el sentido de que no procede con una mínima racionalidad. Pero el término “absurdo” debe ser precisado cuidadosamente. Beckett quiere componer una “obra del absurdo”, pero no una “obra absurda”. Troquela cuidadosamente una pieza teatral para plasmar la imagen desgarrada que ofrece el hombre cuando se acerca asintóticamente al grado cero de creatividad. Por eso los protagonistas se *aburren* mortalmente y carecen de *esperanza*. Se hallan tan sólo *a la espera*, dejando sencillamente que pase el tiempo. “No ocurre nada. Nadie viene, nadie se va. Es horrible”, exclama uno de ellos¹². El aburrimiento responde a la falta de creatividad. El autor pretende provocar una sensación insufrible de aburrimiento en los espectadores para que sientan en sí mismos las consecuencias de la pérdida de la capacidad creadora.

Esta obra apenas tiene *argumento*, pero sí *tema*, y éste implica una *experiencia básica* –la vinculación de no-creatividad y tedio– y una

¹¹ Un amplio análisis de *El extranjero* se halla en mi *Estética de la creatividad*, 431-464.

¹² Cfr. Beckett, S., *Esperando a Godot*, Barral, Barcelona, 1970, 46; *En attendant Godot*, Les éditions du Minuit, París, 1973, 57-58.

intuición radical: la falta de creatividad constituye una tragedia para el hombre por cuanto provoca su asfixia lúdica. Al asomarse al vacío de su propia nada existencial, los protagonistas sienten *vértigo espiritual*, es decir, *angustia*; y, como el mero esperar a un salvador no redime al hombre de tal situación angustiosa, al final de la obra no tienen ante sí más que dos opciones igualmente faltas de sentido cabal: ahorcarse o seguir a la espera. Al fin, el esperado Godot no viene. Su venida no hubiera podido salvar como hombres, elevándolos a una auténtica condición personal, a quienes, por falta de creatividad, no le habían salido al encuentro. “Tengo curiosidad por saber lo que va a decirnos Godot – advierte uno de los protagonistas–. Sea lo que sea, no nos compromete en nada”¹³.

Esta falta absoluta de voluntad de comprometerse existencialmente está en la base de la condición *trágica* de la obra. Bien representada, esta obra aparentemente anodina, escrita en un lenguaje deshilachado, produce escalofrío, quita el aliento. Su tragicismo no depende de lo que en ella se hace o dice, sino del hecho radical de que los protagonistas no son ya capaces de decir o hacer algo propiamente humano. Este fallo de la capacidad creadora se refleja en la disolución del lenguaje. Los protagonistas se instan mutuamente a decir algo, para evitar el aburrimiento que los oprime; se esfuerzan por iniciar alguna actividad, pero caen enseguida en el pozo de la inacción. De ahí su nostalgia por el mundo infracreador, infraintelectual, infrahumano. “Lo terrible es haber pensado –exclama dramáticamente Vladimir–. Y de ello bien hubiéramos podido abstenemos”¹⁴.

3. La obra literaria presenta un realismo peculiar

La obra literaria es una ficción en cuanto a su *argumento*, pero no en cuanto a su *tema*. Los hechos que tejen la trama argumental pueden no haber sucedido nunca. La trama de ámbitos que se crean o se destruyen al hilo de la historia narrada nos revela la “intrahistoria” de los personajes, la “lógica” que rige su actuar, los procesos que sigue cada personaje

¹³ Cfr. *Esperando a Godot*, 19; *En attendant Godot*, 22-23.

¹⁴ Cfr. *Esperando a Godot*, 69; *En attendant Godot*, 90. Un amplio análisis de esta obra puede verse en mi libro *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid, 1994, 2ª ed., 229-263.

en su existencia. El conflicto entre Creonte y Antígona tal vez no se haya dado nunca en la vida griega. Pero el conflicto entre la *ley* y la *piedad* (o, si se prefiere, entre la *ley escrita* y la *ley no escrita*) acontece a diario. Por eso nos afecta todavía tan íntimamente la obra de Sófocles.

Ninguno de nosotros puede identificarse hoy día con el *argumento* de *La tragedia de Macbeth*. En las condiciones actuales nadie puede tener la tentación de asesinar a un rey para usurpar su trono. Pero todos podemos dejarnos llevar del *vértigo de la ambición de poder* en un aspecto o en otro, y considerar como propia la historia trágica de Macbeth. Lo que intentó en realidad Shakespeare no fue transmitirnos un suceso histórico, sino poner ante nuestros ojos el proceso de *vértigo*, que es inspirado por el egoísmo, desea poseer lo que encandila los instintos, produce euforia, pero inmediatamente causa decepción, tristeza, angustia, desesperación y destrucción. La verdadera tarea del dramaturgo consistió en plasmar en *imágenes* las distintas fases de un proceso espiritual de ambición desmedida. Esas imágenes no representan *objetos*; plasman *ámbitos*. Ser rey es una fuente de posibilidades; constituye un "ámbito". El ser humano es también un ámbito, una fuente de iniciativa, de deseos, proyectos, actitudes... Desear ser rey indica querer asumir los campos de posibilidades que entraña esa condición. Matar al rey significa un *conflicto entre dos seres ambivalentes*, no un mero *choque*. Todo choque es un hecho real. Ese conflicto ambivalente presenta un modo de realidad distinto, pero no inferior. Se da en un nivel más elevado, más difícil de captar en su plenitud de sentido. Su sentido no lo ven los ojos; lo entrevé la *imaginación*, que no es la facultad de lo *irreal* sino de lo *ambivalente*.

No pocos autores, desde Platón a Sartre, proclamaron la condición *irreal* de las obras artísticas¹⁵. La teoría de los *ámbitos* nos permite descubrir el carácter *eminentemente real* de las creaciones artísticas y literarias¹⁶. Recordemos *La metamorfosis* de Kafka y el sentido de la transformación de un hombre en insecto. Kafka no tergiversa la realidad; intuye los acontecimientos que tienen lugar tras las apariencias sensibles, y los traduce en imágenes. Este poder de plasmación literaria de grandes intuiciones resalta en forma espléndida cuando Kafka anota,

¹⁵ Cfr. Platón, *República*, X; Sartre, J. P., *L'imaginaire*, Gallimard, París, 1948, 239-246.

¹⁶ Sobre las realidades artísticas, véanse mis obras *La experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Estella, 1990; *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid, 1993.

con mordaz ironía, que a Samsa, tras su reducción a insecto, se lo dejaba en entera libertad, modo de *libertad vacía* que no surge en el momento de plenitud existencial propio del juego sino en el desamparo de la asfixia lúdica.

Las grandes creaciones literarias no operan nunca con meras ficciones sino con *realidades nucleares* que a una mirada superficial aparecen como *extrañas e irreales*. La buena literatura aviva en el hombre el sentido de lo esencial, lo que vertebra la vida humana. De ahí su gran poder formativo. Cada obra literaria valiosa expone en imágenes diversos temas éticos, los engarza entre sí, les hace entrar en juego, los somete a las múltiples tensiones de la vida, los clarifica. El juego es fuente de luz, y la buena literatura plasma el juego de la existencia en sus múltiples vertientes. Analizada con el método lúdico-ambital, cada obra literaria de calidad se convierte en una espléndida lección de ética impartida por autores de gran prestigio entre la juventud. El análisis literario es una cantera en buena medida inexplorada e inexplorada de formación humanística, por cuanto lo es de creatividad.

4. La lectura de obras literarias de calidad fomenta la capacidad creativa del hombre

Por *creatividad* ha de entenderse, en rigor, la capacidad de *asumir activamente* diversas posibilidades con el fin de dar origen a algo nuevo valioso. Para crear una relación de amistad hay que recibir las posibilidades de vida que otra persona nos ofrece –afecto, proyectos y deseos compartibles, experiencia vital ...–, y ofrecerle las posibilidades de que uno dispone. Para crear de nuevo una obra musical, hay que ser capaz de asumir activamente las posibilidades de configurar formas musicales que nos otorgan una partitura y un instrumento.

La vida cotidiana nos presenta múltiples posibilidades para ejercitar la creatividad. Depende de nuestra actitud el recibirlas activamente o el rechazarlas. Ambas posibilidades las refleja vivamente la literatura. Constantemente encontramos en las obras literarias actitudes creativas y actitudes no creativas, destructivas, que despiertan en nuestro ánimo una profunda nostalgia de las primeras. Recordemos esquemáticamente algunos casos muy significativos.

Yerma, en la obra homónima de Federico García Lorca, ansía vivir creativamente, crear encuentros con su marido, Juan, y, consiguientemente, con los hijos que se deriven de esa relación como fruto natural. Juan es una persona bondadosa pero carece de sensibilidad para la vida creativa. A lo largo de la vida matrimonial, Yerma observa que su vida matrimonial se halla vacía de creatividad: no se da el encuentro con el marido, ni viene el hijo añorado con el cual ella hubiera podido encontrarse. Yerma acaba enfrentándose a la “ley de la dualidad”, según la cual el hombre y la mujer no pueden ser fécondos *a solas*, tanto en el aspecto biológico como en el espiritual. Imagen de tal enfrentamiento crispado es el acto en el cual Yerma asfixia biológicamente a Juan, que, sin querer, la había asfixiado espiritualmente a ella por su falta de creatividad. Con ese gesto quiso indicar que una vida sin creatividad no es plenamente humana, es una apariencia de vida, una farsa que debe ser anulada para que la verdad resplandezca.

Pudiera parecer que el “tema” de *Yerma* es la *infecundidad* propia de quienes no crean relaciones de encuentro personal. Según testimonio del mismo autor, esta obra quiere ser un canto a la importancia de la creatividad en la vida humana: “Yo he querido hacer, he hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la fecundidad. Y es de ahí, del contraste entre lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra”¹⁷.

Juan Salvador Gaviota, protagonista de la conocida obra homónima de Richard Bach¹⁸, no se resigna a moverse en el estrecho círculo de vivir para comer y comer para vivir. Quiere perfeccionar al máximo su capacidad de volar. Esta voluntad de excelencia le vale el desprecio y el rechazo por parte de sus compañeras de bandada. Una vez que domina el arte de volar, no guarda para sí ese tesoro; vuelve a los suyos, para compartir la felicidad que le proporciona la perfección que ha alcanzado. Intuye que el “perfecto e invisible principio de toda vida” es compartir los descubrimientos que uno ha hecho y la riqueza que ha logrado atesorar. La recomendación que había recibido de la Gaviota Mayor había sido: “Sigue trabajando en el amor”. Por eso consagra su energía a convencer a las restantes gaviotas de que pueden ser tan libres como él, con un tipo de *libertad creativa*, tan exigente como fecunda.

¹⁷ Cfr. García Lorca, F., *En los umbrales del estreno de Yerma*, en *Yerma*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, 133.

¹⁸ Cfr. Bach, R., *Juan Salvador Gaviota*, Pomaire, Barcelona, 1972; Jonathan Livingston Seagull, Pan Books, Londres, 1972.

En *La perla*, John Steinbeck destaca de modo inigualable la contraposición entre la actitud creativa del pueblo humilde que acompaña en silencio afectuoso a los padres del pobre niño enfermo y la fría repulsa de quien se niega a prestarle la atención urgente que necesita. La tristeza del pueblo abatido por tal rechazo nos resulta inmensamente bella, porque en ella resplandece la virtud de la piedad compasiva¹⁹.

La ardiente oscuridad, de Antonio Buero Vallejo, parece terminar de forma desconsolada, debido a la muerte física de uno de los dos protagonistas (Ignacio) y la muerte espiritual del otro (Carlos). Pero, sobrevolando esta tragedia, se alza el verdadero mensaje de la obra: la necesidad de ser *tolerantes*, buscar la verdad en común y adivinar que ciertas posiciones aparentemente *opuestas* son en realidad *complementarias*, pues crean, al confrontarse colaboradoramente, un campo de luz en el cual resplandece la solución al problema planteado —en este caso, cómo ser creativo en la vida a pesar de la grave minusvalía de la ceguera—.

El protagonista de *El viejo y el mar*, de E. Hemingway²⁰, vive la soledad amarga del fracaso. Parece que todo es negativo en su torno y le invita a la desesperación. Pero él responde de forma positiva renovando en su interior la unión con el añorado muchacho, que le esperaba lleno de angustia por su tardanza. La imagen del buen Manolín velando, al final de la obra, el sueño del anciano desvalido nos eleva a un nivel de muy valiosa creatividad, que nos redime del tragicismo al que parece abocar la miseria y el fracaso. Recordamos la confesión que hace un personaje de una obra dramática de Gabriel Marcel: “No hay más que un dolor en la vida: estar solo”.

5. Exigencias de este método de análisis

El método lúdico-ambital de análisis se muestra fecundo e incluso seguro cuando se lo maneja con cierta firmeza. Ésta se consigue a lo largo de un proceso de formación humanística y filosófica que nos dote de la sensibilidad metodológica necesaria para adivinar, en cada momento, en qué nivel de la realidad se mueve el autor, qué esquemas mentales moviliza, qué sentido adquieren en tales esquemas los concep-

¹⁹ Cfr. Steinbeck, J., 20-26.

²⁰ Hemingway, E., *El viejo y el mar*, Kraft G., Buenos Aires, 1959; *The old man and the sea*, Penguin Books, Harmondsworth 1952, 1966.

tos básicos y cómo se articulan éstos entre sí. Por ejemplo, *La metamorfosis* de Kafka está vertebrada por el esquema mental “sujeto-objeto”. Samsa es tratado por sus familiares como un *medio para* solucionar los problemas, no como una persona que debe desarrollarse mediante la creación de ámbitos diversos. Este esquema es sustituido en *El principito* de Saint-Exupéry por el esquema “apelación-respuesta”, uno de los pocos adecuados a la expresión de acontecimientos creadores. El principito *apela* al piloto, le invita a crear con él una relación de amistad, y el piloto *acepta* esa invitación *activamente*.

La actividad filosófica comienza, en rigor, cuando se intuye la articulación profunda de los conceptos. Tal intuición se alumbra a medida que se descubre la trama interna de los procesos creadores. La tarea del buen intérprete consiste en hacer la experiencia de los diversos procesos espirituales que sigue el hombre en su vida y captar la forma peculiar de lógica que orienta y articula soterradamente cada uno de ellos. Recuérdese la *lógica del poder arbitrario* que sume a Calígula en una forma de soledad asfixiante; la *lógica de la ambición* que enceguece a Macbeth; la *lógica del relax mental* que fusiona al protagonista de *La náusea* de Sartre con la realidad en torno y lo aleja del mundo de las significaciones; la *lógica del encuentro* que adentra a los protagonistas de *El principito* de Saint-Exupéry en una noche de pacientes purificaciones a fin de pasar de la actitud objetivista a la actitud lúdica.

Para captar con cierta precisión éstas y otras formas de lógica o articulación interna, se requiere un conocimiento bien articulado de la temática filosófica. No es posible, por ejemplo, percibir el sentido riguroso de las obras pertenecientes a la “literatura del absurdo” —que van contracorriente de la normativa estética común y sólo pueden ser comprendidas cabalmente a la luz de la intención soterrada que las anima— si no se acierta a precisar los diversos modos que hay de temporalidad y espacialidad, el nexo entre la falta de creatividad y el aburrimiento, la diferencia entre *esperar* y *estar a la espera*, la vinculación de amor y lenguaje auténtico...

Cuanto mejor se conozcan estos fenómenos humanos, más profundamente se calará en las obras literarias. De ahí la necesidad ineludible, por parte del intérprete, de leer cuidadosamente obras filosóficas que describan y analicen conceptos tales como *amor* y *odio*, *lealtad* y *perfidia*, *agradecimiento* y *resentimiento*, *piedad* y *despego*, *entusiasmo* y *abatimiento*, *veracidad* y *falacia*, *palabra* y *silencio*... Numerosos autores, tanto antiguos y modernos (Platón, Plotino, San Agustín, Santo

Tomás, Pascal, Hegel, Fichte, Kierkegaard, J. H. Newman...) como contemporáneos (Romano Guardini, Jean Guitton, D. von Hildebrand, M. Scheler, Ch. Moeller, B. Haering, P. Lain Entralgo, Th. Haecker, Peter Wust, M. Nédoncelle, M. Buber, Henri J. M. Nouwen...) ofrecen en sus obras multitud de precisiones acerca de tales conceptos básicos²¹.

Al conocer de cerca el sentido profundo de los sentimientos y las actitudes que tejen la trama de la vida humana, es posible descubrir la articulación interna de los principales *procesos espirituales* que determinan la marcha de la vida humana. Entre ellos destacan los de *vértigo* y los de *éxtasis*. Es indispensable saber en pormenor de dónde arrancan, cómo se articulan internamente, a dónde conducen y qué consecuencias acarrear. La mayoría de las obras literarias encarnan alguno de estos procesos, en una u otra de sus modalidades.

En la obra *Vértigo y éxtasis. Bases para una vida creativa*²² analicé ampliamente estos dos procesos. En *Cómo formarse en ética a través de la literatura*²³ y en *Literatura y formación humana*²⁴ expuse su articulación interna. Baste aquí una somera síntesis de tal articulación.

El proceso de vértigo. En la vida podemos sentir dos formas de vértigo: una fisiológica y otra personal²⁵. Si desde una gran altura miramos al vacío, éste parece arrastrarnos y sentimos vértigo. Tenemos que asirnos fuertemente para no ser catapultados al suelo. También en la vida espiritual podemos ver ante nosotros un vacío insondable y sentir vértigo. ¿Cómo surge ese vacío?

Si en la vida concedo primacía a la voluntad de dominar, poseer y disfrutar, tiendo a considerarme como el centro del universo y a rebajar cuanto me rodea a *medio para mis fines*. De ahí que, al tropezarme con

²¹ En mis obras *El libro de los valores*, Planeta, Barcelona, 1998, 7ª ed.; *El encuentro y la plenitud de vida espiritual*, Edic. Claretianas, 1990; *El poder del diálogo y del encuentro*, BAC, Madrid, 1997; *Romano Guardini, maestro de vida*, Palabra, Madrid, 1998, se explica el sentido de numerosos conceptos decisivos para la comprensión del ser humano.

²² López Quintás, A., *Vértigo y éxtasis. Bases para una vida creativa*, PPC, Madrid, 1992.

²³ Cfr. López Quintás, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, 40-43.

²⁴ Cfr. López Quintás, A., *Literatura y formación humana*, 23-27.

²⁵ Algunas precisiones sobre este tema fueron ya hechas en la Unidad 4ª.

alguien o algo que presenta cualidades que pueden ser para mí una fuente de gratificaciones, me siento *fascinado* y procuro *dominarlo* para *ponerlo a mi servicio*. Dejarme fascinar por lo que me halaga me *rebaja* y *envilece* como persona, porque fascinar implica arrastrar, seducir, succionar, empastar. Al empastarme o fusionarme con la realidad fascinante, pierdo libertad interior, la capacidad de mantenerme *cerca a cierta distancia* respecto a tal realidad.

Al ejercer ese dominio envilecedor por partida doble, siento una singular *euforia* o *exaltación superficial*, pues nada hay que conmueva tanto nuestro ánimo como poseer aquello que enardece nuestros instintos. Este enardecimiento es efímero como la llamarada de hojarasca y degenera bien pronto en una profunda *decepción*, al percatarnos de que dos realidades envilecidas no pueden *encontrarse*. El encuentro es una forma de unión muy fecunda porque supone respeto –actitud opuesta al afán reductor–, oferta generosa de posibilidades, voluntad de colaborar al perfeccionamiento mutuo. A través del encuentro se desarrolla la persona humana y se enriquecen las realidades de su entorno. Si, por afán egoísta de dominio, renuncio al encuentro, me veo vacío de algo que necesito para crecer como persona, y ello me produce *tristeza*. Ese vacío se acrecienta cuando adopto una vez y otra la misma actitud interesada, centrada en mi propia satisfacción. Al asomarme a ese inmenso *vacío interior*, experimento la forma de *vértigo espiritual* que llamamos *angustia*. La angustia es una sensación de desmoronamiento total. Ante un peligro concreto frente al cual podemos tomar medidas, sentimos *miedo*. Si el peligro nos acecha por todas partes, no sabemos a dónde acudir y nos vemos desvalidos. Nuestra situación es, entonces, *angustiosa*. En caso de que esta situación sea irreversible porque no somos capaces de cambiar de actitud, la angustia inspira enseguida un sentimiento de *desesperación*, la conciencia amarga de haberse uno cerrado todas las puertas hacia el pleno desarrollo de sí mismo. Ese sentimiento conduce a una extrema *soledad*, la ruptura total de todo vínculo auténtico con las realidades circundantes. Esa soledad de aislamiento supone la *destrucción* de la vida propiamente humana.

Sobrevolando este proceso, observamos que el vértigo comienza por la vana ilusión de conquistar la felicidad por la vía del egoísmo y acaba privándonos de toda vida personal auténtica. El que se entrega a cualquier tipo de vértigo puede tener la impresión de ganar una forma intensa de unión con la realidad fascinante, pero en realidad no se *une* a ella, se *pierde* en el halago que ella le produce.

El proceso de éxtasis es impulsado por una actitud básica de *generosidad*. Si soy generoso, *respeto* cuanto me rodea, es decir, lo estimo en lo que es y en lo que está llamado a ser. Si, por ejemplo, es una persona la que me atrae, no intento reducirla de rango y convertirla en objeto –o medio para mis fines–; la trato como un *ámbito de realidad*, una fuente de iniciativa, y *colaboro* con ella para que alcance su pleno desarrollo. Esa colaboración se da sobre todo en el *encuentro*. Al encontrarme, siento *satisfacción* y *alegría* por partida doble, ya que somos dos personas las que nos estamos realizando como tales. La alegría alcanza el grado de *entusiasmo* cuando me encuentro con una realidad muy valiosa y me veo elevado a lo mejor de mí mismo. *Entusiasmo* (“*enthusias-mós*”) significaba en griego “inmersión en lo divino”, en lo perfecto, en lo que nos lleva a plenitud. Al vernos realizados de esa forma, sentimos *felicidad interior*, y ésta se manifiesta en sentimientos de *paz*, *amparo* y *júbilo festivo*.

El proceso de éxtasis comienza con una gran exigencia –la de ser generosos–, nos promete plenitud personal y nos la da al final porque nos lleva a crear relaciones de auténtico encuentro. Las experiencias de éxtasis –de tipo estético, ético, religioso...– promueven en nosotros la capacidad de fundar modos entrañables de unidad con las realidades del entorno, agudizan nuestra sensibilidad para los grandes valores y acrecientan nuestra capacidad creativa, que consiste en *responder activamente a la llamada de las realidades valiosas*, realidades que ofrecen posibilidades para realizar acciones llenas de sentido.

A la vista está que los procesos de vértigo y éxtasis son polarmente opuestos por su origen, su desarrollo y sus consecuencias. Sin embargo, hoy día se tiende profusamente a confundirlos. Esta confusión es sumamente nociva porque pone a las gentes en grave riesgo de lanzarse a las experiencias de vértigo, que destruyen la personalidad, con la falsa ilusión de que son experiencias de éxtasis, que la construyen.

Ver de cerca, a través de las grandes obras literarias, los estragos que causa en la vida humana la entrega a la seducción del vértigo y las altas cotas de vida humana a que nos elevan las experiencias de éxtasis constituye la base de una auténtica y sólida formación, pues nos prepara para *saber prever*. Nos permite advertir que el proceso de vértigo se mueve en un nivel de manipulación de *objetos* o de ámbitos tratados como tales. El proceso de éxtasis se da en un nivel de encuentro con *ámbitos* o con objetos elevados a condición de ámbitos. Por eso se subrayó con tanto interés en las Unidades primeras la necesidad de distinguir diver-

esos niveles de realidad y diferentes actitudes frente a ellos. Si no sabemos en cada momento en qué nivel de realidad nos estamos moviendo –por ejemplo, cuando manejamos un objeto, o interpretamos una obra musical, o tratamos a una persona– y qué actitud debemos adoptar en cada caso, no tenemos garantía alguna de configurar nuestra personalidad debidamente y vivir una existencia digna.

Al instarnos incesantemente a reflexionar sobre ello, la lectura de obras literarias de calidad contribuye de modo decidido a nuestra formación integral.

6. Aplicación de este método a obras cinematográficas

La película *Pinocho*²⁶ permite al educador introducir al niño y al adolescente en un *ámbito pedagógico* del mayor interés. Pinocho es un muñeco de madera, una marioneta; no tiene capacidad de actuar por su cuenta. Pero el hada le ofrece la posibilidad de llegar a ser “un niño de verdad”. Le basta para ello comportarse bien, seguir la voz de la conciencia, encarnada en Pepito Grillo. Justo en el momento de iniciar su proceso formativo en la escuela, recibe el asalto de la tentación, encarnada en el zorro. Éste lo aleja de la escuela, con el señuelo de conseguir fama, gloria y riquezas. “Tendrás mucho dinero para gastar”, le dice. Pinocho se entrega, fascinado, a la vida teatral, que representa el modo de existencia espectacular. “Voy a ser un artista”, exclama. Llevado de la primera euforia, canta enardecido: “¡Soy libre y soy feliz, nadie me maneja a mí, viva la libertad, esto se llama vivir!” Pinocho ignora que el zorro tentador, al que llama inocentemente “el honrado Juan”, lo ha entregado a un empresario dominador, el gordo Farinelli, que lo reduce a mero medio para obtener ganancias. Cuando Pinocho manifiesta su deseo de “volver a casa”, lo encierra en una jaula (que se tambalea para indicar la inseguridad que produce el vértigo), y le advierte duramente que, cuando deje de ser un recurso económico, le sacará todavía un poco de provecho alimentando durante un rato el fuego con la madera de que está hecho. Pinocho, asustado, llama en su auxilio a Pepito Grillo, que intenta en vano liberarlo. Pinocho desoye una y otra vez la voz de la conciencia y reduce a Pepito Grillo a una especie de tabla de sal-

²⁶ Versión cinematográfica de la obra de Collodi, C., *Las aventuras de Pinocho*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

vación en momentos desesperados. Entonces acude el hada. Pinocho siente vergüenza ante ella, por su conducta desviada, pero intenta salir de la situación no mediante el arrepentimiento sino mediante la mentira. Con ello se le deforma el rostro, porque le crece la nariz, para indicar que la mentira nos impide ser auténticos.

Una vez liberado, vuelve pronto a caer en manos del tentador, que lo envía a la casa de los juegos, en la que “todos los días son domingos”. Lo fascina con la promesa de que encontrará lo que más le halaga. “¡Pasen pronto –les dicen a los niños en esa casa–. Helados, pasteles y dulces. Todo gratis!”. “Aquí está la casa de las peleas. Peleen para divertirse”. “Aquí se fuma; se regalan cigarros y cigarrillos. Fumen hasta empacharse”. Pinocho y su amigo Polilla juegan al billar mientras fuman grandes cigarros. “Puedes hacer lo que quieras –le dice Polilla–. Nadie te dice nada, no se estudia, hay mucha comida, mucha bebida, todo de balde”. En un momento le pregunta Pinocho “dónde están los otros”. Polilla responde indiferente: “Estarán por ahí. ¿A ti qué te importa? ¿Te diviertes?”

Al llegar Pepito Grillo a la casa de los juegos, exclama: “Parece un cementerio”. Y le advierte a Pinocho: “Así no serás nunca un niño de verdad”. La decepción no tarda en llegar, porque los niños se han ido envileciendo y acaban por no saber hablar. Al que sabe decir su nombre (por ejemplo, “Alejandro”) lo rechaza el amo porque “no está hecho”. Esta degeneración se patentiza en la deformación de su figura corpórea: se convierten en asnos. Ya lo había indicado el amo gordinflón: “Cuanta más libertad se les da, más se portan como asnos”. Al ver sus grandes orejas y el rabo, Polilla se enfurece y grita: “Me han engañado”. Pepito Grillo propone a Pinocho escaparse antes de que se envilezca del todo. La liberación de este proceso de vértigo consiste en volver a *la casa del padre*, es decir, al *lugar de encuentro* del que se había alejado.

Cuando se entera de que su padre, Geppeto, se halla en situación angustiada dentro del vientre de la ballena Monstruo, corre desalado para salvarlo. Esta generosidad encamina a Pinocho por la vía del *éxtasis* o la *creatividad*, que va a permitirle llegar a ser un niño verdadero. Por eso empieza a amanecer, en contraste con las densas tinieblas que envolvían las situaciones de vértigo. El paisaje del fondo marino es atractivo y colorista; numerosos peces acompañan a Pinocho amistosamente. Al encontrarse Pinocho y Geppeto, se unen en un común deseo de salvarse. Cuando, tras muchos avatares y peligros, llegan a tierra, Pinocho yace, ahogado, sobre la arena. Quien ha muerto, en definitiva, es el muñeco

sin personalidad, incapaz de desoír la voz halagadora de los manipuladores que deseaban reducirlo a mero objeto. Una vez trasladado a casa, el hada buena le dice: “Prueba que eres bueno, sincero y generoso, y llegarás a ser un niño de verdad. Despierta, Pinocho...”. La transfiguración está hecha: Pinocho ya es un niño que piensa, siente y quiere por sí mismo, guiado por su conciencia. El hogar se convierte en una fiesta, como corresponde a la situación de encuentro que se ha creado entre todos, y Pepito Grillo recibe el galardón que merece por haber guiado con éxito a Pinocho en su proceso formativo.

Esta obra ofrece múltiples ocasiones al profesor para subrayar la importancia de ciertas ideas básicas e ir *configurando* la mente, la voluntad y el sentimiento de niños y adolescentes en orden a la realización de un *Humanismo de la unidad*. Tal modo de configuración ha de estar años luz alejado de toda forma de *manipulación*. Orientar a una persona hacia los valores, adentrarla en su área de irradiación no es *manipularla*; es *guiarla*, realizar una labor de maestro. Uno puede equivocarse al hacerlo, porque es humano el errar. Pero, si lo que intenta es *convencer* y no sólo *vencer* al discípulo, no es un manipulador sino un guía. La utilización de películas y narraciones presenta la ventaja de que el niño y el adolescente se sumergen en situaciones corrientes de la vida, las viven, captan el sentido del lenguaje, y en ese *campo de iluminación* se establece un diálogo fructífero entre ellos y el formador. Este no habla en abstracto; no dice nada que caiga en vacío sobre los discípulos; analiza las cuestiones en las que ellos están ya participando. Este es el método adecuado: hacer experiencias que los discípulos puedan comprender y vivir por propia cuenta, y luego analizarlas, articularlas, clarificar su auténtico sentido.

En el film *El doctor*, un cirujano reduce a los enfermos a meros “casos clínicos”, a los que identifica con el número de la cama hospitalaria y considera como pura materia de manipulación quirúrgica. Pero he aquí que el médico enferma y es sometido a ese mismo tratamiento. Al principio se revela contra semejante envilecimiento, indigno de su posición social. Mas poco a poco va tomando nota de la lección que le está dando la vida. Al reintegrarse a su trabajo profesional, no tolera que a los enfermos se les trate de la forma deshumanizada de la que él mismo había hecho gala anteriormente.

Uno de los sucesos más impresionantes de esa joya cinematográfica que es *Ben Hur* tiene lugar cuando el cónsul que manda la flota advierte que le ha salvado la vida uno de sus galeotes, a quien él llamaba fría-

mente “48”, el número del remo al que solía estar encadenado. Sus primeras palabras son éstas: “Oye, 48, ¿y tú cómo te llamas?”. Una lección fecundísima de vida se desprende de esta escena. Cuando se mira y trata a alguien como *persona*, se desea saber su nombre propio. Al pronunciar el nombre propio de alguien, se hace vibrar todo lo que éste es; no se le reduce a alguna de sus características. En cambio, sustituir el nombre propio por alguna condición accidental de la persona – un rasgo físico, una función social humilde, un defecto...– equivale a reducirla de valor. Por eso es un acto envilecedor y humillante.

Recuérdese, a este respecto, que el protagonista del film de Bertolucci *El último tango en París* manifiesta que no desea saber el nombre propio de la protagonista cuando ésta, tras cierto tiempo de convivencia íntima, le pregunta cómo se llama. Ello indica que quiere mantenerse en un nivel de pura relación corpórea, y no crear relación personal alguna. Esta forma de plantear las relaciones en un plano infracreador, puramente pasional, explica el desarrollo de la acción y, sobre todo, su final descorazonador.

En *El silencio*, de Ingmar Bergman, una joven comunica entusiasmada a una hermana suya que está sosteniendo relaciones íntimas con un extranjero, y, como él no conoce su lengua ni ella la suya, no pueden hablar... Sabemos que el lenguaje auténtico, el que es dicho con verdadero afecto, crea paulatinamente relaciones de convivencia. Alegrarse de no poder hablar, al tiempo que se mantienen relaciones corpóreas íntimas, significa que no hay voluntad de crear vínculos personales.

En las obras de Charles Chaplin (“Charlot”) y de Mario Moreno (“Cantinflas”) se hallan múltiples episodios extraordinariamente ricos en valor pedagógico. Ambos producen hilaridad porque están constantemente bajando del nivel de personas normales a uno inferior, el nivel de muñecos que actúan mecánicamente (Charlot) y de personas que se ven reducidas a condiciones menesterosas (Cantinflas). En ambos casos se trata de “antihéroes”, que actúan de forma desmañada y, cuando parecen caer a niveles casi infrahumanos, se alzan a un nivel de máxima dignidad porque nos dan una lección sencilla, nada prepotente pero espléndida, de conducta virtuosa, constructiva, regocijante para el espíritu. A la risa provocada por sus caídas de nivel, se une el gozo interior que produce la bondad, la ternura para con el desvalido, la voluntad de ayuda incluso en las condiciones más duras.

7. Aplicación de este método a la actividad de las tutorías

Por su poder de promocionar la capacidad creativa, este método de análisis de obras literarias y cinematográficas produce óptimos resultados en la tarea de orientar a niños y jóvenes en su camino hacia la madurez.

En más de una ocasión, el análisis en clase de la obra de R. Bach *Juan Salvador Gaviota* provocó en algunos falsos líderes estudiantiles un verdadero cambio de actitud. De modo análogo, la consideración atenta de las diversas aventuras de Pinocho abrió los ojos de muchos niños y adolescentes para comprender la falacia de quienes nos halagan con promesas vanas pero nos lanzan al vértigo y, con él, a la infelicidad.

La lectura meditada de un cuento o un poema sugestivos graba a fuego en el ánimo de los niños y jóvenes las claves de interpretación de la vida que necesitan para saber orientarse. Hágase la prueba, por ejemplo, con la breve narración *Los siete tarros de oro*, reproducida por Anthony de Mello en su libro *El canto del pájaro*²⁷. Se comprobará que es posible suscitar en niños y adolescentes una idea clara, por sucinta que sea, de lo que es el proceso de vértigo y la peligrosidad que encierra. El discípulo vive la peripecia del buen barbero. A la luz que alumbraba tal experiencia, el educador le pone nombre a tal proceso: “vértigo”. Y este término se carga de sentido para el niño y el adolescente. Posteriormente, ese primer esbozo de sentido irá cobrando cuerpo, adensándose, ampliándose, hasta ganar una gran madurez. *Ese ir llenando de sentido cada término y cada concepto es la tarea básica de la educación.*

Es muy importante advertir que la meta de estos análisis no es tanto subrayar los peligros inherentes a los procesos de vértigo cuanto destacar la riqueza de vida que suscitan los procesos de éxtasis. Aunque se trate de una tragedia, en la que todo parece diluirse en un puro horror, hemos de ver, al trasluz de las desgracias, la inmensa felicidad que se hubiera conseguido de haber orientado la vida por la vía opuesta,

²⁷ De Mello, A., *El canto del pájaro*, Sal Terrae, Santander, 1982, 173.

la del éxtasis. De esta forma, la tragedia resulta “catártica”, purificadora, como sugirió tempranamente el gran Aristóteles.

*Alfonso López Quintás
Departamento de Filosofía
Universidad Complutense de Madrid*