

Imágenes de la muerte

Una aproximación a la estética unamuniana

En el libro VII de *La República* Platón inserta un relato a modo de fábula escenificada que trata sobre las condiciones del conocer humano. Su fin inmediato es pedagógico y político: fundamentar un tipo de educación en el estado dirigida a transformar al hombre según el ideal del sabio. Ahora bien, el contexto del diálogo hace de *La República* una reflexión sobre la esencia del estado fundamentada en el concepto metafísico de justicia. En consecuencia, también la fábula que Platón nos presenta bajo la forma del mito de la caverna participa de este carácter esencial que señala el saber concerniente a *diké* como el núcleo de la filosofía misma.¹

Platón distingue en su esquema dos mundos netamente diferenciados: uno exterior en el que la luz del sol brilla cegadora y otro interior, donde también hay luz, la de una hoguera cuyos resplandores proyectan sobre el fondo de la caverna imágenes fantasmagóricas. La luz de fuera resplandece serena, deslumbrando al hombre que, liberado de sus cadenas, logra alcanzar la salida. Es necesario que el recién liberado acomode sus ojos ante tanta claridad. Este sol, el bien, la idea más verdadera y por ello la más amada, derrama esplendor, belleza. Ante la belleza de los modelos supremos, el hombre se transforma en el sabio que ha conseguido la contemplación después de un penoso ascenso hasta las esencias. Antes, dentro de la caverna, el prisionero ha vivido en medio de sombras. También había luz, también había formas, luz de una hoguera y sombras de realidad.

Dos mundos se articulan en la narración platónica, a cada uno le corresponde un tipo de luz, a cada uno, si nos fijamos detenidamente, un tipo de belleza.

¹ V. HEIDGGER, M.: *Nietzsche*. Trad. Pierre Klossowski. París. Ed. Gallimard. 1971. Vol. I, pág. 151 y ss.

El plano de las esencias, el exterior de la caverna, es el plano de la belleza pura, resplandor verdadero del bien, el sol es su símbolo. A esa belleza ideal tiende el sabio movido por el amor, es lo bueno-bello-dever (*kalós kaí agathía*). Es una belleza extrahumana, sin participación del hombre que se ha de limitar tan sólo al anhelo y a la contemplación, una belleza distante en cuanto resplandor de un sol lejano. Platón apuesta por ella en su condición de buscador de la verdad.

El otro plano es el de la opinión, el interior de la caverna. Se ilumina con un fuego; su luz artificial proyecta formas sobre la pared, ilumina objetos e imágenes de objetos, sombras y sombras de sombras que al prisionero le parecen, en su ignorancia, realidades verdaderas. La luz es aquí difusa, permite ver, mas no con claridad y tal imprecisión es inquietante. Los objetos reales, los animales y los hombres son sólo formas equívocas para el prisionero. Las estatuas, las representaciones de hombres y animales, el arte en suma, sombras de sombras.

A la belleza serena, al resplandor del sol, Platón le opone el mundo del arte donde no hay belleza pura, sino representación de belleza, ilusión, llamarada.

Platón podía, sin duda, haber buscado otra manera de describir estos dos planos. Bastaba que la luz del sol penetrase por la hoquedad de la entrada para proyectar las mismas sombras y conseguir el mismo efecto engañoso en el interior frente a las esencias de fuera, pero esta solución rompería esa doble concepción de la belleza en la que se percibe una necesidad de conjurar lo amenazador: por un lado la serenidad del arquetipo, por otro el engaño de la mimesis.

La formulación platónica nos viene dada en forma mítica y en gran medida es esta cualidad la que nos permite suponer por qué Platón recoge el valor simbólico del fuego a la hora de iluminar el mundo-cárcel del hombre. Su propia experiencia como escritor de tragedias es importante para valorar hasta qué punto un artista distingue en su sensibilidad el matiz que el fuego aporta como generador de las imágenes del arte. El fuego ilumina, calienta, quema, devora, aniquila y purifica. Es algo que, además, domina el hombre, que pertenece a su mundo, muy al contrario del sol, que puede calentar, quemar, iluminar, pero de lejos, fuera del ámbito humano, desde la naturaleza exterior. Fuego y sol son, pues, dos símbolos profundamente justificados en el relato, que comunican por vía metafórica verdades de la imaginación, verdades que si bien no son verdades lógicas no por ello deben ser desatendidas.

La disyuntiva ante la que se encuentra el hombre que aspira a la sabiduría es una disyuntiva dolorosa. En su ignorancia aprecia el mundo de la ilusión y lo cree verdadero. En este mundo tiene cabida toda la grandeza y toda la pequeñez del hombre. «Conócete a ti mismo» implica asomarse a un abismo demasiado profundo en el cual se evidencian los límites de la naturaleza humana.

El Platón creador de tragedias se sentiría incapaz de proponer tipos

morales esquemáticos en sus obras porque la vida, el fuego, la pasión se alejan de las fórmulas y de los estereotipos. Prevalció el otro Platón, el buscador de la verdad, el que reaccionó a la irrupción del naturalismo en el arte griego con una filosofía conservadora, pero su intuición de artista, no sabemos en qué medida grande, le obligó a proponer como símbolo iluminador del mundo humano esa hoguera doméstico-afectiva sin la que cualquier creación resulta muerta. Con él se inaugura en la historia del pensamiento estético una inquietud recurrente: el conflicto entre realidad y apariencia, entre belleza y arte.

Ya en nuestro siglo, en el seno de la filosofía de los valores, Hartmann al abordar el problema formula un intento de solución para la estética: El objeto estético es un objeto entre objetos que sólo será percibido como estético si previamente hemos logrado separarlo de su entorno, «desrealizarlo». La relación entre el contemplador y la obra contemplada es una relación de «aparecer». No es apariencia, no es falsedad lo que se contempla, sino un nuevo mundo, intermitente, que se ofrece sólo a la mirada del que contempla desde el horizonte de la belleza.²

Este proceso que Hartmann nos describe evidencia un modo de comportamiento, una actitud frente a las creaciones del artista o a lo bello natural. El hombre puede, ante un mismo objeto sentir o no sentir su belleza; el placer, el gozo de la contemplación estética no es automático, sino el resultado de un proceso en el que la sensibilidad depurada podrá intervenir, pero del que se verá excluida una sensibilidad sin cultivar.

Hablar de mundo aparente y mundo real, aludiendo a las creaciones artísticas, ha estado durante más de veinte siglos ligado al problema de la verdad. Pero ahora, las reflexiones de Hartmann ya no se circunscriben al mismo marco. El interés por la verdad ha dejado paso al interés por el valor. Pues bien, el giro que la filosofía, y dentro de la filosofía la reflexión estética, ha tardado todo este tiempo en llevar a cabo no tiene un paralelo equivalente en lo que al arte se refiere. Del mismo modo que la intuición artística de Platón reservó el fuego de su hoguera para dar luz a la mirada del arte, otros artistas han expresado por medio de sus obras una inquietud semejante.

Nos interesa de un modo especial para nuestro trabajo considerar el sesgo que en la literatura española se ha dado al tratamiento de ese doble mundo, real y aparente, en el que se debate el hombre. A las ecuaciones luz-sol-verdad y fuego-sombra-apariencia del mundo griego, la cultura española les añade un nuevo núcleo significativo, formulado por medio del conjunto luz-sol-vida y fuego-sombra-muerte.

Desde la perspectiva calderoniana, por ejemplo, el problema de la verdad de este mundo cambia de sentido. La vida, esta vida, instante y fugacidad, es sueño, tránsito hacia la otra vida, la trascendente que sólo

² HARTMANN, N.: *Estética*. México. UNAM. 1977.

alcanzará quien haya conducido su sueño hacia un despertar positivo.

En Segismundo encontramos una réplica del prisionero de la caverna, cargado de cadenas, iluminado sólo por una «caduca exhalación, pálida estrella, / que en trémulos desmayos / pulsando ardores y latiendo rayos, / hace más tenebrosa / la oscura habitación con luz dudosa»³ Más sus tribulaciones no se reducen a la contemplación de sombras, su libertad no consiste en ver el sol. Para Segismundo el sueño no es sólo un problema de conocimiento, tras su filosofía no alienta el ideal del sabio, ni siquiera el del hombre virtuoso, amante del bien y la verdad. Segismundo sueña su vida desde la perspectiva de la muerte. Su sueño sólo cobra sentido desde un punto final que valoriza su existencia y la remite a la «verdadera vida».

La vida es sueño está concebida desde lo que se conoce como la problemática del «mito de la existencia»⁴. En este mitologema, la existencia humana se hace consciente y se expresa por medio de una narración que se aparta de todo intento reflexivo o discursivo para ser aprehendida, de modo evidente e inmediato, en cuanto destino común a todos. La consecuencia que el hombre extrae de su ineluctable destino es la preexistencia de una culpa que le hace merecedor de tal castigo.

Segismundo clama: «qué delito cometí / contra vosotros naciendo»; y él mismo se da la respuesta: «aunque si nací ya entiendo / qué delito he cometido (...) pues el delito mayor del hombre es haber nacido».⁵

En un bello juego de contrastes, Calderón pone en boca de Clotaldo la coincidencia entre el destino individual de Segismundo y el destino común del hombre:

«Clotaldo.—Si sabes que tus desdichas,
 Segismundo, son tan grandes,
 que antes de nacer moriste,
 por ley del cielo; si sabes
 que aquestas prisiones son
 de tus furias arrogantes
 un freno que las detenga
 y una rueda que las pare
 ¿por qué blasonas?»⁶

Ante lo ineluctable de la «ley del cielo» Segismundo se convierte en un nuevo Prometeo cuya rebelión cambia de sentido y afecta al propio hombre:

³ CALDERON DE LA BARCA, P.: *La vida es sueño*. Buenos Aires. Losada. 1947. Jornada primera, pág. 15.

⁴ KERENJY, K.: *La pena de Prometeo*. Recogido en «El mito de la pena». Caracas. Monte Avila Ed. 1970, pág. 93.

⁵ CALDERON: Obra citada, jornada primera, pág. 15.

⁶ Idem, pág. 20.

«Segismundo.—Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy ha de ser la más alta
vencerme a mí.»⁷

«El vivir sólo es soñar» para Calderón y «el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar»⁸. Un despertar que acaba con la vida del que sueña y que le permite el acceso a la vida verdadera.

La vida como valor, la muerte en cuanto límite y contrapunto que califica un determinado vivir, el sueño en cuanto alusión metafórica a un enfrentamiento con lo verdadero ético y no sólo gnoseológico, representan algunas de las notas que marcan los derroteros culturales en los que se gesta y se decanta el pensamiento de Unamuno.

Para Unamuno «la historia es resoñarla»⁹, el personaje es un sueño de su autor, el hombre, un sueño de Dios. La luz, en cambio, es creación de Dios, de ese Dios español cuyo credo explicita en las páginas finales de *Niebla*:

«Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio; español sobre todo y ante todo y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna, y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote; un Dios que piensa en español y en español dijo: ¡sea la luz!, y su verbo fue verbo español...»¹⁰.

Junto a la luz que crea ese Dios español que procede de las letras hispanas, Nuestro Señor Don Quijote, junto a la luz / verdad del arte, Unamuno señala la niebla que envuelve al hombre:

«Y por esto os digo, lectores de mi “Niebla”, soñadores de mi Augusto Pérez y de su mundo, que esto de la niebla, esto es la nivola, esto es la leyenda, esto es la historia, la vida eterna.»¹¹

Luz y sombra, realidad y apariencia, verdad y engaño, sueño o vigilia, niebla o claridad, son conflictos de aquí, podríamos decir del creador de destino que es el hombre, al margen de su realidad trascendente.

La metafísica occidental se ha visto sacudida en sus cimientos después de la revolución nietzscheana. La crisis del logocentrismo ha invalidado esa metafísica basada en un logos divino que, en cuanto garante del orden establecido representaba la instancia suprema de la racionalidad. En virtud de este Logos-vida-oralidad que caracterizaba todo un mundo de esencias, de verdaderos entes, se establecía, a modo de confrontación especular, otro mundo, el de la palabra escrita-muerte y, por lo tanto, mundo no-verdadero, asimilable al mal.

⁷ Idem, Jornada tercera, pág. 91.

⁸ Idem, Jornada segunda, pág. 65.

⁹ UNAMUNO, M. de: *Niebla*. Madrid. Espasa Calpe. 1939, pág. 21.

¹⁰ Idem, pág. 152.

¹¹ Idem, pág. 25.

La lengua hablada en cuanto presencia viva y cargada de sacralidad le ha conferido a la escritura durante milenios connotaciones negativas, de ausencia, de no-verdad.

Por un lado el Verbo, por otro el Libro Sagrado que, en cuanto documento recoge la Ley Divina, pero no es la Ley Divina, sino su Escritura. Su ser queda caracterizado, así, por un no ser. Ahora bien, la pérdida de esa posición central que hacía del Logos el punto en torno al cual giraba el pensamiento europeo ha modificado las formas de pensamiento habituales¹². El discurso filosófico de hoy no permite espejismos en aras de la verdad y el texto, cualquier texto, se convierte en «virginidad que solitariamente, ante una transparencia de la mirada adecuada, se ha como dividido ella misma en sus fragmentos de candor, uno y otro, pruebas nupciales de la Idea.»¹³

Nuestro momento cultural ve en el escritor un creador de antimundos que sólo creando se crea. Un forjador de textos en los que se entreteje su propia experiencia en una ceremonia a la que se nos invita.

La medieval metáfora del libro de la naturaleza ha dejado paso a una nueva concepción en la que autor y lector se viven en el texto. Salen a flote así las relaciones entre la literatura y la vida como interrogantes a los que urge hallar alguna respuesta y, en último término, se pretende volver a plantear la cuestión básica a la que ha de enfrentarse todo aquel que está involucrado en algún género de reflexiones culturales: ¿Qué es la literatura?

Las modernas filosofías del texto han formulado de manera explícita algo que en nuestra opinión se percibe en gran parte de la escritura unamuniana. En el Epílogo a *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* se nos dice: «Todo poeta, todo creador, todo novelador —novelar es crear—, al crear personajes se está creando a sí mismo, y si le nacen muertos es que él vive muerto».¹⁴ Y antes, en una de las cartas que el misterioso protagonista escribe a su amigo Felipe encontramos: «Yo, por mi parte, si se me ocurriera inventar una teoría sociológica, la apoyaría en hechos de mi invención, seguro como estoy de que todo lo que un hombre puede inventar ha sucedido, sucede o sucederá alguna vez.»¹⁵

El texto viene a ser así un abismo al que lector y autor se asoman para buscarse, un espejo que en lugar de reproducir imágenes ilusorias provoca el autoexamen y conduce al reconocimiento.

A las preguntas ¿Ente de ficción? ¿Ente de realidad? ¹⁶ con las que se hacen explícitas puntualizaciones sobre la historia de *Niebla* al comien-

¹² DERRIDA, J.: *De la gramatología*. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI. 1971.

¹³ MALLARME, S.: El «Libro»; editado por J. Scherer, Gallimard, pág. 386. Citado por Derrida en *La diseminación*. Madrid. Editorial Fundamentos. 1975, pág. 269.

¹⁴ UNAMUNO: *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*. En «San Manuel Bueno Mártir y tres historias más». Madrid. Espasa Calpe. 1942. Pág. 96.

¹⁵ UNAMUNO: *Idem*, pág. 78.

¹⁶ UNAMUNO: *Niebla*, pág. 20.

zo del libro, Unamuno responde con toda su obra, pero de un modo especial nos interesa la transparencia de las últimas frases que Augusto Pérez, ¿ente de ficción? le responde a Miguel de Unamuno, ¿ente de realidad?

«¡Crearme para dejarme morir! ¡Usted también se morirá! El que crea se crea y el que se crea se muere. ¡Morirá usted, Don Miguel; morirá usted y morirán todos los que me piensen! ¡A morir, pues!»¹⁷

Nos hallamos, sin duda, ante la clave del encuentro creador que el pensamiento unamuniano nos propone. Y decimos encuentro, no razonamiento, ni exposición, ni demostración de ningún tipo, pues al modo como las formas surgen de entre la niebla, de súbito, el texto nos precipita en su totalidad hacia la imagen de la muerte.

La mente humana ha formulado a lo largo de la historia este enfrentamiento con la muerte por medio de un conjunto de representaciones procedentes, bien del ámbito sacral, o del arte y que, por lo común, se agrupan bajo la denominación de la categoría psicológica del doble.¹⁸

A ésta pertenecen los llamados «colossos», estatuas de piedra en las que apenas se esbozaba la figura humana y cuyo fin era sustituir al cadáver desaparecido y aplacar con ello a quien no se habían tributado honras fúnebres.

El alma es también un doble espiritual del cuerpo, que tras la muerte se convierte en un mero despojo del que fue.

Sueño, en tanto que hermano gemelo de la muerte y similar a ella, y sombra, en tanto que la mitad no iluminada que se une indisolublemente al cuerpo que le da origen, son otras formulaciones de ese doble, que implica presencia y ausencia, que sólo es en tanto que le da sentido su propio no ser.

La literatura griega nos ofrece un bello ejemplo de este carácter ambivalente y sustitutorio que la mente humana confiere a tales representaciones. En el *Alcestes* de Eurípides¹⁹, Admeto se lamenta de la muerte de su esposa y anuncia que mandará esculpir su imagen en mármol para que le sirva de frío consuelo. La escultura se convierte así, no en una simple estatua, sino en un doble de la desaparecida, cuya función va a ser tanto compensar su ausencia mediante la evocación y el recuerdo, cuanto evidenciar la falta de vida por medio de la frialdad del mármol.

Por su parte, el doble como elemento literario adopta características peculiares: no es ya la representación de un muerto, sino la irrupción en el mundo del protagonista de una figura de idéntico aspecto, un gemelo inseparable que vive los mismos acontecimientos cotidianos y le persigue a la manera de un testigo permanente.

¹⁷ UNAMUNO: Idem, pág. 154.

¹⁸ VERNANT, J. P.: *Mythe et pensée chez les Grecs*. París. Ed. Maspero. 1965. (Hay trad. española: Barcelona Ed. Ariel. 1973).

¹⁹ EURIPIDES: *Alcestes*, 384-54.

Freud dice, basándose en los estudios de Otto Rank, que: «El doble fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte y probablemente haya sido el alma inmortal el primer doble de nuestro cuerpo». Pero concluye que «de un asegurador de supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte.»²⁰

El propio Otto Rank explica que, psicológicamente, «el doble indica el eterno conflicto del hombre consigo y con los demás, la lucha entre su necesidad de semejanza y su deseo de diferencia (...) conflicto que lleva a la creación de un doble espiritual en favor de la autopropagación, y en abnegación del doble físico que significa mortalidad».²¹

La aparición del doble en la literatura tiene por tanto un sentido: explicita el conflicto del hombre ante la muerte, trae ante nosotros una figura con la que el escritor lucha y se debate, de aspecto incierto, desconocida y amenazadora, pero tan inseparablemente unida a su destino, y al nuestro, que al mirarla frente a frente nos reconocemos en ella.

Cuando el misterioso protagonista de *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* conoce que Don Sandalio ha muerto en la cárcel, primero manifiesta: «ha querido encarcelar a la muerte. ¿Resucitará?». Y en la carta siguiente le comenta a su amigo su triste divagar de solitario por los cafés: «Había grandes espejos, algo opacos, unos frente a otros, y yo entre ellos me veía varias veces reproducido, cuanto más lejos más brumoso, perdiéndome en lejanías como de triste ensueño. ¡Qué monasterio de solitarios el que formábamos todas las imágenes aquellas, todas aquellas copias de un original! Empezaba ya a desasosegarme esto cuando entró otro prójimo en el local, y al ver cruzar por el vasto campo de aquel ensueño todas sus reproducciones, todos sus repetidos, me salí huido.»²²

En el laberinto de espejos unamuniano las figuras se desdobl原因 y se empañan porque la niebla las desdibuja; o la locura, como es el caso del Blasillo de *San Manuel Bueno Mártir*. En cuanto dobles testimonian el eterno debate que en lo más profundo del hombre mantienen sus afanes de eternidad y su conciencia de finitud; dobles del anhelo, de la amargura, otros yo tan evidentes que hacen más clara nuestra locura, nuestra dificultad de ver con claridad a través de la niebla:

«Y en aquel momento pasó por la calle Blasillo el bobo, clamando su: “¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?” Y Lázaro se estremeció creyendo oír la voz de Don Manuel, acaso la de Nuestro Señor Jesucristo.»²³

Blasillo clama la desesperación de su otro yo San Manuel. El loco y

²⁰ FREUD, S.: *Lo siniestro*. Barcelona. Cálamus. 1979. Pág. 23.

²¹ RANK, Otto: *El doble*. Buenos Aires. Ediciones Orión. 1976. Pág. 19.

²² UNAMUNO: *La novela de Don Sandalio...*, pág. 85 y ss.

²³ Idem: *San Manuel Bueno...*, pág. 42-43.

el santo se nos presentan así como semejantes, como reflejos de una misma realidad humana. Y ésta es según Unamuno un misterio.

En la autocrítica al estreno de su drama «El Otro» en 1932 podemos apreciar con claridad cómo el trasfondo de problemas que latía en muchas de sus obras se hace aquí explícito:

«Mas respecto al protagonista masculino de mi —“misterio le he hecho llamar— El Otro, me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio —no problema—, de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal.»²⁴

Abiertamente el autor nos enfrenta así a un problema que es tanto suyo como nuestro: el del misterio de la personalidad humana, el de la propia vida y, en último término, el de la muerte. Tal misterio toma forma, imagen, a través del arte. El propio Unamuno nos advierte en otra parte de esa misma autocrítica que su manera de expresarlo es estética y que un público no debe juzgarlo con criterios éticos que en verdad tendrían más que ver con la lógica que con el arte.

En el seno de esa metafísica logocéntrica, cuya muerte acontece pareja a la muerte de Dios, que Nietzsche anuncia, el arte tiene un carácter suplementario, de doble de la realidad. El abismo entre apariencia y realidad, entre mundo aparente y ser verdadero, separa el arte, en cuanto reflejo y fantasía, del cosmos y de las esencias. El hombre se ha debatido, pues, durante siglos entre la aceptación de la verdad o la aceptación de la verosimilitud, y la reflexión en torno a lo bello o al arte ha sido, en consecuencia, ontología de la belleza, teoría del arte, incluso crítica, pero no estética.

La estética propiamente dicha nace de la eliminación del mundo verdadero, al que Nietzsche se refiere como la historia de un error²⁵, y del establecimiento de una genealogía de los valores. Este giro sitúa en el hombre mismo el poder generador de los valores, establece la transvaluación no como un cambio en el orden de los valores, sino como el devenir de la ley que los crea, y el arte se transforma en el organon de la filosofía. Estética es, a partir de Nietzsche, creatividad; las fronteras entre arte y filosofía se desdibujan, se aspira al filósofo artista, se propone una metafísica del artista. Ahora bien, una vez eliminada la división mundo real/mundo aparente ¿qué nos queda?

La respuesta de Nietzsche es la de un hombre concebido más allá de sus fronteras, pero esas fronteras son humanas, no trascendentes; un hombre «humano demasiado humano», encerrado en sus límites, pero alegre en la aceptación de su destino. Para ese superhombre, el arte ya

²⁴ Idem: *Obras Completas*. Madrid. Afrodisio Aguado. 1958. Vol. XII, pág. 80.

²⁵ NIETZSCHE, F.: «Cómo el “mundo verdadero” termina por devenir fábula. Historia de un error». (*La Voluntad de Poder* n.º 567-568. Año 1888). V. Martín Hiedegger, obra citada.

no es reflejo, ni doble externo, sino explicitación de una multiplicidad unificada que late en lo más profundo del yo y del mundo.

Creemos que la estética de Unamuno participa en gran medida de los presupuestos nietzscheanos, si bien encontramos que mantiene características propias que le confieren rasgos netamente personales. También Unamuno filosofa desde el arte, también su hombre se enfrenta al logocentrismo dolorosamente, pero su resultado no es un superhombre que ama alegre su destino. La sabiduría trágica de Sileno es para Unamuno punto de partida, no meta, de sus inquietudes. De acuerdo con esa línea calderoniana a la que hemos aludido más arriba, la certeza de la aniquilación no es aceptada por nuestro filósofo con alegre fatalidad, sino que la vida se transforma en un sueño, ahora ya sin una trascendencia que le confiera valor. La vida sigue siendo sueño, pero ante la posible ausencia del soñador, los personajes se transforman en «sombras de sueños», figuras fugaces de un espejo vacío. La muerte es así punto de partida, fundamento, la figura central en torno a la que van a girar las sucesivas imágenes del laberinto de espejos de la estética unamuniana.

Cada pueblo, cada cultura elabora peculiares visiones de la muerte. Para el griego, por ejemplo, la vida es el valor máximo y su pérdida algo que de ninguna manera puede verse compensado. Aquiles dice en la *Odisea*:

«¡No me echas a cuestras la muerte, oh noble Odiseo!
 Prefiero ser mozo de cuadra y vivir al servicio
 de un pobre labriego, sin mucho que llevar a la boca,
 en vez de reinar sobre esos muertos, pueblo extinguido.»²⁶

Este sentimiento vitalista origina un modo peculiar de representación: la muerte, Thánatos, hermana del sueño, Hypnos, e hija de la noche, Nyx, adopta la figura de un geniecillo, un pequeño, portador de una antorcha invertida. También Mercurio, el dios psicopompo, conductor de las almas hacia el reino de Hades, se representa generalmente cubierto por un manto en el que se dibujan llamas invertidas. El sentido simbólico del fuego vivificador se transforma, cambiando su dirección, para expresar un mensaje contrario.

En el Medioevo la muerte es sólo un tránsito, un punto que separa la vida de la tierra de la vida eterna, un paso que lleva al cielo o al infierno; se concibe como una fuerza cósmica que acaba con la carne y dispone al espíritu para recibir su recompensa o su castigo. De un modo contrario, el hombre del Renacimiento reafirma su individualidad también en lo que respecta al tema de su extinción. Su enfrentamiento lúcido a la existencia le lleva a verse ante su propio cadáver. Nacen entonces las danzas de la muerte, representaciones en las que cada hombre, rico o

²⁶ *Odisea*; (XI, 488 ss.).

pobre, clérigo o seglar, joven o viejo se ve enlazado en una danza macabra con su esqueleto. La muerte adopta a partir de estos momentos la figura que nos es más conocida y a su imagen huesuda, se añade pronto la guadaña, que en la iconografía anterior era un atributo reservado a Cronos.²⁷

El hombre imagina la muerte como sueño, o siente la vida como una enloquecedora danza con su propio esqueleto, pero aparte estas representaciones iconográficas en las que la muerte se personifica como elemento separado, tenemos también muestras de otra manera de afrontar el problema en la que la muerte queda imbricada en la vida misma. Se concibe entonces la vida como un juego en el que la partida es a muerte. En algunas tumbas egipcias se han encontrado representaciones del difunto jugando al ajedrez (Nakhet, 1.420 a.C., Neferronpet, XIX.^a dinastía). El hecho de añadir al repertorio iconográfico de la muerte el juego de ajedrez introduce en el conjunto un nuevo elemento simbólico. A la angustia ante una extinción segura e ineluctable, a la certeza del acabarse —a la necesidad— se añade el sentimiento de que ese acontecer es imprevisible, de que incluso el fin es imprevisible, se añade el azar.

Nietzsche y Mallarmé recogen desde la filosofía y la literatura las inquietudes que, a lo largo de milenios, el hombre ha plasmado en imágenes. La partida, esta vez de dados, es para ellos un símbolo de lo humano, del pensamiento/existencia. En la tirada de dados se combinan azar y necesidad y el jugador se compromete en ella, vive su juego a la vez fugaz y eterno.

Para el primero la tirada de dados implica una aceptación gozosa del azar en la que no se contraponen los dos términos. Para Mallarmé el juego de dados se convierte en un intento de abolición del azar. Necesidad remite a un orden de esencias al que se aspira en cuanto único modo posible de rescatar de su contingencia al jugador mediante la tirada.²⁸

En nuestra cultura española, Unamuno aporta nuevas reflexiones a estos mismos conflictos. La novela de Don Sandalio, ese Don Sandalio doble y reflejo de un autor que se sueña, se lee y se escribe, es la novela de un jugador de ajedrez:

«El problema más hondo de la novela, o sea del juego de nuestra vida (...) es un problema de personalidad, de ser o no ser (...) es si somos más que ajedrecistas, o tresillistas, o tutistas, o casineros.»²⁹

A las preguntas ¿ente de ficción?, ¿ente de realidad?, ya formuladas, parecen superponerse estas otras: ¿Quién es Don Sandalio?, ¿Qué es Don Sandalio? y, por extensión, quiénes y qué somos todos nosotros, re-

²⁷ BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía*. Barcelona. Barral. Ed. 1972. Sobre la iconografía de la muerte en el Renacimiento: PANOFSKI, E.: *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza, 1972 y WIND, E.: *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona. Barral Ed. 1971.

²⁸ DELEUZE, G.: *Nietzsche*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1971. Pág. 40.

²⁹ UNAMUNO: *La novela de Don Sandalio...*, pág. 91.

flejos soñados, dobles u originales de nuestro protagonista, jugadores todos de una extraña partida en la que domina un enigma.

En la partida de ajedrez unamuniana se advierte una presencia que trasciende los planteamientos de Nietzsche y de Mallarmé. El jugador de dados, solo, lanzaba sus tiradas. Su individualidad le enfrentaba a una necesidad y a un azar negados o aceptados. Unamuno, en cambio, nos sitúa ante la presencia de una fuerza que gravita sobre azar y sobre necesidad, que gobierna el juego. Don Sandalio, el jugador de ajedrez, ese doble amenazador que se pierde en una galería de espejos empañados es, él mismo, una imagen de la muerte. Jugador que juega una partida con su propio destino de sueño y sombra.

Todo hombre, todo Don Sandalio, juega su juego con la muerte, tiende a darle jaque mate, a abolir la necesidad con el azar. Ella, la muerte, es su permanente obsesión, su eterno amor, su eterna desposada:

«Yo me figuro que para Don Sandalio no hubo otra ella que la reina del ajedrez, esa reina que marcha derecha, como una torre, de blanco en negro y de negro en blanco» —una muerte que es, a la vez ineluctable, necesidad— «y a la vez de sesgo como un obispo loco y elefantino, de blanco en blanco o de negro en negro»; —y es azar— «esa reina que domina el tablero, pero a cuya dignidad de imperio puede llegar, cambiando de sexo, un triste peón. Esta creo que fue la única reina de sus pensamientos».³⁰

En la leyenda de Midas y Sileno reconocía Nietzsche la profundidad del alma griega, el amor a la vida, la conciencia lúcida del dolor de existir y el poso trágico que empujó a todo un pueblo hacia las grandes manifestaciones teatrales de la tragedia ática. La afirmación de la vida se lograba por medio del arte y el dolor de existir iba a adquirir rango de tragedia por virtud de la forma teatral. En los ritos agrarios, que implicaban decadencia, despedazamiento, muerte y resurrección, y que se escenificaban en el templo durante las fiestas estacionales, latía el germen de lo que, no sabemos exactamente cómo, llegó a ser el teatro.³¹

De igual manera que para el griego vida y muerte tienen peculiar significado, el español crea o filosofa enfrentado digna y dolorosamente a su destino. María Zambrano³² ha visto hasta qué punto tiene la muerte para el español un sentido específico. Desde Séneca hasta Antonio Machado, desde la Hispania romana hasta la España de la generación del 98, la historia nos enfrenta a un modo de pensar y de sentir la vida desde la muerte, desde el acabarse de cada uno. El estoicismo español viene a ser, en consecuencia, una disposición serena hacia la aceptación del fin, una disposición que nace del ateísmo o, por lo menos, de la du-

³⁰ Ibidem.

³¹ NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza Editorial. 1973.

³² ZAMBRANO, M.: *Obras reunidas*. Madrid. Editorial Aguilar. 1971. Pág. 299.

³³ MACHADO, A.: *Poetas completas*. Madrid. Espasa Calpe. 1940. Pág. 141.

da ante la trascendencia, y que impulsa al hombre español a sacrificar la vida sin resistencia apenas.

Séneca, el anónimo autor de la *Epístola moral a Fabio*, Machado o Galdós, son los nombres sobre los que María Zambrano nos hace reparar en su ensayo. Nosotros recordamos los versos machadianos: «Esa tu filosofía / que llamas diletantesca, / voltaria y funambulesca, / gran Don Miguel, es la mía»³³, y nos permitimos incluir a Unamuno en esa lista de espíritus desazonados ante una religiosidad que naufraga y una serenidad imposible, o para decirlo con palabras de la propia María Zambrano, entre Estoicismo y Cristianismo.

La mirada que enfrenta la muerte genera, pues, en nuestro arte y en nuestra filosofía una imagen que a la vez las fecunda y les confiere profundidad insondable. El sentimiento trágico de la vida no es, en último término, otra cosa que la renovada formulación de la imagen de esa reina del ajedrez que «no tiene el busto, los senos, el rostro de mujer de la esfinge que se asienta al sol entre las arenas del desierto, pero tiene su enigma».³⁴

Ana María LEYRA SORIANO

³⁴ UNAMUNO: *La novela de Don Sandalio...*, pág. 91 y ss.