

El soporte metafísico en la obra de Vergílio Ferreira (1916-1996)

JOSÉ LUIS GAVILANES LASO
Universidad de Salamanca

«Por eso llamaré a la metafísica, no un arte, sino una ciencia virtual, puesto que tiende a conocer y todavía no conoce [...]. Como actividad científica, por virtual que sea, procura conocer; como actividad artística, procura sentir. El campo de la metafísica es lo abstracto y lo absoluto.»

(Fernando Pessoa [Alvaro de Campos] trad. J. L. G. L.)

«Si estoy apasionado, si tengo "saudades", tedio, soy tocado por el misterio de las cosas, por el "escalofrío" de los "espacios infinitos", ¿por qué rayos no he de hablar de eso?»

(Vergílio Ferreira, *Pensar*, trad. J. L. G. L.)

1. METAFÍSICA Y LITERATURA PORTUGUESA

Hablar de metafísica y hablar de literatura portuguesa es tan correlativo como referirse al mar y a la sal. Rastreando a lo largo y ancho de la historia de la literatura portuguesa, a cada paso encontramos huellas de inquietudes metafísicas. Sin que seamos devotos de la subordinación de los caracteres y de las obras a las influencias del medio, al modo de Hippolyte Taine, la singularidad del frondoso paisaje luso-gallego, rezumante de bruma y encantamiento, asomado a un océano inclemente y misterioso, y la vocación ultramarina de sus gentes, envueltas en historias trágico-marítimas que han sembrado copiosas ausencias, ha debido de influir en la aparición de obras cargadas de simbolismo intimista y metafísico.

Los habitantes del occidente peninsular disponen de un vocablo especializado e intraducible para condensar su interpretación metafísica de la exis-

tencia, la *saudade*. Más que el reflejo lingüístico y conceptual de un estado psicológico —semejante a la «nostalgia», la «añoranza» o la «morriña»—, la *saudade* evoca una vivencia originaria de plena significación ontológica. La *saudade* puede objetivarse en el desarraigo de la patria, del paisaje natal o del espacio «topofílico»; en el desarraigo del ser amado o del bien querido. Pero la *saudade* es más que eso. Es, sobre todo, la sensación subjetiva de un sentir y de un desear sin objeto. El ser humano se concibe a sí mismo como existente y percibe de ese modo su radical soledad ontológica. Quien es cautivo de la *saudade* siente su existencia arrancada de algo que no puede explicar —que llamaremos metafísicamente «ser»— y es entonces cuando le invade, al mismo tiempo, la angustia (por lo que carece) y una vocación de absoluto (por lo que pretende). La peculiaridad típica y trascendental de la *saudade* ya había sido percibida a principios del siglo xv por el rey D. Duarte en el *Leal Conselheiro*. Más tarde, un conocimiento y profundización en este fenómeno de la indiosincrasia luso-gallega, le hubiera ayudado posiblemente a explicar a Miguel de Unamuno la insistencia de los literatos lusos en el fenómeno del desencanto y, en especial, de uno de sus registros más insistentes y terribles, el suicidio de los más preclaros (Antero de Quental, Camilo Castelo Branco, Manuel Laranjeira, etc.), que tanto estupor le causaba. Es evidente que la *saudade*, como sentimiento ontológico perceptivo de la singularidad humana individual, no puede ser exclusivo de ninguna cultura o grupo humano, sino, más bien, un universal psicológico. Lo que ocurre es que, por las razones que sean, esa posibilidad se desarrolló más intensamente en la comunidad luso-gallega que en otras comunidades. De modo que muy pocas culturas hay en el mundo tan dotadas para llevar a cabo este análisis fenomenológico-sentimental del ser del hombre. El conocimiento del ser del hombre en toda su plenitud —que es auto-conocimiento— no parece poder alcanzarse sino por las vías cognoscitivas que nos ofrece el sentimiento y la emoción.

Camões, Antero de Quental, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa y Mário de Sa-Carneiro, por citar sólo algunos importantes autores de la literatura portuguesa, son poetas cuyas obras están impregnadas de fuertes preocupaciones metafísicas. Del mismo modo acontece en la prosa de ficción con Raul Brandão, Mário de Sá-Carneiro, José Régio y Vergílio Ferreira. Vamos, pues, a centrarnos en este último.

2. ¿QUÉ ES UN ESCRITOR METAFÍSICO?

Desde la perspectiva del crítico, se acostumbra a etiquetar a Vergílio Ferreira con los rótulos de «existencialista», «metafísico», «ficcionalista de la

condición humana», etc., aspectos que, siendo evidentes, admitidos y declarados por el propio escritor, no han sido del todo estudiados en profundidad ni esclarecidos suficientemente en sus raíces, cuando no utilizados contra el escritor, mórbida y peyorativamente.

Desde la perspectiva del lector, todos aquellos que decidieron leer las novelas de este autor dejan de mirar al exterior, abandonan la seguridad y la distracción del mundo objetivo, y se ven propulsados a atrincherarse en sí mismos. En tal o cual novelista oímos hablar de los otros; en Vergílio Ferreira oímos hablar de nosotros mismos. Generalmente, sus novelas niegan al lector la satisfacción del enredo cómico o dramático (sin que ello quiera decir que no haya comicidad y dramatismo en su obra), convidándolo siempre a reflexionar. Esto es así porque Vergílio Ferreira se encuentra entre los autores que provocan en el lector una indagación profunda sobre su condición, arrancándolo de la distracción y de la despreocupación en que el tragar de nuestra vida actual nos coloca. El yo narrativo predominante en gran parte de sus novelas guarda estrecho parentesco con el autor y nos invita a acompañarlo en su busca incesante para desvelar el sentido de la existencia. Se ha dicho con razón que aquellos extranjeros que leen y admiran la literatura portuguesa contemporánea, se acercan a Miguel Torga para conocer mejor Portugal; pero que cuando leen a Vergílio Ferreira es para conocerse mejor a sí mismos. Conocer es entonces *conocerse*. Pero no *conocerse* en sentido objetivo, ni tampoco en sentido racional, ni en un sentido psicológico. El hombre *se conoce*, sabe de sí mismo, *sintiéndose, emocionándose...*

Antes que el novelista autor de tal o cual título, sea realista o lírico, está el hombre como ser y también como persona. Pues bien, existen personas que no experimentan curiosidad ni inquietud frente al enigma de su propia existencia. No están motivados por ningún tipo de interrogación metafísica, aunque ésta quede sin respuesta en cuanto al sentido último de la existencia. Son seres sojuzgados por la limitación objetiva de lo que les envuelve, sin tentación o vocación de absoluto, tomando lo metafísico como superación de la actividad práctica o vegetativa. Estas personas viven en el día a día. No meditan sobre los fundamentos, sobre los orígenes o sobre el destino de sus existencia. Cuando reciben un golpe ladran como perros, lamen la parte dolorida y recomienzan sin más. Pero hay otros seres sobre los cuales pesa la necesidad de explicar la vida del universo, su principio y su final, el porqué de un ser supremo, su propia existencia; que se interrogan sobre cuestiones como: ¿por qué la existencia y no la nada? ¿por qué soy?, etc. Para un hombre sin inquietudes de esta índole, para un hombre «no-meta-

físico», estas cuestiones son banales, se encuentran apegadas a la propia vida sin dificultad, simplemente las tiene en cuenta y no se interroga sobre ellas, no lo someten a ninguna preocupación, no lo incomodan hasta el punto de hacer de las mismas cuestión o problema. El «no-metafísico» se encuentra así relacionado con el mundo de manera feliz y despreocupada, porque sus preocupaciones son de otra naturaleza.

3. «NOVELA ESPECTÁCULO» Y «NOVELA PROBLEMA»

Todo lo antedicho se relaciona con otra distinción en el arte de ficción, que es la propia concepción vergiliana de la novela. Vergílio Ferreira distingue entre «novela espectáculo» y «novela problema». Esta distinción coincide con la división ya establecida anteriormente entre «narrativa de estructuras simples» y «narración de estructura compleja». La primera se encuentra ligada a lo mítico y a lo ideológico. Pretende ser una continuidad de lo real y nos presenta un corte de vida o un análisis psicológico, haciéndonos ver el mundo a través del ojo de un narrador omnisciente, el cual no se interesa por la estrategia amorosa, social o psicológica que le permita satisfacer las ambiciones y consumir las pasiones. Es el caso, por ejemplo, de las novelas de Tolstói o Balzac. Este tipo de novela apenas interesa a nuestro autor y sólo le «afecta» en sus primeros pasos como novelista, cuando recibe la influencia directa del neorrealismo en boga. La segunda establece una ruptura con lo ideológico en su versión de la realidad y se distancia de lo mítico para desenvolverse en lo imaginario-abierto. Es una narrativa centrada en sí misma, realiza una inversión de valores y tiene una ruptura con el mundo real. Fue inaugurada por Dostoievsky y los exponentes más preclaros para el propio Vergílio Ferreira son: Kafka, Camus, pero, sobre todos, su admirado André Malraux. Si, para ilustrarlo de otra manera, trasladásemos la confrontación al campo cinematográfico, encontraríamos una distinción parecida, *mutatis mutandis*, entre las películas de Steven Spielberg y las de Ingmar Bergman. Es al segundo modelo al que se adscribe devotamente Vergílio Ferreira después de esa pequeña etapa inicial. Si bien no se trata de compartimentos estancos absolutamente delimitados —por haber espectáculo en el problema y problema en el espectáculo—, es cierto que en la «novela problema» se nos relata una serie de pequeños acontecimientos de lo cotidiano, pero en modo alguno para dar al lector la ilusión de «espesor» de la realidad. En definitiva, es un modelo que *tiende hacia una metafísica de la vida cotidiana donde los acontecimientos, los instantes, las situaciones y los seres son permanentemente puestos en cuestión.*

En la obra vergiliana no se nos da, pues, la materia ficcional narrada por omnisciente narrador, imperturbable e incommovible, sino que asistimos a la íntima conmoción del espíritu del narrador ante los hechos que cuenta, arrastrándonos en sus repercusiones emotivas. Existe, pues, el desdoblamiento entre la persona que actúa y la que se contempla en su actuación. Frente a la categoría de objetividad surge ahora la intimidad subjetiva. La vía del conocimiento inmediato es el sentimiento y la emoción. Pongamos un ejemplo:

«Conocí a la mujer de Cerqueira, Ana, Ana. Tenía el pelo largo y liso, el rostro aguileño de energía y de ansia, mirar vivo de estoque... El labio inferior se abría por la irregularidad de un diente. Y te conocí, Cristina. Estabas con tus siete años, tu falda azul de volantes, tu airecito de niña seria.» (Aparição, cap. III, trad. J. L. G. L.)

Observamos que los tiempos están en indicativo y en pretérito, como corresponde a un texto descriptivo y referido a una situación pasada. Pero a la invariabilidad temporal y modal se une una variabilidad aspectual, expresada con el empleo del vocativo y en el cambio de la tercera a segunda persona para el complemento directo. Veamos: en la primera frase, lo normal es que se dijese *Conocí a Ana, la mujer de Cerqueira*, con un complemento directo en tercera persona inmediatamente seguido de la forma verbal y una aposición aclaratoria del estado civil de Ana (hasta ese trecho de la narración el lector no sabe quién es Ana). Sin embargo, Vergílio Ferreira construye de otra manera, invierte los términos y hace aparecer como aposición el nombre propio, pero añadiéndole una nota, la reiteración. Al reiterar el nombre propio, la sensación que se produce en el lector es diferente. El elemento reiterativo no es ya un elemento nominativo cuya función se limite a la pura denominación de la mujer de Cerqueira, pues esa función ya corre a cargo del primer elemento en este segmento del hilo narrativo. Desprovisto, pues, de valor denotativo, por simple economía discursiva, el elemento reiterado se carga de valor connotativo, esto es, funciona como un vocativo con valor emotivo y afectivo, y nos sitúa, no ya en el plano de la narración, sino en el del discurso. Mediante estas desviaciones inesperadas nos damos cuenta que el narrador se conmueve y por esta razón se desvía del orden habitual de colocación de las partes del discurso. En el fondo, la diferencia radical que separa el texto no poético del así considerado es que, mientras en el primero el rigor lógico refrena los impulsos anímicos del que habla o del que escribe, en el segundo es el impulso aní-

mico el que se desborda y hace saltar el orden convencional. No en vano se acostumbra a calibrar la novela vergiliana como de «novela lírica».

4. LA SIMBIOSIS FILOSÓFICO-LITERARIA

La obra de Vergílio Ferreira es una curiosa y, por otra parte, fuerte e indisoluble conjugación del pensador y del artista, la confluencia del filósofo y del poeta, la estrecha colaboración entre el ensayista y el novelista, sin que particularmente ninguna de estas aptitudes se sobreponga. El «problema novelesco» conlleva varias veces parejo un ensayo que desvela sus claves filosóficas; y, en contrapartida, el «problema filosófico» conlleva paralelamente una novela, encarnándose entonces en personajes y situaciones (es el caso, por ejemplo de *Carta ao futuro* y *Aparição*, de *Do mundo original* y *Apelo da noite*, o de *Invocação ao meu corpo* y *Alegria breve*). En el ensayo, la emoción resulta contenida por el intelecto; en la narrativa, la efusión lírica no desborda el planteamiento lógico concienzudamente meditado. Pero en ambos géneros hay un riguroso equilibrio, diríamos clásico: el ensayo está elaborado no como frío discurso filosófico, sino como discurso literario; en tanto que el discurso literario está salpicado de preocupaciones e intenciones declaradamente filosóficas.

Este sincretismo entre ensayo y novela se corresponde con el sincretismo entre idea y emoción. La novela es para Vergílio Ferreira el reflejo de una situación que ampara un problema o una serie de problemas entremezclados cuya base anecdótica quedará prolongada en saldo emotivo. De esta manera, lo que se depura en el transcurso del narrador es el intento de construir historias que, valga la paradoja, no se puedan «contar». Ciertamente, las novelas vergilianas plantean problemas al igual que sus libros de ensayo contienen ideas, pero hay una profunda diferencia entre la novela de ideas y las ideas contenidas en un ensayo, porque en las novelas hay un componente que informa poderosamente esas ideas, el arte. Es obvio que lo ideológico conduce la narración, pero en la novela, al contrario que en el ensayo, se incorpora el proceso de creación estética. De ahí que la novela no se convierta en un libro de ensayo, aunque trate ostensiblemente un problema de naturaleza filosófica. Vergílio Ferreira no es un novelista que hace ensayo, es un ensayista que hace novela. Los dos polos no sólo se interpenetran, pues guardan entre sí un interdependencia solidaria, sino que forman una estructura.

Desde nuestro punto de vista, las inquietudes metafísicas de Vergílio Ferreira son el resultado de la simbiosis o confluencia de tres factores:

A) De una tradición literaria y cultural, en que el sentimiento ontológico perceptivo de la singularidad humana individual, típico del mundo cultural luso-gallego, hace que Vergílio Ferreira confiese sus preferencias novelísticas, dentro del ámbito nacional, por autores como Raul Brandão (*Humus*), Mário de Sa-Carneiro (*A confissão de Lúcio*) y José Régio (*Jogo da cabra cega*).

B) La lectura en profundidad a cierta altura de los más significativos representantes del moderno pensamiento existencialista: Sartre, Heidegger, Jaspers. Conviene advertir a la altura de los años 40 comienzan a aparecer en Portugal los primeros estudios y traducciones sobre el existencialismo, siendo Vergílio Ferreira pionero en su consulta.

C) La propia condición idiosincrásica del autor, que le lleva a sintonizar y estimar la lectura de novelistas foráneos como Dostoievsky, Kafka, Camus, Sartre y, fundamentalmente, como ya hemos advertido, Malraux.

De este modo, Vergílio Ferreira es, sin duda alguna, el más representativo novelista portugués, heredero de ese instante de fusión filosófica-literaria en el cual la literatura comenzó a hacerse metafísica con Dostoievsky y la metafísica comenzó a hacerse literatura con Kierkegaard. Sabemos que, anteriormente a estos dos autores, filosofía y literatura no se llevaban bien, eran incluso frecuentemente hostiles. Todo aquello que no ofrecía credibilidad filosófica se encerraba en el «ghetto» de la literatura. No hay más que echar mano de los juicios de David Hume contra los literatos, a los que calificaba de «mentirosos».

La fusión entre filosofía y literatura que se da a partir de cierta altura en la obra vergiliana proviene del convencimiento de que es la metafísica —en el sentido que hemos apuntado— aquello que más plenamente justifica la obra literaria. Tras de sí, Vergílio Ferreira disponía ya de opiniones que iban en esa dirección. Merleau-Ponty justifica a los novelistas metafísicos en *Sens et non sens*. George D. Painter, en su biografía de Marcel Proust, afirmó que toda gran obra literaria era obra metafísica. Albert Camus manifestó que los grandes novelistas son novelistas filósofos, esto es, lo contrario de los novelistas de tesis. Simone de Beauvoir dejó escrito que la novela metafísica aporta un desvelamiento de la conciencia en el que ningún otro modo de expresión tendría equivalencia. Pero, tal vez ha sido su compañero Jean Paul Sartre quien más contundentemente haya afirmado la cualidad metafísica del novelista con estas palabras:

«Diré que somos todos escritores metafísicos. Pienso que muchos rechazarán esta denominación o no la aceptarán sin reservas,

pero eso proviene de un malentendido, pues la metafísica no es una discusión estéril sobre nociones abstractas que se apartan de la experiencia, es un esfuerzo vivo de abrazar por el lado de dentro la condición humana.» (J. P. Sartre, Situations II, trad. J. L. G. L.)

5. LOS AVATARES DE LA METAFÍSICA OCCIDENTAL

Siempre ha habido elementos metafísicos en el mundo de la narración, pero no es menos evidente que la metafísica ha ido restringiéndose en su significado filosófico, al mismo tiempo que, paradójicamente, ha ido encontrando adeptos en la novela.

Si realizamos una breve repaso por la historia de la filosofía occidental, el pensamiento se desarrolló en dos fases: bien sea como inquietud interrogante, bien sea como elaboración mental explicativa. Dichas fases se corresponden con las formulaciones metafísicas y las formulaciones críticas. Pero no hay un sentido unívoco para la metafísica como actividad de pensamiento. Para algunos filósofos, la metafísica sería ultrapasarse lo físico, de lo real a lo ideal; mientras que, para otros sería ir de lo ideal hacia lo real.

La expulsión de la metafísica como ciencia y como concepto sustantivo dentro de la filosofía es fruto del empirismo inglés. Para Hume no hay metafísica porque no hay objeto del que tal pretendida ciencia pueda ocuparse. Kant toma muy en serio los ataques de Hume, pero también toma en serio el problema de una metafísica de nuevo cuño: admite su expulsión por la puerta, pero permite que entre por la ventana, como dirá irónicamente Giovanni Papini. A partir de Kant, esto es, traspasada la segunda mitad del siglo XVIII, el concepto de metafísica se va degradando paulatinamente y comienza a especializarse como «explicación racional» en oposición al conocimiento empírico. Con el positivismo, Auguste Comte naturalizó el término «metafísica» como adjetivo, relegándolo al segundo estadio del espíritu humano, esencialmente crítico, en el que los antiguos dogmas del primer estadio, o estadio teológico, son reemplazados por sistemas de palabras abstractas que se tornan realidades. En un tercer estadio o estadio positivo, el pensamiento renuncia a ir más allá del mundo de los fenómenos observables y de sus relaciones.

A partir del positivismo, la metafísica y lo metafísico comienzan a tener una vida «precaria» e «ilegal» dentro de la filosofía. Por todo el siglo XIX, la palabra metafísica ya denota el vano intento de especular sobre lo incognoscible, esto es, lo que se opone a la solidez de las ciencias positivas. He-

gel decidió acabar con el dualismo clásico e irreductible de pensamiento y realidad por medio de un sincretismo dialéctico, excluyendo opuestos marginales (tesis y antítesis). Sólo habrá metafísica cuando se ultrapase la oposición entre lo real y lo ideal, que el autor de la *Fenomenología del espíritu* expresó en la famosa fórmula: «Todo lo real es racional y todo lo racional es real.» Pero, como sabemos, el panlogismo hegeliano exasperó a un Kierkegaard que reacciona vehementemente contra los excesos de la razón, siendo el primero en percatarse de que frente al rígido sistema de conceptos y signos algebraicos sobrevive el hombre carnal y mortal, de sangre y hueso, que se interroga para qué sirve todo el gigantesco aparato de dominio universal si no es capaz de mitigar su angustia frente a los dilemas de la vida y de la muerte, frente a la existencia. Este sentido extremo del hombre dio una vuelta de ciento ochenta grados, en la llamada «izquierda hegeliana», entre los cuales quien alcanzará una mayor proyección será Karl Marx, al convertir a la criatura humana, no en un proceso histórico (Hegel), ni en un producto esclavo de tiranías religiosas (Feuerbach), sino también en un fenómeno social y económico.

Ya entrados en el siglo xx, la metafísica siguió teniendo mala prensa. Tanto neopositivistas, como materialistas dialécticos y utópicos, al igual que los analistas lógicos del lenguaje, amenazaron con apagar para siempre, desde sus diferentes posiciones, las ascuas humeantes de la metafísica; incluso el arrumbamiento le vino desde otras posiciones estrictamente ontológicas que, paradójicamente, debían suponer un hermanamiento con la razón de ser de la propia metafísica. No hay ya más que consultar cualquier diccionario de sinónimos y comprobar que metafísica es sinónimo de «oscuro», «abstruso» y «difícil».

Todo cambia cuando una filosofía fenomenológica y existencial se propone, no explicar el mundo o descubrir sus «condiciones de posibilidad», sino formular una experiencia del mundo, un contacto *con* el mundo que precede a todo razonamiento *sobre* el mundo. De ahora en adelante lo que haya de metafísico en el hombre ya no puede ser referido a lo oscuro, abstruso e incompresible más allá de su ser empírico; el hombre es metafísica en su mismo ser, en sus amores y en sus odios, en su historia individual y colectiva, y la metafísica ya no es como decía Descartes, la ocupación de algunas horas al mes; la metafísica está presente, como pensaba Pascal, en el más pequeño de los movimientos del corazón.

Con la llegada del existencialismo de posguerra la verdadera dualidad consistirá en pensamiento y existencia, que es el fecundo descubrimiento de nuestro tiempo. Heidegger caracteriza la metafísica como «trans-interro-

gación allende al ente, para conquistarlo después, conceptualmente en cuanto a tal y en total» (*¿Qué es metafísica?*, trad. Xavier Zubiri). Según esto, la metafísica es interrogación, pero un tipo de interrogación especial. La interrogación metafísica es aquella que coloca «al interrogante en interrogación». En otro libro (*Introducción a la metafísica*), Heidegger se refiere a la metafísica como «el preguntar por algo que está más allá del ente», y dentro de esa pregunta, la interrogación suprema es «por qué es general el ente y no más bien la nada», cuestión, por otra parte, no del todo novedosa, pues ya había sido planteada por Leibniz, Kant y, sobre todo, por Schelling.

Nuestra época contemporánea no cuenta con más sistemas metafísicos originales que los que elaboran una metafísica del hombre, metafísica rigurosamente antropológica, no especializada ni en un registro *lógico*, ni en un registro *lingüístico*, sino como un pensar inmediato, intuitivo. En cada momento de la historia de la humanidad hay razones poderosas para que nazca una determinada metafísica y hay quienes la aceptan y quienes la practican. Las filosofías de la existencia surgieron en una época metafísicamente privilegiada. En el paréntesis neurótico de dos guerras mundiales, y bajo la amenaza de los más radicales trastocamientos de antiguos valores, los existencialistas pudieron llevar a la luz de la reflexión filosófica este oscuro sufrimiento de la historia, tan lejano de las ilusiones de los primeros años del siglo recién acabado. Por estos motivos, el filosofar deja de ser privilegio de los filósofos. Se convierte en el compromiso del hombre con su propia condición finita, con los límites que le condicionan y estimulan. Tal compromiso puede realizarse en la fe, como en la acción, en la especulación, como en el arte. El compromiso con lo trascendente, con la acción política y con el arte, pero sobre todo con el propio «yo», serán los *leit-motiv* metafísicos de la obra vergiliana. La metafísica dice el propio escritor, «es la tonalidad de todo cuestionar o el halo de silencio en que repercuten nuestro vocear separado y efímero» (*Invocação ao meu corpo*, trad. J. L. G. L.).

Como vemos, tras un ligero repaso por la historia de la filosofía moderna occidental —sin necesidad de remontarnos a los libros de Aristóteles que venían después de los de física y que fueron bautizados por Andrónico de Rodas con el término poco feliz de «metafísica»—, hay fundamentalmente tres sentidos del término «metafísica»: un sustantivo sentido técnico, arrastrado hasta el rechazo categórico de Hume, que Kant recoge y al mismo tiempo renueva; un adjetivo sentido paulatinamente desvalorativo, que partiendo del empirismo desemboca en el positivismo y neopositivismo; y

un sentido de interrogación radical, que tiene su principal fundamento en las corrientes antropológicas que desaguan en el existencialismo contemporáneo, y que es aplicable al espacio novelesco y filosófico de Vergílio Ferreira, pues bebe de estas fuentes.

6. LA DIALÉCTICA «YO»/«MUNDO»

La zona metafísica del «yo» vergiliano no se preocupa con consideraciones racionales, como el «yo» cartesiano, ni con consideraciones objetivas, como el espíritu hegeliano. A pesar de mantener un relativo parentesco con la «majeútica» socrática, la «introspección» pascaliana, la «interioridad subjetivada» de Kierkegaard y el «¡adentro!» unamuniano, el «yo» metafísico vergiliano está más estrechamente vinculado al «yo» trascendental de Husserl y es heredero directo de la subjetividad existencial de Jaspers y Heidegger, cuyo «yo» se capta en ciertas experiencias íntimas del sujeto. Dicho esto, el «yo» metafísico vergiliano se refiere a una interrogación que indaga el fundamento del saber, el sentido y validez del ser, la posición del hombre en el mundo, el problema de la muerte y del destino, la soledad y la esperanza, en suma, los problemas últimos y supremos de la existencia humana. Una vez se descubre a sí mismo como persona, el ser humano alcanza el valor de un absoluto. Lo metafísico proviene de que, cesando de vivir en la evidencia del objeto (sea sensorial, sea científico), apercibimos indisolublemente la subjetividad radical de toda nuestra experiencia y su valor de verdad. Esta subjetividad nada tiene que ver con la subjetividad empírica, la que vulgarmente se entiende en virtud del psicologismo, rechazado de plano por Vergílio Ferreira:

«Para aclararme a mí mismo sobre el «yo» que me interesaba, le distinguí en la teorización tres zonas de emergencia: la de las inmediatas relaciones sociales, o sea, de una actuación práctica; la de aquellas características que nos hacen «únicos», según el precepto de Gide a su Nathanael, a quien recomendaba se convirtiese en «el más insustituible de los seres», y a partir de los cuales se elabora la famosa «psicología»; y, finalmente, la de las zonas más profundas del puro impulso de ser-se, la de nuestra auto-revelación como «personas», la del «yo metafísico». (Para una auto-análisis literaria, trad. Perfecto Cuadrado.)

El encuentro del «yo» consigo mismo, que es el problema metafísico crucial de *Aparição* (esto es, «aparición» o epifanía del propio «uno mis-

mo» como persona) y punto de arranque de toda la metafísica vergiliana, parece sentirse como retorno a la unidad perdida o escindida, la sensación de extrañeza de que tanto hablan las filosofías de la existencia (Heidegger se sirve de la etimología para desglosar la existencia como «ex-istencia»). El hombre anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Esa escisión o desenraizamiento parece coincidir con la irrupción del saber racional que acabó con el pensamiento primitivo o mítico. Y, desde una perspectiva religiosa, concretamente cristiana, esa escisión se funda en el descubrimiento del pecado, esto es, el desanudamiento con lo sagrado expresado simbólicamente en el abandono del espacio «topofilico». En este sentido, la expulsión del paraíso, o *locus amoenus* primigenio, se identifica con el desarraigo del «yo» y del «sí mismo» dentro del propio hombre, que implica un camino de accesos para el reencuentro con el espacio feliz perdido. El reencuentro con uno mismo sería equivalente a la consecución de la «gloria eterna» por la vía cristiana, en tanto y cuanto el hombre es criatura divina desarraigada por un pecado original.

Si la ausencia de interioridad y la impersonalidad es la lacra del hombre contemporáneo y el «tener» se impone al «ser», ese mismo hombre tampoco deberá ser un abstracto solipsista, egocéntrico, escondido fuera del mundo, que es la pura elucubración idealista. El campo de la acción del hombre es el mundo. Si la ausencia de interioridad es una forma de locura, aunque sea una locura «sociable», la interioridad no se agota en sí misma, precisa completarse para fuera.

Al igual que los filósofos de la existencia entienden al hombre mientras está en la Tierra en tanto es determinado por lo trascendente, Vergílio Ferreira imagina a sus héroes obsesionados por el compromiso con lo trascendente. Pero trascendencia no quiere decir el hombre huyendo del planeta en busca de lo que él determina como trascendente, sino el hombre determinado en su vida terrena por la trascendencia. ¿Qué se debe entender, entonces, por trascendencia o trascendente? Heidegger estudia la trascendencia como estructura fundamental de la subjetividad. Existir es preocuparse y el sentido de esa preocupación es la temporalidad. Existir es también inadecuación radical de «estar-en-el-mundo», pues cada ser ha sido involuntariamente «incorporado» y «arrojado» a él, y esta inadecuación radical hace al hombre consciente de su finitud, provocándole zozobra y temor. Pero se trata de un temor sin objeto conocido, definido por la aspiración humana necesitada del tiempo y de sí mismo, es decir, de sus limitaciones. Contra el encierro del cuerpo y el encierro en el tiempo, el héroe vergiliano de *Cántico final*, de *Aparição* o de *Alegria breve*, es tentado

por la vocación de absoluto. Pero fuera de lo corpóreo y del tiempo lo que nos espera es la «nada», el «vacío», y con ello una sensación de «alarma», de «espanto», de «angustia», de «náusea», sensaciones producidas por el fracaso de encontrar la explicación, el «ser» en la existencia. El «ser» es intemporal y la existencia es temporal. Buscar en la temporalidad de la existencia la intemporalidad del «ser» o absoluto, es camino de frustración y, por tanto, de angustia. En *Aparição* hay un momento crucial cuando el protagonista se pregunta: «¿quién soy yo? ¿por qué estoy aquí?». A partir de ese instante la inquietud metafísica —y al mismo tiempo didáctica— tiene ya un único significado: buscar sentido al propio sujeto que vive en continua interrogación e intentar transmitirlo al «otro» que vegeta anclado en la impersonalidad y banalidad de lo otidiano.

A menudo, el héroe vergiliano ya no es el simple observador, el espectador y testigo de lo que pasa en los espacios donde habita, sino el hombre que se «asombra», se «alarma» y «siente escalofríos» ante el misterio de todo lo que existe, incluyéndose a sí mismo como una contingencia posible entre miles de millones, intentando arrancar su verdad profunda enmascarada tras la apariencia. El asombro más radical adquiere la forma de auto-interrogación. La existencia es el único ente que se interesa por sí. El interés del ente vital por su existir, el vínculo nupcial del hombre con la vida, es característico de la existencia. La existencia es un ente que no sólo «es», sino que, además, refleja su propio ser, es espejo de sí mismo. El niño de *Aparição* se asusta y huye espantado al ver repentinamente una imagen reflejada en el espejo del desván, que no es otra que la suya, pensando tratarse de un ladrón. El saber objetivo se detiene ante lo que al metafísico más importa, el más oscuro y profundo «yo mismo»: ¿qué soy yo, que me interrogo, busco e investigo sin sosiego? Es un interrogar que no me deja indiferente, al contrario, me acosa y ataca todas mis vísceras. Por el sólo hecho de ocuparme de mí mismo con sinceridad, he abandonado la seguridad del mundo objetivo, el refugio del «se» (veo, opino, actúo..., como «se» ve, opina, actúa), supero ese determinado empirismo censal que me califica en la naturaleza y en la sociedad, y me encuentro frente al abismo de mi pura posibilidad.

El problema de la subjetividad o mundo interior que *Aparição* nos presenta es susceptible del rechazo materialista y, de hecho, así se produjo dentro de los círculos progresistas portugueses a raíz de su publicación (1959). Según Georg Lukacs, habiendo caído en desuso la vieja ontología de la religión, el hombre quedaba desarmado frente a la nada, buscando refugio en la esfera privada del «yo», a falta de cualquier ocupación produc-

tiva. Este subjetivismo, según el filósofo marxista húngaro, es un producto filosófico del capitalismo, cuyo eslabón con lo objetivo se reduce a un particularismo individualista que axfisia y mutila la verdadera personalidad. La fenomenología y la ontología que de ahí se derivan no ultrapasan, según la interpretación de Lukacs, a no ser aparentemente, el solipsismo epistemológico del idealismo subjetivo. Pero hay que tener muy en cuenta que, desde que se introduce al hombre como sujeto de la historia «y el marxismo lo hace de manera expresa», no es el hombre colectivo o a la clase lo que se introduce, sino también al hombre individual. Antes de que se produzca el consenso colectivo para una huelga, ha habido la decisión individual de los coopartícipes en esa acción.

Otro «hijo» de la fenomenología y del existencialismo es el *nouveau-roman*, con el que Vergílio Ferreira guarda ciertas concomitancias de estilo [especialmente en *Estrela polar* (1962), novela en la que se plantea la comunicación interpersonal como problema]. Pero en el movimiento francés, lejos del humanismo integral vergiliano, el hombre queda relagado a ser un simple «mirón» de objetos, en tanto que en nuestro autor el hombre enfrenta su propio drama en virtud de lo que le es fundamental. No juzga su valor en elementos específicamente técnicos, sino humanos. La gran diferencia que separa el *nouveau-roman* del existencialismo metafísico vergiliano es que, mientras en éste se denuncia el absurdo, aquél se instala en él.

También las confrontaciones dialécticas del «yo/mundo» vergiliano con los de Sartre o Camus, aunque no tengan evidentes puntos de contacto, pueden considerarse ideológicamente afines. Poco tienen que ver el Roquetin (*La nausée*) y el Mersault (*L'étranger*) con Alberto (*Aparição*), nacidos en 1938, 1942 y 1959, respectivamente. Como ha puesto de manifiesto acertadamente Leopoldino Serrão, el héroe vergiliano «es más luminoso, más claro, apelando a las armonías de lo visible y suscitando las de lo invisible; más sobrio y pesimista el sartriano. Vergílio Ferreira es más un escéptico que un pesimista, menos un moralista que un escritor que reflexiona sobre el hombre sumido en la crisis de valores de su tiempo, en una completa ausencia de ideologías y sin tentaciones “psicologistas” o psicoanalíticas.» (Vid. revista *Anthropos*).

7. METAFÍSICA Y RAZÓN

La obra vergiliana, pese a su inquietud por lo misterioso y trascendente, no renuncia a establecer una armonía entre lo racional y lo metafísica-

mente subjetivo. Cuando hablamos de «existencia» no queremos decir radicación en un campo irracional refractario a las exigencias de la razón y a sus caracteres de universalidad. Existencia y razón no son inseparables. Así como los conceptos del intelecto están vacíos sin intuición, así es totalmente vacía la razón sin existencia. La existencia no esclarecida por la razón es sentimiento, instinto, impulso ciego sin ninguna medida ni orden. La tentativa de la existencia de esclarecerse a sí misma, introduce al hombre en un horizonte metafísico, si por metafísico, como hemos venido insistiendo, entendemos no ya un cosmos trascendente de valores cristalizados, sino el sentimiento dirigido a la búsqueda de los fundamentos y de los fines. Sólo una profunda búsqueda de la persona, como la que se efectúa machaconamente y sin interrupción en la obra vergiliana, a partir de 1959 —aunque esbozada en novelas y ensayos anteriores a esa fecha— puede proporcionar algún esclarecimiento. Para ello, entre lo racional y lo metafísico no puede ni debe haber rivalidad, sino armonía, sincretismo, integración. Hacer metafísica, entonces, no es entrar en un mundo de conocimientos separados ni de repetir fórmulas estériles, es tener plena experiencia de las paradojas que estas fórmulas indican, es vivificar de manera simple y nueva el funcionamiento discordante de la intersubjetividad humana.

Precisamente, *Aparição*, por un lado, va a revelarnos que el hombre sigue creyendo en la bondad del progresismo y la solidaridad (ideología encarnada en la novela por el personaje Chico), es decir, la convicción sin fisuras en un imparable desarrollo de la inteligencia a través de un progresismo ininterrumpido ligado naturalmente a la ciencia y a la hija de ésta, la técnica, y haciendo de ese relativo un absoluto. Por esa misma cualidad de posición extrema y absoluta, representada por Chico, todo lo que no sea contemplado desde esa óptica será considerado como «superchería» y «bazofia irracionalista». Por otro lado, contrapunteando el imperativo absoluto de la razón progresivo-científica, el autor coloca dialécticamente al protagonista (Alberto), para quien la vida dirigida hacia el futuro no deberá consistir en un vivir «fuera de sí», en un vivir donde lo subjetivo resulte enajenado. Porque también hay, como no, alienación progresista, a la par que alienación metafísica. En literatura, autores como Orwell, Husley, Capek o Kundera han denunciado a qué se puede llegar en un futuro absolutizando las partes del Estado, la Historia, la Técnica y la sociedad sin clases, hasta hacer surgir peligrosos diosillos destructivos.

No se trata; según Vergílio Ferreira, de oponer la trascendencia metafísica a la inmanencia terrena. No es cuestión de abandonar el compromiso de lucha por ideales de justicia social, de convertir la «revolución social» en

«revolución metafísica» al modo de Albert Camus en *L'homme révolté*. De lo que se trata es de incorporar esos ideales a una aspiración más amplia, porque, por sí mismos, no pueden colmar plenamente al ser humano. El hambre de la condición humana no se agota en un estómago satisfecho «como la luz de la tarde de un día caliente de junio», porque ¿qué ocurrirá cuando el hombre, llegue, por fin, al final de la utopía, llene su estómago y esté haciendo la digestión? —pregunta el metafísico—, a lo que contestará el materialista con ironía: «Si la digestión fuese pesada, bicarbonato. Si no lo fuera, un paseo al aire libre o un poco de siesta.»

El hombre posmoderno tiende a reducir la razón a cálculo y cibernética, y la emoción a irracionalidad, decidiéndose en la trágica dicotomía por lo positivo que conduce directamente al progreso y al desarrollo inintermitidos. Ortega y Gasset ya vio muy claro que no basta con la vida y no basta con la razón, sino que es necesario encontrar una «razón vital». Por eso, para el autor de *El tema de nuestro tiempo*, «la metafísica es la orientación radical del hombre». Otro intento de síntesis superadora de las posiciones desencontradas entre metafísica y razón o, lo que es lo mismo, pensar y poetizar, nos lo expone Heidegger: «en el poetizar del poeta y en el pensamiento del pensador, se abre tal extensión que una cosa cualquiera —un árbol, una montaña, una piedra, una casa, el trino de un pájaro— pierde por entero su indiferencia y carácter habitual». Como afirma Vergílio Ferreira: «todo el mundo se admira de que existan *ovnis*. Pero nadie se admira de que existan piedras. El mayor y más increíble misterio no está en lo desconocido sino en lo que nos es bien conocido.» (*Pensar*, trad. J. L. G. L.). La aparición nada añade a lo que nos «aparece», a no ser la visión flagrante de lo que estaba oculto, que tal vez ya sabíamos. Pero ese añadido remite el saber hacia una dimensión nueva, como lo es para el místico el éxtasis de la revelación.

8. LA ALEGRÍA BREVE

Pero el descubrimiento del «yo» lleva como correlato el encuentro inexorable con la muerte, pues la autoconciencia de uno mismo lleva emparejada la conciencia de su aniquilación. Si desde el comienzo de su carrera como escritor ya la muerte ocupaba un lugar destacado, a partir de la epifanía del yo, cobra una especial relevancia en dialéctica constante con esa «alegría breve» que es la vida. Vergílio Ferreira repica con fuerza a lo largo de su obra su misión como escritor: «justificar la vida frente a la in-

verosimilitud de la muerte.» Anclado en este punto, añadirá: «y nunca hasta hoy supe inventar otro problema.» Un hombre sólo será perfecto cuando la muerte ya no pueda sorprenderlo. De modo que el humanismo antropocéntrico vergiliano se asienta en el intento de armonizar esa realidad «espantosa» de sentirse persona con su negación absoluta. Adecuar la vida (que es un pleno ser, un absoluto, una positividad necesaria) con la muerte (que es una nulidad, una ausencia, una pura nada). No tendremos plena conciencia de la vida si no le incorporamos su negación. El hombre es un ser para la muerte, por lo tanto no debemos apartarla de nuestra vida como a una apestada, pues nuestra vida no sería auténtica. Que la vida, que es un milagro fantástico, se ilumine con la evidencia de la muerte; y que la muerte nunca tenga razones contra la vida. Esa es la distancia entre los dos polos del linaje humano, ocupando un lugar en el universo en el que Dios y su universo de gloria o de condena ha dejado de ser una referencia segura.

Más allá de las motivaciones psicológicas personales, el discurso reiterativo de Vergílio Ferreira sobre la muerte, se relaciona estrechamente con las llamadas «filosofías de la existencia», que dan una especial relevancia al problema de la muerte. Estas corrientes filosóficas cooperaron en gran medida a suscitar y aumentar el interés por ese problema. No sólo eso, contribuyeron, además, con nuevas, sutiles y profundas reflexiones; pero, a fuerza de circunscribir la idea de la muerte a sus manifestaciones humanas, la exacerbaron. Esta actitud fue en principio comprensible. Una parte considerable del pensamiento filosófico moderno había evitado sistemáticamente el problema de la muerte, enfrentándolo como una inquietud impertinente o como una perturbación ingrata. Convenía, pues, reavivar el sentido opuesto afirmando que la cuestión de la muerte humana es radical en cualquier planteamiento filosófico. Hay que situar en este intento a Vergílio Ferreira cuando, alrededor de los años cincuenta, conecta con las filosofías de la existencia.

Pero lo que para Vergílio Ferreira era un problema, él mismo veía que no lo era para el común de las gentes. Porque hoy la muerte no existe, o mejor, se la margina como motivo de reflexión, porque está reñida con la sociedad opulenta de consumo y disfrute. De modo que, según Vergílio Ferreira, el acontecimiento más espantoso del universo, el que un ser humano se convierta en nada, es un pormenor sin significado para la gran mayoría de los, valga la paradoja, mortales. Sin embargo, para el autor de *Alegria breve*, el profundo cuestionar del hombre está ahí, en ese pequeño intervalo entre el último latido del corazón y el silencio final. Hace centenas de miles de años que el hombre nace y muere, pero todavía no aprendió que es

mortal. La única certeza absoluta de la vida es la muerte, pero es la certeza en la que menos se cree. Mas, siendo la muerte lo más definitivo y auténtico que tenemos en nuestra vida, sorprendentemente —dice Vergílio Ferreira con ironía en uno de sus diarios (*Conta-corrente*)— no figura en los programas electorales de los políticos, o lo que es lo mismo, para ellos tampoco la muerte existe. La contumacia vergiliana en el tema de la muerte hizo que la ironía se volviese —tal vez como venganza de los políticos— contra él, ahora de modo malévolamente por parte de sus detractores, acusándolo de «mórbido», «enfermizo» y de haber montado con su obra «prósperas funerarias» y «florecentes tanatorios».

Vergílio Ferreira, licenciado en filología clásica, seguidor de Eça de Queiros en las formas y de Malraux en la sustancia, transeunte del neorealismo a un existencialismo *sui generis*, mantenía desde antiguo una estrecha y grecorromana amistad literaria con la muerte, en la que estaba instruido desde el famoso racionalismo de Epicuro contra el injustificado temor a Tánato, hasta el postulado de Heidegger «el hombre es un ser para la muerte».

Tanto la reflexión sobre la muerte como su concreción aparece en la obra vergiliana cargada de registros y matices: en los animales (es curiosa la reiteración de la muerte de un perro en casi todas sus novelas, simbolizando un papel frente al hombre equivalente al de éste con Dios), en las personas, en las cosas; voluntaria en involuntaria; infantil o proveya; heroica o vil; individual o colectiva; accidental o por decreto. Muéstrase también implícita y explícita en los títulos de sus obras, desde su segundo libro *Ondo tudo foi morrendo* (1944), hasta los títulos más recientes, menos literales, aunque más sugerentes, como: *Cântico final* (1960), *Alegria breve* (1963), *Nítido nulo* (1972), *Rápida, a sombra* (1975), *Para sempre* (1983), *Até ao fim* (1987) y *En nome da terra* (1990), este último, un sobrecogedor relato cuyo protagonista, mutilado e interno en una residencia, recrea el pasado junto su esposa ya difunta, en los instantes más privilegiados, en contrapunto con la realidad terrible de deterioro, miseria y progresivo vacío de los cuerpos.

Si la muerte fue en todo momento de su vida una «preocupación metafísica», un objeto del pensar, se hizo también físicamente familiar y entró en el círculo más íntimo del escritor cuando la tuvo de cerca, tras un grave accidente de circulación y un agudo problema cardiovascular. Estos percances hicieron posible una más estrecha comunicación entre ambos:

«Muerte, puedes venir. Está la puerta abierta, puedes entrar. Déjame sólo resolver unos problemas que he de ventilar entre los que no

está el de existir (...). La muerte apenas subscribe lo que ya somos como excedentarios. Dejémosla rubricar apresuradamente nuestro destino, pues tiene más que hacer. Muerte, puedes venir. No me hagas carantoñas. Mas sé educada y no me fastidies mucho.» (Pensar, trad. J. L. G. L.)

La muerte se comportó amable y generosa con quien tanto la trató y respetó. Le dispensó de dolores, de entubaciones, de demencias seniles y de tratos con Alzheimer, tal y como le había pedido. Además, le otorgó la máxima encomienda al mérito mortal de un escritor: morir pluma en mano, como el soldado al lado del cañón, el actor en el escenario o el atleta persiguiendo alguna marca. Así se presentó el 1 de marzo de 1996, después de haber cumplido ochenta años de vida, mientras escribía a su manera tan singular, sobre tablilla, con letra «miudinha como um chuvisco de Compostela» (João-Palma Ferreira).

9. DIOS Y LA DIVINIDAD

Uno de los personajes de *Cântico Final* (novela terminada de escribir en 1956, pero no publicada hasta 1960) afirma que el descubrimiento decisivo de esos últimos años fue la «muerte de Dios». Lo cual se presta a una interpretación parcial o absoluta. En el primer caso, concédese la posibilidad de una resurrección: Dios ha muerto, pero no ha sido sepultado, de modo que permanece latente el misterio de su sombra, esto es, su necesidad. En el segundo caso, la muerte de Dios es definitiva, y nos fue transmitida diáfananamente por Nietzsche en su célebre y categórica frase. La muerte de Dios es, pues, para unos, absoluta, de modo que no existe la posibilidad de sustitutos o sucedáneos; para otros, en cambio, no es una contingencia sino una necesidad, porque un absoluto es indispensable para que la criatura que el hombre es no quede abandonada en el desierto de su profunda soledad. En este último sentido, Dios murió, sí, pero no han cesado esfuerzos para reemplazarlo en el trono vacío.

Mallarmé, Pessoa, Huidobro, el surrealismo y el futurismo ambicionaron crear un mundo con subtítulos divinos en el arte del poema. Feuerbach supuso que, abolido Dios de las religiones positivas del cristianismo, el hombre era el fin del hombre, que la antropología sustituiría a la teología. Comte pretendió suprimir a Dios para mayor gloria del catecismo positivista. Marx lo eliminó al postular una sociedad no piramidal y al considerar,

siguiendo a Epicuro, que las religiones eran como opios tiránicos y embriagadores. Nietzsche proclamó sin rodeos la muerte de Dios, el nacimiento del Superhombre y la eternidad del instante en un tiempo circular de eterno retorno.

Pensadores, escritores y poetas del siglo XIX tendieron a suprimir a Dios para que un relativo ocupase los aposentos divinos. Y todo se convertirá en drama, según Vergílio Ferreira, porque, una vez desaparecido Dios, son efímeros sus sucedáneos o sustitutos: «a un Dios se le dio de baja cuando hubo otro para vencer. Y debido a que ya no hay otro para rendir al que había, es por ello que el hombre anda desorientado. ¿Es, acaso, imaginable un mundo sin convenciones?» (*Pensar*, trad. J. L. G. L.) Hoy sabemos que todos los intentos son efímeros. El venerado progreso, por ejemplo, se ha decantado en sus formas más negativas y egoístas de destrucción más que de creación; el arte se disolvió en pura abstracción, una libertad exacerbada puede volverse contra su propia esencia y la antropología ha hecho agua al proclamar sin rodeos la muerte del hombre (Foucault): «Dios hizo al hombre al final de la creación y debía estar ya fatigado. Pero la fatiga no explica todas las deficiencias con que lo hizo, y es que debe haber recibido sugerencias de alguien. Sin duda del diablo.» (*Pensar*, trad. J. L. G. L.)

La apelación a un absoluto o trascendencia que frecuentemente aparece expresa en los textos vergilianos, no tiene en ningún caso afinidades con la teología de las religiones positivas, de las formulaciones racionalistas de la ontología escolástica (las famosas «pruebas», que ya son indicio de la crisis divina), de la omnipotencia divina y del providencialismo. Pero afirmar que está vinculado a alguno de los postulados de los pensadores existencialistas ligados a su pensamiento —que él propio reconoce—, sería bastante arriesgado. Sabemos que el existencialismo moderno tiene sus orígenes en una experiencia religiosa, la de Soren Kierkegaard, y que ésta se fue desviando hacia un agnosticismo más o menos confesado, para no caer en casos de reconocido ateísmo, como el de Sartre. En este sentido, habría que mencionar la doctrina del misterio ontológico de Gabriel Marcel, el lenguaje cifrado de Trascendencia o Englobante de Jaspers, la intuición deslumbradora de la verdad, como «a-letheia», de Heidegger, o la posibilidad trascendental de Abbagnano. Estas posiciones ambiguas del existencialismo moderno son para los pensadores marxistas, como, por ejemplo, Lukacs, tan religiosas como el Dios que se combate, pues explican la incapacidad de los pensadores existencialistas de romper radicalmente con las sobrevivencias teológicas de los filósofos.

Manhã submersa (1954) nos muestra la primera experiencia de la «muerte de Dios» en el conjunto de la obra vergiliana, bien como vivencia particular (en esa novela el autor nos cuenta la peripecia juvenil en un seminario con saldo autobiográfico) o, bien como forma histórica en que la vivencia se produce y se asume en un determinado medio social portugués. Esa vivencia tiene dos vertientes: decepción por el vacío creado y el deseo de ocupar de nuevo el lugar del «dios muerto». Vergílio Ferreira, lejos de mostrarse indiferente ante el problema con un escepticismo sin grandeza, asumió esa vivencia. Nuestro autor está entre aquellos a quien Dios se le murió, pero que no pueden aceptar con la facilidad de otros esos diosecillos subalternos, mil veces más dispensables. Por ello, la actitud de Vergílio Ferreira tuvo siempre un carácter polémico, inquieto, «donde no es difícil discernir la sombra de los amores muertos a la luz oscilante de nuevas adoraciones» (Eduardo Lourenço).

Al analizar el conjunto de la obra vergiliana comprobamos que el problema de Dios, de su crisis, constituye para él la causa de todas las posibles crisis. Para Vergílio Ferreira, el problema de Dios no está ni del lado de los que creen ni del lado de los que no creen, porque unos y otros simplemente «ignoran». De católico practicante y con seis años de seminario, Vergílio Ferreira se adhiere a un agnosticismo activo para intentar resolver armoniosamente el caos producido por la ausencia de Dios, sin volver a colocarlo en el lugar que ocupó durante tanto tiempo. En este sentido, Dios es más la perturbación de una ausencia que se sabe, no de una presencia, y esa perturbación tiene que resolverse por la propia fuerza de la vida.

El Dios tradicional o clásico, el de las religiones positivas, tiene su origen en el hombre como «respuesta» —no como «interrogación»—, para explicar el «espanto» de estar vivo, siendo por ello una invención humana. En cambio, el «espanto» vergiliano es un terror sagrado ante la experiencia de lo indecible, de lo inexplicable, de todo aquello que supera nuestra facultad inteligible y nos causa extrañeza, estupefacción, asombro, espanto. Vergílio Ferreira dice en *Do mundo original* que «en la medida en que un Dios existe él deja de ser divino», o lo que es lo mismo, lo divino existe a pesar de Dios. De este modo, el dios resultante de las mitologías y de las posteriores religiones positivas no es el creador, es la criatura, según una lógica inversa que tiene su fundamento en Epicuro y Lucrecio. El verdadero rostro sagrado, dirá Vergílio Ferreira en ese mismo texto, no se muestra en un cuerpo de doctrina, se revela en la interrogación profunda, en el misterio de todo cuanto nos rodea, incluso el misterio de nosotros mismos, de nuestra persona que un día inexplicablemente habrá de desaparecer, o sea, algo que no se explica ni se enseña, y cuyo medio es el arte:

«Dios es la respuesta a nuestra interrogación que no la tiene. El misterio se vive o se experimenta, no se reduce a un tratado de misterología. Si intentamos sorprenderlo, él se esfuma, refugiándose donde no sabemos. Y es preciso que nos distanciamos para que él vuelva. Como cuando encendemos una luz en una sala oscura y su misterio desaparece, para luego volver si la apagamos. El arte moderno cometió ese acto sacrílego y fue castigado por su crimen.» (Pensar, trad. J. L. G. L.)

9. EL ARTE

A través del ejercicio artístico transcendemos la realidad de forma sensible o emotiva y podemos llegar a ese espacio original anterior a los dioses, que es la auténtica divinidad, absoluto o trascendencia. La apelación frecuente a todo eso en la obra vergiliana es una tentativa, a través de la magia de las palabras, a través del arte, para recuperar ese espacio original anterior a la invención de los dioses, para recobrar el destino humano y el sentido de la vida y de la muerte. De este modo, la «religación» del hombre a lo genuino por el arte es más «religiosa» que las propias religiones o creencias, porque el arte tiene un sentido más original, menos contaminado que la religión. Esto explica la elección por Vergílio Ferreira como protagonista de *Cântico final* —novela en la que más profundamente desarrolla el tema del arte— de un artista ateo próximo a morir, que consume su impulso vital, como «canto» postrero y desesperado, de reconstruir y decorar una capilla en ruinas, simbólicamente un recinto sagrado tan derruido como la propia divinidad establecida.

Al igual que el Malraux de *Les voix du silence*, para Vergílio Ferreira, lo que establece el contacto entre arte y religión no se realiza en un plano discursivo de comunicación visual, sino como un deseo y necesidad de afirmar la auténtica comunión de lo inefable a través de lo visible. Pero no es sólo la comunión con lo inefable lo que fundamenta la relación estrecha entre arte y religión —cuyo exponente es en el caso apuntado la capilla como símbolo—, el arte es también la expresión humana en cuyo ejercicio resuena la herencia divina de «crear», esa fuerza mayor, más profunda y más alta, medio de acceso a «otra» realidad primera, donde radica la primigenia divinidad. El arte asume así una dimensión divina al reflejar esos momentos de plenitud, momentos en que las palabras comunes no alcanzan por insuficientes. El arte se hace religión y el artista es su sacerdote. Para

Vergílio Ferreira, ser artista es la manera más auténtica de asumir y sufrir la condición humana en el tiempo del Dios muerto:

«El arte no perdió nunca su resonancia metafísica. Al servicio de la religión o, mejor dicho, expresándola, esa resonancia es equívoca. Ella puede, en efecto, juzgarse como consecuencia, siendo sin embargo una causa. Porque la vibración de lo sagrado, que es la esencia de la religión, es de suyo un vibración artística.» (Invocação ao meu corpo, trad. J. L. G. L.)

Las referencias históricas, filosóficas y literarias que relacionan el arte con la religión son muy antiguas y múltiples (Platón, Neoplatónicos, Fray Luis de León, Románticos alemanes, Woerdswoth, Coleridge, Chateaubriand, Maritain, Santayana, Malraux, Dámaso Alonso, Octavio Paz, Urban, etc.). También para los antropólogos y estudiosos de las religiones, el arte y la religión se confunden en sus orígenes en las sociedades primitivas. Mircea Eliade (*Lo sagrado y lo profano*) sustenta que, a pesar de la desacralización de la vida moderna, la experiencia estética propiamente dicha mantiene un efluvio religioso, porque el hombre «sin religión» en estado puro es un fenómeno muy raro. La mayor parte de los hombres «sin religión» continúan comportándose religiosamente sin saberlo. Existe siempre en el hombre una «nostalgia del paraíso» camuflada de maneras muy diversas, valores relativos elevados a absolutos, que Vergílio Ferreira abordará en *Alegria breve*, novela en que el destino trágico del hombre se revela precisamente por eso, por el fracaso de todos los valores relativos erigidos como dioses, restando una débil esperanza a un retorno del hombre: «clamo la muerte del hombre, anuncio su venida, hay siempre un Noé que escapa.»

Según la concepción vergiliana la función del arte no es una significación que se reduzca exclusivamente a sí misma, sino que trasciende su propia realidad inmanente, apunta para algo exterior a ella. Por ello no es raro tropezar en la obra vergiliana con la lamentación dolorosa de esos «lapsus» de inspiración, de sequía, en los que el artista no consigue la comunión mística con el arte:

«Mi arte, mi último bien (...). Otros tienen poder, salud, relaciones, gloria y un futuro para que todo esto tenga sentido. Yo sólo tengo mi arte y la sublimación que viene de ella y se impone sobre lo más bajo de mí. Pero cuan raro ahora me visita (...). Cuan raro ahora aparece y se demora (...). Estoy sólo conmigo y no es muy estimulante. La vejez, el cansancio, la corrupción. Pero el arte tiene el don de dar be-

lleza, incluso en aquel que nació y se crió en la fealdad (...). Cierro la mano y guardo en ella la última moneda. Abro la mano y ella ya no está...» (Pensar, trad. J. L. G. L.)

CONCLUSIÓN

Después de una primera etapa canónicamente realista de héroes humillados y ofendidos, que comienza justamente al final de su primera novela *O caminho fica longe* (1943), y que abandona tanto por razones ideológicas como por razones estéticas, comienza otra en la que el verdadero compromiso no es ya sólo con los otros, sino, y fundamentalmente, con uno mismo y su verdadero y más absoluto problema: «justificar la vida frente al absurdo de la muerte.» Por ello, el verdadero conocimiento del hombre no radicará en el «hacer», esencialmente neorrealista, sino en el «ser», esencialmente metafísico. A partir de ese instante crucial se inaugura en la obra vergiliana una preocupación por los más esenciales problemas de la condición humana —que persistira hasta su última novela *Cartas a Sandra* (1996)—, en la que vemos a los héroes, por un lado, solitarios, recogidos en lugares de silencio y de meditación y, por consiguiente apartados del «se» y estimulados a un monólogo cada vez más insistente: salas vacías, casas aisladas o deshabitadas, capillas, aldeas abandonadas, prisiones, bibliotecas o asilos de ancianos. Pero, por otro lado, estos mismos personajes están siempre seducidos instintivamente por lo trascendente, por el misterio, por las alturas, por los espacios siderales e infinitos, por los escenarios abiertos y sacralizados de la montaña. De un lado, pues, el inevitable destino, finito y limitado; por otro, el deseo de trascendencia hacia lo insondable, infinito e ilimitado. Esta paradoja responde a las dos características esenciales de la condición humana: muerte y deseo de inmortalidad. Los personajes de Vergílio Ferreira se imponen, pues, un desafío crucial: a través de un constante interrogarse, ver hasta qué punto pueden soportar una existencia sin trascendencia y cómo, despojados de un valor absoluto ya caducado, pueden asumir su precariedad humana.

La «historia» —a no ser como telón de fondo—, sea universal o portuguesa, nunca estimuló su fantasía o imaginación novelesca. Temperamentalmente era como un extraño en el mundo, alejado de las celebraciones sociales, «antimasa y antimanada». Sólo la historia del hombre, su destino incierto y el misterio invisible de todo cuanto le rodea y se oculta tras la realidad aparente de las ideas y de las cosas, le mereció atención. Su ficción

es la de un «yo» cada vez más consciente y perplejo de su divinidad y de su soledad de artista. Un universo tan cerrado, reiterativo y «egocéntrico» podía haber perjudicado su lectura. Pero no fue el caso. El desdoblamiento entre la persona que actúa y la que se contempla en su actuación, tan característico de su narrativa, hacía que los sucesos y acontecimientos fuesen contados en tiempo pasado y en primera persona, a través de la memoria del narrador, cargándose entonces de subjetividad, intenso lirismo, evocaciones emotivas y perpetuos soliloquios no exentos de fina ironía, en un estilo magistralmente peculiar, que hace de Vergílio Ferreira, a juicio de no pocos, artista incomparable dentro y fuera de las letras portuguesas.

SU OBRA ESCRITA

Novela

- O Caminho Fica Longe*, Lisboa, Inquérito, 1943.
Onde Tudo Foi Morrendo, Coimbra, Coimbra Editora, 1944.
Vagão J, Coimbra, Coimbra Editora, 1946; con prefacio del autor, Lisboa, Arcádia, 1974; Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.
Mudança, Lisboa, Portugália Editora, s. f. (1949); con prefacio de Eduardo Lourenço; Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.
Manhã Submersa (Premio Fémica de novela, en Francia), Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1954; Lisboa, Publicações Europa-América, s. f. (1976); Lisboa, Livraria Bertrand, 1987.
Aparição (Premio Castelo Branco), Lisboa, Portugália Editora, s. f. (1959); Porto, Inova, 1968; Lisboa, Círculo de Leitores, 1973; Lisboa, Livraria Bertrand, 1983.
Cântico Final, Lisboa, Portugália Editora, s. f. (1960); Lisboa, Arcádia, 1976; Lisboa, Livraria Bertrand, 1985.
Apelo da Noite, Lisboa, Portugália Editora, 1963; Lisboa, Livraria Bertrand, 1978.
Alegria Breve, Lisboa, Portugália Editora, 1965; Lisboa, Livraria Bertrand, 1981.
Nítido Nulo, Lisboa, Portugália Editora, 1971; Lisboa, Livraria Bertrand, 1983.
Rápida, a Sombra, Lisboa, Arcádia, 1975; Lisboa, Livraria Bertrand, 1979.
Signo Sinal, Lisboa, Livraria Bertrand, 1979.
Para Sempre (Premio «Pen Club» portugués, Premio Município de Lisboa, Premio D. Dinis, de la Fundação Casa Mateus), Lisboa, Livraria Bertrand, 1983 (7.ª ed. 1987); Porto, Edições Asa-Fundação Eng. António de Almeida, con ilustraciones de Júlio Resende, 1993.
Até ao Fim (Premio Associação Portuguesa de Escritores), Lisboa, Livraria Bertrand, 1987.

En Nome da Terra (finalista Premio Europeo de las Letras), Lisboa, Livraria Bertrand, 1989.

Na Tua Face, Lisboa, Bertrand Editora, 1992.

Cartas a Sandra, Lisboa, Bertrand Editora, 1996.

Cuentos

A Face Sangrenta, Lisboa, Contraponto, 1953.

Apenas Homens, Porto, Inova, 1972.

Contos, Lisboa, Arcádia, 1976 (incluye los dos libros anteriores); Lisboa, Livraria Bertrand, 1982.

Miscelánea de cuento y poesía.

Uma Esplanada sobre o Mar, Lisboa, Difel, 1986.

Diario

Conta-corrente 1, Lisboa, Livraria Bertrand, 1980.

Conta-corrente 2, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981.

Conta-corrente 3, Lisboa, Livraria Bertrand, 1983.

Conta-corrente 4, Lisboa, Livraria Bertrand, 1986.

Conta-corrente 5, Lisboa, Livraria Bertrand, 1987

Conta-corrente - nova série I, Lisboa, Bertrand Editora, 1993.

Conta-corrente - nova série II, Lisboa, Bertrand Editora, 1993.

Conta-corrente - nova série III, Lisboa, Bertrand Editora, 1994.

Conta-corrente - nova série IV, Lisboa, Bertrand Editora, 1994.

Ensayo

«Teria Camões lido Platão?», *Biblos*, vol. XVII, tomo 1, Coimbra, 1942.

«Sobre o humorismo de Eça de Queirós», *Biblos*, vol. XIX, tomo 2, Coimbra, 1943.

Do mundo original, Lisboa, Portugália Editora, 1957; Lisboa, Livraria Bertrand, 1979.

Carta ao futuro, Lisboa, Portugália Editora, 1958; Livraria Bertrand, 1985.

Da fenomenologia a Sartre (prefacio a *O existencialismo é um humanismo*, de J. P. Sartre, trad. portuguesa de Vergílio Ferreira), Lisboa, Prerresença, 1962, pp. 11-204.

- André Malraux. Interrogação ao Destino*, Lisboa, Presença, 1963.
Espaço do Invisível I, Lisboa, Portugália Editora, 1965; Lisboa, Arcádia, 1978.
«Situação actual do romance», en *Páginas de estética contemporânea*, Presença, Lisboa, 1966.
Invocação ao Meu Corpo, Lisboa, Portugália Editora, 1969; Lisboa, Livraria Bertrand, 1978.
Espaço do Invisível II, Lisboa, Arcádia, 1976.
Espaço do Invisível III, Lisboa, Arcádia, 1977.
Espaço do Invisível (IV), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.
Arte Tempo, Lisboa, Rolim, s. f. (1988).
Pensar, Lisboa, Bertrand Editora, 1992.

TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

Novela

- Nítido nulo*, trad. de Basilio Losada, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972.
Alegria breve, trad. de Basilio Losada, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1973.
Aparición, trad. introd. y notas de José Luis Gavilanes Laso, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.

Ensayo

- Para un auto-análisis*, trad. de Perfecto Cuadrado, Salamanca, Publicaciones de los Cursos de Verano de la Universidad de Salamanca, 1972.
«Novela 73» (incluido en *Estudios sobre la cultura portuguesa actual y un prólogo retrospectivo*), trad. de Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Publicaciones de los Cursos de Verano de la Universidad de Salamanca, 1973.
«Vergílio Ferreira, un escritor se presenta» (incluido en *Dos estudios sobre la cultura portuguesa contemporánea*), trad. de José Ares Montes, Madrid, Fundación Juan March, 1978.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

- ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura, varios autores, (1989): *Vergílio Ferreira, una narrativa y un pensamiento comprometidos con la historia y la libertad de creación*, núm. 101, Barcelona.

- BARAHONA, Maria Alzira (M.^a Alzira SEIXO) (1968): «Vergílio Ferreira, un tempo de pesquisa», in *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa.
- COELHO, Nelly Novaes (1973): «Vergílio Ferreira, ficcionista da condição humana», in *Escritores Portugueses*, Edições Quiron, São Paulo.
- COLOQUIO/LETRAS, Revista Bimestral (1986): *Homenagem a Vergílio Ferreira*, textos de Eduardo Lourenço y Georg Rudolf Lind, núm. 90, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- DÉCIO, João (1977): *Vergílio Ferreira: a Ficção e o Ensaio*, Século XXI, São Paulo.
- FONSECA, Fernanda Irene (1992): *Deixis, tempo e narração*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto.
- Ibid.* (org.) (1995): *Vergílio Ferreira. Cinquenta anos de vida literária*, varios autores, Fundação Eng. António de Almeida.
- GAVILANES LASO, José Luis (1989): *Vergílio Ferreira. Espaço Simbólico e Metafísico*, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- GODINHO, Helder (1985): *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa.
- Ibid.* (org.), varios autores (1982): *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GOULART, Rosa Maria (1990): *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, Bertrand Editora, Lisboa.
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (1996): *O discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus: ensaio interdisciplinar*, Colibri, Lisboa.
- MENDONÇA, Aniceta de (1978): *O Romance de Vergílio Ferreira. Existencialismo e Ficção*, Ilhpa-Hucitec, Assis-São Paulo.
- PADRÃO, Maria da Glória (presentación, prefacio y notas de una antología de entrevistas a Vergílio Ferreira) (1981): *Vergílio Ferreira. Um Escritor Apresenta-se*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PALMA-FERREIRA, João (1972): *Breve perspectiva literaria de la obra de Vergílio Ferreira*, Cuadernos de los Cursos de Verano de la Universidad de Salamanca, Salamanca.
- REIS, Carlos (1981): *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Comunicação, Lisboa.
- RODRIGUES DE PAIVA, José (1984): *O Espaço-Limite no Romance de Vergílio Ferreira*, Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura, Recife.