

HUELLAS DE LA INOCENCIA EN LA CREACION ARTISTICA (Cervantes-Dostoievski-Velázquez-Dreyer)

JOAQUÍN VERDÚ DE GREGORIO¹

«Sancho amigo, has de saber que yo nací,
por querer de cielo, en esta nuestra edad de
hierro, por resucitar en ella la de oro, o la
dorada, como suele llamarse.»

(MIGUEL DE CERVANTES)

«Stanton , vete al bosque con tus arpas
judías, vete para aprender celestiales palabras
que duermen en los troncos, en nubes, en
tortugas, en los perros dormidos, en el plomo,
en el viento, en lirios que no duermen, en aguas
que no copian, para que aprendas, hijo, lo que
tu pueblo olvida.»

(JUAN MANUEL COBO)

RESUMEN: En la evolución de la novela desde Don Quijote hasta El Idiota de Dostoievski , han surgido esos personajes llamados locos, pero que frente a la cordura de la sociedad han reflejado ese otro mundo en el que la visión adquiere otros contornos, una diferente precisión y hondura, en esa mirada que concilia utopía, inocencia e infancia. Al propio tiempo la novela cervantina supuso el hallazgo y la fusión de todas las experiencias literarias, lo que supuso la novela moderna y junto a ella la aparición, ya en el mundo de la conciencia, del hombre moderno; que alcanza su máximo esplendor en el siglo XIX y más, especialmente, en la novela rusa.

¹ Maître d'enseignement et recherche, Université de Genève.

Y en conexión con todo ello, la pintura de Velázquez supone en este género artístico el hallazgo de la modernidad. En El niño de Vallecas la visión del idiota, adquiere una nueva luz.

El arte cinematográfico se revela como síntesis de todos los anteriores. El film de Dreyer, Ordet, nos desvela a través de la mirada de un loco y de una niña, las profundidades evangélicas de la fe.

PALABRAS CLAVE: novela, historia, edad de oro, infancia, locura, destino, lenguaje, mito, conciencia, sueño, alba, camino, palabra, burla, castigo, recuerdo, narración, escena, diálogo, monólogo, amor, misericordia, tiempo, instante, pintura, mirada, cine, fe, evangelio, bienaventurados.

Se sitúa la novela moderna —y con ella el hombre moderno como bien precisa Milan Kundera—, en cuanto a su aparición en sentido cronológico, dentro de ese período de la historia generad de la evolución literaria que denominamos *Barroco*, pero con hondas reminiscencias del *Renacimiento*. No podemos dejar de constatar que Miguel de Cervantes, el autor de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ha vivido durante su juventud en Italia y en ella recibió directamente la influencia del período renacentista que es hondamente italiano.

Y en profunda influencia de ese universo, la novela de Fedor Dostoievski, *El Idiota*, converge con un momento histórico preciso y crítico, el siglo XIX ruso, situándose a la par en el auge de todo este género novelístico que adquiere en Europa su propia fisonomía.

Mas según otras voces, la novela no sólo no obedece propiamente a la historia sino que la completa, pues que llena muchas lagunas que la historia oficial no ha expresado u oculta: «la obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces, inmediatamente perceptible o material»².

Cierto que la novela es creadora de una historia —ficción— que muchas veces refleja más hondamente la realidad. Diríamos en términos ingleses que la novela es una *story* que puede coincidir en algún punto con la *History*, pero que la depasa, no queda encerrada en ésta como algunos han pretendido.

La verdadera creación novelística posee su propio clima estético, con sus adecuados ritmos y períodos. Una historia *sui generis*. No se adapta a lo que llamamos progreso, sino —y así lo ha dicho lúcidamente Milan Kundera— a una visión de la historia sustentada en el arte, pues que es la creación esté-

² C. FUENTES, *Geografía de la novela*. Alfaguara, Madrid, 1993, p. 22.

tica quien trasciende los tiempos y otorga vigencia a la otra, creativa, en cada uno de ellos.

La revelación de *Don Quijote* ha supuesto un álgido momento en la creación universal: el resurgir de la novela moderna, que sin romper con una etapa anterior de la historia del arte, logra una simbiosis unificadora de las creaciones anteriores, desvelando un nuevo arte: *el arte de la novela*.

Don Quijote es heredero de un universo anterior y por ello añora la *edad de oro* —aquí fundida con la comunión del hombre con la naturaleza—, la edad del mito «que no es invención de Don Quijote, la repetición ejemplar de que es heredero, de que en cualquier momento de tiempos históricos en que viva, adquiere sentido de su inactualidad y echa de menos la edad de oro..., ya que se considera en cierta forma de otro mundo»³.

Y al igual que el caballero, el príncipe Miskhin, el agonista de la novela, *El Idiota*, de Dostoievski, se siente próximo de una edad de oro, *testimonio de una ingenuidad y una inocencia* tan similares al universo de la infancia... Dirigiéndose al joven Kolia —quien todavía queda cercano a los inocentes— expresa: *¡Qué niños somos todavía Kolia!... ¡Qué hermoso es ser niño!*

Pues que en Don Quijote se pueden vislumbrar fundidas las tres edades del hombre. Como niño es capaz de dar vida a las mayores fantasías; como joven irá más allá de las fronteras de seguridad..., logra atravesar el espejo infantil y realizar, vivir sus aventuras; como ser maduro integra una cordura en contraste con su enajenación, mirar hacia atrás y reflejar y juzgar las consecuencias de sus propias hazañas tanto hacia sí como hacia los otros .

Y el propio rostro del príncipe Mishkin trasluce *la extraordinaria ingenuidad con que siempre escuchaba aquello que le interesaba y con que contestaba a las preguntas que se le hacían*.

Quizás en ello resida su destino trágico, pues que aquel que confiesa que *no ama la sociedad de los adultos*, debe enfrentarse con ellos. Cual le responde Rogoyin ,el ejecutor del crimen que provoca la definitiva ruptura en esta trágica novela: *Ay Príncipe...eres como un niño, que quiere un juguete y exige que se lo den enseguida*.

Pudiera acontecer que tanto el caballero como el Príncipe anhelaran salvar al mundo por medio de *la belleza*, como exclama este último. Y la edad de oro fuese el testimonio de esa nostalgia o utopía de un universo que reflejare aquella *ingenuidad o inocencia tales que el mundo no ha conocido*. Pudiera ser que esa edad se integrase en el *olvido* en su sentir poético: tiempo antes de la consciencia del transcurrir, de su pérdida, cual sucede en el niño; o de una edad primaria en la que la naturaleza respondía a las penurias del hombre, antes de toda necesidad como espejo de una vital raíz comunitaria que,

³ M. ZAMBRANO, *España, sueño y verdad*, Siruela, Madrid, 1984, p. 26.

por otra parte, tanto inquieta al pensador ruso..., la vida espontánea, fraternal, intuitiva. Todo ello cual sueño ancestral, originario que acompaña al hombre.

«En el principio era el mito, el cuento fabuloso y el hombre vivía en comunicación inmediata con su medio, con lo que le rodeaba. Más tarde el hombre comienza a preguntarse por las cosas, se inicia la separación, la soledad del hombre»⁴.

Afloran los dioses —en cierta forma como respuesta a la interrogación humana—, pero le hablan en un lenguaje que el hombre no comprendía. Se inicia la tragedia.

Emerge la filosofía —desgajándose paulatinamente de la poesía— como una normativa de seguridad. *Si eres esto, si sigues esas normas, estás salvado...* Todo se irá sometiendo a la Idea —*apeiron*— distanciando al hombre de su inmediatez...

La novela ya surge en el mundo de la conciencia, mas conllevando toda esa evolución preconsciente e inconsciente que la precedía. «Cervantes nos presenta la máxima novela ejemplar, justamente en el momento en que la conciencia va a revelarse con la máxima claridad»⁵.

Mas los estados anteriores a la adquisición de la conciencia siempre más o menos veladamente acompañan al hombre. Tendrá nostalgia de su sueño originario. Sueño primigenio que en Dostoievski iría unido a una cierta inmediatez con lo divino. «Tristeza y anhelo que invaden al hombre civilizado que ha perdido *la fuente de la vida*, desterrando a Dios a lugares lejanos desde donde su regreso no está asegurado. Distanciándose de lo inmediato, el hombre descuida y pierde su inercia vital que tiende hacia la consecución de la belleza ideal». Se ha separado de la inmediatez en función de la idea. Y «ese estado hace elevar la conciencia por encima de todo, incluida la vida misma»⁶.

La perspectiva de una conciencia limitadora de la inmediatez tiene su envés en aquel hallazgo de la creación cervantina que supone la visión del hombre moderno, ubicado en el universo de la conciencia, lo que supone una nueva versión de la libertad y, a la par, del arte. «El telón trezado en la leyenda quedaba suspendido sobre el mundo, Cervantes envía a Don Quijote hacia su viaje y rompe el telón. El mundo se abrió delante del caballero en toda la desnudez cómica de la prosa. Rompe una frontera y hace nacer un nuevo

⁴ *Ibid.* pp. 20, 24.

⁵ *Ibid.* p. 24.

⁶ I. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *Dostoyewski: de la igualdad a la diferencia, Ensayo sobre la burocracia*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 47.

arte. Su gesto destructor-o recreador-se refleja y prolonga en cada novela digna de ese nombre... Es la identidad del arte de la novela» ⁷.

El lenguaje en prosa, admirable en Cervantes, quedará como el peculiar de la novela y cual afirma Kundera no implica superficialmente una forma de lenguaje, sino una presentificación, un manifestarse de la realidad..., en un mundo concreto corporal, pero sin limitarse a manifestar tan sólo el lado vulgar de la vida o el habla popular, sino que prepondera la belleza de los sentimientos modestos... Se ha superado aquella distinción aristotélica entre personajes nobles y los de rango inferior correspondientes a la tragedia o la comedia. En la novela tienen todos cabida. Pues que es el hombre en su desnudez humana quien irá a la búsqueda del sentir de su destino. Aunque ello implique su fracaso...

«Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dando sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y, con él, la novela, su imagen y modelo» ⁸.

En la novela el personaje inicia su camino hacia una búsqueda y los hallazgos se irán manifestando a lo largo de su recorrido. Esa consideración de búsqueda ya se manifestaba en la llamada novela del *ciclo arturiano*, en aquella busca del *Graal*. Los caballeros de la Tabla Redonda nos dan la idea de círculo y en círculos sucesivos —centros de inmanencia— semeja desarrollarse la estructura de *El Quijote*: salida, aventura y retorno e hilvanado entre ellos los sucesivos diálogos y discurso de la reveladora lucidez de una cierta locura. Paralela pudiera ser la composición de *El Idiota*, sus sucesivas evoluciones parecen encerrarse en círculos: el uno anunciando el otro hasta el círculo último y decisivo que se disuelve en muerte, y la locura decisiva del príncipe Mishkin.

Mas emprende su camino para realizar un sueño, un sueño, aquí, hondamente entrañado en el universo del mito. Y ello queda como extrañado en ese campo de la conciencia donde se sitúa la novela. Pues que ese sueño encierra una pretensión de ser —*Yo sé quien soy*, exclama Don Quijote— «en sueños somos lo que no fuimos— cual si fuéramos herederos de un ancestro primario, de un sueño originario... Y en ese sueño, en ese universo de sueño se abre una libertad desconocida» ⁹,cual lo siente El Príncipe...

⁷ M. KUNDERA, *El Telón*, Tusquets. Barcelona, 2005,p. 146.

⁸ M. KUNDERA, *El arte de la novela*, Tusquets, 1987, p. 16.

⁹ M. ZAMBRANO, «El sueño creador» en *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 75.

Mis sueños son inmensos me parecía que se podía construir una vida sin límites, incluso en prisión.

Sería la del Alba, dice Cervantes que era cuando Don Quijote inicia su camino. «Sería, dice, con la incerteza propia del alba, del alba que cuando alguien la mira y la sigue es un alborear. No un estado de la luz, una hora fija del día, como son las otras horas del día, aún del crepúsculo, cuando es largo. El alba se diría que no lo tiene... como si el océano del tiempo y de la luz —del tiempo-luz— se asomara de par en par al filo de desbordarse, de retirarse. Por clara que sea, el alba es siempre indecisa»¹⁰.

Y esas salidas del caballero-o del Príncipe-nos reflejan a la par la certeza y la duda que acompañan el transcurso de la aventura vital y soñada.

Sale hacia el camino el Príncipe Myshkin, mas el personaje ya es conducido en cierta forma. Irrumpe en la novela viajando en ferrocarril...y estamos en el mundo de la ciudad como reflejo de una sociedad burocratizada que ya anuncia el universo de Kafka, un universo que irá cercando al hombre a través de los núcleos familiares, la burocracia, los poderes del Estado, la policía... La *nueva conciencia* cercena cada vez más al hombre de su entorno comunitario en el itinerario de su ser y de su sueño... La vida ha quedado cercenada por las leyes que ya no son espejo de ella.

Y el sueño de Don Quijote, comunitario, es el de *ser caballero y proteger huérfanos, viudas y menesterosos...*, *deshacer agravios y sinrazones. Y que ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos, y, finalmente, mantenedor de la verdad aunque le cueste la vida defenderla*, y el Príncipe: *ser pasivo y acudir con honda piedad hacia los otros.*

En la obra de Dostoievski la imagen de ambos agonistas llegan a fundirse, encontrarse y el intermediario en esa comunión es el poema de Pushkin, *El pobre caballero*, cuyo contenido acompaña como ejemplar visión al Príncipe. «El complejo de asociaciones literarias (importantísimas para cualquier héroe dostoievskiano) incluye también al *pobre caballero* de Pushkin. Este personaje lírico como eslabón intermedio merece especial atención. la genealogía del príncipe Myshkin, oculta cierto tiempo, se aclara cuando Aglaia-otro de los personaje esenciales en la novela recita el poema de Pushkin, o sea el Príncipe es un Don Quijote pero serio y no cómico. A su parecer los versos de Pushkin no especifican en que consistía concretamente el ideal del *pobre caballero...*, pero que sería una *Imagen luminosa, capaz de un ideal y que una vez fijado, capaz de dedicarle ciegamente toda*

¹⁰ *Ibid.* p. 80.

una vida..., el amor caballeresco y platónico como se ha concebido en la Edad Media...rompe lanzas por la belleza pura»¹¹.

Pero estos valores y su defensa que hubiese despertado la admiración o el reconocimiento o el reconocimiento se desentrañan en otro mundo, otra época. «Es lo que debe a su condición de personaje de novela. So condenación por haber nacido después del mundo del mito... Es su penitencia; al aparecer el mundo humano, los héroes míticos tienen que volver a recorrer ese mundo humano, decaídos, haciendo la máxima penitencia que puede serles impuesta a un héroe: *servir de burla*».

Por otra parte, «el héroe de la novela se encuentra encerrado en el tiempo de la conciencia, prisionero de ella. Nuestro Don Quijote siente la camaradería de los héroes todos, con los protagonistas del esfuerzo de todas las edades y sabe, sin embargo, que ya no es así»¹².

Y este mundo los juzga, se burla de ellos..., los juzga en el espejo deformado de una conciencia limitadora. Y a Don Quijote se le conceptúa integralmente como loco. Y, a la par, es patética la opinión comparativa sobre El Príncipe: *con todos sus triunfos, ese caballero pobre es un imbécil*.

Es cierto que el matiz de irracionalidad o locura enlaza la estructura de ambas novelas. Mas nos preguntamos si Don Quijote estaba convencido de la realidad de lo inventado o si Myshkin no logra una visión más profunda que trasciende lo racional.

Quizás como afirma Unamuno, el caballero pierde el juicio para expresar la monotonía de su universo, nuestra miserable falta de imaginación. O como opina Bloom, «De un encierro entre los libros de caballería que le sorbieron partió Don Quijote convertido en caballero andante..., todo aventurero errante responde a la necesidad secreta e insoslayable de restañar en la urdimbre constitutiva un trastorno de esa función del horizonte. Por eso quizás los horizontes yermos de Castilla, tierra de páramos y difíciles urdimbres, tenían que constituir el escenario de esa obra genial en la que, tras el secreto del humorismo, se alberga la dialéctica máxima de la existencia humana, la contraposición entre menesterosos y grandeza, entre prisión y libertad, entre el aherrojamiento de la locura y la acción liberadora de la fantasía y del ideal»¹³. Y algo semejante podríamos decir sobre *El Idiota* cuando se perfila el horror de Dostoievski frente a la burocratización y la pérdida de valores tal que llega considerar que *la criatura de este siglo es un desarraigado*.

¹¹ V. BAGNO, «El Quijote en los borradores de *El Idiota* de Dostoyewski» en *Anales Cervantinos*, 1994, n.º XXXII, p. 266.

¹² M. ZAMBRANO, *España, sueño y verdad*, p. 25.

¹³ H. BLOOM, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 142.

Qué importan mi angustia y mis pesares —confiesa Mishkin— si tengo capacidad para ser feliz..., no comprendo como se puede pasar junto a un árbol y no sentirse feliz al verlo. Hablar con un hombre y no sentirse feliz de amarlo..., lo que pasa es que no puedo expresarlo en palabras, pero piense en la muchas cosas bellas que se encuentran a cada paso, cosas que aún el más desgraciado de los hombres, no parece menos de considerar como bellas Mire ese niño, mire esa divina puesta de sol, mire la hierba como crece, mire los ojos que miran y aman.

Que yo, Sancho, nací para vivir muriendo, en esas palabras de Don Quijote semeja sintetizarse todo un esquema vital. Pues que el vivir se agota hasta el límite del morir, en esa intensidad que queda plasmada en el uso de los tiempos verbales el indefinido, instante como tiempo que fluye y se extiende hacia la temporalidad ilimitada del gerundio. Se nace para vivir y para agotar cada uno de los instantes de la vida. Toda experiencia vital ya integra la muerte para transformarla en vida y así la vida se trasciende...

Y no podemos olvidar que la locura era considerada como un mal sagrado. Don Quijote no es un loco sin más, —tampoco lo es Mishkin— sino un ser ejemplar de la locura, de un algo que aparece y transita por todas las locuras Hay algo metafórico en ellos: están dispuestos a que se mofen, a la burla con tal de mantener vivo su idealismo, su sueño... Don Quijote se inventa, quiere vivir su sueño y de los ensueños nacen los mitos. Y así *ex novo*, tanto *El Loco* como *El Idiota* crearán su propio mito.

Hay burlas, pero a su vez toques de ironía hacia los demás y hacia sí mismo, y paradójicamente el loco muchas veces es lúcido y los lúcidos son locos. *Aquel que trataban de idiota , podía penetrar , a veces, en el sentido de las cosas y contarlas con tal vivacidad y finura de una manera adecuada.*

Se irá descubriendo que sin ambigüedad las cosas pierden su significación aparente y el que está ante nosotros no es lo que pensábamos o pensaba ser... Porque pese a las burlas y a la mirada circundante, nuestros personajes desean inventar un mundo, reimaginarlo. Y frente al perimundo que afirma o pretende tener a los humanos en el recinto de su observación y comprensión, cual pretende uno de los personajes de *El Idiota: Nada de originalidad, prefiero que sea dichoso..., y viva en seguridad...* El Príncipe intuye abiertamente que *los inventores y los grandes genios han sido siempre mirados por la sociedad en el inicio de su carrera —y muy a menudo hasta el fin— como puramente simples imbéciles. Esta observación es tan banal que ha llegado a ser un lugar común.*

Mas, quizás, lo que une hondamente a ambos héroes es que «se asemejan sobre el castigo y el juicio humano». Según el príncipe Mishkin, *matar a un asesino porque ha cometido el asesinato es un castigo incomparablemente mayor que el crimen mismo...* Se puede interpretar el razonamiento de Don Quijote sobre los galeotes y la actividad en su favor como la consecuencia

y la respuesta que precede a la opinión de Mishkin. Al comprender que *esa gente aunque los llevan, van por la fuerza y no por voluntad*, Don Quijote los libera por la única razón de que parecía *duro hacer esclavos a los que Dios y naturaleza hizo libres*. En ambos casos los escritores contraponen a las leyes oficiales y la justicia basada en ellas, la justicia que se basa en una ley más alta ¹⁴.

La libertad es una de las esenciales características en ambas novelas como afirmación y como voluntad de elección del propio destino. No de un destino predeterminado por la historia o la comunidad a la que pertenece, aunque esa circunstancia influya dramáticamente en él..., pues que su aventura «es posterior y derivada de los libros de caballería. Sus hechos son de mimesis o imitación —como los del Príncipe en relación al hidalgo—; de suerte que lo suyo no es una aventura ética, sino estética. Y si se admite que toda ética es una antigua estética, concuerda con todas las características que Cervantes tenía en cuenta..., ya que la del hidalgo era ya una condición históricamente periclitada.

Don Quijote es un personaje de carácter que quiere ser personaje de destino. Pero esa transfiguración es producto de su empeinado esfuerzo de carácter. No se trata, en modo alguno, de una especie de hibridaje entre las dos órdenes. Ser personaje de destino es la obra del de carácter; por eso lejos de disminuir su condición de personaje de carácter, lo confirma...

Don Quijote está valerosamente loco y es obsesivamente valiente, pero no se engaña a sí mismo-tampoco, El Príncipe sabe quién es, pero también quien puede ser, si quiere. Cuando un cura moralista acusa al hidalgo de que no vive en la realidad y le ordena que vuelva a casa y deje de viajar, Don Quijote le replica que —para ser realistas— como caballero errante, ha corregido entuertos, castigado la arrogancia y aplastado diversos monstruos...» ¹⁵.

Pues que toda la novela cervantina es un espejo de libertad creativa, en ese universo de conocimiento del ser humano y de su libertad que constituirá este género desde entonces. El yo del autor se bifurca a través de los diversos narradores: el cristiano, el narrador árabe y a su vez la necesidad de un traductor que vierta al castellano los manuscritos hallados en lengua arábiga. En la segunda parte de la novela, Don Quijote conoce ya la historia escrita de sus aventuras y se permite actuar como personaje-autor; difiriendo de los hechos o aportándoles su punto de vista. La libertad del lector también es múltiple. Cada cual puede aportar su perspectiva. El autor irá escribiendo su novela y a la par integrando la nueva teoría literaria.

¹⁴ V. BAGNO, *op. cit.* p. 268.

¹⁵ R. SÁNCHEZ FERLOSIO, discurso pronunciado en la entrega del Premio Cervantes de Literatura 2005.

Cervantes encuentra, por otra parte, un castellano en plena expansión; hace apenas un siglo que ha surgido la primera gramática —la obra de Nebrija— lo que le permite una gran libertad en la utilización y recreación del lenguaje. Algo que acompaña a la novela al integrar el habla de los diferentes grupos sociales que refleja.

Pero en referencia al propio contenido formal de la novela, «por definición el narrador cuenta lo que ha pasado. Pero cada pequeño acontecimiento, en cuanto se convierte en pasado, pierde su carácter concreto y se convierte en silueta. La narración es un recuerdo, por tanto un resumen, una simplificación, una abstracción. El verdadero rostro de la vida, de la prosa de la vida, sólo se muestra en el tiempo presente. Pero ¿cómo contar los acontecimientos pasados y restituirles el tiempo presente que han perdido? El arte de la novela ha encontrado la respuesta: presentando el pasado en escenas. La escena, incluso contada en pasado gramatical es, ontológicamente, el presente: la vemos y la oímos; tiene lugar delante de nosotros, aquí y ahora.¹⁶» No podemos dejar de constatar que la novela de Cervantes es a la par tragedia y comedia, anunciando ese carácter híbrido de la narrativa actual.

La escena posee a su vez una connotación teatral y en ella el diálogo ocupa un espacio relevante. Y, más precisamente, en *El Quijote* sobresale la preponderancia del diálogo que adquiere casi un carácter de esencialidad.

El continuo diálogo, el enfrentamiento, el brío de las conversaciones, sobre todo entre los dos protagonistas, Quijote y Sancho, ilumina el transcurrir de la novela: *Mientras hablan y a menudo discuten enérgicamente amplían el ámbito de su común pensamiento...no se me ocurre una amistad comparable en toda la literatura universal*¹⁷.

Cual atestigua Harold Bloom, en aquella época han surgido dos grandes creadores: Shakaespeare y Cervantes. Y los dos grandes personajes que han trascendido sus respectivos universos, Don Quijote y Hamlet, han influido hondamente tanto en las posteriores creaciones como en las ideologías.

No hay verdadera amistad, según este ensayista, entre los personajes del dramaturgo inglés. Más bien, introspección. Hamlet queda más cercano del solipsismo, lo que conlleva y anuncia el monólogo interior que adquiere su cenit en el monólogo, en los tres días anteriores a su muerte, de *Ana Karenina* de Leon Tolstoi —uno de los mas bellos de la literatura universal— y en el que acompaña en ese viaje interior, a través de la ciudad, al *Ulyses* de James Joyce. O, últimamente, el hermoso monólogo que constituye *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares.

¹⁶ M. KUNDERA, *op. cit.* p. 25.

¹⁷ H. BLOM, *El canon occidental*, p. 144.

Más para el personaje cervantino es el diálogo la forma esencial de expresión, la comunicación con el otro deviene necesaria: «su vivir es permanente convivir... Si su acción ha sido elegida por él en los más intrincado de la soledad, ha de contar y cuenta naturalmente con la compañía y servidumbre de su fiel escudero..., imposible separarlos. Y aún sucede que Sancho no es solamente el fiel escudero de Don Quijote, sino algo más, contradictorio en apariencia: un juez. La presencia de Sancho es, en realidad, un espejo de conciencia que mira y mide al genial caballero¹⁸..., en sus sutilezas y cambios de tono, el amor que comparten se manifiesta en su igualdad y en sus malhumoradas disputas. Más que padre e hijo, son hermanos. Describir la precisión con que Cervantes los observa, ya sea cariño irónico, o ironía cariñosa, es una tarea crítica imposible»¹⁹. Imposible olvidar dentro de ese universo de amistad, la creación de Mark Twain en su novela *Huckleberry Finn*; influida por *El Quijote*, la amistad entre el muchacho y el negro Jim y sus aventuras a lo largo del río Mississippi, que ha sustituido a las tierras de la Mancha, deben mucho al mundo cervantino como el propio autor señala en su inicio.

La figura mixta que componen, Quijote y Sancho, es casi más original y trascendente que la de cada uno por separado. Y esa imagen que evoluciona a través de los tiempos, siempre aparece como la feliz síntesis de una dualidad superada. «Pues si nos dirigimos a la imagen primera —sujeto y centro del libro todo—, la del caballero, bien pronto aparece la otra imagen, la del hombre común que le sirve y sostiene y sin el cual nada habría hecho. Pero todavía más: Cervantes, que nunca se confiesa, que no se prodiga al hablar en primera persona, no deja de estar presente en todas las ocasiones y también nos mira»²⁰.

El diálogo y la escena transforman, a la par, al lector en oyente y con la evolución de la novela, sobre todo en el siglo XIX, deviene a su vez espectáculo..., toda la novela de este siglo, como bien afirma Umberto Eco, ya anuncia el cine...

La escena en Dostoievski está magistralmente recreada en ese juego entre las diversas presencias de los personajes y de los sucesos que, aunque a primera vista pudieran semejar lejanos de nuestras vidas cotidianas, nos hace creer en ellos, nos disuelve en esa densidad de acciones, conjunción de acontecimientos que logra recrear un universo fascinante. Posee, como halla Milan Kundera: «esa belleza particular, la belleza de una repentina densidad de vida».

¹⁸ M. ZAMBRANO, *España, sueño y verdad*, Siruela, Madrid 1994, p. 31.

¹⁹ H. BLOOM, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Taurus, Madrid, 2005 p. 89.

²⁰ M. ZAMBRANO, *op. cit.* p. 31.

Y esa misma densidad fluye en los diálogos. Pero más que diálogos, en *El Idiota*, podría hablarse de un solipsismo dialogado; un monólogo interior que busca ser diálogo y no logra llegar al otro, en ese conjunto de situaciones que el ensayista denomina «coincidencias inesperadas». Hay un movimiento continuo en los acontecimientos que implica algo de aciago y trágico²¹. Y de una solidez insospechada... Se ha levantado un tumulto de fatalidad, un caos de almas surca las páginas, una multitud de personajes cobra vida interior. Caminamos con ellos por las calles, nos sentamos en sus casas y de pronto, cuando caemos en la cuenta, descubrimos que esa cantidad inmensa de apenas doce horas, de la mañana a medianoche»²².

La descripción pudiera considerarse, a primera vista, como más propia de la novela de ese siglo XIX..., donde el hombre comienza a ser más consciente de esa evolución más rápida y veloz de un tiempo que aleja las posibilidades de la permanencia de las cosas, de su inmediatez..., se pierden para ser sustituidas por otras en un continuo cambio que, en la tecnificación del mundo, arrastrará al hombre en esa vorágine sin fin, como temía Martín Heidegger. «Y la novela tiene su propia génesis..., su propia historia..., marcada por períodos que le son propios..., tiene su propia moral (lo dijo Hermann Hesse: la única moral de la novela es el conocimiento), es inmoral aquella novela que no descubre parcela alguna de la existencia hasta entonces desconocida...; llegar al alma de las cosas..., entender la voz oculta, apenas audible del alma de las cosas...²³».

Y el llamado realismo en esa su relación de diálogo y amor con las cosas, también adquiere en *El Quijote* todo su esplendor: «queda...intacta debajo de su sombra una novela donde los protagonistas son los caminos, las ventas, los árboles, los arroyos, los prados, los pellejos de vino y aceite, los trabajos de todas clases, en suma: las cosas y la naturaleza»²⁴. El paisaje queda como parte integrante de la novela. Ya sugiere la aparición del paisaje interior. Pues que la naturaleza del hombre y esa alma de las cosas, también induce a salvaguardarlas, al integrarlas en esa memoria universal de la que el hombre participa. «Este es el signo del arte: hacer del pasado presente»²⁵.

En toda la novelística de Dostoievski, en la que el diálogo como busca que no como encuentro del otro, se manifiesta la nostalgia de la pérdida de esa relación de inmediatez del hombre con su entorno a causa de lo que el escri-

²¹ S. ZWEIG, *Tres maestros (Balzac, Dickens, Dostievski)*, Acantilado, Barcelona, 2004, p. 187.

²² *Ibid.* p. 194.

²³ M. KUNDERA, *op. cit.* p. 76.

²⁴ M. ZAMBRANO, «La crisis del racionalismo europeo» en *Obras reunidas*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 284.

²⁵ C. FUENTES, *op. cit.* p. 74.

tor ruso considera la burocratización del ámbito humano, que parece ya anunciar, frente a la desarmonización del mundo regido por normas alejadas del amor y la libertad, aquella expresión de Kafka: «El mundo ya tiene un sentido y la ley se lo otorga»²⁶.

Mas quedaría esa dimensión de amor como último y esencial destinatario de las hazañas del caballero, ese misterio de Dulcinea tan entroncado en el amor cortés, concepción vigente según Dennis de Rougement —*L'amour en Occident*— hasta las últimas estribaciones del siglo XIX... «Hay una forma de amar en la que no se da aquello que parece determinarse y así definir el enamoramiento, una imagen, una imagen con carácter de ídolo. El amor no ha encontrado su ídolo... quizás porque no quiera reconocerlo, porque el que en realidad ama nació ya así: enamorado ya desde siempre no tuvo tiempo de elegir su ídolo ni le es necesario. Y porque hay corazones que se niegan a la idolatría: El amor es entonces algo irreal, y al mismo tiempo capaz de contenerlo y sostenerlo todo un horizonte»²⁷.

Y el amor en su otra faz, la de misericordia, como más tarde recogerá Galdós en su hermosa novela que así titula. «Piedad e ironía son las notas del alma de todo novelista, y en grado sumo... en el autor del Quijote. Porque la novela pertenece al mundo de la misericordia, no al de la tragedia. Y la misericordia fluye, como el agua, sumergiendo todo en ella. Como agua y como luz que todo lo disuelve y todo lo ilumina mansamente, igualitariamente. La mirada del novelista se posa indiferente sobre el extraño caballero o la ventera, el Bachiller o las cabras del cuento»²⁸.

La misma misericordia es el sentimiento que pretende revelarse en el universo del pensador ruso, «este analista del sentimiento, que nos ha mostrado con sabiduría todas las particularidades del alma, nos infunde a la vez un sentimiento de humanidad más profundo y universal que todos los poetas de nuestro tiempo, Y quien ha conocido al hombre como nadie de él, siente como ninguno un gran respeto por lo inexplicable que lo creó : por lo divino, por Dios»²⁹.

La misericordia identifica a algunos de sus héroes con las víctimas... «Perezca yo si con ello los demás son felices», esta frase de uno de sus escritos obedece al espíritu de algunos de sus personajes que adquieren una esencia crística... «Y más allá de toda institución son ellos los que testimonian la misericordia y quienes pudieran otorgar el perdón». Recuerda aquella historia que aparece en *Los endemoniados* de Dostoievski. Aquel joven que había

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

²⁷ M. ZAMBRANO, *op. cit.* p. 31.

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁹ S. ZWEIG, *op. cit.* p. 207.

atentado contra la inocencia de la infancia de una niña y cuya culpa siempre le persigue obsesivamente. Y el Pope, a quien acude, le responde que él no puede absolverle de su crimen. Ve, le dice, por los caminos y busca el Cristo que pueda perdonarte. Yo no puedo hacerlo.

Y por esa misteriosa comunicación entre las diversas relaciones literarias, como las que existen entre los mitos, como ha mostrado Levi-Strauss, en esos profundos estratos del inconsciente colectivo se «hallaría más tarde la respuesta en... la novela de Galdós»: *Misericordia*, cuando la criada mendiga — y pueblo— absuelve a uno de los personajes de su falta, le libera de su terror.

Porque la gran fuerza de Nina —desvela María Zambrano en su ensayo sobre *Misericordia*— consiste, ante todo, en esa facultad de comprensión, de absorción de todo lo que le rodea y puede ayudarla; también de eliminar todo aquello que pudiera envenenarla o detenerla. Es la fuerza inagotable de la vida transformando todo en vida, llevando el pasado íntegro en estado naciente, como recién inventado; la tradición verdadera, que hace renacer el pasado: encarnarse en el mañana, pervivir, salvando todos los obstáculos con divina naturalidad... «Como los pájaros vive en luz y con esfuerzo y sin fatiga crea la libertad. Desasida y apegada a un tiempo a las cosas, libre de la realidad y esclava de ella a la vez; invulnerable al alcance de la mano; dueña de todo, sirvienta de cada uno. Nina en verdad es misericordia»³⁰.

Y siempre estos personajes permanecen fieles a esa su llama interior, cual signo de libertad y amor, Mas ese sueño que los habita y que anhelan despertar, no siempre halla el espacio adecuado para despertar; se abre el horizonte pero pocas veces o casi nunca se alcanza. Mas siempre queda «el arte de saltar más allá de sí mismo, es el centro de origen de la vida, la génesis de la vida»³¹. La imagen de los molinos de viento en *El Quijote* será la más conocida y simboliza el la mirada de Italo Calvino, la *legerezza*, el ansia del hombre de liberarse de la gravedad.

Se ha considerado que los personajes quedan vencidos, les acompaña el fracaso... Pero en su profunda visión, tanto en Cervantes como en Dostoievski, se revela «una unidad tal que trasciende la novela y hace de su tiempo, el tiempo sucesivo, el tiempo del proceso de la libertad, un tiempo uno. Lo lleva a un instante uno y único del que ha partido y al que no vuelve en un círculo que no es el del eterno retorno. Es el círculo del cumplimiento de una vida personal en que la vocación ha acabado liberándose de toda ansia de novelería. La novela de la libertad ha sido vencida por la voca-

³⁰ J. VERDU DE GREGORIO, «Diálogos con María Zambrano», en *La palabra al atardecer*, Endymión, Madrid, 2000, p. 44. Véase M. ZAMBRANO, *La España de Galdós*, Endymión, 1989, p. 126.

³¹ F. NIETZSCHE, *Ecce Homo*, p. 222, citado por G. BACHELARD, *La flamme de une Chandelier*, Quadrige, P.U.F Paris, 1986. p. 66.

ción de un más —piedad, amor— que se esconde tras la libertad y desde ella llama... El originario sueño inicial ha entrado en el orden de la creación..., entra en el reino de la poesía»³².

Pudiera ser que ese más, ese algo tan sólo se viva o se intuya, como el Príncipe lo siente *en esos instantes de lucidez, éxtasis de felicidad y de conciencia (que) hace surgir una forma de vida superior*. Experiencias que quedarían más allá de una razón ordenadora y restrictiva, que encerrándose en el cientifismo pretende mostrar que quizás sólo sean *fenómenos mórbidos, alteraciones del estado normal; lejos de integrar una vida superior, entran al contrario dentro de las manifestaciones más inferiores del ser*.

La novela en su búsqueda del conocimiento humano depasa, trasciende lo científico, por ello quizás Mishkin se responde y responde: *Qué importa que esa exaltación sea un fenómeno anormal, si el instante que nace de ello, evocado y analizado por mí, cuando retorno a la salud, se muestra como logrando una armonía y una belleza superiores..., un sentimiento de plenitud, de apaciguamiento en un elan de plegaria con la más alta síntesis de la vida...* Sería ese tiempo que abre un vacío en la cronología y la trasciende. Tiempo preservado, *duración*, Tiempo musical que obedece a nuestro ritmo interior y que reconoce el ritmo secreto de los otros... Se reconocen, como intuían los pitagóricos, *porque obedecen a la misma música*.

Si Cervantes crea la novela moderna y como proyección de su aventura la cosmovisión del hombre moderno, es Velázquez, asimismo, creador de la modernidad, integrando, al igual que el escritor, aquella herencia pictórica anterior que iría desde la perspectiva de Giotto al espíritu realista de Caravaggio, la irrupción de Leonardo da Vinci, —*La belleza e per tutti et il baccio e per tutti*— y tendría sus estribaciones en Vermeer.

El pintor de la España del Barroco, mas con hondas influencias renacentistas, ha intuido un nuevo horizonte en sus perspectivas de acercamiento a la realidad que supera la concepción de la pintura como la plasmación de una idea, Esa visión se halla tanto en la pintura como en la arquitectura medieval, así como en los inicios del Renacimiento. Bajo la influencia de las ideas platónicas, el arte se mostraba como un espejo que al contemplarlo debería elevarnos hacia otro orden, el divino o sobrenatural. Como expresa Rafael: *Io me servo di certa idea che me viene nella mente*.

Aquella objetividad de la obra clásica, se irá encaminando hacia la subjetividad moderna. La pintura de Velázquez plasma el ser humano concreto y tampoco muestra la idea de un solo destino, sino de una variedad de ellos. Ya no obedece a una idea absoluta, sino que las ideas se relativizan; es la experiencia —como en la novela, a partir de *Don Quijote*— el fundamento de

³² M. ZAMBRANO, «El sueño creador» en *Obras Reunidas*, p. 82.

la pintura. El pintor ya no *copia*, sino que realiza una honda y personal utilización de todos los elementos que componen el cuadro.

«Relativamente de Velázquez y también de nuestros pintores, podría decirse que, más próximos a la experiencia en el sentido de Pascal, poseen el *esprit de finesse*, mas no el *esprit de geometrie*, al modo clasicista de Poussin»³³.

Ahora, en esa mirada subjetiva, se inicia un nuevo sentido de la contemplación, «Velázquez no pinta *lo que ve*, sino *qué ve*, su visión»³⁴. Es su experiencia concreta la que vierte en el lienzo y, así, refleja su «punto de vista». Y, a la par, el espectador —como el lector ante la novela moderna— adquiere una mayor libertad para su contemplación ante el espectáculo pictórico.

Mas toda pintura también supone una historia, recordando la teoría de Roland Barthes. Y recordando el pensamiento aristotélico —la poesía es historia general y la historia quedaría referida a lo concreto— y «en radical discrepancia con este punto de vista, habría que reconocer que Velázquez lo que hizo fue historificar la pintura. Esta es su revolución copernicana. Los cuadros que hasta él se llamaban ya historias no eran historia, no tenían realidad concreta. Eran fórmulas plásticas intemporales, aunque anecdóticamente estuviera representado un episodio, En cambio, Velázquez, que pinta muchas menos historias que sus predecesores, es el primero en pintar la historia en sus producciones...,esto es, la singular e irrepitible de un instante único vivido por el artista»³⁵.

Ha acaecido una integración del pintor en su perimundo; el mundo moderno ya anunciado por el Renacimiento: «Crear sí, pero como una segunda naturaleza, como un segundo mundo de ese que tenemos y que el pintor ha descubierto, ha inventado en la realidad de su concreta existencia personal como una dramática experiencia prometeica»³⁶.

Y Prometeo, cual sabemos del mito a través de Esquilo, robaba el fuego de los dioses..., y quizás tuviésemos un eco de ese rebelde hacer, mas de una concepción diferente, en la expresión de San Juan de la Cruz, la de un Dios que no castiga —como a Prometeo cuyas entrañas eran devoradas por un águila— sino que nos hace partícipes en esa refracción mística de un «suceso» en el que media el amor, «lo que pretende Dios es hacernos dioses, por participación»³⁷.

³³ J. A. MARAVALL, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Guadarrama, Madrid, 1960, p. 129.

³⁴ *Ibid.*, p. 140.

³⁵ *Ibid.*, p. 132.

³⁶ *Ibid.*, p. 185.

³⁷ J. DE LA CRUZ, *Obras completas*, B. A. C. , Madrid 1959, pp. 561 y 1272.

«El mito de Prometeo significa esa superior dignidad del hombre de hacerse modelar, escultor de sí mismo, como decía Pico de la Mirándola»³⁸.

Mas explorando una mayor integración de lo expresado con lo anteriormente reflejado en la novela, en la que se han revelado aquellos seres cuya esencia es la bondad o esa infancia preservada, que los sitúa más allá del límite de la razón, cual si atesorasen esas etapas del inicio de la humanidad, que se residen en el inconsciente colectivo de los humanos... «desear reintegrar el *tiempo del origen*, es desear tanto reencontrar la presencia de los dioses que recuperar el mundo fuerte, fresco y puro, tal como existía in *illo tempore*. Es a la vez una sed de lo sagrado y una nostalgia des ser. Sobre el plan existencial, esta experiencia se traduce en la certeza de poder recomenzar periódicamente la vida con el máximo de *posibilidades*. Es no solamente una visión optimista de la existencia,, sino también una adhesión total al ser...cuya participación le es garantizada por la revelación primordial de la cual es guardián»³⁹.

Pues que como afirma Edgar Morin, El hombre no es sólo *sapiens*, sino también *demens*. Anhela vivir una vida plenamente humana y, de razón, de emociones y de creación, Pero el conocimiento no es sólo científico sino asimismo mítico..., anhela una existencia poética.

Y si hemos hallado personajes cercanos a la locura, a una *cordura* más allá de la razón, pero que anuncia otra mirada, otra contemplación del universo diferente y quizás más honda. Y entre ellos también tiene su espacio su cabida, de parecida forma, aquellos otros *idiotas* que pudiera enunciarse en aquellos versos de Federico García Lorca es su *Poema en Nueva York*:

*Será preciso viajar por los ojos de los idiotas,
campos libres donde silban mansas cobras deslumbradas,
paisajes llenos de sepulcros que producen fresquísimas manzanas*

Cambiar la mirada hasta hacerla trascender en ese tránsito que tan sólo contempla, sin pretender captar y la libertad ha sorbido todo afán destructor, queda tan sólo el sonido sumido el la luz, y la tierra no espera la muerte sino que es generadora de frutos para nutrir sin sombra de prohibición. Sonido, luz y sabor se conjugan para hallar lo primigenio del ver.

«Más allá de los confines de la palabra, mas todavía en la condición humana, aparece el idiota. Hasta hace poco cada lugar, cada pueblo tenía el suyo. Y arriba en los palacios no podía faltar —y tenemos presente a Velázquez— junto con el enano y algunos otros anor-

³⁸ J. A. MARAVALL, *op. cit.* p. 185.

³⁹ M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, Folio, Gallimard, 2003, p. 84.

males de esos que hablan, gesticulan, miman. Mientras que el idiota nunca gesticula, porque no expresa, no se expresa. Y no mima porque no representa nunca nada, ni a nadie, y menos aún a sí mismo.

Anda siempre errante, el idiota. Si vive en una casa sale de ella temprano y regresa entre las sombras..., y como propiamente no está en un lugar va de un lado para otro, recorriendo todas las plazas y calles donde se detiene un cierto tiempo.

Está solo entre la gente, aunque le hablen o le ofrezcan algo que él acepta indiferente... Y así no transita al modo humano ni corre al modo animal. En tanto que cuerpo que se mueve se asemeja a los astros, aparece y desaparece en un horizonte, siguiendo su propia órbita»⁴⁰.

Posee esa sabiduría escondida ante los ojos de los demás, perdida o desapercibida para aquellos que se cruzan en su camino. «Un remoto saber, sumergido en el silencio, como con todo saber sucede. Pero al normal, al despierto o semidespierto, su saber se le manifiesta en islas que surgen de ese silencio atraídas por el interés y que aparecen y desaparecen...». El saber del idiota parece estar a punto de revelarse. Mas se queda en la línea de flotación, en la raya imperceptible de la aurora⁴¹.

Ese alborear que ha trascendido la línea o frontera, queda desdibujado más acá de ella, pues que parece proceder de un más allá misterioso u originario, tiene su reflejo en la pintura de Velázquez. Pero no se refiere a bufones o enanos que tienen su espacio en la Corte y un testimonio de ello reside en una de las obras maestras del pintor, *Las Meninas*.

Mas en su soledad y abandono es en otros lienzos que se muestran, como serían, *El Bobo de Coria*, y más hondamente en *El Niño de Vallecas*... «Está el niño sentado sin apoyarse en el árbol, la cabeza levantada y caída al mismo tiempo, recibiendo la luz de arriba, sobre un cuerpo que parece alimentarse de ella al par que la refleja..., un cuerpo que atrae a la luz y se conjuga con ella...»⁴².

Se conjuga esa mirada con la del misterio que flota en esa luz que fluye en toda su pintura, mas ahora en profunda comunión con el personaje sobre la que se vierte. Si se habla de las pinceladas de Velázquez como de brochazos, manchas sobre el lienzo, ahora quedan reveladas a través de esa perso-

⁴⁰ M. ZAMBRANO, «Un capítulo de la palabra, El Idiota. (Homenaje a Velázquez)» Siruela, Madrid, 1994, pp. 152-153.

⁴¹ *Ibid.* p.154.

⁴² M. ZAMBRANO, «Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes» en *Obras Reunidas*, p. 235.

nal luminosidad que se esencializa en el niño. Luminosidad primaria que invade todo el cuadro y difunde en el «rostro del idiota una luz pálida, vacilante..., una luz sin fuego, luz tan sólo como alba. Ya que el alba hace sentir la germinación de la luz y antes que el sol aparezca como su fruto hay un tiempo inmenso, pues que todo es en ello inmensidad un lago de calma y de quietud, de luz blanca. Calma y quietud anunciadoras de una vida en la luz, de unos cuerpos suyos, formados por ella, por la sola luz del verbo. Y mientras esta sola luz dura, lo que surge de las sombras se asemeja, más que a una cosa, a una palabra»⁴³.

Y el pintor plasma no ya una sola imagen, sino que en ella se irán reflejando todos esos seres en ese estado puro, originario...

«Y lleva este niño entre las manos un papel que retiene y ofrece... Este cuerpo blando sólo tiene de articulado este gesto de las manos que sostienen todavía el papel que ha de contener la palabra, la suya, la que le dieron y que se desprenderá de sus manos, como un fruto del árbol de la vida. La palabra del árbol, dada a un inocente que permaneció sin moverse del verdadero centro...»⁴⁴.

Es ese centro que sostiene y le sostiene, lugar privilegiado donde ni la burla, ni la indiferencia amenazan destruir, abismado en su círculo del que los otros ignoran su misterio, en la «simplicidad única del bienaventurado. Simplicidad que lo aleja de nosotros, que tan complejos hemos llegado a ser. Seres, vida y ser unidos. Están ahí, son inmediatos»⁴⁵.

Ha surgido, como magia del siglo xx, esa conjugación de las diversas artes cual ha supuesto el cine. Pues de ellas participa, en una unión poética, en la que la música y sus ritmos semeja fluir en esa organización entre los diversos planos —montaje— que plasma la pintura, una pintura en movimiento; síntesis artística cuando logra esa final culminación que le otorga la categoría de obra de arte. En el inicio fue mudo adquiriendo la expresión de los rostros la función de la palabra trasmutada en mirada, una concepción de la mirada que busca la palabra en el tiempo anterior a su emisión. Y cuando la palabra adquirió sonoridad ya no pudo nunca desgajarse del gesto. Encuentro de las miradas con la del espectador que confiere diversas perspectivas que dependen de la persona que contempla y, si de una acabada obra de arte se tratase, de los diversos tiempos y épocas de su visión.

Hay un film dentro de este género creativo que se sitúa en la frontera entre la palabra expresada a través de los rostros, del habla y de su sentido místico, lo que en su escala más profunda equivale al amor. *Orden*, el film del

⁴³ *Ibid.*, p. 235.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁵ M. ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990. p. 15.

danés Carl Theodor Dreyer nos precisa dentro del universo de la fe las diversas perspectivas con la que esta visión parece enfrentarse. ¿Qué es la fe? ¿En qué lenguaje nos habla lo divino?... La presencia de dos familias y sus dos cabezas que se presentan como patriarcas de la fe, expresada a través del mundo del temor y del amor. El nexo entre ambas será la posible relación amorosa entre dos de sus hijos, negada por el universo del temor frente al amor... Pero bajo todo ello se esconde un dogmatismo en el que la organización de la creencia se proyecta hacia un Cristo muerto, sin creer en un Cristo vivo.

A los suyos vino, y los suyos no le recibieron, las palabras del *Evangelio de Juan (1, v. 11)* semejan encarnarse en ese inicio del film, en el que Johanés, el hijo loco, se dirige hacia las dunas repitiendo las palabras evangélicas en una alusión al sermón de la montaña, que tan sólo puede escuchar el desierto y el mar.

En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres (Juan 1, v. 4), las palabras del loco no son escuchadas por los otros, de ahí que profetice la muerte. Mas todas las secuencias del film poseen una luminosidad que nos recuerda la pintura de Vermeer, quizás como anuncio de la luz profética de su final.

Pero ¿qué es la locura y qué es la razón?, tornamos a la constante pregunta que ha aparecido a lo largo de nuestro estudio; más ahora tan sólo es la infancia, representada en ese rostro de la pequeña hija del hermano agnóstico, la única que cree en la palabra del loco. Los hombres han dejado de creer y ver, han perdido la inocencia

Inge, la esposa del hermano, espera un hijo que pierde y muere en el parto. El médico nada puede hacer, refleja el cientifismo frente a la fe. Mas quien representa la fe, aquí el pastor, nada puede hacer tampoco, pues que ha perdido la fe en el milagro. En realidad nadie cree en los milagros.

La muerte ya había sido anunciada por Johanés, muerte por no creencia en la vida, en la luz. El loco va y viene sin cesar, cual ese misterio de la palabra divina que no se recibe. Mas es la niña quien implora el milagro y une su mano con la de Johanés, *Y acercándose, tocó el féretro... Y dijo: joven, a ti te digo, levántate. Entonces se incorporó el que había muerto... (Lucas 7, v. 14, 15)*. Como la luz vence a las tinieblas, la muerte vence a la vida. La mirada que entrecruza ambos rostros es una de las más sublimes que ha desvelado la creación cinematográfica.

El médico no se ha opuesto a la actuación del loco. El espectador queda libre de aceptar el hecho como catalepsia o milagro, mas lo que todo el film sugiere es el misterio del Verbo. *En el principio era el verbo, y el verbo era con Dios, y el verbo era Dios... En él estaba la vida, y la vida era luz de los hombres (Juan 1, v. 4)*.

Mas todo lo que baña el film es la pureza de la mirada de Dreyer en íntima y última comunión con el universo del misterio y de la infancia. Y es que «tiene la mirada que sale de la noche de esta de la historia también una disponibilidad pura y entera, pues que no hay en ella sombra de avidez. No va de caza. No sufre el engaño que procura el ansia de captar»⁴⁶.

Esa búsqueda de la libertad, que se esclaviza voluntariamente en el amor, pudiera tener su más recóndita resonancia en las palabras del místico sufí Ibn Arabí, en su *Tratado de Amor: La imagen en el espejo actúa como un velo ante el propio espejo, que sería el conocimiento máximo al que puede aspirar la gente normal, o sea quienes entienden las cosas a través del intelecto. Pero hay una visión más profunda: la que se ve en el espejo del absoluto.*

Más allá del dolor, de las humillaciones y burlas, de los crímenes... el horizonte misterioso e inalcanzable —de Cervantes a Dostoiewski, de Velázquez a Dreyer— es el del amor, que anhela reflejarse en el espejo de lo absoluto. Don Quijote y Sancho, El príncipe Mishkin, Sonia —en *Crimen y Castigo*—, Aliocha —*Los hermanos Karamazov*—, Benigna —en *Misericordia* de Galdós—, *El niño de Vallecas*, Johanes, *Ordet* de Carl Dreyer..., serían destellos de esa contemplación. Podrán llamarse *Los Bienaventurados* en su sentir evangélico: «los bienaventurados están en medio del mundo como rehenes, retenidos bajo cualquier aparente causa sufren. Y el sufrimiento está en ellos distribuido según su especie, pues que se está tentado de creerlos al modo de ángeles, individuo y especie unidamente. Mas son hombres en quienes la condición humana se especifica desde la lograda identidad. Son lo que son sin contradicción alguna. Y así vienen a aparecernos como personajes o actores de un drama constante: la unidad del ser del hombre prisionera de las contradicciones del mundo, ya que el mundo es eso ante todo y hasta el fin, sede de contradicción»⁴⁷.

Reflejarían, con su presencia y hechos, esos hálitos de la poesía salvadora de la historia.

[Aprobado para su publicación en abril de 2007]

⁴⁶ M. ZAMBRANO, *De la Aurora*, Tabla rasa, Madrid, 2004, p. 61.

⁴⁷ M. ZAMBRANO, *Los Bienaventurados*, p. 23.

Textos utilizados para nuestro trabajo: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición centenario de la Academia Española, Alfaguara, Madrid, 2004. Fedor Dostievski, *L' Idiote*, La Pleiade, Gallimard, Paris, 1961. Carl Theodor Dreyer, *Ordet*, DVD, MK2 S. A. 2. Las traducciones han sido nuestras.