



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
DIVISIÓN DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

**UNA LECTURA EXPLORATORIA DEL PATHOS
TRÁGICO EN *PENSÉES* DE BLAISE PASCAL: EL
FRAGMENTO DE LOS TRES TIPOS DE PERSONAS
ANTE EL SILENCIO ETERNO**
TESIS PARA OBTENCIÓN DE GRADO EN LA MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

PRESENTA

PEDRO ARMANDO ALBA AGUILAR

DIRECTORA

DRA. LILIANA GARCÍA RODRÍGUEZ

Los seres a los que amo son criaturas. Han nacido del azar. También mi encuentro con ellos es un azar. Morirán. Lo que piensan, lo que sienten, y lo que hacen está limitado y es mezcla de bien y de mal. Saber esto mismo con toda el alma, y no por ello dejar de amarlos.

SIMONE WEIL

La melancolía redime a este universo, y sin embargo es ella la que nos separa de él.

E. M. CIORAN

La delicada situación de las estrellas desde que realmente estamos a punto de alcanzarlas. Ya no son las mismas estrellas. Recubiertas por la lepra de la muerte, producen otra luz.

ELIAS CANETTI

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
OBRA PÓSTUMA E INACABADA: EL <i>ESPRIT DE FINESSE</i> Y LA ATMÓSFERA TRÁGICA.....	12
I.....	12
II.....	22
III.....	29
EL VALLE DE LÁGRIMAS: UN PASEO POR EL TRISTE PATIO DEL CRISTIANISMO.....	38
I.....	38
II.....	43
III.....	49
ABISMO Y LABERINTO: EL ESCENARIO TRÁGICO DE LA ESFERA INFINITA.....	55
I.....	55
II.....	61
III.....	66
IV.....	77
LA ENCARNACIÓN DEL PATHOS TRÁGICO EN <i>PENSÉES</i>	84
I.....	84
II.....	100
III.....	114
IV.....	132
LOS QUE SIRVEN AL DIOS OCULTO: MÁRTIRES, SANTOS Y MÍSTICOS.....	159
I.....	159
II.....	163
III.....	172
IV.....	184
CONCLUSIONES.....	198
BIBLIOGRAFÍA.....	203

INTRODUCCIÓN

Las páginas presentes son las hojas extraídas de las visitas, realizadas casi con obsesión, a un espacio en ruinas: *Pensées*. El libro central de Blaise Pascal (1623-1662), filósofo cristiano de latidos fugaces, hombre de mundo en su juventud y eremita de Port-Royal hasta el ocaso de su vida, reconocido por sus logros científicos más que por sus escritos filosóficos y religiosos —textos habitualmente relegados a una acotación menor dentro de la historia de la filosofía, leídos a la luz de san Agustín para después colocarlo a la sombra de René Descartes ya sea como moralista, místico o proto-existencialista—; un genio convulso que acogía al sentimiento, a la inconstancia y la contradicción, sumamente preocupado por lo que podría ser el lugar y el destino del ser humano ante un Dios oculto tras las puertas del universo infinito. Visto de manera general, con el manuscrito estamos ante un paisaje de raíces embrollosas, digno de la mácula antitética de la Modernidad. Sus vestigios exhiben estructuras inacabadas compuestas por la recopilación de notas y fragmentos desarticulados, encontrados y editados luego de la muerte prematura de su autor, si bien se prestan a ser dispuestos según un orden temático, no dejan de referirse a un incisivo pensamiento antropológico que contempla, cincela y desmantela desde el corazón las regiones abismales de la *condición humana*. Para nuestro estudio, *Pensées* es una *obra póstuma* tan compleja como su tema, representa un campo abandonado a las brisas del mundo y al que no dejamos de volver para vernos domeñados por un *silencio* aplastante e invencible; la suya es la imagen imprevista y lúgubre mejor entendida desde la soledad de una ruina cuyos relieves son tallados con tinta pero, ante todo, ausencias. Así pues, entre los ecos que se desprenden de ese silencio, decidimos seguir el tono trágico y reconstruirlo a partir de los fragmentos; exhumando los semblantes de *tres tipos de personas* que acaso transitaron por sus veredas, catalogadas según se relacionan con la divinidad: una persona *sin* Dios y que no le busca, una persona *que busca* a Dios y, finalmente, una persona *con* Dios.

Cautelosamente caminamos hacia los escombros velados por los siglos, no solo como una suerte de reverencia a un terreno de precaria salud, sino también para reconocer las estelas que nos preceden y reciben como a un viejo amigo una vez más: un legado de inscripciones y senderos dispuestos por aquellos especialistas e intérpretes de *Pensées*. Espíritus habituados a surcar las ruinas, aptos para orientar a los viajeros esclareciendo tanto los amplios pero escabrosos pastizales

como las zonas más recónditas y oscuras. Con sus andares dan luz a los fragmentos de la obra inacabada, reconstruyéndola con una distinguida *personalidad poética* mientras procuran fidelidad, de una manera u otra, al perfil de su autor. Sus pisadas revelan dos caminos: la vía apologética y la vía trágica. La primera, tradicional y más conocida, sigue las pistas del intranquilo espectro de un proyecto apologético inconcluso, dota a las columnas y los arcos declinantes con la coherencia de un templo demolido dentro del cual se lleva a cabo, por medio de una pugna casi teologal, un dramático ritual de iniciación. Es una vía cimentada, en lo que respecta al estudio presente, por Albert Béguin, Antonio Gómez Robledo y, entre muchos más, Jean Mesnard. Es un sendero ascendente de pocos obstáculos, los fragmentos de la obra son dispuestos al modo de un texto persuasivo que ataca al corazón, que si esboza en sus muros un paisaje *miserable* de la condición humana lo hace *únicamente* para despertar en los incrédulos y los libertinos la necesidad que tienen de salvarse, de estar *con* Dios por medio de la verdad de la religión cristiana; los sacude para que comiencen a *buscar*. *Pensées* como los restos de una tremenda catedral abierta al cielo, paisaje desconcertante que, si bien su ánimo merodea entre sus pasillos y vitrales, está muy lejos de alcanzar a su vicario y autor resguardado por un altar luminoso y de fe inquebrantable. La otra vía, por la cual decanta gran parte de nuestro estudio, está arada tras un andar arrítmico compuesto por Lucien Goldmann, Clément Rosset, Miguel de Unamuno y Joaquín Llansó. Es un camino lunar descubierto hasta el siglo XX, si bien reciente, no menos complejo, torna íntimo el espantoso paisaje de la condición humana y configura al son de *la paradoja* y *el azar* las piezas según dan cuenta de una *visión trágica* de un cosmos caótico. Reconocen en las grietas y cascotes los paroxismos de un hombre que se sabía *sin* Dios y buscaba *gimiendo* un remedio para los vacíos insoportables de la humanidad, un espíritu irremediablemente obligado a *apostar* por la existencia de un Dios oculto que nunca se entrega a los hombres ni al mundo. Identidad entre autor y libro. El verdín de sus muros abatidos no es distinto a la putrefacción de un cuerpo enfermo de lágrimas; los resquicios, sus heridas; los pilares deficientes, sus huesos vencidos: las ruinas de *Pensées* florecieron con las cenizas de Pascal. Aunque la obra se presente con una forma accidentada, su apertura hacia el abismo celeste, a los horizontes aciagos e infinitos, acentúa la condición agónica sobre un escenario trágico de desamparo ontológico: el *diálogo solitario* entre el hombre y el silencio de Dios. Ambas son vías que nos contagiaron con su entusiasmo, de las que hemos aprendido y con las que tenemos una deuda inmensa pues también fuimos viajeros tambaleantes.

Escuchamos a los espíritus familiares, conversamos con ellos al tiempo que pisamos fuera de sus derroteros para aventurarnos hacia los declives y las cumbres de la ruina desde un ángulo diferente. Y aunque estamos más cercanos a la vía trágica, advertimos que trazamos un sendero propio que al no importunarse por las *distancias* inherentes a la obra —entre fragmento y fragmento, entre ediciones y censuras, entre autor, libro y lector—, encuentra en sus cavidades y vacíos las condiciones para profundizar sobre la clave trágica de sus fragmentos sin perder de vista al oclusivo halo de lo póstumo que ha crecido muy a pesar de su autor, de manera que nos enfocamos en *Pensées* sin vernos obligados a identificar las ruinas con Pascal ni con los restos de un proyecto apologético. Tampoco nos posicionamos por encima de los especialistas, cada lectura de *Pensées* es una aproximación a un paisaje nebuloso que no confía todos sus secretos, la nuestra es tan solo una propuesta sin intención de demostrar *algo* sobre el mismo Pascal. Seguimos, entonces, al espacio devastado en su silencio y en su oscuridad evocada por sus fragmentos desordenados, a los ensayos de un espantoso monumento que, con *trazos sutiles originados de golpe*, articula figuras vagabundas y delirantes, desatadas de toda definición y concepto. Buscamos extraer de los escombros una mirada ignota e intempestiva, compuesta de titubeos nocturnos, hundida bajo la soledad absoluta de un cielo sin estrellas, que si habla lo hace sumida en la incertidumbre constitutiva de la *condición humana*.

Así pues, encausamos nuestra exploración a través de *fragmentos directrices* no solo para dar con los contornos de las tres clases de personas y salir de una lectura lineal, sino para profundizar respecto a los latidos subterráneos de una sombra desgarrada por el *silencio eterno*, esculpir una mirada paralizada ante rostros estropeados y siluetas inconstantes. Son cinco los momentos que conforman nuestro tránsito y estancia por el quebrado mundo de *Pensées*. El primer momento pertenece a la exposición de nuestro arsenal interpretativo para disponer, relacionar y disgregar las piezas desordenadas de la *Obra póstuma e inacabada*, la manifestación de las reglas del juego sugerido por las ruinas que preparan, con la divisa de *lo póstumo*, el advenimiento de *lo trágico*. Nos acercamos desde el solar sentimental del *esprit de finesse*, un modo de mirar intuitivo compuesto de pausas, saltos, retrocesos y silencios, afín a las metáforas, imágenes y sensaciones, ojos que recuperan del caos algún temple de ánimo. Es uno de los parámetros recuperados del mismo interior de las ruinas, una sensibilidad literaria inspirada por los *Essais* de Michel de Montaigne, su objetivo no es aleccionar a sus visitantes sino entablar una conversación con ellos.

La quietud del terreno desamparado comporta un terrible y cautivador aroma que incita a deambular por sus abismos, a ensayar. Por tanto, calibramos nuestra mirada para contemplar los umbrales vegetativos de *lo póstumo* que, además de legitimar la perenne apertura de *Pensées*, se abren a condición de involucrarnos en el tono ominoso propagado por toda la obra. Solo hasta dejar que la *atmósfera trágica*, inaugurada por el fallecimiento de su autor y su proyecto, entre por la fuerza a los ojos podemos extraer las piezas de una visión doliente, *espantada* ante *lo horrendo del ser del mundo*, abandonada al insoportable reflejo de su propia condición, capaz de remontarse hasta el rumor de la *sabiduría de Sileno*, la médula nihilista de las *tragedias absolutas*: lo mejor para el ser humano es nunca haber nacido, y de no ser así, lo preferible es morir pronto. Lo trágico acompaña a la investigación desde el primer capítulo hasta el último, es la sombra echada sobre los hombros que, en primera instancia, toma la forma de un cenotafio que resguarda a una escultura amputada, alegoría de la soledad de un cosmos inundado por el *silencio eterno de Dios*, *las inabarcables distancias de los espacios infinitos y la incomprensible monstruosidad del ser humano*.

En un segundo momento, salimos del cenotafio para descubrirnos rodeados por la vista, proyectada por la sombra del monumento luctuoso, de un inmenso y triste patio de reminiscencias cuyo rocío alude al *Valle de lágrimas*. El escenario germinado tras el *pecado original*, semilla inmemorial y quid de la finitud y el sufrimiento sobre la Tierra, también se trata del presupuesto común al cual se arraigan las reconstrucciones apologéticas de los fragmentos de *Pensées* para cercar la visión del valle en la sombra de la muerte con las columnas de una dualidad moral habitual a una tranquila apreciación teológica. Un escenario aparentemente desalentador compuesto por la conocida relación de verticalidad entre lo sagrado y profano, entre Dios y el alma inmortal *naturalmente buena* y de piel mancillada por la maldad y el error. Jardines decorados con el imaginario religioso de las pruebas divinas, diseñadas para apagar los impactos de lo trágico al domesticar a la muerte y ofrecer la respuesta de un destino compartido por la comunidad religiosa. No es un panorama que exponemos para simplemente hacerlo de lado ya que, más tarde, forma parte de un juego de luces contrastantes que vuelven todavía más devastador al *silencio eterno*, posa como la imagen nostálgica donde los llantos y los cantos son escuchados por un Dios absolutamente bueno. Tomamos un momento para suspirar y retozar en sus herbazales, entablando el prólogo de una discreta conversación entre texto e imagen, esto es, entre *Pensées* y el recuerdo de las pinturas del Bosco cuyas impresiones tiñen al valle de lágrimas con los artilugios de la seducción diabólica,

de una existencia aciaga y henchida de conflictos que, al darle la espalda a Dios, poco a poco se dirige hacia el infierno según lo sugieren unos primeros vistazos al *Jardín de las Delicias* y el *Carro de heno*. Recuperamos los espacios del valle con la finalidad de mostrar los virajes que obtiene dentro de *Pensées*, el lento florecimiento, iniciado por san Agustín, de la conciencia preocupada por su destino individual; el paso de la tranquilidad a la angustia, y la añoranza por regresar a un tiempo mejor en una totalidad fracturada en su génesis.

En un tercer momento, tan pronto permitimos a la atmósfera trágica desarrollarse, somos despedidos del patio hacia el interior de una máquina suspendida al vacío de *Pensées*. Prestamos oídos a sus disonancias para montar los fragmentos al tenor de una *Esfera infinita* que taja con sus afilados bordes a los montes, los prados, a la bóveda celeste de antaño y al suelo bajo nuestros pies; como si el *valle de lágrimas* no fuera otra cosa que un mundo al que no se puede volver. Lo horrendo del ser del mundo pertenece no a la categoría moral del mal, sino al universo neutro, incomprensible e indiferente al ser humano, a la azarosa máquina que dispone sin teleología *lo que existe*, visión del mundo caracterizada por el *estatismo paradójico* del sí y no simultáneo vislumbrado por la apreciación de su sentido trágico; sendero gestado a partir de las restauraciones hechas principalmente por Goldmann y Rosset. Crisis de las noches secretas de la época moderna, insignificancia de la silueta humana ante lo infinito, surgimiento de los abismos, el vacío, la nada, el nihilismo *del silencio de Dios*; desproporción y distancias insuperables, laberinto sin norte en el que nada está fijado, la condición humana como asilo de locos e imagen enloquecedora menguada solo desde el vaivén del divertimento y el tedio. Entonces, tras las dos visiones de mundo prominentes dentro de las interpretaciones del espacio en ruinas rescatamos, no solo un glosario general para leer a *Pensées*, ya sea en clave teológica, ya sea en clave trágica, sino también para dar cuenta de los calamitosos efectos de la colisión entre ambos escenarios: la nostalgia de uno unida al espanto y la confusión del otro en un destino que no se deja adivinar. De estos abismos, arrancamos y conservamos los resplandores ennegrecidos que después trenzan a la figura trágica y a la persona con Dios en un lazo fraternal, aunque distante, de soledad y silencio incommunicables.

Al montar dichos paisajes somos partidarios de un juego de contrastes que consiste, más bien, en escarbar sin recatos *lo peor* hasta dar con lo atormentador de las dudas e inquietudes oriundas de *Pensées*. Una vez ensamblado el universo trágico, liberado de los prejuicios metafísico-

morales cosanguíneos al valle de lágrimas que tienen a lo trágico por una débil primera impresión y miedo adventicio, toma lugar el cuarto momento de nuestro trayecto que compete a la quietud de la noche eclipsada, dedicada no al cosmos, sino a los llantos y pasos de la solitaria figura trágica, la persona que busca a Dios: *la encarnación del pathos trágico en Pensées*. El espanto ante el silencio eterno deviene en el *sentimiento trágico de la vida* irremediablemente instalado en el corazón de una sola persona, nos mantenemos cerca de la desolada mirada abismal. Ya no tratamos con la construcción de escenarios, sino con la visión de aquel que percibe *distancias espantosas*, padecer un destino trágico generado por el solar del Dios silente, oculto, que está ausente y presente. Descendemos hacia la atmósfera trágica que supone, más bien, la vivencia de una figura inmovilizada por la tensión paradójica de estar *entre* todo y nada; impulsada por instintos secretos hacia horizontes inalcanzables, constantemente negados por un cardinal *sentimiento de muerte* que sobrepasa a todo evento fenoménico. Es en este capítulo donde inicia el verdadero espectáculo, donde lo fragmentario es visto como una forma literaria, acompañada, no de música, sino del silencio silénico. Tropezamos ante una hoguera abismal que acoge a intérpretes, lectores, comentaristas menores y espíritus afines de *Pensées* en un espacio, acaso festivo, de conversaciones alrededor del *pathos trágico*, tema estudiado por Rosset, el joven Nietzsche y ocasionalmente por Steiner, y padecimiento presente en el pensamiento de Miguel de Unamuno y de manera intermitente dentro del esteticismo de Cioran. Grandes espíritus que nos conceden el honor de invocar a los espectros literarios de la Casandra delirante de Esquilo, la Fedra moribunda de Racine, y del pálido Macbeth de Shakespeare empujado por su tenaz mujer, Lady Macbeth. De la charla extemporánea de todas estas miradas desgarradas, se nos permite ilustrar el descenso autodestructivo al que se somete y luego asume entre lágrimas de tristeza, cólera y dolor la figura abismal que, *sedienta de eternidad*, se embarca hacia el caos infinito para buscar a Dios, es con ellos que podemos dar cuenta de las barreras que configuran una locura melancólica que se ha alejado de la temporalidad ordinaria y contempla la nulidad de la existencia humana a través de los mecanismos de un reloj intemporal. Dicho de otra manera, nos dedicamos a restituir el aura de desesperación para moldear a la incompleta figura trágica de *Pensées* en el célebre fragmento de la apuesta por el todo o nada, y así versar sobre el lado de la nada, rostro y sendero apenas aludido por otros estudios.

Nuestro último momento y quizás el más arriesgado sobre las ruinas, pertenece a los estremecimientos que vienen luego de la apuesta, cuando los fragmentos directrices nos llevan, más allá de los senderos conocidos hasta las orillas de un manantial hierático y etéreo destinado a exhibir la figura santa de la persona que sirve al Dios oculto, escultura de la que solo queda un pedestal con su emblema, cuyos restos escasos delatan a la figura más inacabada en toda la obra. Percibimos la silueta de un rostro en el que se entrelazan la añoranza por lo inmemorial propia del valle de lágrimas, el espanto ante el silencio eterno y, más tarde, el vehemente y aniquilador anhelo por superar los límites de la condición humana. Lo que sigue es un intento por reconstruir al hombre con Dios, a su cosmos y, si acaso, otro matiz al silencio eterno sin salir de la mirada trágica, dirigida hacia la larga herencia cristiana que precede a *Pensées*, descubriendo en el proceso los filamentos de tres rostros o ángulos de visión tentativos: el mártir hagiográfico, el santo atado a la pesadilla universal y la mística purulenta. En el primer caso, topamos con los áureos contornos del rostro de un difunto provechoso para la Iglesia, tomamos el ejemplo de la leyenda de Catalina de Alejandría para exaltar el aspecto militante de una persona que acepta las torturas de tiranos y paganos para encarnar una verdad moral y absoluta. Lo *milagroso* como elemento antitrágico que elimina todo rastro de humanidad en los mártires. En el segundo caso, regresamos a la conversación con los panoramas oníricos del Bosco para ensamblar, a través de su caracterización de la santidad en *Las tentaciones de San Antonio*, la visión pesimista y solitaria de un santo que soporta un frágil mundo de vidrio, abandonado a su suerte por el Creador, atisbando el *silencio de Dios*, rodeado de pesadillas deformes y proteicas. Comienza la mutación de lo trágico hacia *lo demoníaco*, amenazante potencia hostil que poco a poco cobra realidad. Nueva tensión entre el cielo y el infierno donde la fe del santo es puesta en el campo de batalla; la fascinación, más que en las obras milagrosas, está dirigida al retiro y a la dimensión interior de los santos, en la peligrosa afirmación absoluta que fluctúa con la locura, ensamblaje con el cual nos abrimos lugar para abordar la imagen de los místicos. El tercer caso, pertenece al inimitable ascetismo de lo abyecto propio las místicas, el semblante más espantoso de *la persona que sirve al Dios oculto*, vivencia entregada al mutismo que entra en relación antitética con la vivencia trágica. Nos enfocamos en establecer nexos entre *Pensées* y la *náusea* ante la existencia según la define el joven Nietzsche a propósito de la visión dionisiaca del mundo, expresada por las letras doradas de Teresa de Ávila, la leyenda de *la mujer estropajo*, y Catalina de Siena, pues sus figuras quiméricas representan la consagración por disolver el *yo* en el silencio eterno, sacrificando el cuerpo, mermando el pensamiento hasta dejarlo sin

palabras. Con las místicas la intención es mostrar los efectos de un amor absolutamente íntimo, demoledor e implacable que da a luz a una existencia, condenada por la gracia, que no deja de sentir repugnancia por cada uno de sus latidos. En última instancia, nuestra propuesta, y tributo ante las ruinas, indaga la posibilidad de que cohabiten en un mismo cosmos las regiones de locuras diferentes, pertenecientes a las tres clases de personas.

OBRA PÓSTUMA E INACABADA: EL *ESPRIT DE FINESSE* Y LA ATMÓSFERA TRÁGICA

I

Nuestra investigación está enfocada principalmente en perfilar la figura del hombre trágico que habita, en el cosmos de *Pensées*, bajo la forma del *hombre que busca a Dios sin poder encontrarlo*. No obstante, debemos advertir que transitamos por el manuscrito póstumo a través de rutas que, si bien han parecido tentadoras a algunos pensadores, no están cercadas irremediablemente. Procuramos, a diferencia de la tradición, deslindarnos del terreno generalmente interesado por unir al propio Blaise Pascal, aquel hombre histórico, compuesto de carne y hueso según la estimación de Miguel de Unamuno¹, con las páginas de *Pensées*. Tinta y sangre no se mezclan en nuestro estudio, partimos del presupuesto de que los nexos de la obra que nos compete, entre libro y el *yo* del autor, escapan al encapsulamiento inescrutable para considerarlos exclusivamente, tanto al pensador de Port-Royal como al manuscrito incompleto, ya sea bajo los visajes de la apología o desde la vía trágico-testimonial. Los proyectos de los especialistas de *Pensées*, no dejan de ser tan solo aproximaciones alrededor de una luz perdida, en el fondo dan cuenta de las perplejidades acarreadas por la sola presencia del manuscrito que continúan resistiendo a los intentos de clausura teleológica. Optamos, entonces, por mantener la distancia entre el estudio de la vida del autor y la dilucidación del *hombre sin Dios*, enfocándonos, por supuesto, en este último.

Hasta el momento podemos identificar dos vías de lectura que vinculan al autor y al libro comprometidas por precisar la complejidad final de *Pensées*. Por un lado, una vía apologética, en la que el texto se configura al modo de una apología del cristianismo cuya intención es resonar en la médula de los incrédulos y los libertinos a través de una imagen desalentadora de la *condición humana* sobre la Tierra. Posee un carácter persuasivo y la sensibilidad de Pascal no se confunde con la del *hombre sin Dios*, sino que se trata más bien de un ardid propedéutico para la aceptación de la propuesta de la religión cristiana. Entre los representantes de esta vía de interpretación se encuentran, entre muchos otros, Albert Béguin, Antonio Gómez Robledo y Jean Mesnard; pero, a decir verdad, figuran dentro de esta vía toda lectura, breve o exhaustiva, que considere a *Pensées* en las filas de una obra apologética cuya intención es la conversión de su adversario entendido. Y, por

¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (Madrid: Alianza, 2018), Edición de Kindle, pos. 221.

el otro lado, aparece la vía trágica, más reciente pero no menos profunda, donde el texto brota ante sus especialistas como el manuscrito íntimo de un Pascal atormentado que, al no esconderse tras la seguridad de la religión, expresa una visión trágica, angustiada, de la condición humana. Los máximos representantes de esta vía de interpretación son Lucien Goldmann y Clément Rosset, en menor medida se encuentran Miguel de Unamuno y Joaquín Llansó, siendo éste último un comentarista a modo de ensayo de las propuestas de Goldmann y Rosset, en ocasiones presenta una perspectiva que no solo explica sino que también enriquece la interpretación del pensamiento de Pascal. No obstante, advertimos que, indudablemente, somos en gran parte deudores de los cimientos edificados por la lectura trágica sobre el pensamiento de Pascal, incluso si no admitimos la premisa habitual que confunde al mismo autor con *el hombre trágico*. Por lo tanto, debemos comenzar aludiendo brevemente las posturas de los máximos representantes de la lectura trágica de *Pensées* en lo referente al lazo entre libro y autor: Lucien Goldmann y Clément Rosset.

Por un lado, Lucien Goldmann, aunque en principio parece admitir la posibilidad de realizar una lectura de la obra emancipada de la biografía individual del autor, en sus propias palabras: «*Pensées*, en efecto, es una obra perfectamente coherente en la que se puede analizar de modo inmanente al contenido y la forma, y sin establecer la menor relación con la vida de su autor. Semejante manera de plantear el problema me ha tentado seriamente»². Su lectura decanta en última instancia por vincular autor y obra, debido a su rigor dialéctico, para delimitar progresivamente la esencia de *Pensées*, sin por ello subordinar a Pascal a su época ya sea como sabio, ya sea como un peón en la Contrarreforma ni como un seguidor más de la doctrina cristiana —al modo de la interpretación apologista—. Sino que Goldmann encuentra en el solitario de Port-Royal *al primer ejemplar del hombre moderno* que supera e integra al cristianismo, al racionalismo y al empirismo en una suerte de dialéctica que nunca logra completarse: la paradoja, entendida como el sí y no simultáneo, elemento fundamental para la argumentación de Goldmann acerca de lo trágico en el pensamiento de Pascal, grandeza y miseria del ser humano, un Dios oculto que está al mismo tiempo ausente y presente, el universo tan claro en su ambigüedad, infinitamente grande y pequeño. Sin embargo, nos atrevemos a señalar que se trata de una lectura que bien puede prescindir de la biografía del autor de *Pensées*, esto es, según la tentativa a la que el estudio de Goldmann se resiste.

2 Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto: El dios oculto*, T. Juan Ramón Capella (Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986), 219-229.

Por otro lado de la lectura trágica se encuentra Clément Rosset, que presenta una apreciación que no está enfocada enteramente sobre Pascal o *Pensées*, ya que su objetivo principal es recuperar trazos que pintan un relieve sustancioso sobre el suelo común pisado por los pensamientos no sistemáticos de Lucrecio, Montaigne, Nietzsche y, claro, el mismo Pascal para dibujar con ellos una filosofía trágica. Pasea entre la vegetación que recubre las ruinas de la obra, excavando y recolectando, uno a uno, los escombros de un acertijo indescifrable; sin ensoñaciones, ni preguntas ni especulaciones acerca del aspecto que habría tomado *Pensées* si tan solo la muerte de su autor no hubiese llegado antes de tiempo. Sino, más bien, observando el papel que juega el pensamiento de Pascal, en cuanto trágico, como un emisario del *azar*, rescatando, por su parte y para el provecho de su filosofía trágica, la herencia expresada a través de los escombros, esto es, en el fragmento. Rosset considera a Pascal un *pensador de lo peor* cuyo pensamiento trágico se manifiesta en los fragmentos dedicados a *la miseria del hombre sin Dios* que, más que mostrar una visión pesimista, muestra una visión trágica exenta de naturaleza o Ser. Para Rosset, el punto de partida de la obra trágica es la *intención terrorista* de Pascal, entendida ésta al modo de *farmacia*, el arte de encontrar un remedio a través de venenos, llamada también una *piedad exterminadora*, comenta al respecto: «Nietzsche pretendía evaluar hombres y filosofías según la violencia de los venenos susceptibles de asimilar: la señal de salud sería la ‘buena’ receptividad ante el veneno. Igual Montaigne, igual Pascal [...]. El objeto de los *Pensamientos* es volver al hombre capaz de utilizar el saber trágico del que virtualmente dispone»³. Como *pensador de lo peor*, Pascal opera según una *lógica* infiel a la lógica discursiva, es decir, infiel a la armonía sistémica. Su talante filosófico en tanto pueda considerarse trágico es el de una *lógica de lo peor*, destructora y venenosa, que se opone vehementemente a todo proyecto edificante que pueda idear la disciplina filosófica inclinada hacia el orden por medio del concepto, la geometría y la razón. En contra de todo optimismo, la *lógica de lo peor* en *Pensées* quiere dismantelar y problematizar al discurso racionalista con la figura del hombre sin Dios en un descenso enloquecedor: «determinar el más malo de los pensamientos; una vez determinado, mantenerse allí hasta que se haya exhumado un pensamiento peor»⁴, provocando terror ante lo que no se encuentra constituido. Lo trágico empieza a mostrar su rostro al reconocer la imposibilidad de ver, acceder, definir y, sobre todo, de pensar con total claridad y certeza, ya sea al mundo, a la naturaleza, al Ser o a Dios. No hay orden, sino el azar. Si bien, la postura de Rosset no

3 Cf. Clément Rosset, *Lógica de lo peor: Elementos para una filosofía trágica* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013), 29-36.

4 *Ibid.*, 69.

está interesada por destacar los rasgos sentimentales de Pascal o del hombre sin Dios en la obra, exhuma, por su parte, al *espanto* como un significativo elemento trágico.

Dicho esto, nuestra lectura, si bien está sumamente apoyada por cada una de las interpretaciones trágicas sobre Blaise Pascal, también corresponde al solar del *esprit de finesse* encontrada entre los fragmentos de *Pensées: la mirada sutil pero común, que siente más que ve, con un ojo desembarazado de definiciones y medidas, es, más bien, un ojo intuitivo que de un vistazo acoge lo contradictorio, lo oscuro, lo incierto, lo pesado, lo torcido y lo paradójico*⁵. En otras palabras, procuramos atender a la óptica de la sensibilidad que no solo percibe el *pathos* que emana del manuscrito, sino que también es el modo según el cual el mismo manuscrito decide aproximarse sin crueldad sistematizadora a la manifestación caótica de la realidad y al espectáculo de la condición humana, en su inconmensurable y atormentador pero sutil teatro. Si bien es común y se encuentra al alcance de todos, no por ello carece de profundidad el *esprit de finesse*, ni es trivial ni simple, pues, aunque se encuentra a la disposición de las retinas de todo el mundo como una aptitud o capacidad para acercarse al lienzo del mundo, es más bien una óptica que da cuenta de más de una sola imagen para que la recoja la humanidad entera, capaz de generar un sinfín de perspectivas que no se anclan a una pintura indiscutible. *Importa si el ojo es demasiado joven o demasiado viejo, si está sano, corto de vista o ciego, si observa muy de cerca o en la lejanía, si al enfocarse está fatigado o descansado; importa, para colmo, si tiene interés*⁶. Por tanto, para la fertilidad de lo sutil, se requiere de una buena vista, afinarla incluso, esto es, si es que se quiere utilizar provechosamente dicha mirada para reconocer, escribir o pintar, en fin, captar las tonalidades y pinceladas sobre el lienzo, ya sea que se trate de los deformes horrores de la existencia o de los apacibles paisajes nocturnos donde danzan perlas verdes en el aire. Es por y con esa mirada que nos descubrimos ante sensibilidades tan matizadas y distintas unas de otras —a veces contrarias consigo mismas al paso de los años— capaces de identificar *lo absurdo en la historia humana y someterse a su fatalidad al no encontrar diferencia alguna entre la consistencia del ser humano y la espuma de las olas*⁷.

5 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, T. Carlos R. de Dampierre (Madrid: Gredos, 2012), L.512 – B.1.

6 Cf. *Ibid.*, L.21 – B.381.

7 Cf. Georg Büchner, *Obras completas*, Cartas, a la novia, 21 (Madrid: Trotta, 1992), 235.

Asimismo, lejos de realizar una lectura supeditada a la bien conocida edición realizada por Brunschvicg (B) sobre el contenido de *Pensées* a finales del siglo XIX, cuya disposición de los fragmentos, elaborada a partir de un orden temático, facilita la lectura del carácter apologético de la obra, según el borrador que subordina el texto a un camino que va de *la miseria del hombre sin Dios a la felicidad del hombre con Dios*⁸. Nosotros optamos por un estilo más cerca de Louis Lafuma (L), cuya edición de la disposición de los fragmentos a principios del siglo XX procura respetar el estado de *desorden original*⁹ en el que la obra fue encontrada. Entre los méritos de la edición de Lafuma, destacamos la adición tanto de nuevas notas anteriormente censuradas como de opiniones atribuidas a Pascal, es una edición que nos exhorta a considerar la posibilidad de la ausencia del sistema, el gusto por el fragmento y la vía del corazón que acoge al caos, pues el desorden mismo es el auténtico orden de *Pensées*: «Escribiré aquí mis pensamientos sin orden pero no tal vez en una confusión sin plan. Ese es el verdadero orden y el que marcará siempre mi objeto por el mismo desorden. Haría demasiado honor a mi tema si lo tratase con orden, ya que quiero demostrar que es incapaz de él»¹⁰. No hay que subestimar la importancia que tiene la disposición de las notas que conforman a *Pensées*. En la edición de Brunschvicg encontramos los resultados de la exhaustiva empresa por entregar una lectura clara, lineal y, si bien provisional también resuelta, mientras que en Lafuma, tanto más nostálgico y confuso, encontramos las bases para una lectura desatada capaz de agotar antes al lector que a los fragmentos de la obra, avanzando sin ritmo, retrocediendo sin finalidad, es, por tanto, una lectura más apropiada para el asunto de la condición humana: «La naturaleza del hombre no consiste en avanzar siempre: tiene sus idas y sus retrocesos»¹¹. Forma y contenido, estilo y tema encuentran de esta manera un punto de encuentro. Ofrecer una suerte de doctrina, tratado o sistema total sobre una materia tan compleja como lo es la condición humana, si bien no deja de parecer una tarea tan admirable como ambiciosa, corre el riesgo no solo de reducir al hombre a una suerte de enunciado axiomático, medible por una fórmula artificial y geométrica, sino también el riesgo de engrandecer exageradamente al ser humano hasta fijarlo en una empresa gloriosa, monarca sobre todas las cosas, siempre sometido al principio de no-contradicción. Cabe agregar que poco después de que las ediciones de la obra, tanto la colocación

8 «Primera parte. Misericordia del hombre sin Dios. / Segunda parte. Felicidad del hombre con Dios. / De otra manera: Primera parte. Que la naturaleza está corrompida por la naturaleza misma. / Segunda parte. Que hay un reparador. Por la Escritura». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.6 – B.60.

9 Cf. Jean Mesnard, *Pascal: El hombre y su obra*, T. Pedro López Cortezo (Madrid: Tecnos, 1973), 138-143.

10 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.532 – B.373.

11 *Ibid.*, L.27 – B.354.

temática propuesta por Brunschvicg como la estructura desordenada que Lafuma procura honrar, incluyeran fragmentos anteriormente censurados e ignorados por las publicaciones de la obra que van de 1670 hasta 1897¹², ambas ediciones también advierten que, si bien proponen un orden de lectura, se trata más bien de una disposición provisional que definitiva ya que renuncian a la tarea de reconstruir la *apología del cristianismo*¹³. Asimismo, estamos tentados a pensar que las dos ediciones más célebres de la obra incompleta han insinuado, inadvertidamente o no, al fragmento como el estilo de escritura inherente a *Pensées*. Entonces, es a partir del desorden inherente a la obra póstuma que pretendemos respetar la diversidad de temas que componen la reflexión acerca de la condición humana, núcleo de la obra, de acuerdo con el proceder anti-didáctico, desajustado y errático de la forma ensayo inaugurada por Michel de Montaigne en sus *Essais*¹⁴.

Aprovechamos la oportunidad de señalar que la relación entre los dos autores, o mejor, el vínculo entre las dos obras no es gratuita. Es por mérito de Pascal que los libros están unidos por un lazo de fraternidad, hermanos que nunca escucharon sus voces, que nunca compartieron hogar pero unidos en espíritu por un mismo interés: la condición humana. Pues del mismo modo que un lector conversa con *Pensées*, el solitario de Port-Royal conversa en más de una ocasión con el alcalde de Burdeos a través de los *Essais*. Béguin, que pertenece a la rama de la interpretación apologista de la obra, no pasa por alto esta afinidad y comenta: «El autor de los *Pensamientos* no optó por

12 Respecto a la primera edición de *Pensées*, la edición de Port-Royal, que prevaleció desde 1670 hasta 1776, Jean Mesnard comenta: «proponía no retener más que los pensamientos más claros y perfilados, agrupándolos en un orden lógico sin preocuparse por el plan de Pascal [...]. Todas las audacias de pensamiento y de estilo desaparecieron de la llamada edición de Port-Royal. Presentada en esta forma, la Apología se convertía en una obra de piedad, perfectamente católica [...]. Dieron a los *Pensamientos* la forma más idónea para facilitar su lectura y asegurar su éxito». Jean Mesnard, *Pascal: El hombre y su obra*, 135-136.

13 A propósito de la edición de Brunschvicg: Cf. *Ibid.*, 138-139. Y respecto a los méritos de la edición de Lafuma: Cf. Albert Béguin, *Pascal*, T. Juan Almela (México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 35.

14 Entre algunos de los indicios que permiten vincular en una misma línea de expresión a los *Essais* con *Pensées* se encuentran los fragmentos que explícitamente rezan respecto a Montaigne y el estilo literario en su escritura: «No es en Montaigne sino en mí donde encuentro todo lo que veo en él». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.689 – B.64. Y, en otro momento reconoce que: «La manera de escribir de Epicteto, de Montaigne y de Salomón de Tulcia es la más utilizada, la que penetra mejor, la que permanece más tiempo en la memoria y se hace citar con más frecuencia, porque está compuesta toda ella de pensamientos nacidos en las conversaciones corrientes de la vida». *Ibid.*, L.745 – B.18. Por otra parte, en una forma indirecta y en lo que concierne al génesis de la prosa de Pascal, Antonio Gómez Robledo, uno de los representantes de la interpretación apologética de *Pensées*, partiendo de los estudios realizados por Fortunato Strowski, enumera tres como las fuentes del genio expresivo de los fragmentos de la obra póstuma: la geometría gestada desde muy temprana edad, los salones franceses frecuentados por Pascal durante su *etapa mundana*, específicamente los de Mme. de Sablé y Mme. de Longueville, lugares para la formación del *buen gusto* en donde se mezclaban la alta burguesía con la nobleza; y, por último, Montaigne «a quien leyó y releyó incontables veces, y de quien aprendió la técnica de la observación de sí mismo, con el corolario, además, de que en el yo propio está la formación universal de la humana condición, según decía el propio Montaigne» Cf. Antonio Gómez Robledo, *Estudios pascalianos* (Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1992), 18-20.

Montaigne como un adversario a quien se opusiera —como lo hizo, a lo que parece, con Descartes —, sino como un hermano mayor al que lo unían antes que nada parentescos muy reales y una legítima filiación»¹⁵. Por consiguiente, en lo referente a ambos libros, la finalidad de la literatura ensayística no es la de formar un modelo del hombre por medio de la especulación racional, sino relatar acerca del hombre individual, formado por otros y por sí mismo, en constante cambio, sin dirección y desacomodado de los moldes de la mera teoría, a través de un texto que con letra diligente oscila entre la filosofía y la literatura. Sus descripciones son el intento de cincelar con la pluma un instante del devenir inherente a la noción de condición humana, pero la tinta nunca llega a secarse pues va acompañada por la dificultad de situar en un solo lugar al ser humano, encuentra ineludiblemente inconstancia y contradicción. Con esto, así parece expresar Montaigne el objetivo central de sus *Essais*:

Los trazos de mi pintura no se contradicen, aun cuando cambien y se diversifiquen [...]. Yo no pinto el ser, pinto solamente lo transitorio; y no lo transitorio de una edad a otra, o como el pueblo dice, cada siete años, sino de día en día, de minuto en minuto: precisa que acomode mi historia a la hora misma en que la refiero, pues podría cambiar un momento después; y no solo por las circunstancias, también intencionadamente. Es la mía una fiscalización de diversos accidentes cambiantes, de fantasías irresueltas y contradictorias [...]; *cada cual arrastra consigo la fórmula de la condición humana* [...]. Si el mundo se queja porque yo hablé de mí demasiado, yo me quejo porque él ni siquiera piensa en sí mismo [...]. Yo no enseño ni adoctrino, lo que hago es relatar.¹⁶

Entre las páginas de la forma filosófica-literaria del ensayo, tanto en *Essais* como en *Pensées*, el lector es invitado a participar, adivinar, dudar, interrumpir, enardecerse, completar, tomar partido frente a las opiniones del autor, aparece implicado entre los silencios del mismo texto. El enfoque por lo transitorio, por la circunstancia y la impredecibilidad atribuida en los intervalos de cada minuto transcurrido, desmonta toda pretensión de encontrar entre las páginas de ambos textos un curso impartido por algún experto: «Poco me importa la materia sobre la que se discute, y todas las

15 Albert Béguin, *Pascal*, 39.

16 Michel de Montaigne, *Ensayos, Diario del viaje a Italia, Correspondencia* (Barcelona: Penguin Random House, 2014), Edición de Kindle, pos. 4484-4513. El subrayado es nuestro.

opiniones las admito: la idea victoriosa también me es casi indiferente»¹⁷. Cuando concluye un capítulo o un apartado, no hay que continuar al siguiente sin antes sopesar y digerir las divagaciones y las reflexiones inconclusas del ensayista, hay que enfrentar las opiniones propias con las del libro. *El lector incluso puede optar entre el yo histórico del autor y el yo plasmado en las descripciones del libro, puede confrontarlos, encontrar en la contraposición armonía o disonancia, tiene de dónde escoger, preferir uno u otro, ambos quizás, porque están sujetos también al propio devenir del lector*¹⁸. Ambas obras abordan sus temas, si bien con distintos tonos de voz, no desde la posición inflexible de un experto que viene a facilitar el conocimiento, sino a partir de los tanteos espontáneos de alguien que se pregunta incesantemente: «¿Qué sé yo?», reconociendo la inconstancia, la incertidumbre, pero sobre todo, respetando la inconmensurabilidad del asunto que se dispone a tratar, al modo de una conversación, que bien puede ser fortalecedora o cansada: «Del mismo modo que nos estropeamos el espíritu, nos estropeamos también el sentimiento. Nos formamos el espíritu y el sentimiento con las conversaciones; nos estropeamos el espíritu y el sentimiento con las conversaciones. Por eso las buenas o las malas lo forman o lo estropean. Importa mucho por lo tanto saber escoger bien para formarlo y no estropearlo»¹⁹. Una diminuta pero importante aclaración: mientras en los *Essais* la conversación entre lector y libro supone en un mismo plano la conversación con el autor que afirma la identidad con su texto²⁰, en *Pensées* la situación es muy distinta debido a los precipicios interpretativos al tratarse con una obra póstuma, carente de la edición de sus propias notas, atada a disposiciones, por demás, imprevistas por su autor. Así pues, cada lectura en torno al contenido de *Pensées* resulta en una conversación distinta con el manuscrito, asimismo cada edición, disposición y censura de sus fragmentos contribuye a esa disparidad.

Pensées, en vena similar a los *Essais*, en lugar de demandar la lectura lineal de sus páginas, avanzando en una sola dirección, según el hilo coherente que va de la primera sentencia hasta el punto final, pertenece a la región de aquella literatura que se presta a lecturas y relecturas desordenadas, sujetas a la apertura indeterminada de páginas y reflexiones, a tanto interrupciones

17 *Ibid.*, pos. 5351.

18 Cf. Erich Auerbach, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, T. J. Villanueva y E. Ímaz (Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1996), 267-270.

19 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.814 – B.6.

20 «Aquí vamos conformes y en igual sentido, mi libro y yo. Acullá puede recomendarse o acusarse la obra independientemente del obrero; aquí no; pues quien se las ha con el uno se las ha igualmente con el otro». Michel de Montaigne, *Ensayos, Diario del viaje a Italia, Correspondencia*, pos. 4504.

como suspensiones entre sus fragmentos y a la intimidad de leerlos siempre en voz baja²¹. Se está tratando, entonces, no con un autor, sino con un texto que avanza, retrocede, salta, divaga, calla, olvida sus pensamientos y reconoce con letra olvidarlos, un texto que parece querer dirigir su voz hacia nosotros, sus lectores, y, a su vez, no quiere conversar con ninguno de nosotros, como si buscara a alguien o algo que no le devuelve la palabra. Ni pregonero, ni panfletario, ni magistral, *Pensées* no es el libro de un profeta ni de un líder admirable y carismático que con su luz disipa las tinieblas del mundo al tiempo que funda un nuevo credo, sino el libro herrumbroso de una biblioteca secreta, uno de nuestros acompañantes en las sombras que, sin determinar la verdad y la falsedad de las cosas y del ser humano, toca nuestro pecho para hacernos temblar, nos inquieta pero también nos invita a apreciar sus palabras, sopesarlas, cuestionarlas, incluso a rechazarlas.

Ahondemos más en torno a la distancia que hay entre libro y autor y el modo en el que se ha hecho uso de ella para acercarse a la obra que nos compete. Cuando tildamos a *Pensées* de manuscrito «póstumo», no utilizamos el término a la ligera, nos remitimos a los tanteos que Søren Kierkegaard²² realiza alrededor del vocablo. *Pensées* es una obra póstuma en tanto que aparece ante nosotros bajo las condiciones de una ruina, el paisaje de una obra destruida e incompleta, discontinua en sus notas y desconectada de su mismo autor, pero no es una ruina de la que nos apartamos para abandonarla en el olvido, sino que comporta un *caos poético* que nos seduce a ordenar sus piezas. Parece tentarnos con una *agobiante necesidad de representar con sus restos a una determinada personalidad poética*, a especular sobre su complejidad definitiva y preguntarnos cómo resucitar de los escombros el proyecto pascaliano. Tal es el compromiso que las interpretaciones de *Pensées* han mostrado de sobra en sus esfuerzos por esclarecer las voces que manan de tal empresa inconclusa, también es una característica reconocible en aquellos que, escandalizados ante la ruina, se enardecen por restaurarla para más tarde empequeñecerla y mofarse del hombre que resucitan. Recordamos, entonces, a Paul Valéry, filósofo y poeta, quien al irritarse con la áspera letra de la obra, no titubea para coronar a Pascal como «enemigo del género humano»²³ al abandonar el oficio esclarecedor de las ciencias para decantarse por la confusa

21 «Hay pensadores a los que no se puede leer en voz alta. Pascal es uno de ellos. Sus verdades tendrían que decirse musitando; habría que musitar todas las *contra* verdades de la vida». E. M. Cioran, *El libro de las quimeras*, T. Joaquín Garrigós (Barcelona: Tusquets, 2013), 183.

22 Cf. Søren Kierkegaard, *De la Tragedia*, T. Julia López Zavalía (Buenos Aires: Quadrata, 2005), 45-50.

23 Paul Valéry, *Cahiers*, citado por Gabriel Albiac, *Blaise Pascal: La máquina de buscar a Dios* (Madrid: Tecnos, 2014), 38.

escritura de una apología. Y en caso contrario, podemos echar luz sobre la exaltación de un Pascal como modelo prerromántico que, agotando las ciencias, ve su nada para después arrojarse a la religión y a su defensa, sobre esta apreciación aparece conmovido el escritor romántico francés Francois Rene Chateaubriand cuando dice en su propia apología de la religión cristiana: «Las opiniones de Pascal son dignas de atención, especialmente por la profundidad de su tristeza y por cierta indefinible inmensidad: el alma queda suspendida en medio de esos sentimientos, como en el infinito»²⁴. De manera que, los lectores de *Pensées*, incapaces de pasar por alto la obra de un autor que con su tinta ni siquiera fue capaz de agotar todo lo que habría de decir sobre sí, nos reconstruyen a un Pascal, siempre con una personalidad poética distinguida pero nítida ya que cada uno incorpora, en distintos grados, su sensibilidad y pensamiento sobre el manuscrito póstumo para levantar de entre sus restos ya sea a un adversario formidable, ya sea a un enfermo delirante²⁵, ya sea a un poderoso aliado. En fin, lo que quieren es conversar con la obra a través de un personaje ficticio igualmente póstumo, comprender el manuscrito, descodificar el caos por medio de la conversación.

Es un manuscrito *póstumo* en más de un sentido, pues, aunque *Pensées* es indudablemente obra de Pascal, nacida de la mano temblorosa guiada por un genio aterrador, es por los contornos indefinidos que la obra llega a descarnarse de los huesos del hombre histórico del siglo XVII para cobrar un modo de existencia propio, como hija que sobrevive a su madre, como creación que sobrevive al autor; es suya y, a su vez, se desprende de él, es también de los estudiosos y nuestra al tiempo que *es* sin ellos y sin nosotros. Del mismo modo que evitamos decir, por más que nuestros corazones se ahoguen en lágrimas, que Edipo sea Sófocles y que Fedra sea Racine; para nuestro estudio, Pascal no es el *hombre trágico* de *Pensées* —no obstante, es lícito que se llegue a concebirlos a estos últimos como uno y el mismo debido a la borrosa e imperante distancia entre

24 Francois Rene Chateaubriand, *El genio del cristianismo o bellezas de la religión cristiana*, T. Manuel María Flamant (Madrid: Gaspar y Roig, 1871), 117.

25 Respecto a la apreciación que parte de la premisa que la descripción de la miseria del hombre en *Pensées* tiene una relación necesaria con la enfermedad de Blaise Pascal, es decir, que el pensamiento debe ser entendido desde la enfermedad del autor, Jean Mesnard, representante de la interpretación apologista de *Pensées*, en su estudio biográfico-filosófico de Pascal destaca un punto importante al sugerir que: «Resulta, en fin, vano querer explicar a Pascal por la enfermedad. Nadie ha sabido decir exactamente la naturaleza del mal que padecía [...] ¿Está “carcomida [la escritura de Pascal] por la fiebre”? [...] Releamos de cerca, finalmente, las descripciones de esta enfermedad, en especial las de Boulliau. Salta a la vista que el sufrimiento, lejos de producir en Pascal una especie de exaltación febril le anonadaba y le incapacitaba para cualquier actividad, sobre todo intelectual. Estas descripciones nos parecen simbólicas: la vida y la obra de Pascal fueron el fruto de una victoria constante sobre la enfermedad. El genio de Pascal no se explica por la enfermedad; al contrario, si pudo cuajar, fue a pesar de la enfermedad». Cf. Jean Mesnard, *Pascal: El hombre y su obra*, 174-175.

autor y obra, empresa que no podemos reprocharle a Unamuno—. Ilustramos la ruptura entre autor y libro recordando lo que Kierkegaard dice a propósito de la Antígona ensayada a partir de su entendimiento respecto a lo póstumo y lo trágico moderno: «Es mi propiedad, mi legítima propiedad, pero a pesar de ello a veces pienso que me he introducido conspiradoramente en sus intimidades, y otras veces siento la necesidad de volver la vista atrás para verla, cuando la verdad es que ella está ahora siempre por delante y capaz de existir en tanto yo la proyecto»²⁶. Nos encontramos ante distintos tonos respecto a la visión del ser humano, la vitalidad, la ironía y los ademanes plasmados en los *Essais* son reemplazados por el caos poético de *Pensées*, en lugar de la cálida conversación con un soberano teatral, aparece el esfuerzo por escuchar las frágiles sentencias de un destazado, de un hombre asilado del mundo, atrapado en un *diálogo solitario*; a causa del carácter póstumo de la obra, el ensayo deviene fragmentario. Nuestra investigación, entonces, salta de fragmento en fragmento, por encima y también dentro de los mismos abismos que se encuentran entre los mismos, no solo atendiendo lo que dicen sino también lo que sugieren, con una mirada dispuesta a recuperar la aureola trágica del cosmos arruinado dentro de *Pensées* y, con mayor interés, en la estatua truncada del hombre sin Dios: una figura rota, sufriente y, sobre todo, latente dentro de una obra que se encuentra permanentemente abierta.

II

Continuando con la línea de lo oscuro y lo inconmensurable, aparece frente nosotros *lo trágico*, la hoguera común alrededor de la cual se reúnen las apreciaciones de Goldmann, Llansó, Rosset y Unamuno sobre *Pensées*. Cada una de sus apreciaciones observa, a su manera, la luz de lo trágico despedido por los fragmentos contenidos en la obra, son parte integral de nuestro estudio. Pero esta es una tarea que debemos ir desarrollando paulatinamente mientras perfilamos los talentos trágicos contenidos por el manuscrito y sus fragmentos, ya que no nos parece sensato proponer una definición indiscutible y total de lo trágico. Del mismo modo no pretendemos realizar un recuento nebuloso del génesis de la tragedia antigua ni de sus mecanismos literarios, nos apoyamos de la opinión que Jacqueline de Romilly manifiesta sobre este asunto:

26 Søren Kierkegaard, *De la Tragedia*, 49-50.

El género literario que es la tragedia no puede explicarse más que en términos literarios. Y, dado que las tragedias que se conservan no nos hablan ni de machos cabríos ni de sátiros, hay que admitir necesariamente que su alimento fundamental no procede ni de ese culto ni de esos divertimentos. Pudieron constituir su ocasión. Pudieron inspirar la idea de esa mezcla de cantos y de diálogos entre personas disfrazadas, que imitan una canción mítica situada fuera de tiempo. Pudieron incluso iluminarla con una luz más religiosa. Pero no hicieron más. Y la tragedia, como género literario, solo apareció en la medida que esas fiestas en honor a Dioniso fueron a buscar deliberadamente la sustancia misma de sus representaciones en un terreno extranjero al entorno de ese dios.²⁷

Nuestro estudio acerca de la clave trágica en *Pensées*, es inaugurado, entonces, a partir de la incertidumbre que rodea al género literario de la tragedia hasta abrirnos camino a lo trágico. Poco importa si en el culto a Dioniso, el macho cabrío era un premio al ganador del certamen teatral o el sacrificio del ritual, si está más cerca a los pavos reales que a los machos cabríos, o si nunca fue señalada una relación necesaria entre el sátiro y los machos cabríos, aun cuando la tragedia significa precisamente eso, *el canto del macho cabrío*, son cuestiones intrigantes más apropiadas para un estudio con intereses ajenos tanto al estudio de Romilly como al nuestro. Lo que viene a expresar la lectura de Romilly es que la tragedia sobrepasa cualquiera que hayan sido los elementos culturales de su génesis, mostrando una visión del mundo que si bien es bautizada en el suelo helénico, supera, como lo apolíneo y lo dionisiaco en cuanto a instintos artísticos y contrapuestos, tanto a la figura del dios Apolo, dios escultor, de la medida, del sueño, de la bella apariencia, de la luz, vaticinador, como a la figura de Dioniso, dios musical de la desmesura, de la embriaguez, del vino, de la danza, de la locura, con una herencia, insinuada por Nietzsche en su ensayo de autocrítica al *Nacimiento de la tragedia*²⁸, que es la mirada artístico-mítica, o si se quiere, estética sobre la vida humana *que anhela lo horrendo, lo problemático de la existencia, una mirada que quiere aprender lo que es sentir miedo*²⁹. Dicho de otra manera, los escenarios, los conflictos, las potencias, los choques y los personajes que encontramos en las tragedias no han dejado de transformarse. Y aunque los rituales y las costumbres de antaño al igual que sus dioses han desaparecido, aunque los

27 Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega* (Madrid: Gredos, 2011), 21.

28 Cf. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*, T. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2004), 41-47.

29 Cf. *Ibid.*, 26.

espectadores y artistas ya no sean los mismos, la visión de lo trágico persiste, dentro y fuera de la tragedia, siempre y cuando el ser humano se acerque a los desnudos golpes de la nada, de lo grotesco, de lo monstruoso y de lo enfermo, de lo irreparable, de lo horrible, en fin, a las situaciones que desgarran y abandonan al ser humano en un encierro sin salida: *cuando impera no la serenidad del mito y la religión, sino la intranquilidad trágica donde las dudas abundan y las respuestas escasean*³⁰.

Si bien lo trágico se rastrea frecuentemente a partir de la tragedia, debemos advertir que no existe un rígido molde para la composición de la tragedia, ninguna receta infalible que señale qué tanto de coros, qué tanto de diálogos, qué tanto de mito, qué tanto de historia, qué tanto de cólera y dolor hay que incorporar al recipiente para lograr la pieza dramática modélica. No nos sorprende, por tanto, encontrar distinciones entre la tragedia griega y la tragedia moderna —o para colmo, encontrar los puntos de encuentro y de divergencia entre la tragedia en occidente y la tragedia según es representada en oriente³¹—, como lo es el cambio de enfoque en la segunda hacia la empresa autorreflexiva para manifestar el estado interior del héroe, esto es, el gradual aislamiento del héroe trágico por medio de la conciencia reflexiva³². Asimismo también podemos encontrar distinciones

30 Karl Jaspers, en su concepción de lo trágico, señala que una de las novedades que distinguen a la tragedia griega con respecto del mundo mítico y la epopeya homérica es que la tranquilidad, que caracteriza a estas últimas en el gozo contemplativo y el culto a los dioses que representan en su abundancia la desarmonía del mundo, es remplazada por la interrogación inquieta que busca la catarsis del alma: «En la tragedia griega es este mundo mítico el que constituye el material. Lo nuevo es que en el saber trágico ya no impera la tranquilidad, sino que su interrogante es impulsado siempre más adelante [...]: ¿Por qué esto es así? ¿qué es el hombre? ¿a través de dónde es conducido? ¿qué es el pecado, qué es el destino? ¿qué son las normas del mundo de los hombres, y cuál es su origen? ¿qué son los dioses?» Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico* (Buenos Aires: Sur, 1960), 25-26.

31 Nos referimos con mayor precisión al estado de las *tragedias japonesas*, género literario que no es reconocido mundialmente como tal, dentro del drama clásico del *Kabuki*, esto es, según el señalamiento del diálogo teológico entre oriente y occidente que realiza el teólogo japonés Kazoh Kitamori en *La teología del dolor de Dios*. Aunque su estudio no está propiamente enfocado en la literatura, se permite comentar brevemente sobre los elementos distintivos que conforman las tragedias japonesas, no obstante, admite que en el fondo se trata de tragedias a las que les incumben relaciones personales. Así pues, destaca como el corazón de este tipo de tragedias a la noción de *tsurasa* que no se restringe al sentimiento de tristeza o amargura: «*Tsurasa*, el principio básico en la tragedia Japonesa, se cumple cuando se sufre y muere, o cuando su amado hijo sufre y muere, todo en aras de amar y hacer que otros vivan. Y a pesar de esforzarse arduamente por disimular, mantener en secreto y soportar su agonía, sus llantos, filtrándose a través de sus esfuerzos, son escuchados». Kazoh Kitamori, *Theology of the pain of God* (Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2005), 135. La traducción es nuestra.

32 Por señalar un ejemplo de este cambio de enfoque, Kierkegaard comenta que dentro de la tragedia griega, en sentido general, el elemento de la subjetividad no es desarrollado a profundidad, sin instancias de autorreflexión, los individuos actúan refiriéndose al Estado, a la familia, al destino. La falta de escrutinio a sí mismo en el héroe delata el vínculo entre el individuo y la sociedad griega, que hay una sustancia ética sobrentendida apoyada sobre su herencia épica. Mientras que en la tragedia moderna, el héroe expresa exhaustivamente sus estados internos, hay reflexión subjetiva para dar cuenta al espectador del carácter y la situación, los únicos elementos a los que puede referirse la acción del héroe trágico moderno. Cf. Søren Kierkegaard, *De la Tragedia*, 21-24.

en lo que respecta al estilo entre el teatro de Esquilo, Sófocles y Eurípides³³, los tres grandes poetas trágicos.

Un breve ejemplo es la importancia del coro en la confección de las obras del triunvirato de la tragedia ática: en Esquilo el coro domina, pone de centro el talante teológico de la tragedia, sus versos eran extensos pero siempre en favor de una forma dramática simple, el coro por encima de la acción, un lento padecer, pathos prolongado, presenta un escenario donde interactúan dioses y hombres. En Sófocles hay balance entre el coro y diálogos, la atención se enfoca en los contrastes salidos del choque entre distintos ideales de vida, da cuenta de la ruptura y tensión entre el mundo de los dioses y el de los hombres. Y, en Eurípides, el coro es relegado a un papel menor, es casi prescindible, la tragedia se inclina por el drama humano haciendo hincapié en el aspecto pasional, se preocupa en prestar atención a las pasiones de los personajes, anticipa la tragedia moderna en cuanto la tensión se encuentra en la interioridad del héroe, en consecuencia, presta poca atención al mundo de los dioses; sus tragedias comportan un carácter pedagógico, son más propensas a la lectura moral, política e intelectual de su contenido, inversión con respecto de Esquilo, la acción por encima del coro. Sin embargo, el coro, como señala Romilly «no es de ninguna manera un elemento extraño a la acción. Es a él a quien más concierne. Es por él y a través de él como puede afectar a los espectadores. Y es comprensible que tenga que intervenir, suplicar y esperar, y que, en definitiva, sus emociones reflejen de un extremo al otro las diferentes etapas de la acción [...]. Es, por definición, impotente»³⁴. Los cantos del coro, entre las obras del triunvirato trágico, no son totalmente ajenos a los propósitos de la acción y el diálogo, el pathos trágico gana su fuerza de las suplicas del coro ante lo que sucede sobre el escenario, incluso cuando empezó a perder su relevancia con respecto a los demás elementos de la tragedia, sigue expresando impotencia y el sentimiento de estar arrojado al mundo en el que se desenvuelve el espectáculo lamentable. Pero cabe mencionar que el sentimiento de impotencia no está restringido a los coros, sino que también puede ocultarse a través del diálogo de los personajes, como es el caso de la Fedra de Racine, es decir, en las tragedias modernas del clasicismo francés, exentas de coros.

Coro, diálogos, acción, danza, música, introspección, pasión, tensión, dioses, hombres, muerte, soledad, sufrimiento, destino. Resaltamos con ello la dificultad de hablar con jurisdicción

33 Cf. Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega* (Madrid: Gredos, 2011), 31-51.

34 *Ibid.*, 31.

absoluta acerca de lo trágico, nos encontramos sin la última palabra y con incontables variaciones alrededor del mismo tema, sobre todo si se trata de abarcar su complejidad desde una definición *cerrada* que restringe lo trágico a la tragedia dentro de una sola fórmula casi reminiscente al modo aristotélico de *una historia muy triste representada en una acción funesta, contada de tal manera que la ruina del héroe provoque miedo y piedad, con la consecuente catarsis para los espectadores del drama*³⁵. Dicha definición se preocupa exclusivamente por la tragedia como *género literario*, por las reglas y la disciplina para la composición del drama, y por los efectos que se esperan provocar dentro del espectador a partir de la correcta confección del nudo seguido de un desenlace apropiado para el género.

En la misma vena que la tragedia influye a las consideraciones de lo trágico, hay que mencionar también que la tragedia es construida a partir de los materiales de las epopeyas. Ambas tratan los mismos relatos legendarios, en su mayoría comprenden mitos o hacen referencia a un evento bélico-histórico conocido, el caso de *Los persas* de Esquilo. No obstante, las obras trágicas relatan desde un ángulo diferente tanto a la epopeya como a la crónica, esto es, muestran de manera inmediata y próxima, pues su enfoque estaba puesto sobre una sola acción, referida únicamente a un episodio anteriormente narrado por otro medio poético, explica Romilly al respecto de la innovación que los poetas trágicos logran a través de la tragedia: «Consistía en que el autor ponía de manifiesto una emoción, una explicación, una significación que no habían sido leídas hasta él [...]. *Producir una sensación de vida*, inspirar terror y piedad, obligar a compartir un sufrimiento o una ansiedad: la epopeya siempre lo había hecho y fue quien enseñó a los trágicos a hacerlo [...]. La tragedia extrae su fuerza, con respecto a la epopeya, de *ser tangible y terrible*»³⁶. Lo que pretendemos destacar de entre los más grandes méritos de la tragedia para nuestro estudio es, efectivamente, la cualidad que posee para compartir una *sensación de vida*, mostrando un enfoque personal y sensible, un ángulo del ojo intuitivo cuyo aporte, respecto a los temas, es un tono dominado de inquietud ante el destino. No se trata de presentar nuevos adversarios ni sorpresas terribles, sino mostrar el instante en el cual lo familiar y bien sabido tornase espantoso al sentirse más cercano su sentido humano, cuando sentimos que también nosotros estamos sujetos al sufrimiento, que no estamos tan lejos de *Áyax* y podemos caer presa de una noche de locura y

35 Cf. Julian Young, *The philosophy of tragedy: From Plato to Žižek* (New York: Cambridge University Press, 2013), 263.

36 Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega*, 23-24. El subrayado es nuestro.

asesinar, en absoluta cólera vengativa, un rebaño donde se cree identificar a Odiseo y Agamenón junto al ejército de Grecia; el momento en que lo trágico se abre paso fuera del palco escénico hasta desprenderse de la tragedia.

Nuestro interés, reiteramos, está en *lo trágico* y no en la tragedia, el primero, aunque hereda su nombre del segundo, no es una partícula reservada únicamente para la representación dramática, sino que se trata de algo más: acaso un secreto, un componente, una sensibilidad o un mecanismo capaz de manifestarse en la poesía, en el verso, en la prosa, en el discurso, en las cartas, en las elegías e incluso, lejos de la palabra escrita, en la pintura y en la música, «lo trágico excede a la tragedia; descansa en ella por un instante, se disfraza de Edipo o de Antígona, polemiza con la exaltación épica y con la gesta heroica, pero no se agota en el texto ni en la escena»³⁷. Más allá del certamen, de los coros, del ditirambo, de las bacantes en la festividad religiosa y primaveral, de las máscaras y los zancos, de Prometeo, Áyax, Casandra y Hamlet, se trata, en última instancia, del padecimiento de una experiencia de desgarramiento. Recuperamos de lo exhumado por el joven Nietzsche, en lo que respecta a lo trágico, la sensación de vida que insinúa la relación misteriosa entre la tragedia y el culto a Dioniso: «En verdad, sin embargo, aquel héroe es el Dioniso sufriente de los Misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación»³⁸. Viene a remitir a la experiencia transformadora del despedazamiento de la carne viva, referido a los animales sacrificados en el ritual del *sparagmós* que proviene del mito que relata a Dioniso, también llamado Zagreo, como el niño despedazado por los titanes al que después Apolo, dios escultor y principio de individuación, reconstruye, tomando lugar otro aspecto de la celebración religiosa en el que la carne cruda del animal sacro es asimilada por los iniciados en el ritual dionisiaco de la *omophagia*. El choque entre lo apolíneo y lo dionisiaco, coincidencia y riña, la escisión de la figura del individuo, la bella escultura destruida por la desmesura, y reconstruida, a su vez, por la fuerza escultora³⁹. El despedazamiento, pathos trágico claramente expresado en la obra de Esquilo que lleva por nombre *Prometeo encadenado*, titán inmortal clavado en una roca, condenado a ser la perpetua víctima del águila carnicera de Zeus, para que todos los días le arrancara la carne y devorara los jugos de su hígado, un ciclo interminable de despedazamiento y

37 Paxti Lanceros, *La herida trágica: El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke* (Barcelona: Anthropos, 1997), 106-107.

38 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 100.

39 Cf. Carlo Gentili y Gianluca Garelli, *Lo trágico* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2015), Edición Kindle, pos. 443-473.

reconstrucción⁴⁰. Es a partir de este modo de apreciación que pretendemos aproximarnos al asunto, desde la manifestación de elementos considerados trágicos incluso cuando aparecen fuera de las tragedias, más aún, dentro de una obra acariciada por el viento del cristianismo, como es el caso de *Pensées*. Por lo tanto, comenzaremos con una definición que monte nuestro tratamiento de la materia y permita distinguir la tragedia de lo trágico al tiempo que le da voz propia a éste último, es decir, que nos permita estimar lo trágico en cuanto *póstumo* respecto de la tragedia.

A partir de esto entendemos, entonces, a *lo trágico* como «principio antropológico y filosófico que se encuentra en otras diversas formas artísticas e incluso en la existencia humana. Sin embargo, es a partir de las tragedias (de las griegas a las modernas [...]) como mejor se estudia lo trágico»⁴¹. Según la definición presentada, es en la forma artística de la tragedia donde podemos estudiar con mayor precisión lo trágico por tratarse de un campo imaginario con personajes ficticios, moldeados y perfeccionados según la intención del autor, es decir, hay una pureza en tanto que se presenta en las tragedias únicamente lo que se necesita: como género literario la tragedia está compuesta de reglas con las que el dramaturgo configura el relato de un destino funesto. Sin embargo, sostenemos que es posible hablar de lo trágico incluso si no se trata de un estudio óptimo que atiende únicamente al examen de los nítidos pero complejos perfiles de Edipo o Hamlet, y en su lugar, nuestro interés se dirige a un estudio que parte de un escenario inexacto e inconstante, desde el testimonio de una conciencia que sufre la ruptura con el reino de los dioses en el plano de la existencia humana. Tenemos claro, pues, que *Pensées* dista mucho de pertenecer a la región de las tragedias, concluidas o no, sin embargo, lo que muestra la obra póstuma son los trazos impremeditados, si se quiere, de un texto con talante trágico, indiferente al estrado o, mejor dicho, inquietado no por lo trágico teatral y heroico, sino por *lo trágico de la vida*⁴² al tratar con las imperfecciones del rostro humano concreto, no desde la destreza literaria del verso sino desde la

40 Ya para el final de la tragedia de *Prometeo encadenado*, Hermes, enviado como mensajero, cuenta a Prometeo los castigos que le aguardan si no se somete a Zeus: «Considera qué tempestad y grande ola de males caerá sobre ti sin remedio de no rendirte a mis razones. Hará padre saltar en pedazos esa áspera cumbre con la fulmínea llama en medio del estampido del trueno, y sus despojos cubrirán tu cuerpo y le estrecharán con pesados y roqueros brazos. Después de largo espacio de tiempo volverás a la luz; pero el can alado de Zeus, el águila carnífera vendrá a ti, convidado importuno, todos los días, y voraz te arrancará la carne a pedazos, y se cebará con el negro manjar de tus hígados». Esquilo, *Prometeo encadenado en Las siete tragedias de Eschylo* puestas del griego en lengua castellana por Fernando Segundo Brieva Salvatierra (Madrid: Luis Navarro, editor, 1880), 38-39.

41 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, T. Jaime Melendres (Barcelona: Paidós Ibérica, 1998), s. v. “trágico”.

42 Cf. Alfred Stern, *Filosofía de la risa y del llanto* (Buenos Aires: Imán, 1950), 263.

provocativa descripción de la condición humana a través de la forma fragmentaria, en un modo tanto de reflexionar como de padecer, encarnado en la figura del *hombre que busca a Dios*.

III

Una vez presentados algunos de los lineamientos generales con los que desmenuzaremos la carne de la figura arruinada del hombre sin Dios, comenzamos nuestro recorrido dedicando este apartado a lo trágico de la vida cuando es, en principio, puesto en el mundo, es decir, a los componentes que expresan el talante trágico de las ruinas de *Pensées* con el cenotafio dentro del cual es guardada la estatua interrumpida, que tiene por leyenda el insigne fragmento: «El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta»⁴³. Lo que tenemos ante nosotros es un fragmento directriz para nuestro estudio, mucho más complejo de lo que suele creerse⁴⁴. Para empezar, nos provee de tres elementos centrales que conforman el carácter trágico del manuscrito póstumo: el silencio eterno, los espacios infinitos y el espanto de quien contempla; estos son respectivamente, Dios, mundo, hombre. Cada uno de ellos forma parte de la *atmósfera trágica*, componente poético que hace sensible la tensión y la desgracia a un lector o un público, en su neblina se atisba *lo horrible del ser del mundo* que invade al hombre sin Dios. Según la describe Karl Jaspers:

La atmósfera trágica crece como lo terriblemente lúgubre y espantoso a lo que somos entregados. Es algo que nos amenaza ineludiblemente. Hacia donde dirijamos nuestros pasos, lo que nuestro ojo encuentra, lo que registra nuestro oído: está en el aire lo que habrá de aniquilarnos, hagamos lo que hiciéremos [...]. Este temple del ánimo se presenta en los dramas indios como la visión de un mundo que es el asiento de nuestra existencia, pero de tal suerte que nosotros estamos insertos en él de una forma completamente desguarecida [...]. El temple de ánimo trágico sustenta las numerosas formas del llamado pesimismo y de sus representaciones

43 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.201 – B.206.

44 Por mostrar un ejemplo de la reducción del impacto del fragmento, Jean Mesnard, considera que es absolutamente necesario entender al espanto únicamente dentro de la figura ficticia del incrédulo al que Pascal busca conmover, siempre desde una posición distante y segura. La angustia, según esta lectura, no es dominante, ni proviene del sentir del mismo autor, pues dice: «Lo que se ha tomado por su propia angustia personal no es más que la angustia de la humanidad privada de Dios, tal cual es descrita al comienzo de la *Apología* [...]; aunque hubiera brotado del propio corazón de Pascal, sólo expresaría un momento provisional de su meditación, que muy pronto culminaría en una triunfal certeza». Jean Mesnard, *Pascal: El hombre y su obra*, 174.

del mundo, ya se trate del budismo o del cristianismo, de Schopenhauer o de Nietzsche.⁴⁵

Entonces, la atmósfera trágica como objeto de la poesía o de reflexión representa el punto de encuentro de varias formas de pesimismo, el pozo alrededor de cual se reúnen para beber y ahogarse, como se puede adivinar, comienza con las impresiones que después configuran una visión del mundo. Se trata del aire sofocante bajo el cielo eclipsado del que no se puede escapar una vez percibido, es lo ominoso, lo espantosamente real a lo que se encuentra abandonado y sometido el ser humano, comprende también el augurio de la fuerza o fuerzas bajo las cuales será aniquilado ya sea el héroe trágico, ya sea el ser humano, la visión del sendero hacia la ruina que estamos obligados a cruzar. Inspira el temple que entraña miedo, melancolía, tensión y angustia, una vez que es percibida la situación desventurada a la que está abandonado el ser humano, una apreciación que es capaz de florecer en una visión centrada en la degeneración, lo perecedero y la muerte en el mundo. Comienza con una difuminada articulación con potenciales catastróficos, el presentimiento de peligros inevitables y latentes que viven entre los párpados, la sensación de que una presión acumulada y subterránea destroza poco a poco la piel y que, sin tregua, acosa al ser humano. En su crecimiento, viene a sensibilizar paulatinamente la pesadilla que es la presencia de la muerte, sugiriendo quizás, un mundo libre del forastero humano.

El fragmento del espanto ante el silencio eterno de los espacios infinitos es la sentencia imperante con la que, además de nunca abandonarnos, inicia nuestra lectura trágica de *Pensées*. El silencio eterno y los espacios infinitos, registros de lo lúgubre y espantoso a lo que está entregado el ser humano, no son presentados en el texto desde un orden meramente epistémico aptos para la observación de la disciplina filosófica-racional del espíritu de geometría. Sino que son elementos captados desde la sensibilidad, por el *esprit de finesse*, tienen un carácter estético, la percepción de ellos *afectan* al ser humano, pinchan sus nervios, provocan espanto. Son amenazas desproporcionadas que expresan las primeras notas del *pathos trágico* respecto de la situación del hombre sin Dios: un silencio que no puede extinguirse vertido sobre espacios incomprensibles, elusivos e ineludibles, elementos que poco a poco llevarán a la ruina los serenos refugios del

45 Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 40-41.

hombre; un universo henchido de vacío y horror, la entrada del abismo que desfigura al hombre, escondiendo en sus honduras un profundo dolor.

Ahora bien, detengámonos para reparar que antes de los tres poetas trágicos griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, la atmósfera trágica se remonta, antes del encuadre dramático, hasta *la sabiduría de Sileno*, leyenda proveniente de Oriente, bien conocida y referenciada por el pueblo de la Grecia Antigua⁴⁶. En breve, Sileno, un viejo sátiro tan borracho como sabio, responde recelosamente la pregunta impuesta por el rey Midas acerca de *qué es lo mejor y más preferible para el hombre*. A los ojos del sabio, y como una suerte de advertencia, *lo mejor y más preferible* sería, acaso, sustraerse de la sabiduría que solicita el rey. No obstante, según relata la leyenda el joven Friedrich Nietzsche, Sileno, con una risa grosera, le contesta al rey Midas:

Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿Por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? *Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto.*⁴⁷

El saber al que nos entregan, junto con el rey Midas, las envinadas palabras de Sileno parece declarar que la vida del repertorio humano es de entrada penosa; su nacimiento, a lo menos, una desgracia; su muerte, si es pronta, la mejor opción. La tesitura humana es caracterizada por la brevedad de la ocasión solar, sometida a la descarada inestabilidad del azar y, por la propia piel, al peso subyugante de la fatiga. La sabiduría de Sileno es una máxima huraña que, a nuestro juicio respecto al reclamo del sátiro, un rey no busca siquiera escuchar al exponer su cuestión. Se trata de una respuesta desconcertante de la que uno no puede, por mucho que quisiera, simplemente sacudirse y regresar a la ignorancia, nos presenta a la nada, al no-ser, la muerte como la única y verdadera amiga del género humano; la vida coronada de dolor, falta de una gloriosa teleología. Desde esta perspectiva, con la sabiduría silénica se da cuenta de que lo trágico, que aunque recibe su nombre de la tragedia tal y como fue estructurada admirablemente por el triunvirato trágico, la

46 Entre los pensadores y poetas antiguos que hacen referencia a la sabiduría de Sileno se encuentran: Aristóteles, Baquílides, Cicerón, Eurípides, Epicuro citando a Teognis, Herodoto, Ovidio, Plutarco, Sexto Empírico y Sófocles. Cf. Joan B. Linares, “La sabiduría de Sileno. El sátiro como hombre salvaje en el joven Nietzsche” *Les premiers textes sur les Grecs, sous la direction de Céline deDenat & Patrick Wotling, Épure* (2016): 213-214.

47 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 54. El subrayado es nuestro.

antecede. Si bien reside en sus representaciones, continua sin ella; lo trágico es a la tragedia lo que es el caso de una madre que sobrevive a su hija.

En lo que respecta a la relación de la sentencia silénica con los poetas trágicos griegos, es Sófocles a quien frecuentemente se le considera el autor que, al rescatar la sentencia por medio de Teognis, la expresa con mayor fuerza a tal grado de encarnar en sus tragedias la máxima del sátiro⁴⁸. Llevada hasta sus últimas consecuencias, la atmósfera trágica despedida por la sabiduría de Sileno, culmina en lo que George Steiner considera *tragedia absoluta*, un selecto conjunto de ejemplares literarios a los que no duda de tildar de insoportables al igual que escasos; Sófocles, por supuesto, se halla entre los autores que conforman la lista del filósofo franco-americano⁴⁹. La *tragedia absoluta* es una forma literaria que hace eco a la sabiduría del sátiro pues, «proclama axiomáticamente que es mejor no nacer o, en el caso de que esto ya no sea posible, morir joven. El modelo ‘absolutamente trágico’ de la condición del hombre y la mujer considera a éstos intrusos no deseados de la creación, seres destinados a padecer sufrimientos y frustraciones inmerecidos, incomprensibles y arbitrarios [...]. En lo ‘absolutamente trágico’, el crimen del hombre es el de ser, el de existir»⁵⁰. Advertimos nuevamente que esta forma no es exclusiva de la literatura dramática, sino que puede traducirse, por supuesto en menor grado, a visiones filosóficas, a otras formas de literatura e incluso a piezas musicales. En los devastadores terrenos de la tragedia absoluta muere todo ápice de esperanza, no queda nada que hacer, el ser humano es arrinconado y sin salida por potencias superiores, inhumanas, injustificadas, dañinas y opresivas que burlan su comprensión. La figura humana en el mundo no merece ni el favor ni la compensación de los dioses, no es otra cosa más que la presencia de un despreciable extraño; la historia del hombre sobre la Tierra, una errata

48 Señalamiento que retomamos de George Steiner en el prefacio de 1979 a su ensayo *La muerte de la tragedia* cuando advierte que «la tragedia absoluta existe sólo donde se atribuye verdad intrínseca a la afirmación sofocleana de que ‘lo mejor es no haber nacido’». George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Prefacio, T. María Condor (Madrid: Siruela, 2012), 13. Asimismo, la sentencia puede ser localizada en una de las antístrofas a propósito de la insensatez de envejecer y el deseo de prolongar la vida, dentro de los coros en la obra de *Edipo en Colono*: «No haber nacido aventaja a cualquier otra consideración, y, de haber nacido, volver cuanto antes allá precisamente de donde se ha venido es con mucho lo segundo mejor, porque una vez que pasa la juventud llevándose consigo sus ligeras imprudencias ¿qué trabajo merodeó muy lejos?, ¿qué fatiga no está presente?: al contrario, allí están muertes, levantamientos, contiendas, luchas y envidia. Y al fin nos, alcanza la reprochable, invencible, intratable vejez sin amigos, en la que convive todo lo peor de lo peor». Sófocles, *Tragedias completas*, Edipo en Colono, T. José Vara Donado (Madrid: Cátedra, 2002), 438-439.

49 Entre algunas de obras que figuran la lista de las *tragedias absolutas* de George Steiner se encuentran: *Edipo rey* y *Antígona* de Sófocles; *Medea*, *Hécuba*, *Las troyanas* y las *Bacantes* de Eurípides; *Timón de Atenas* de Shakespeare; *Berenice* y *Fedra* de Racine, entre otras.

50 George Steiner, *Pasión intacta: Ensayos 1978-1995*, Tragedia absoluta [1990], T. Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón (Madrid: Siruela, 1997), 116.

insignificante pero universal cuyo solo propósito es ingerir venenos, participar en el juego de la guerra, padecer la ceguera, nutrirse de la podredumbre, caer en la locura y, finalmente, la muerte. Ante lo absolutamente trágico, toda silueta de solución esconde charlatanería, una promesa que pertenece al reino de la flaqueza, la ilusión y la impostura, cualquier oportunidad de redención niega lo trágico al disimularlo. La máxima silénica, pues, en lugar de obsequiar halagos y dirección, impone, al contrario, un desafío al enunciar firmemente la carencia de sentido y la nulidad de la existencia humana, se trata de una sabiduría popular que saca de las tinieblas los aspectos horribles en lo hondo de la condición humana. La atmósfera trágica pinta los primeros trazos de lo que podría llegar a convertirse el paisaje de la desesperación que muestra la tragedia absoluta, una contiene las huellas de la primera impresión, mientras que la otra abarca la pieza completa de la representación. La visión del destino humano generada por lo *absolutamente trágico* es, entonces, la expresión de los monstruosos contornos de la antiquísima ecuación: *la existencia es sufrimiento*, el sombrío adagio no solo del pesimismo, sino también del nihilismo.

Dicho esto y con una mirada general, nos permitimos curiosear brevemente alrededor de la presentación de la *Fedra* moribunda de Jean Racine —integrante de la corta lista de tragedias absolutas y hermana espiritual de *Pensées*⁵¹—. Fedra, aquejada por su lamentable estado ante Enona, su nodriza y confidente, para después exigirle que de su frágil persona sean retirados los adornos que la revisten, ya que ni siquiera es capaz de mantenerse de pie: «Ya no vayamos más allá. Quedémonos aquí, querida Enona. Ya no me sostengo; mis fuerzas me abandonan. Mis ojos están deslumbrados por la luz del día y mis rodillas se doblan a mi peso. ¡Ay de mí! [...]. Todo me oprime, me daña y contribuye a incomodarme»⁵². No solo estamos atendiendo a los sollozos lamentos de un personaje de ficción, sino que somos despedidos del teatro, o mejor dicho, del campo literario para introducirnos en el estado de ánimo que genera la atmósfera trágica apenas iniciada la obra, y que nos acompaña hasta disiparse o fortalecerse aun cuando ha terminado la representación dramática. La atmósfera trágica detectada y padecida por Fedra deviene, para el

51 Lucien Goldmann en *El hombre y lo absoluto* empareja a la obra póstuma de Blaise Pascal con la tragedia de *Fedra* de Jean Racine, ambas como un mismo sentir en dos modos de expresión distintos: la primera posicionada en el orden de lo filosófico-reflexivo, mientras que la segunda se manifiesta en el orden literario-escénico. Vincula ambos autores no solo por la proximidad histórica entre ellos sino también a través de Port-Royal, sin embargo, los distingue de la orden al considerar que *Fedra* y *Pensées* tienen tal *coherencia extrema*, más allá tanto de la orden *Jansenista* como de *Las cartas provinciales* y de las otras tragedias de Racine como *Andrómaca*, que son las únicas obras que expresan *la negación mundana del mundo y la apuesta sobre la existencia de Dios*, es decir, ellas existen en un terreno donde convergen elementos del cristianismo y la tragedia de la negación. Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 73.

52 Jean Racine, *Fedra y otras tragedias* (Distrito Federal: Origen, 1984), act. I, esc. 3, 15.

espectador conmovido y gravemente interesado por la representación, atmósfera de humanidad, o bien, la huella de la condición humana, a este respecto comenta Jaspers: «Desde el dolor se me dice: ¡Eso eres tú!, ‘compasión’, no en el sentido de un blando lamento, sino en el estar-personalmente allí, es lo que convierte al hombre en hombre. De ahí la atmósfera de humanidad que se respira en las tragedias»⁵³. En el sentido de la cálida relación entre el espectáculo y el espectador, aún cuando no formemos parte de las filas de los moribundos, el sentir de Fedra nos afecta a pesar de sabernos seguros, sus lamentos, su situación-límite resuena tan cerca de nosotros, ella experimenta lo horrible del ser del mundo como la única e incuestionable realidad, mientras que nosotros experimentamos el desfallecimiento de la heroína como posibilidad *tangible, próxima y terrorífica*, reunidos bajo la misma perplejidad.

La afligida condición de Fedra no es algo remediable por el despojo de sus ornamentas, un intento de Enona por mantener a Fedra en el mundo al adornarla con piezas del mismo⁵⁴, las tenga o no, el sufrimiento permanece, pues cada instante renace con el latido de un penoso y profundo dolor, Fedra está muriendo debido a un crimen cometido no con las manos, sino con el corazón — su amor incestuoso por Hipólito—, *quiere ver el día pero no soporta estar bajo la mirada de su antepasado directo, el dios Sol*. La visión trágica del mundo no es percibida por Enona, sino únicamente por la mirada de Fedra quien se ve obligada a sentarse ante los ojos del espectador para exhibir un espíritu que se deteriora por un cuerpo sometido bajo el peso de un mundo compuesto de fuego, sangre y humo. Fedra nos registra con un único gesto escénico, *sentarse ante el público*⁵⁵, el dolor que supone la experiencia trágica de habitar en el mundo, agrega Steiner: «En este universo no hay nada salvo la aflicción destructora de sus personajes. Ningún susurro de esperanza, ningún aliento de mañana»⁵⁶. No hay argumentos esperanzadores que puedan anular el dolor, ninguna ornamenta rejuvenecedora ni bálsamo milagroso, sino el sentir de una herida que doblega tanto al cuerpo como al espíritu, imposible de reparar por los instrumentos de la razón o por los cánticos

53 Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 83.

54 Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 503.

55 Respecto al alcance estético de presentar sobre el escenario a la heroína trágica descansando en una silla, George Steiner contrasta, a propósito de las restricciones autoimpuestas por el clasicismo francés, la obra de *Fedra* con la de *Berenice*, del mismo Racine, que: «Si Berenice se sienta bajo el peso de su dolor, esto sólo ocurrirá fuera del escenario. Pero en el caso de Fedra es diferente [...]. Esta minúscula concesión enuncia su derrota mayor, que se rinde a la sinrazón. Es precisamente la desnudez del escenario neoclásico, la abstracción de la forma técnica, lo que le permite a un dramaturgo sacar partido, dar a entender cosas tan cargadas de sentido y tan violentas mediante la simple presencia de una silla. Cuanto más estricto es un estilo, más comunicativo resulta cualquier acto de apartarse de su severidad». George Steiner, *La muerte de la tragedia*, 81-82.

56 George Steiner, *Pasión intacta*, 122.

religiosos. Hay en Fedra un sufrimiento que poco a poco deviene insoportable del que tan solo podemos realizar tanteos a su alrededor.

Con todo, por sufrimiento hablamos no de un daño localizable en las sensaciones registradas por el cuerpo, no es que las ornamentas que recubren a Fedra sean muchas o muy pesadas, ni que su constitución física simplemente se encuentre agotada o debilitada, el sufrimiento no está aquí condicionado por la situación escénica de un modo superficial. Sino que por sufrimiento nos referimos —y para esto nos apoyamos en el tratado de Max Scheler acerca del *sentido del sufrimiento*— a un *sentimiento anímico*⁵⁷ que parte de la dimensión interior, en tanto un *yo* que percibe y configura una representación, incluso en la fantasía, tanto sobre sí como sobre el mundo con el que se relaciona, y logra captar algún valor, o la falta de uno, incluso hasta el punto de elaborar un fundamento metafísico de la realidad a partir de la afectividad. Es en el sentimiento anímico donde tienen lugar la alegría o la melancolía como sentimientos generadores de concepciones de mundo al modo que Unamuno, poco antes de versar sobre lo trágico, se refiere al ser humano a modo de animal llámese afectivo o sentimental: «Nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma»⁵⁸. La experiencia del mundo sustentada por la *atmósfera trágica* para Fedra al igual que para el *hombre sin Dios* de *Pensées*, lejos de erigirse por la facultad geométrica-racional enfocada en la demostración, comienza por el sentimiento inmediato pero persistente, en el campo de la sensibilidad, esto es, la óptica intuitiva del *esprit de finesse* avivado por el sufrimiento, de manera que «todo nuestro razonamiento se reduce a ceder al sentimiento»⁵⁹.

Para continuar con la ligera filiación entre Fedra y el *hombre sin Dios*, queremos señalar que ambos comparten una noción central respecto a sus experiencias del mundo: el corazón. A través del corazón, término difícil de esclarecer en *Pensées* debido al lenguaje figurativo de la obra, es como pueden expresarse los sufrimientos particulares tanto de uno como del otro, alejándose de las restricciones impuestas por el dualismo que separa tajantemente lo corporal y lo espiritual, pues del corazón, cuyo significado del término en *Pensées* es rastreado por Alicia Villar en uno de sus sentidos hasta el Antiguo Testamento, «brotan tanto pensamientos como sentimientos, [...] *el*

57 Cf. Max Scheler, *El sentido del sufrimiento* (Buenos Aires: Goncourt, 1979), 21.

58 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, pos. 243.

59 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.530 – B.274.

*corazón es el centro de toda la vida sensible, intelectual y moral, de modo poco diferenciado. Es el centro de todas las afecciones, la raíz del ser humano»*⁶⁰. Se trata de un término lucrado a través de los fragmentos de *Pensées*, no solo es el órgano muscular ni la sede de los sentimientos, sino la fuente psicofísica de la vida afectiva del ser humano en donde habitan tanto emociones como pasiones. También, por la vía del corazón el ser humano es capaz de intuir los principios sobre los cuales la razón procura construir lentas y duras argumentaciones para fortalecer y demostrar alguna validez universal. Se trata de un aparato donde convergen de manera inmediata conocimiento y sentimiento, puede llevar a creer o no creer, incluso se le entiende como una sensibilidad capaz de percibir a un Dios de orden sobrenatural; el corazón se extiende hasta lo volitivo. Es por el corazón que el ser humano actúa o desiste, no por la razón, es más, los latidos del corazón animan a la actividad de la misma razón. Asimismo, de acuerdo con la literatura francesa de la época, también nos dice Alicia Villar, el corazón extiende su significado para referirse a la descripción de un carácter noble, admirable y magnánimo, al igual que para referirse a los pensamientos más hondos, una modalidad del discurso y el pensar: «De ahí que hablar al corazón o con el corazón sea equivalente a la perfecta sinceridad (Racine), a la autenticidad de la que más tarde hablará también Rousseau»⁶¹. Entonces, regresando a la penosa heroína de Racine, la agonía de Fedra es la agonía de su corazón, no se trata de una simple fatiga corporal causada por sus ornamentas ni de una incomodidad de la piel y los ojos ante el sol, es un padecimiento sincero que remolca tanto al cuerpo como al espíritu. Ambos, Fedra y el hombre sin Dios, se ven afectados de manera que no se puede esperar el dominio del espíritu rector inmune a las heridas generadas dentro del mundo de los sentidos, sino que son testimonios de los efectos aniquiladores de inhalar la atmósfera trágica.

La desventura del hombre sin Dios, lejos del concepto y la enunciación verificable de lo verdadero y lo falso, comienza con el espanto, *sentimiento anímico* en el que convergen el desconcierto, la inquietud y la incertidumbre. Sentimiento involucrado tanto en el inicio como en el desarrollo de la atmósfera trágica, con él abandona las proposiciones esclarecedoras del discurso filosófico para manifestar el testimonio del abandono ontológico en el que está embarcado ser humano. De manera que la empresa filosófica-literaria del manuscrito surge, no del asombro que conlleva fascinación por mirar, medir y filtrar al cielo estrellado en definiciones, sino de un estado

60 Manuel Suances Marcos y Alicia Villar Ezcurra, *El irracionalismo: De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer* (Madrid: Síntesis, 2004), 89-90.

61 *Ibidem*.

de malestar y vértigo ante el universo indiferente y mudo, la lacerante contemplación del peso descomunal de lo infinito que niega y magulla lo finito. Imposible, en lo que respecta a *Pensées*, hablar de la miseria, la desgracia, el sufrimiento, y mucho menos, de la grandeza con proposiciones geométricas o con un discurso exento de sentimiento: «No se es desgraciado sin (tener) sentimiento. Una casa en ruinas no lo es. Sólo el hombre es desgraciado. [*Yo soy un hombre que ve*]»⁶². El abismo por sí mismo no es espantoso, solo da cuenta de lo horrible hasta pasar por un ser humano que *siente* y *ve* reflejada su ruina en las tinieblas de la ambigüedad, la contradicción y la paradoja tanto en lo humano como en lo inhumano. El espanto, provocado por la atmósfera trágica, aunque pareciera tocar por solo un instante al hombre sin Dios, no es un componente insignificante de *Pensées* que más tarde es disipado por el consuelo religioso, sino que se trata del catalizador y elemento central de una visión que permanece al lado del hombre sin Dios, adhiriéndose a su conciencia y formándola por medio de la conversación fragmentaria con el silencio.

Queremos terminar este capítulo señalando que, en *Pensées*, la atmósfera trágica, a pesar de estar debilitada tanto por la censura y la ordenación temática de sus fragmentos como por la parcialidad de entender estrictamente a la obra al modo de un proyecto apologético, siempre subordinada a la perspectiva teológica, logra avanzar y florecer, fuera y dentro del texto, como una raíz que envuelve a los pilares de un templo demolido, expandiéndose lenta y sutilmente a pesar de las trabas. Es una flor que dolorosamente germina con la prematura muerte de Pascal hasta dar frutos en el siglo XX, sujeta a la recepción del manuscrito, una lectura que rescata la mirada del lector, legitimando la conversación con el silencio del texto, con sus reflexiones abismales y fragmentarias. El caos poético de la obra parece tentarnos con el hiriente pensamiento de que la lectura trágica de *Pensées* solo podía darse de manera *póstuma*. No es una neblina pasajera, sino que deviene en cualidad inherente al manuscrito, de ahí que Goldmann celebre que, incluso si su génesis fue cortado y el estado de la texto es accidentado, no por ello deja de ser «una obra maestra paradójica, acabada por su inacabamiento»⁶³.

62 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.437 – B.399.

63 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto: El dios oculto*, 262.

EL VALLE DE LÁGRIMAS: UN PASEO POR EL TRISTE PATIO DEL CRISTIANISMO

I

Ante todo, iniciamos este capítulo con una advertencia, si bien la atmósfera trágica comienza con los tropiezos descorazonadores ante lo horrendo del ser del mundo, su crecimiento, tan lento como pueda ser ya sea en la literatura, en el lienzo o en la música, está expuesto a las interrupciones parciales o totales por parte del mismo discurso que la adopta. Es decir, se le incorpora al cuerpo para extirparla más tarde, relegada a calidad de apéndice, una suciedad introducida en su visión de mundo para después purgarla a través de una o varias vías de redención, consolación o justificación; es posible cortar el crecimiento de la atmósfera trágica, estrangularla cuando todavía duerme en la cuna, antes de que se desarrolle y tome formas espantosas. Negar el horror universal, transformar la experiencia trágica del mundo en algo insustancial, pasajero o incluso en una experiencia propedéutica en miras hacia la valoración moral de la vida sobre la Tierra, tal es el caso del *valle de lágrimas*.

Ahora bien, atemos más los nudos y ahondemos en la entrada de la atmósfera trágica que cobija a *Pensées* tomando al *valle de lágrimas*, también llamado *valle del llanto*, *valle tenebroso o lúgubre*⁶⁴, como un precursor ejemplar, ya que aparece frecuentemente enmarcado por la doctrina cristiana. Se trata de un paisaje aludido en los salmos del Antiguo Testamento en uno de los cánticos a Sion, entendido este ya sea como monte, fortaleza, templo o la ciudad de Dios: «Dichosos los que habitan en tu casa alabándote siempre. Dichosos quienes tienen su refugio en ti, aquellos cuyo corazón te alaban. Cuando pasan por el *Valle del Llanto*, lo transforman en manantial y la lluvia lo cubre de balsas. Caminan de baluarte en baluarte para ver al Dios de los dioses en Sion. Señor Dios del universo, escucha mi súplica atiéndeme, Dios de Jacob»⁶⁵. El valle de lágrimas insinúa que la existencia del hombre comprende sufrimiento desde los inicios de la historia de la humanidad debido a un castigo inmemorial, esta es, la falta cometida por la pareja proto-humana de Adán y Eva: el pecado original.

64 Sal. 23: 4. Luis Alonso Schökel, *La Biblia de Nuestro Pueblo* (Bilbao: Mensajero, 2008), 1119.

65 Sal. 84: 5-9. *Ibid.*, 1175.

Es un relato de harto conocido en Occidente: antes de la caída, de su expulsión del paraíso, la pareja que caminaba sobre los pastizales del Edén gozaba de un estado de pureza, inocente, protegida tanto del sufrimiento como de la muerte. Pero a causa de su desobediencia a Dios, se encuentran expuestos a los males del mundo⁶⁶, desterrados al valle de lágrimas, avergonzados de su desnudo cuerpo, agobiados por respirar el polvo al que están llamados a ser, sujetos al sudor y víctimas del mal. La historia del mundo es la historia del mal, de la desdicha, el hambre, la enfermedad, la vejez y la muerte. El valle de lágrimas se refiere a la topografía del sufrimiento sobre la Tierra, en todo aquello que no sea el *auténtico paraíso del jardín del Edén, la huerta, ya sea terrenal, ya sea celestial, inmune a los azotes del desierto*⁶⁷, es un valle que echa raíces hasta el momento embrionario de la humanidad, en el pecado original, la semilla que marchita la vida humana mientras el hombre no camine sobre los prados verdes del Edén. En efecto, lo que hay es una cuestión de territorios y paisajes: la belleza, el bien, la inocencia, la inmortalidad, la eternidad y la felicidad, son vinculadas con la imagen del jardín, un espacio puro e inmune a la miseria; mientras que las imágenes como el desierto, representación horizontal del infinito, y el valle, siempre delimitado y rodeado por montañas, por el monte de Sion; valle y desierto representan al mundo como lo bajo en relación de lo alto, son los paisajes alegóricos del cristianismo que comprenden degeneración, pecado, mortalidad y sufrimiento. De ahí lo tenebroso, de ahí las lágrimas.

66 Cf. Juan Luis Lorda, *Antropología teológica* (Pamplona: EUNSA, 2009), 287.

67 Anteriormente, en los inicios del cristianismo y extendiéndose hasta pensamientos religiosos que no son necesariamente exclusivos de corte teológico, un poco antes del siglo XVII, se creía que el jardín del Edén, aunque posee propiedades sobrenaturales, se ubicaba dentro del mundo terrenal en las regiones de Oriente. Esto se debe, en principio, a la mención explícita en los pasajes del Génesis (Gn 2, 10-15) acerca de los ríos que nacían del jardín: Pisón, Havila, Guijón, Tigris, Éufrates, etc. De esta manera se sugiere que Adán no fue expulsado del cielo sino de un paraíso terrenal que, por encontrarse en un terreno elevado, sobrevivió al Diluvio y de donde manan las aguas de todo el mundo. Ahora bien, no se trata de una creencia unánime que después prefirió designar al paraíso al más allá, sino, más bien, se trata de una imagen ambigua. Por otra parte, la designación del paraíso como un sitio en el cielo, *Jerusalén Celestial o Ciudad Santa*, encuentra su referencia mayor en el Apocalipsis de Juan (Ap 21, 1-8); sobre la misma corriente, existen textos y comentarios o que afirman que el paraíso terrenal ha desaparecido o tan solo optan por su existencia en un plano distinto. Nos valemos del exhaustivo estudio respecto a las diversas concepciones del *paraíso* realizado por Jean Delumeau: «Hoy en día nos cuesta trabajo concebir que, hasta el siglo XVI por lo menos, nuestros antepasados creyeran la mayoría de las veces que el jardín del Edén, prohibido a los hombres después del pecado original, subsistía todavía en alguna parte del Oriente. Por esta razón en numerosos textos teológicos, geográficos o poéticos que lo evocan, se habla de él en presente y no en pasado [...]. Por otra parte, Lutero fue uno de los primeros en afirmar en su *Comentario del Génesis* que las aguas del Diluvio se habían tragado el paraíso terrenal y que su lugar geográfico era Mesopotamia». Jean Delumeau, *En busca del paraíso*, T. Ana Beatriz Campo (Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2014), 21-25.

En un sentido más expresivo —y para acercarnos poco a poco al siglo XVII— podemos traer a la vista una interpretación, abreviada pero útil en lo referente al espacio del valle de lágrimas, acerca de la galería demoníaca encontrada en el imaginario, de los siglos XV y XVI, indudablemente pesimista de Jerónimo Van Aken, o bien, El Bosco⁶⁸. Figura que, al igual que el autor de *Pensées*, está envuelta por las brisas del caos poético ya que no hay textos del mismo artista para aseverar el vínculo entre un pensamiento preciso con sus pinturas, tampoco hay guías para la contemplación de sus paisajes oníricos. En el arte del Bosco, específicamente el insigne panel central del tríptico del *Jardín de las Delicias*, todo en el mundo, a pesar de aparecer como un apacible jardín con estanques fantásticos donde se bañan las mujeres mientras los amantes se aparean entre las flores, no es, para la lectura moral de la tabla, el estado edénico de la inocencia, *una vida sin lucha*, sino traición erótica. El erotismo conduce al infierno, de sobra es conocido que se le considera pecado dentro del medievo, incluida su iconografía⁶⁹, por esa razón, a la derecha de la excitante tabla central del tríptico del *Jardín de las delicias* espera el infierno musical junto a un lago gélido, *hundimiento satánico*, con monstruos inconsistentes que no tienen necesidad de ocultarse, ninguna luz divina los lastimará, están llenos de ganas de vivir, atacar, degollar y, sobre todo, devorar. Los monstruos del Infierno del Bosco nos exhiben una galería de horror religioso, provocando en el espectador, desconcierto ante criaturas de las que apenas y podemos vislumbrar características reconocibles, cuyas deformidades eluden, una y otra vez, al intelecto, escapan al concepto y al diccionario, *lo horrible del ser del mundo* oculto entre lo existente seductor pero manifestado a través de la fantasía. Ningún jardín, por muy atractivo que parezca, es capaz de ofrecer lo que el Edén, el suelo del *Jardín de las delicias* no es infértil como la arena en el desierto, sino engañoso, sus frutos crecen fuera de temporada, no son otra cosa más que señuelos malintencionados, quieren fascinar e incitar a la danza, pero todo bailarín desfallece, son *decepciones diabólicas*. La habitual lectura moral del panel central del *Jardín de las delicias* nos advierte, según el estudio histórico de Jean Delumeau, que:

Desconfiemos de las sensualidades de la Tierra, pues el jardín del Edén se esfumó después del pecado original [...], la intrusión de lo sombrío incluso de lo obsceno indica que se trata de un falso paraíso. A través de un tubo de vidrio un rostro mira una rata bajo la esfera de cristal donde dos amantes se acarician. A la izquierda, el

68 Cf. Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte: Su significado filosófico* (Madrid: Siruela, 2007), 114-115 y 129-131.

69 Cf. Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros* (Distrito Federal: Tusquets, 2013), 100-122.

búho gigante es el ave de Satanás; a la derecha, un hombre se precipita al abismo. El panel de la derecha que termina la lectura del cuadro, es lógicamente el del triunfo del mal en un inagotable infierno de tormentos.⁷⁰

El mundo, si queremos continuar con la lectura de las láminas del Bosco, es entendido más bien al modo de la tabla central del *Carro de heno*, la nave del pecado y la locura humana, lenta y pesada, *la vida con lucha*. Cada hombre, incluidos aquellos de la más alta jerarquía como los emperadores y los papas, arranca y pelea por poseer un puñado de heno para sí mismo hasta asesinar a los que consideraba hermanos. La carreta del mundo es manejada por monstruos de formas confusas cuyo propósito es tentar, engañar y condenar al hombre a que participe de los artificios demoníacos hacia el pecaminoso reino de la magia negra y fuera del gobierno de la Iglesia —preocupación durante el Renacimiento poco antes de la Reforma—, para que, finalmente, el ser humano se alimente criminalmente lejos del cáliz de Dios. Todos los bienes mundanos son tan solo heno, el cebo dentro del laberinto diabólico para conducir al género humano a su propia aniquilación⁷¹, pues siempre existe el riesgo de acercarse demasiado al carro de heno y perecer aplastado bajo el peso de sus ruedas inclementes. Historia del mundo, del hombre, de la avaricia y del mal. En este sentido, el valle de lágrimas adopta un rostro seductor y engañoso a través de la imagen del *Jardín de las Delicias*. Sin embargo, desde la óptica de la doctrina cristiana, no es más que un *Carro de heno*, el fracaso de resistir a la seducción condena al ser humano para que los demonios cierren tratos fraudulentos con la humanidad, se hagan de su carne y, por encima de todo, de su alma.

Todavía más cercano a *Pensées*, podemos colocar dentro de la imagen del valle de lágrimas, las connotaciones negativas que el obispo de Meaux del siglo XVII, Santiago Benigno Bossuet, menciona al respecto de la felicidad mundana después del pecado original, en su sermón póstumo *Sobre el amor de los placeres* donde declara que:

Después de nuestra antigua desobediencia, parece que Dios ha querido retirar del mundo toda la alegría verdadera que había esparcido en él durante la inocencia de los primeros años [...]. La felicidad de los hombres del mundo está compuesta de tantas partes, que siempre falta alguna; y *el dolor tiene demasiado imperio en la*

70 Jean Delumeau, *En busca del paraíso*, 39.

71 Cf. Walter Bosing, *El Bosco: Entre el Cielo y el Infierno* (Hamburgo: Benedikt Taschen, 1994), 47-50.

vida humana, para dejarnos gozar por largo tiempo de reposo. He aquí lo que nos enseña la parábola del Hijo pródigo. Este, para dar un curso más libre a sus pasiones, renuncia a las comodidades y dulzuras de la casa paterna y compra a tan alto precio su desgraciada libertad [...]. La vida voluptuosa que abraza le reduce a la servidumbre, al hambre y a la desesperación. Por eso veis, cristianos, que sus alegrías se convierten bien pronto en una profunda tristeza [...]. Estas dos importantes verdades: los placeres, son fuentes de dolor; y los dolores, fuentes fecundas de nuevos placeres.⁷²

Las palabras de Bossuet revelan al ser humano como prisionero del mundo, igualmente, desdeñan el goce insensato, rebelde, y, finalmente doloroso del Hijo Prodigio, pues nada en el mundo es puro si el ser humano no vive a la sombra del Padre. Además de remontarse al pecado original como evento fundamental de la desdicha y al dolor como cacique de la vida en el mundo, del sermón sobresale el reproche de la doctrina cristiana por la *avaritia*⁷³, es decir, el necio apego hacia los bienes adquiridos en la vida, también llamados *temporalia*⁷⁴, una conducta mal encaminada para el cristiano, incluso si se trata del apego por los amigos, hijos, padres o esposos. Todo lo que es deseable en el valle de lágrimas atrapa al ser humano en un círculo contaminado por la mezcla de placer, dolor, tristeza, decadencia, sufrimiento. La existencia es sufrimiento porque el hombre está aprisionado desde su nacimiento, por su alma al cuerpo, por su cuerpo al mundo, por el mundo a la muerte y al mal. La felicidad mundana, por muy resplandeciente que parezca no deja de ser precaria, no sobrevive a la sombra del dolor que contamina toda la existencia humana. La visión cristiana del mundo denuncia la falsa libertad que subyace en el gran pastizal del mundo, ya que pronto deviene en servidumbre desesperada a la apetencia. Un mundo de anhelos insaciables y dolores inagotables. Téngase de ejemplo la melancolía y hastío general que se tenía de la vida durante el medioevo en los siglos XIV y XV, un caso es el de Felipe *el Bueno*, Duque de Borgoña que, a pesar de contar con una exitosa vida política, cae víctima de una poderosa tristeza cuando es notificado de la muerte de su hijo de tan solo un año de edad, a lo que llora: «¡Ojalá me hubiese

72 Santiago Benigno Bossuet, *Sermones selectos*, Sobre el amor de los placeres (Madrid: Librería de L. López, 1854), 47-48. El subrayado es nuestro.

73 La *avaritia* en este sentido no debe entenderse como la forma común que se tiene por avaricia, es decir, la manía por acumular y el disgusto por desembolsar, sino como una descontrolada pasión de vida y de mundo, según la perspectiva moral-religiosa que se desarrolla en occidente desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. Cf. Philippe Ariès, *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007), 98.

74 Cf. *Ibid.*, 47.

dado Dios morir tan pequeño! Entonces sí que yo me hubiese considerado feliz!»⁷⁵. La atmósfera trágica del cristianismo parece sugerir tímidamente aquella antigua *máxima de Sileno*. Tal como se nos ha presentado hasta ahora el valle de lágrimas, *parecería mejor no haber nacido*. Miedo a la vida sobre la Tierra, pues, la existencia, después del pecado original, es sufrimiento⁷⁶.

II

No cabe duda de que la visión cristiana del mundo nos muestra un paisaje de latidos descorazonadores. Sin embargo, no hay razón para que el cristiano desespere ante el valle de lágrimas, pues la doctrina a la que pertenece no tiene la intención de abandonarle desnudo, desorientado y paralizado ante *lo horrendo del ser del mundo*. Las pinceladas desalentadoras pertenecientes a la atmósfera trágica apenas y tocan al cristiano, son tomadas para presentar el problema del mal pero la finalidad es aplacar lo trágico, definirlo y justificarlo para, en su lugar, ofrecer consuelo, compensación o, si se quiere, una solución total, de manera que se trate de una faceta accidental o secundaria: un problema menor que tiene remedio. Rosset, en sus primeros acercamientos en torno a la dificultad para definir *lo trágico* y a propósito de la interpretación de dicho elemento realizada por la moral cristiana, comenta: «el cristianismo prohíbe al hombre plantearse preguntas, ¡pero es porque ya tiene preparada una respuesta, una respuesta que espera verle aceptar! ¿Cuál es esta respuesta? Simplemente una negación de lo trágico, porque ella lo *justifica* por el *pecado* [...]. ¡Cuando aún es un niño, se lo ahoga con una respuesta a un problema que todavía no es capaz de plantear!»⁷⁷. La doctrina cristiana actúa sobre un escenario metafísico-moral preestablecido, una antiquísima y gran máquina cuyos mecanismos funcionan a través de dualismos, contornos claros que definen a la *naturaleza* humana incluso cuando se le tenga por una naturaleza caída: existen *el bien y el mal*, cuerpo y alma, salvación y condena, éxito y fracaso respectivamente. Con el pecado original, razón de la caída adánica, nace la desgracia y la miseria.

75 Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu de los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (Madrid: Alianza, 1994), 51.

76 De otra manera pero en la misma vena se encuentra el teólogo francés, Jean Gerson, cuando advierte a sus hermanas por medio de un discurso acerca de la virtud de la virginidad o, visto de otro modo, los peligros a los que se expone el matrimonio: «Un marido puede resultar bebedor, o derrochador, o avaro. O, si es bueno, puede haber una mala cosecha, o una peste, o un naufragio pueden arrebatarle todos sus bienes. ¡Qué trabajos no da el embarazo y cuántas mujeres mueren de parto! ¿Y tiene la madre que cría a su hijo nunca sueño tranquilo, ni alguna dicha y alegría? Los niños pueden nacer deformes o resultar indóciles; el marido puede morir y la mujer quedar viuda en la pobreza y la miseria». *Ibid.*, 53.

77 Clément Rosset, *La filosofía trágica*, T. Ariel Dilon (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010), 29.

Pero, a su vez, es también la vía por la cual el hombre reconoce la falta ancestral para después responsabilizarse de lo trágico en el mundo, disipándolo como resultado: la muerte es una maldición traída por la pareja proto-humana, la más horrible de las maldiciones, pero una vez identificada la abominación y su origen es posible hacerla desaparecer, elaborar remedios, purificar las manchas del alma, ganándose finalmente la bendición del Rey Tremendo.

En términos generales, lo bueno pertenece a Dios, al correcto seguimiento de sus designios, está en el cielo y tiene nexos con el alma que anima la piel de barro. Lo malo pertenece al hombre, agarrándose a su cuerpo mortal, al mundo corrupto en el que vive y, en ocasiones, a la figura del diablo, símbolo del mal, y los padecimientos humanos son generados a causa de su pecado original, la desobediencia primigenia. Dualidad. Si bien hay pecado, también hay libertad, el ser humano está dotado con el libre albedrío, la Providencia purga las manchas de la desobediencia primitiva y, con ella, todo rastro de lo trágico. La doctrina cristiana propone darle solución al desafío que representa la sabiduría de Sileno al proveer a sus seguidores de *referencias absolutas* para no extraviarse en el valle de lágrimas: la Providencia, un reino celestial indestructible y un alma inmortal que sobrevive al cuerpo, porque, a pesar de los llantos acentuados por los acordes infernales: *hay que anhelar una vida mejor y más bella, desprendida de todo lo terrenal y que ni la más honda miseria humana pueda estropear*⁷⁸. A diferencia de los abatimientos de Fedra, lo trágico puesto en el mundo cristiano, el peso del dolor universal, nunca domina al neófito porque la carga ya ha sido asimilada en un diagnóstico anticipado y resuelta por la doctrina, encontramos aquí los trazos de incompatibilidad que dificultan considerar la posibilidad de la tragedia cristiana, en especial si es considerada desde una perspectiva netamente teológica.

Desde la doctrina cristiana, en lo que respecta al alma, el ser humano es un ente creado — *ens creatum*— a imagen y semejanza de Dios, que emerge del fango inspirado por el soplo divino y lastrado con una naturaleza fijada: el alma es inmortal, capaz del bien, la belleza y la verdad, y está llamada a vivir con Dios en la eternidad⁷⁹. El alma dota de naturaleza al ser humano, con una tarea impresa en sus regiones más íntimas: perseguir el bien ya dictado por la palabra del Dios creador y bueno, su propósito es regresar con el Padre que reside en los cielos. Asimismo, funciona como una suerte de principio metafísico, la referencia antropocéntrica y total que *interioriza en el ser mortal*

78 Cf. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, 53-54.

79 Cf. Juan Luis Lorda, *Antropología teológica*, 200-207.

*la presencia del Absoluto*⁸⁰. A través del alma el hombre es encasillado bajo el rango de una categoría, es miembro de un grupo, moldeado como innegable hecho universal. Es, entonces, aquello en el ser humano que no muere, prueba autorreferencial no solo de la existencia de Dios, sino también del paraíso al que está destinada a viajar; el alma comprende la medida del hombre cuidadosamente proporcionada.

La preocupación principal del cristianismo es el cuidado y la salvación del alma, de ahí la ocasional exhortación, en un modo más severo, al *ascetismo*. En el fondo se procura atender a la inquietante exigencia de darle sentido al sufrimiento, transformar la desgracia en una maravilla inspiradora, buscando consuelo a través de relatos: ya sea aludiendo a la figura de Job, a las pasiones de Cristo o a los suplicios de los santos acongojados sobre el inclemente desierto, como es el caso de San Jerónimo, porque a pesar de las calamidades que azotaron sus vidas, finalmente se vieron recompensados por el dios Padre. A propósito del santo de Estridón, nos relata Jacobo de Vorágine, en sus recuentos hagiográficos en *La leyenda dorada*:

Marchó al desierto, y refiere él mismo [San Jerónimo], en su epístola a Eustaquio cuánto tuvo que sufrir allí por Nuestro Señor, y dice: ‘cuando me encontré en aquel vasto desierto que está abrasado por los fuegos del sol y que da a los monjes horrible hospedaje, me creí muerto en las delicias de Roma; habianse deformado mis miembros; mi piel estaba tan negra como la de un etiopeo y se resentían todos mis huesos’. No cesaba de gemir y de llorar todos los días, y cuando necesitaba, a su pesar, rendirse al sueño, se acostaba sobre la tierra dura [...]. ‘Y el Señor es testigo de que después de muchas lágrimas me parecía algunas veces que me hallaba rodeado de legiones de ángeles [...]. Coloco la pureza en el cielo, no es que yo la tenga’.⁸¹

El cuerpo puede estar expuesto a *lo horrible* del mundo pero es el alma lo que hay que salvaguardar, incluso a expensas del propio organismo, como San Jerónimo, aunque el desierto le someta a un tortuoso hospedaje, permanece siempre en miras a la pureza del cielo. En otras palabras, se trata de una disciplina que *le da al hombre, criatura esencialmente impura, una corona incorruptible, dando golpes, no al aire, sino a sí mismo, a su cuerpo, pulgada por pulgada,*

80 Cf. Joan-Carles Mèlich, *Lógica de la crueldad* (Barcelona: Herder, 2014), 50.

81 Jacobo de Vorágine, *La leyenda dorada: vidas de santos*, Tomo II (Madrid: Biblioteca Hispana, 2017), 198-199.

*entrenándolo y someténdolo*⁸². El objetivo es combatir las fuerzas *caídas* que residen dentro del ser humano, soportar el aliento diabólico que anda a hurtadillas por el mundo terrenal para seducir al hombre a que se oponga a la voluntad divina. Con el alma como referencia absoluta, el ser humano cuenta con un marco inquebrantable para restaurar su estado inmemorial y concretar una gramática para que tenga lugar lo justo, lo legítimo, lo bello y lo bueno; actuar *correctamente* y caminar por el sendero de la verdad y el bien sobre el espacio metafísico-moral cristiano, distinguir las buenas acciones de las malas e instituir una disciplina para defenderse de la maldad y lo diabólico que quiere tentar al Hijo Pródigo lejos de la Casa Paterna.

Asimismo, en el cristianismo el fenómeno de la muerte está *domesticado*, encapsulado a través de rituales y los discursos doctrinales. Tomamos el adjetivo de domesticado, también *domado*, según el sentido que el vocablo cobra en las investigaciones heteróclitas que realiza Philippe Ariès respecto al desenvolvimiento de la relación entre la muerte y la vivencia religiosa. Entonces por muerte domesticada se entiende: «La actitud antigua en que la muerte está a la vez próxima, familiar y disminuida, insensibilizada»⁸³. Entre el amplio repertorio de actitudes que domestican la muerte dentro del cristianismo aparece, por ejemplo, durante el lecho de muerte. En la proximidad de la última agonía, los sacerdotes atienden al moribundo, le ofrecen consuelo y le aseguran que la muerte no es el final sino el paso de una vida hacia otra mejor. Para el buen cristiano, aunque *muera pronto*⁸⁴, lejos de asistir al último momento señalado por la lectura moral del Bosco en el tríptico del *Jardín de las delicias*, para finalmente hundirse en el tormento del concierto infernal, su alma es liberada del cuerpo para desatarse del valle de lágrimas y ascender a la huerta de la leche y la miel. O según otras figuras, el alma espera dormida un renacer sobre un mundo redimido, descansando, en suspenso, recostada sobre un *jardín de flores* o en *el seno de Abraham*⁸⁵ para despertar el día del Juicio Final. La muerte no es más que un tránsito, sí, puede

82 1 Cor. 9: 25-27, Luis Alonso Schökel, *La Biblia de Nuestro Pueblo*, 1824.

83 Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (Madrid: Taurus, 1983), 32.

84 Tomemos por ejemplo, la muerte súbita, *mors repentina*, la muerte que llega sin aviso y que desde antiguo, incluso antes de la Edad Media, se le tenía por un fallecimiento deshonoroso, despreciable y maldito; la costumbre era entenderla no como un suceso azaroso sin explicación alguna, sino como resultado de provocar la cólera divina. Pero es hasta el siglo XIII con Guillaume Durand, obispo liturgista de Mende, que la *mors repentina* es purgada de sus connotaciones despreciables —por supuesto que hay ciertas restricciones, la muerte súbita durante el adulterio, el robo o el juego son, a su vez, la muerte de un réprobo que desata la cólera divina—; si bien todavía se muere súbitamente por un juicio divino, la ira de Dios no es necesariamente el único motivo pues a ese hombre yacente en el campo y sin vida «hay que enterrarle cristianamente, con el beneficio de la duda. ‘Allí donde se encuentre un hombre muerto, se le sepultará debido a la duda en que se está de la causa de su muerte’». *Ibid.*, 18.

85 Estas dos imágenes eran maneras de concebir a la muerte por parte del cristianismo cuando *la resurrección de los muertos* era entendida en un sentido literal, donde el muerto estaba en un profundo sueño y su alma volvería al cuerpo

marchitar los párpados pero no destruye al alma; es una prueba, elemento de una ceremonia exenta de todo dramatismo, entre el individuo y la comunidad religiosa pues el cristiano está rodeado de hermanos y hermanas, comparte con ellos un destino colectivo, una comunidad de creyentes en donde nadie es abandonado, sobre todo ante la muerte, a una suerte de destino individual; *toda muerte es muerte en público, en comunidad, nunca en soledad*⁸⁶. El cristiano se despide de sus hermanos y hermanas, de la vida y sus *temporalia* porque está llamado a dormir, en espera de la bienaventuranza prometida por la religión.

El fenómeno de la muerte pertenece tanto al hombre en el lecho de muerte como a la comunidad que asiste a la ceremonia del moribundo, la muerte de uno y de todos, el desprendimiento del miembro de un gran cuerpo, unido a ellos por el cantar de los Salmos, los cantos de alabanza. Con todo, no hay que olvidar que ya en los mismos Salmos se nos muestra que el ser humano no está abandonado a padecer en soledad las calamidades que florecen del suelo fuera del Paraíso, cuenta con el cuidado del Dios benevolente, pero también con un refugio terrenal al ser miembro de la comunidad religiosa, el rebaño al que se integra a través de los cantos, compartiendo un destino colectivo al lado de sus hermanos y hermanas: todos hechos del mismo barro, sujetos a los mismos sufrimientos, pero unidos en su dolor por la misma esperanza. El Salmo es el canto de la comunidad, aunque en ocasiones sus versos refieran la existencia de un *yo*, no debe tenersele por un *yo* individual que canta en solitario, sino siempre vinculado a una comunidad con pretensiones de universalidad, es decir, que quiere englobar dentro de sí a toda la humanidad. Rosenzweig, más por el lado del judaísmo que del cristianismo, comenta al respecto del *lenguaje de los Salmos*:

La comunidad no es, no es aún, de todos. Su *nosotros* es un nosotros todavía restringido, todavía vinculado a un simultáneo vosotros. Pero pretende, sin embargo, ser todos [...]. En efecto, el *yo* de los Salmos, aun cuando es por completo un *yo* individual y real, inmerso en todas las necesidades de un corazón

en el *Final de los Tiempos*. Philippe Ariès comenta al respecto de estas imágenes: «Si los muertos dormían, era más bien en un jardín florido. ‘Que Dios reciba todas nuestras almas en las santas flores’, pide Turpín a Dios ante los cuerpos de los barones. Del mismo modo Rolando ruega que ‘en santas flores les haga yacer’. Este último verso contiene perfectamente la doble representación del estado que seguía a la muerte: yacer o el sueño sin sensación, en santas flores o el jardín florido [...]. A partir del siglo XII prefirió [la iconografía medieval] a éstos el trono o el seno de Abraham». *Ibid.*, 28-30

⁸⁶ Cf. *Ibid.*, 24.

solitario, encadenado a todos los apuros de una pobre alma, es sin embargo —sí: sin embargo— un miembro —no: más que un miembro— de la comunidad.⁸⁷

La melodía comunitaria se sobrepone al silencio trágico atendiendo a los miembros, a todo hermano y hermana, que conforman el cantar universal sin abandonarlos ya sea en la enfermedad, en la pobreza, en la vejez o en el lecho de muerte. En la comunidad el *yo* se une al *nosotros*, el gélido cascarón del individuo se funde en el caluroso abrazo de sus semejantes. Además, la comunidad busca reclutar más voces para enriquecer sus cuerdas, en sus alabanzas subyace una gramática si bien reconfortante también militante, está dispuesta a combatir al vecino cuyos pulmones se rehúsan a unírsele para entonar los himnos comunes. El vecino no es un hermano al negarse a formar parte de la hermandad, a convertirse en miembro, su calidad deviene a la de una amenaza de desintegración: *los enemigos de la comunidad son los enemigos de Dios*. Entonces, la comunidad es un organismo que, sin ser necesariamente institucional, establece, o bien, *promete* comunicación con lo absoluto, con su música puede conmover al Padre Celestial, pues en el valle de lágrimas, Dios escucha, responde y protege a su rebaño. La peregrinación sobre el valle de lágrimas no es, por tanto, un vagar desorientado, mucho menos agobiado, la comunidad camina hacia *el para siempre*, marcha y zapatea por el desierto, tan alegórico como real, al son de una tonada colectiva casi profética, pues no solo se canta sino que también se vela por *lo que no ha ocurrido todavía y sin embargo llegará a ocurrir un día*⁸⁸: la redención venidera que restauraría la pureza del ser humano, que calmaría a los querubines que guardan el Edén y apagaría la espada de fuego que escoltó a la pareja proto-humana fuera del huerto sagrado, permitiendo así nuevamente el acceso al paraíso, al mundo que no conoce las lágrimas.

En sentido general, la presencia de la muerte se restringe hasta la hora en la que caen los cuerpos al suelo, hasta que se apaga la máquina sin comprometerse con el alma; es vista como un punto de transición, un sueño, la prueba máxima para abandonar lo terrenal a cambio de lo celestial, la elevación del alma hacia el paraíso sin historia. No es, por tanto, una problemática de corte filosófico para la religión cristiana. La atmósfera trágica, ese tristísimo aspecto que emana del valle de lágrimas, es, en sentido estricto, negada tan pronto aparece; cuando no es negada es debilitada hasta desvanecerse poco a poco por el encuadre ceremonial de la prueba y la transición. El

87 Franz Rosenzweig, *La Estrella de la Redención* (Salamanca: Sígueme, 1997), 302.

88 Cf. *Ibidem*.

fenómeno fatal solo trae consigo dificultades cuando se escurre entre los huecos dejados por los rituales religiosos, pero, incluso así, la crisis es pasajera, y la muerte, domada nuevamente a procesos desdramatizadores, ya que se trata de mantener la existencia a modo de un propedéutico para el más allá. Morir, para los buenos cristianos, es el desprendimiento absoluto del sufrimiento, el incuestionable salto hacia el eterno reinado de la felicidad del alma.

III

Para alejarnos de la seguridad teologal derivada a partir de la visión del valle de lágrimas y acercarnos a nuestra lectura trágica de *Pensées*, podemos mencionar lo que señala Sloterdijk, en lo que respecta a la figura de su autor y su *renacimiento* dentro de la sensibilidad de la modernidad tardía: «Pascal es un autor para lecturas nocturnas y un cómplice de nuestras reflexiones íntimamente quebradas [...]. Las sombras de sus reflexiones tuvieron tiempo para caer sobre las generaciones posteriores. Sus paradojas han estampado su sello en la literatura francesa hasta nuestros días [...]. Él es el primero entre los notarios filosóficos de la desesperación moderna»⁸⁹. Con la afirmación de Sloterdijk, queremos reiterar la dificultad que supone la lectura de *Pensées*, aunque es hija de su época ha sobrevivido a su madre, no hay que menospreciar la demora histórica en la recepción de sus pensamientos. No es la manifestación de la opinión del pensamiento popular de su época, tampoco pertenece a los pensamientos de un representante del cuerpo eclesiástico como Bossuet, de igual manera, los huecos del manuscrito no pueden rellenarse satisfactoriamente por medio de expediciones acerca de la historia de la Iglesia, tampoco responde a observaciones tanto de creencias como de supersticiones del cristiano promedio, ni siquiera por la sombra de René Descartes. Pero, a pesar de las dificultades de lectura, podemos insinuar que la obra póstuma es el resultado de un lento desarrollo en la historia del cristianismo: el surgir de la conciencia individual, solitaria y angustiada. Esto es, cuando la vida se torna dramática, sometida al ánimo sombrío de la atmósfera trágica, cuya mirada no es solo tocada por *lo horrendo* sino inyectada con su prisma. Para dar cuenta de este surgir de la conciencia, entre el reducido número de autores que anteceden a *Pensées* y conforman esta vía de desarrollo de la conciencia cristiana se encuentran san Agustín, Dante, Juan Ruiz y Petrarca, cada uno preocupado por el destino individual del ente creado en el más allá. Estas figuras son las de aquellos que pasean solos por el valle de lágrimas. Sin embargo,

⁸⁹ Peter Sloterdijk, *Temperamentos filosóficos*, T. Jorge Seca (Madrid: Siruela, 2010), 57-58.

nos ocuparemos brevemente de san Agustín, mientras que a las otras tres figuras las englobaremos según la acentuación que tiene el Purgatorio durante la Baja Edad Media.

Es de sobra conocido el desdoblamiento del alma que realiza san Agustín en *Las confesiones*, un extenso ejercicio introspectivo en los surcos de la memoria o, mejor dicho, *en los vastos palacios de la memoria*, anclaje con el alma y la realidad, se trata de un hombre que busca a Dios para aquietar su corazón, acudiendo al Padre, no en las cosas del mundo ni en la Iglesia, sino en su propia interioridad, resistiendo a la temporalidad por medio del recuerdo y la esperanza. Con el recurso del alma-memoria como vía de comunicación con lo absoluto, san Agustín intenta abrir su biografía personal al médico íntimo dentro de sí que es Dios. Se sumerge en las profundidades de la memoria para que salgan a la superficie del texto los estados afectivos que antes se conservaban difusos en su interior, para así volverlos sólidos e inolvidables al trazarlos con mano sincera y trepidante, entre sus páginas se relata también lo más penoso de su vida escondido dentro de la persona de carne y hueso.

Los tintes con los que están escritas las *Confesiones* se hallan compuestos de la sangre vertida por la debilidad humana, el ejercicio introspectivo es motivado por un deber tan moral como personal ante el Padre Celestial, pues también en la memoria se oculta el mal. Al inicio del segundo libro reza san Agustín para con Dios: «Quiero recordar las ya pasadas fealdades y las corrupciones carnales de mi alma, no porque las ame, sino para amarte, Dios mío. Por amor de tu amor hago esto: recorro, en la amargura de mi pensamiento, las sendas de mis vicios, para que me seas dulce, Tu, dulzura que no engaña, dulzura feliz y segura»⁹⁰. En las *Confesiones*, domina un tono inquieto respecto del destino del alma humana, a su situación ante el Creador, el drama se desarrolla en la memoria, receptáculo no solo de la temporalidad, sino que también alberga en sus palacios a las sensaciones, los conocimientos adquiridos, y las afecciones. Su objetivo es hablar desde su corazón, es decir, con la sinceridad de sus sentimientos más hondos para retratarse tal como es ante el juez que reside en el palacio interior de la memoria y la conciencia. Pero con el corazón también surge el desdén por la carne humana como si se tratara del enemigo tanto del alma como de Dios, las insensatas apetencias del adolescente lastiman por medio del recuerdo al adulto, sus deudas lo persiguen incluso en las sombras de la vejez. La profundidad del alma se nutre de la severidad ante

90 Agustín de Hipona, *Confesiones*, T. Silvia Magnavacca (Buenos Aires: Losada, 2005), II, I. 1.

uno mismo facilitada por el recuerdo, solidificándose en las *Confesiones* una fórmula similar al *cogito* cartesiano en un *recuerdo, luego existo*⁹¹, de ahí que san Agustín no puede permitirse olvidar lo peor de sí. Bajo el comando del recuerdo se graba con fuego un deber moral en las aulas del palacio de la memoria: confesar desprecio hacia uno mismo, admitir la culpa no solo de la carne sino también del alma que recuerda y, al mismo tiempo, confesar su amor ante Dios, suplicar por obtener el perdón del Padre cuya bondad, a los ojos de Agustín, es absolutamente incuestionable. Todo pecado olvidado es un pecado no confesado. Se trata de la reproducción voluntaria de una mnemotécnica antiquísima y siniestra que deviene en el germinar de la *mala conciencia*⁹² dirá Nietzsche.

Ahora bien, en lo que respecta a las últimas tres figuras anteriormente mencionadas — Dante, Juan Ruiz y Petrarca—, lo que nos interesa es el hecho de que todas están posicionadas dentro del contexto histórico de la Baja Edad Media en los siglos XIII y XIV. Seguimos a Mitre Fernández cuando observa que ofrecen las muestras de un cambio en la mentalidad medieval, no solo a partir de las grandes temporadas de hambre, sino también respecto a lo que yace tras las fronteras de la muerte con la fortaleza que va adquiriendo el Purgatorio en los discursos teológicos y la iconografía medieval, un tercer lugar situado en el más allá. Según lo resume el estudio de Mitre Fernández:

El hombre, se piensa, es sin duda creación de Dios, pero debe ir siendo analizado como un ser radicalmente profano, como una realidad de carne y hueso, con su personalidad individual, sus impulsos y sus pasiones. Se empieza a exaltar esta vida, cuando en los años anteriores no se había visto en ella más que un mero tránsito hacia otra vida sobrenatural.⁹³

91 «En ella [la memoria] se encuentran los tesoros de las innumerables imágenes que los sentidos aportaron a toda clase de cosas. Allí, recóndita, está también cualquier cosa que pensemos, ya sea aumentando, ya sea disminuyendo, ya sea aun modificando lo percibido por los sentidos y cualquier otra imagen encomendada a ella y depositada en ella, mientras no la haya absorbido y sepultado el olvido [...]. Todo esto tengo en la memoria, y lo tengo en la memoria tal como lo aprendí. También escuché y retengo en ella las numerosas objeciones, completamente falsas, que se han hecho contra esto, aun cuando sean falsas. Sin embargo, *no es falso el hecho de que yo las recuerdo*». Cf. *Ibid.*, X, VIII. 12 – XIII. 20. El subrayado es nuestro.

92 «Cuando el hombre consideró necesario hacerse una memoria, tal cosa no se realizó jamás sin sangre, martirios, sacrificios [...]. En cierto sentido toda la ascética pertenece a este campo: unas cuantas ideas deben volverse imborrables, omnipresentes, inolvidables, ‘fijas’, con la finalidad de que todo sistema nervioso e intelectual quede hipnotizado por tales ‘ideas fijas’». Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral: Un escrito polémico*, T. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2005) 80-81.

Por un lado, con estos autores, mucho después de san Agustín, la existencia mundana adquiere relevancia dramática a través de la literatura y el pensamiento filosófico, con ellos la estancia en el valle de lágrimas se inclina más por el carácter de prueba que por el de transición, una prueba de suma difícil. Aunque el alma sigue interiorizando la presencia del Absoluto, se vuelve sensible la tensión entre la vida y la muerte, la salvación y la condena, difuminándose los lazos entre el individuo y la comunidad, hasta su eventual quebradura en *Pensées*. Dan cuenta de una frágil relación personal con lo divino, sondan la conciencia hasta lo más profundo; las lágrimas no solo corren por la pérdida del estado inmemorial, también las derrama el hombre cuando se descubre en las filas de los condenados, por ser demasiado corrupto y no lo suficientemente bueno. No obstante, continúan moviéndose sobre el espacio metafísico-moral propuesto por la doctrina, sin cuestionar la validez y el sentido de las referencias absolutas: *Dios es bueno, tiene que serlo, está en su naturaleza divina, de no ser así no sería Dios*. Se duda del valor del propio individuo al ponerlo en amenaza, mas no del valor de Dios.

Por otro lado, lo importante a destacar aquí no es la presencia del Purgatorio, sino los síntomas por los cuales el tercer lugar del más allá va adquiriendo mayor fuerza en la mentalidad medieval durante y a partir del siglo XII, teniendo como consecuencia la concepción de una suerte de destino individual a nivel institucional. En primer lugar, gracias a la introducción en el canon de la Iglesia de la noción del Juicio Individual, que consiste en el pesaje del alma en el último día, el balance de cada biografía que no termina en la muerte biótica, sino al final de los tiempos. Aparece entonces la iconografía de tribunales conformados por Cristo y su corte apostólica encargados de separar a justos y condenados, clasificando y contrapesando tanto acciones buenas como malas sobre los platos de una balanza⁹⁴. En segundo lugar, en lo que respecta a los rituales fúnebres de la Iglesia, aparecen los testamentos en su forma escrita en el siglo XII, admiten, además de la elección del lugar de inhumación, cláusulas piadosas para la profesión de la fe y la distribución de bienes con la finalidad de que cada creyente, temeroso del más allá y sintiendo cercano el toque de la muerte, encontrara a través de la práctica testamentaria «el medio religioso y casi sacramental de asociar las riquezas a la tarea personal de la salvación, y de conservar el amor por las cosas terrenales [*temporalia*] al tiempo que uno se desprendía de ellas [...]». El testamento es un contrato

93 Emilio Mitre Fernández, *La muerte vencida: Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)* (Madrid: Encuentro, 1988), 27.

94 Cf. Philippe Ariès, *Morir en Occidente*, 38-40

de seguros firmado entre el testador y la Iglesia, vicaria de Dios»⁹⁵. Con el documento testamentario nuevamente es domesticada la muerte y superada la crisis dentro de los territorios de la doctrina cristiana, la tensión es relajada al convertir el momento de la muerte en motivo para la transacción de pagar con monedas terrenales una garantía eterna, conseguir un pasaporte a la eternidad. Si bien va cincelándose la noción de un destino individual en la conciencia del cristiano, no hay soledad ni angustia, pero todavía mantiene la misma finalidad de domesticar a la muerte aunque tenga un precio que pagar: «El testamento reproduce, mediante la escritura, los ritos orales de la muerte de antaño. Al hacerlos entrar en el mundo de lo escrito y del derecho, les quita algo de su carácter litúrgico, colectivo, habitual, diría incluso folklórico. Los personaliza. Pero no completamente»⁹⁶. Las preocupaciones del neófito son mitigadas por las mismísimas prácticas religiosas, germina con el Juicio Individual la preocupación personal por salvar el alma y, al tiempo que nace la inquietud, la doctrina ofrece alivio y tranquilidad por medio de un trámite, en la forma del testamento-contrato, un negocio con lo divino intermediado por la Iglesia.

En suma, la atmósfera trágica lentamente moldea las condiciones para la manifestación de la experiencia de lo trágico en el mundo. Con su avanzar va fracturando los paisajes del mundo en una turbulenta y densa corriente de sangre bajo la tierra que bien carga dentro de sí el prelude a la decadencia pronto revelada. Pero la decadencia puede ser negada, incluso parecer absurda ante la presencia de las referencias absolutas planteadas por el mismo cristianismo, donde las lágrimas del mundo pueden secarse al encontrar consuelo y perdón. Debido a una exigencia interna de consistencia, a la tendencia de dotar de sentido al sufrimiento humano, la doctrina cristiana constantemente se ve a la tarea de actualizar sus rituales, adoptando según la época nuevos argumentos y discursos para garantizar al neófito la posibilidad de salvación con una clara distinción entre el bien y el mal, no puede permitirse dejarlo en la incertidumbre. El valle de lágrimas puede parecernos triste, pero nunca entra en los umbrales de lo trágico porque lo trágico va en contra de los presupuestos en los que se funda la doctrina, la religión y la Iglesia. Sin embargo, la atmósfera trágica ha encontrado refugios, si bien temporales, en algunas figuras inquietas del cristianismo, al entrar en los territorios del drama, poniendo en duda la propia posibilidad de salvación. En el cosmos de *Pensées*, en cambio, la atmósfera trágica se fortalece debido a que su visión del mundo responde, no al aparentemente tono triste que proviene del valle de lágrimas del

95 *Ibid.*, 100.

96 Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, 171.

cristianismo, sino a la metáfora de la *esfera infinita* que supone confusión, dislocación e incertidumbre respecto al estado del ser humano y las nociones morales que antaño extendía hasta el espacio, conformando un escenario metafísico-moral. De manera que en la esfera infinita, si bien hace uso de nociones familiares al cristianismo, se expresa una visión inquieta del mundo que problematiza al hombre, al alma, al organismo de la comunidad, al mundo, incluso a Dios, la referencia absoluta por excelencia. La atmósfera trágica, ahogada en las primeras horas de la cuna en favor de la consistencia rigurosa del cristianismo, anuncia en *Pensées* la escalofriante noticia del abismo.

ABISMO Y LABERINTO: EL ESCENARIO TRÁGICO DE LA ESFERA INFINITA

I

Como sabemos, *Pensées* está escrito con tintes cristianos, después de todo hablamos del *hombre sin Dios*, incluso hablaremos en otro momento de nuestra investigación sobre un *hombre con Dios* — para ello recuperaremos el imaginario demoníaco del Bosco para profundizar sobre la concepción de la santidad y la mística que se va formando después de Reforma—, una nota que no debemos perder de vista. Pero, según nuestro tratamiento de la obra, consideramos arriesgado entender al fragmento del *espanto ante el silencio eterno de los espacios infinitos* con los mismos presupuestos que habitualmente configuran al valle de lágrimas de la doctrina cristiana. Presupuestos que llevan a leer a *Pensées* al modo apologista que, con una mano acorrala impetuosamente al incrédulo y al libertino para suavizar sus defensas y, con la otra mano, señala triunfante la alternativa de una existencia a favor de las referencias absolutas: el Dios *absolutamente* bueno, el alma inmortal y el paraíso.

Ante todo, la distinción entre el hombre *con Dios* y el hombre *sin Dios*, no debe entenderse al modo de un enfrentamiento argumentativo-doctrinal entre cristianos y paganos, el choque entre los dos tipos de hombres no es desarrollado en *Pensées* de la misma manera que la tradición patrística. No es ni la refutación del politeísmo en favor del Dios único, ni la defensa del mensaje del Nazareno a través de la filosofía y las lenguas paganas, sistematizando las verdades de los Textos Sagrados al compás de la *lectio* y la *quaestio*, como en las páginas de la impresionante *Suma Teológica* escrita por santo Tomás de Aquino⁹⁷. El drama de *Pensées* no es el drama de la escolástica. Para nosotros la obra *póstuma* no es una vocera más dentro de una larga tradición de defensores de la doctrina cristiana, sino que da constancia de un momento de crisis y ruptura, extrae nuevas problemáticas y dudas respecto a la quimera humana, lo que significa *ser humano* ante los infinitos y lo eterno. La figura del hombre *sin Dios*, lejos de referirse a una situación ideológico-religiosa enmarcada por una gramática de estar fuera o dentro de la doctrina e identificar por tanto a un aliado o un enemigo de Dios y su ciudad; viene a señalar, por su parte, la condición ontológicamente desequilibrada del hombre dentro del universo moderno, un estado de abandono e

97 Cf. Andrés Martínez Lorca, *La filosofía medieval: De al-Farabi a Ockham* (Barcelona: Batiscafo, 2015), 19-26.

indeterminación constitutiva, el sentimiento de desproporción. Expresa también la contemplación de un cambio drástico en el escenario del mundo: la pérdida de la *naturaleza* y la monstruosa irrupción del nuevo orden cósmico, cuando el mundo deja de estar o bien o mal ensamblado, esto es, cuando se vuelve, o más bien, se reconoce como neutro e incomprensible. A primera vista nos parece tratarse de la colisión del universo ptolemaico del medievo y la corona antropocéntrica renacentista con el universo mecanicista y el caos infinito del espacio en el alba de la Modernidad, pero ésto es tan solo a primera vista. Acerquémonos, entonces, a *Pensées* iniciando con la modulación de tonos en el empleo de la conocida metáfora de *la esfera infinita*⁹⁸, que va desde Jenófanes de Colofón y pasa por Giordano Bruno antes de alcanzar a Pascal, resaltada por Goldmann en su lectura trágica de *Pensées*:

Una imagen clásica, la de la esfera cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no se halla en ninguna, que inicialmente designaba a la divinidad, aunque es cierto que a veces como inteligible y a veces como ininteligible [...], se convierte en Pascal en una imagen significativa exclusivamente del mundo y de la imposibilidad de comprenderlo y conocerlo de manera válida [...], la ciencia humana no puede alcanzar en ningún caso un conocimiento exhaustivo de él [...], [el universo] es *absolutamente neutro* por relación a la fe: si no nos impide creer, tampoco nos incita a ello.⁹⁹

Lo que en antaño es una forma de señalar con seguridad la grandeza y la propagación total del esplendor divino, un argumento constantemente favorable para el discurso religioso, donde Dios se vierte en cada criatura, sin limitarse a ninguna, fundiéndose así lo natural con lo sobrenatural; tornase, para *Pensées*, incertidumbre e inquietud pues los hilos que atan a las criaturas con los dedos de Dios han sido cortados, o mejor dicho, los hilos nunca han estado ahí. El universo no da testimonio de un Dios bueno y amoroso, ninguna catedral ni la más frágil criatura puede hacer de punto de partida para que el pensamiento realice encadenamientos causales porque, al igual que el mundo, el ser humano ha dejado de ser el centro, ya no es un rey que se sienta por encima de todas las cosas. El tono de vida ha cambiado, en relación con la concepción renacentista, el ser humano

98 «Todo el mundo visible no es más que un trazo imperceptible en el amplio seno de la naturaleza [...]. Es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna [...]». Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.199 – B.72.

99 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 305.

ha perdido su dignidad. Cuando Jorge Luis Borges en *Otras Inquisiciones*, en 1951, cuatro años antes que Goldmann, hace hincapié sobre el aspecto cualitativo comprendido en el empleo de la *esfera infinita*, destaca el cambio del ánimo general de la voz que acompaña a la metáfora. A los ojos de Borges, el desmoronamiento del universo ptolemaico fue para los europeos del Renacimiento un motivo de júbilo prometeico y liberación viril, igualmente da crédito a la atmósfera juvenil renacentista la aparición de las utopías de Campanella y Bacon pero, por encima de ellos, prefiere destacar a la figura de Giordano Bruno, quien emplea la metáfora para expresar la infinitud y el desbordamiento de la divinidad en el universo. Sin embargo, mientras que para una etapa de la humanidad el nuevo universo infinito tiene efectos rejuvenecedores, Borges señala que para los hombres del siglo XVII, en el amanecer de la modernidad, comienza la sensación de la vejez y el agotamiento por la carga universal, esto es, para nuestro estudio, el advenimiento del silencio eterno en el corazón de los espacios infinitos. Y encuentra en el autor de *Pensées* al máximo representante de dicho desánimo, el momento en que la esfera infinita se transforma en lo que denomina *la esfera de Pascal*: «el espacio absoluto que había sido liberación para Bruno, fue *un laberinto y un abismo* para Pascal. Éste aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo. Deploró que no hablara el firmamento [...]. *Sintió el peso incesante del mundo físico, sintió vértigo, miedo y soledad*»¹⁰⁰. La esfera infinita posicionada en el solar de *Pensées* da noticia de los latidos opresivos de la atmósfera trágica que no ha sido cortada, que deambula a pesar tanto del discurso religioso como del filosófico, extendiéndose hasta la nueva concepción del universo y desarrollándose en el torrente sanguíneo del *hombre que busca a Dios*. La importancia del tono de voz que nota Borges respecto a la visión del mundo en el autor de *Pensées* radica precisamente en el papel que tienen el humor, los sentimientos, el estado de ánimo, esto es, la manera en la que el *esprit de finesse*, a través de una metáfora de hartó empleada pero nunca deteriorada ya que aparece renovada con un nuevo matiz anímico, da cuenta de una sensibilidad que, al observar un mundo desbordante que le abandona sin responderle, las seguridades de antaño son caducas, no puede dejar de temblar. Aunque el universo es neutral su concepción no es, por tanto, carente de sabor, viene acompañada de una reacción afectiva, el espanto en el caso de *Pensées*; la indiferencia de lo universal ante la partícula humana genera dudas y desconcierto, lo *horrendo* no es propiamente el mal señalado por la doctrina

100 Jorge Luis Borges, *Inquisiciones/otras inquisiciones* (Barcelona: Penguin Random House, 2011), Edición Kindle, pos. 1735. El subrayado es nuestro.

cristiana, sino la desproporción y el silencio, la impresión de que quizás el ser humano no tiene ningún lugar de relevancia dentro de los espacios infinitos, de que no está por encima de nada.

Pensées introduce, a propósito de la comprensión del universo, dos infinitos: el *infinito de pequeñez* y el *infinito de grandeza*¹⁰¹. Infinitos que superan, ignoran y se burlan de los esfuerzos humanos por sondearlos, que colocan al ser humano en un estado de tensión causado por su entrecruzamiento y rechazo mutuo, manifestando sus limitaciones constitutivas, una faceta de la miseria humana. La mirada del ser humano está limitada: abarcar por completo lo que yace detrás de la cortina estelar, o desentrañar la cadera de un insecto para dar con el más mezquino de los secretos guardados por *las moscas que desbaratan al pensamiento*¹⁰², es imposible sin recurrir a una suerte de *principios últimos* apoyados no en la razón ni en los sentidos, sino en la imaginación. Siempre hay algo más grande que la esfera de plasma ardiente, siempre hay algo más pequeño que una partícula de polvo, de modo que tanto sol como polvo son, a su vez, grandes y pequeños, nunca fijados en un solo punto. La letra con la que está escrito el libro del mundo es ilegible y las palabras son colocadas según una gramática que el ser humano desconoce pero pretende adivinar a través de sus propios moldes y garabatos. Incertidumbre. Los espacios infinitos son *abismos infinitos* que confunden centro y circunferencia, delimitan al ser humano sin definirlo, destruyen el trono del prodigio de la creación, denuncian la insuficiencia de sus instrumentos y, en suma, remiten históricamente a un acontecimiento que transforma la manera de pensar al ser humano para preguntarse nuevamente por la posición del hombre en el cosmos inagotable. Por ningún lado del *universo neutro*, la esfera infinita, hay incentivos para formular y demostrar la existencia de Dios, de un paraíso o siquiera de una *naturaleza humana*.

El mundo que nos presenta *Pensées*, bosquejado a partir de la revolución de Copérnico, es caótico y oscuro, no es y nunca ha sido el centro de todas las cosas, sino una entidad cualquiera y diluida en el universo infinito y mecánico, una pieza más entre otras igualmente insignificantes, separada tanto de Dios como del hombre; existe como el segundo al tiempo, dentro de él sin aumentarlo en nada: mundo a Dios, hombre al mundo, hombre a Dios. A diferencia del espacio metafísico-moral del cristianismo cuya maldad está, ya sea definida, ya sea pintada, en la imagen

101 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.199 – B.72.

102 «El espíritu de ese soberano juez del mundo no es tan independiente que no esté expuesto a ser turbado por el primer ruido que se produce en torno a él [...]. Una mosca zumba en sus orejas; eso basta para hacerle incapaz de coordinar sus ideas». *Ibid.*, L.48 – B.366.

del valle de lágrimas o a través de las pesadillas infernales del Bosco, el espacio metafísico de *Pensées* es un *espacio mudo e incognoscible, indiferente tanto al bien como al mal*¹⁰³, no es ni el escenario de un castigo ni una prueba, es indiferente por tanto a las preocupaciones del ser humano, sin por ello dejar de provocarle inquietud. Ni valle, ni jardín, ni desierto, sino esfera infinita, máquina sorda pero, sobre todo, abismo silente. La incertidumbre define al horizonte de significados de *Pensées*: el mundo está descentrado en el caos infinito y el hombre no sabe dónde colocarse, no tiene comunicación con los infinitos, del mismo modo ningún infinito lo acoge, bajo sus pies solo se encuentra el *abismo*, no hay otra opción más que sumergirse en el mismo ser humano, preguntar por aquel que mira, qué es lo que ve, lo que le estremece. La inmensidad del desorden universal pierde a la Tierra hasta reducirla a un destello sin importancia, una migaja de polvo cósmico suspendida sin elegancia en el vacío interestelar.

La cuestión con el infinito es su inmunidad al encasillamiento, es incomprendible, *no conocemos su naturaleza, sin embargo es*¹⁰⁴. De manera que, lejos del entusiasmo racionalista-cartesiano con respecto a la *res extensa* absorbida por la *res cogitans*, que apunta hacia un universo henchido de maravillosos descubrimientos potenciales y afinado según el intachable diseño de un Dios géometa, accesible únicamente por la vía de la razón; estalla en *Pensées* un lamento respecto a la nueva situación del hombre abrumado por su desamparo metafísico dentro de un desorden cósmico. Cada descubrimiento en la máquina universal es horroroso y nada parece suturar el abismo abierto entre la quimera humana y la esfera infinita. En lugar de lo claro y distinto toma protagonismo lo incierto, lo ambiguo y lo contradictorio. Dentro del nuevo universo no hay sino *lo que existe*, entendida esta expresión del mismo modo en que Rosset la utiliza cuando elabora una descripción de los elementos que conforman una filosofía trágica, como «lo disperso, lo discontinuo, lo separado, lo caótico. Mundo frío, inerte, insignificante, de la coexistencia de hecho»¹⁰⁵. El ordenamiento racional de *lo que existe*, a través de conceptos, definiciones, categorías y teoremas, estableciendo un sistema de relaciones lógicas y necesarias entre sus elementos, dotados de funciones y finalidad, puede generar tranquilidad y confianza para los *espíritus geométricos*¹⁰⁶ debido a la claridad que supone estudiar una realidad digerida y mediada por

103 Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 49.

104 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.418 – B.233.

105 Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, 73-74.

106 «Los geómetras que sólo son geómetras tienen por lo tanto inteligencia recta, pero a condición de que se les expliquen todas las cosas por definiciones y principios, de lo contrario son falsos e insostenibles porque solo son rectos

diccionarios y métodos previamente fundamentados, siempre partiendo de principios. Sin embargo, el pensamiento geométrico sucumbe tan pronto la línea recta se quiebra con el aparecer de lo contradictorio y la ambigüedad que resiste al concepto, cuando los infinitos les hacen probar una porción de la infinitud impiden capturar al universo en la sola vía racional. *Lo que existe* es, por supuesto, susceptible a un sinfín de disposiciones, pero no se circunscribe a las medidas reductoras de la razón, al encontrarse todo disperso y discontinuo, el centro está en el caos de todas partes y, a su vez, en ninguna que sea particularmente significativa o más valiosa porque no hay circunferencia con las cuales pueda establecer nexos, de ahí que sea posible recoger afinidad entre *lo que existe* con la metáfora de la *esfera infinita*.

Pensées, como toda obra, nace inevitablemente dentro de un mundo con gramática propia, es decir, en un universo ya interpretado. Su herencia filosófica es el arquetipo del reloj que domina sobre el universo moderno y convierte a las bestias en *autómatas*, máquinas animadas no por órganos ni por la lumbre divina sino por resortes y vapores aptas para ser estudiadas con el máximo rigor científico. Los autómatas son espléndidos mecanismos, autosuficientes, pero carentes de conciencia, de pensamiento, y, sobre todo, incapaces de experimentar auténtico dolor: *con excepción del estudio de las máquinas, la opinión popular era indiferente respecto al estado de los autómatas, cualquiera podía maltratar a un perro sin recibir los reproches de sus compañeros, pues de tales relojes no salen chillidos de dolor, sino el sonido de una maquinaria interna, el roce de engranajes carente de sentimiento alguno, aquellos que se compadecían por los autómatas eran objeto de burla*¹⁰⁷. Ahora bien, advertimos que no se cuentan con suficientes evidencias históricas para afirmar de manera concluyente la plena asimilación en *Pensées* o en el mismo Pascal en lo referente a la postura mecanicista del *animal máquina*. No obstante, nos inclinamos por la lectura de Goldmann¹⁰⁸ cuando comenta que el uso del término «máquina» en algunas descripciones de *Pensées* no se refiere exclusivamente al universo físico en cuanto a *los espacios infinitos*, sino que también se refiere a los seres vivientes que habitan dentro de ellos, por ejemplo en uno de los fragmentos dedicados a Descartes: «Hay que decir en líneas generales: esto se hace por figura y movimiento. Porque esto es verdad, pero *decir cuáles y disponer la máquina es ridículo*. Porque es inútil, e incierto y penoso»¹⁰⁹. Es, entonces, sensato sugerir que *Pensées* pone a consideración, ya

sobre los principios bien esclarecidos». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.512 – B.1.

107 Cf. Nicolas Fontaine, citado por Gabriel Albiac, *Blaise Pascal: La máquina de buscar a Dios*, 22.

108 Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 298- 321.

109 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.84 – B.79. El subrayado es nuestro.

que no puede ignorar el mundo interpretado y roto en el que ha nacido, el espacio físico-geométrico del mecanicismo, sin por ello adoptarlo por completo. En su lugar, fija su mirada sobre el universo que ha heredado para reconocer no solo su utilidad *en líneas generales*, sino también sus insuficiencias a la hora de *disponer la máquina*, si observa la armadura del geómetra es para identificar sus abolladuras. Por tanto, aunque es verdad que los seres vivientes sobre el reloj se encuentren compuestos de mecanismos distinguidos, montajes desentrañables a partículas y reflejos tanto predecibles como manipulables, por más que se refinen los instrumentos para el estudio de la máquina, es tan *ridícula* como imposible la pretensión de componer o explicar válidamente a la máquina a partir de sus partes, incluso si son dispuestas coherentemente. Reducir al ser vivo en sus elementos básicos y petrificados de su materia es como se niega la vida en favor de conceptos, pasando por alto los pulsos del organismo concreto, apoyándonos en las palabras de Goldmann: «imposibilidad de demostrar sus primeros principios, imposibilidad de componer la máquina, de dar cuenta enteramente de la vida, y, *sobre todo y en primer lugar*, imposibilidad de llegar al conocimiento de lo individual»¹¹⁰. En fin, la explicación mecánica del mundo, el estudio geométrico de la máquina, debe ser entendida como una empresa ajena a los intereses de *Pensées*, resulta de poca ayuda, por no decir inservible cuando se tratan de esclarecer los abismos infinitos y la existencia humana, pues siempre hay algo *infinitamente pequeño* o *infinitamente grande* que evade a la decodificación geométrica porque es imperceptible para el ser humano. Puede que la *máquina universal* sea impecable pero su refinamiento es, para el ser humano, extraño, incluso un autómatas aterrador.

II

Ahora bien, para matizar el nuevo papel del alma humana dentro de la máquina universal en *Pensées*, detengámonos un momento para objetar contra un hábito de hartazgo utilizado para interpretar al manuscrito según el modo apologista, este es, la mención del pecado original. Sí, la caída según el relato advierte la *condición* del hombre, pero, dentro del escenario trágico, solamente reconociendo que *en lo que existe, en el propio ser humano, no hay naturaleza*: «Al estar perdida la verdadera naturaleza, todo se vuelve en su naturaleza; del mismo modo que, habiéndose perdido el verdadero bien, todo se convierte en su verdadero bien»¹¹¹. Hablar de la *naturaleza* significa

110 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 322.

111 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.397 – B.426.

establecer un orden de las cosas, fijar un origen notable al igual que una dirección igualmente privilegiada, un propósito que cumplir, es dirección, propósito y, por tanto, claridad. Además, proporciona medida y permite clasificar al mundo o al universo como bien o mal ensamblado, en fin, ubica al *ser* para rastrearlo, apresarlo, leerlo y extraer de él algún diagnóstico, ya sea identificando una falla de diseño o una grandiosidad arquitectónica. No obstante, en *Pensées* la situación es diferente, si bien se habla de una naturaleza *corrompida* por el pecado original, antes del cual la verdadera naturaleza se encontraba sin historia en un estado inocente y trascendente, la *corrupción* no denomina, como acostumbra creerse respecto de toda obra salpicada por el rocío cristiano, una herida que pueda o, mejor dicho, deba suturarse, sino como la identifica Clément Rosset a propósito de *Pensées*: «en el sentido de pérdida, de desaparición definitiva y sin recurso [...]. De lo que fue la naturaleza real, no queda, en la ‘naturaleza actual’, exactamente *nada*: ‘lo que existe’ hoy esta íntegramente corrompido en la medida que no participa de *ninguna* naturaleza»¹¹². Cuando la atención de *Pensées* se fija sobre el pecado original y su naturaleza verdadera es para hablar y, si se quiere, suspirar respecto de un estado ajeno a toda humanidad con el que no se tiene ningún nexo, pues se trata de una naturaleza radicalmente diferente al estado en el que cualquier hombre se permite ensoñar, a lo mucho puede decirse que de la verdadera naturaleza tan solo quedan alegorías y símbolos, códigos dentro de un relato nostálgico, el humo del fuego que antes fue y quizás nunca encenderá. Entonces, toma lugar la pregunta por el ser humano y su situación en el mundo, las nociones de antaño respaldadas por la imagen del valle de lágrimas son puestas en cuestión, problematizadas al ser puestas bajo una óptica diferente e inquieta.

En el escenario trágico de *Pensées*, si bien hay alma y está unida, o mejor dicho, entretejida con el cuerpo, no es, como quisiera creerse, el fundamento inquebrantable que interioriza al absoluto, sino que aparece problematizada dentro del manuscrito, una fuente de nuevas preocupaciones. La propia inmortalidad, antes que afirmarse, es puesta en cuestión, incluso nos atrevemos a decir que es arrojada al rango de un drama individual: «Comienzo. Mazmorra. Me parece bien que no se profundice en la teoría de Copérnico. Pero sí sobre esto. Importa a todo ser viviente saber si el alma es mortal o inmortal»¹¹³. Aunque el alma ya no porta con el título de *referencia absoluta* todavía tiene cualidades, a través del pesado cuerpo que la posiciona en el

112 Clément Rosset, *Lógica de lo peor: Elementos para una filosofía trágica*, 201.

113 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.164 – B.218.

mundo, encuentra dimensiones, el tiempo, los números¹¹⁴ sobre los cuales se permite razonar, sentir, dudar, creer, ignorar, inquietarse y negar¹¹⁵. Así pues, con el alma la composición del ser humano se encuentra un poco más allá de la restricción corporal, es decir, no es una criatura simple, por tanto, no es solo máquina. Sin embargo, el ser humano, como animal de estado doble, paradójico incluso, y compuesto pero sin naturaleza, no posee la autoridad para conferir al alma una nacionalidad celestial ni una constitución inmortal.

Entonces, a la conocida pregunta de *qué es el hombre en el infinito*, la respuesta que ofrece *Pensées*, igualmente inquietante, es: «Una nada respecto al infinito, un todo respecto a la nada, un punto medio entre la nada y el todo»¹¹⁶. Tal es la cruda descripción del hombre como aparece en el manuscrito incompleto: una afligida aleación de ser y no-ser, del todo y la nada, de lo infinito y lo finito, mezcla de barro y espíritu, por tanto, *una paradoja hija de la nada y el azar*. Su estado es tal que *en su desproporción es incapaz de conocer verdaderamente y de ignorar totalmente*¹¹⁷. Un animal que desconoce los infinitos pero está inclinado a conocerlos. Una definición que afirma la indefinición del ser humano, puesto siempre en una situación de estar *entre*, descolocado, irremediamente tergiversado por los infinitos de grandeza y de pequeñez. La ligazón con el infinito no solo *espanta al hombre sin Dios*, sino que también le atrae, pues si bien reconoce y se aflige por el hecho de que *lo finito es anulado por lo infinito* del cual desconoce si tiene cantidad, si tiene un número, no sabe si es par o impar, aunque intuye que no puede ser ni uno ni otro, no puede evitar inclinarse hacia ese objeto que se le escapa, así como tampoco puede escapar de él, desea conquistarlo, comprenderlo. El espacio infinito es el espacio de lo indefinido y lo desproporcionado. Por más que un número crezca o disminuya no por ello se encuentra más cerca o más lejos del infinito, la distancia permanece indefinible, inconstante y fluctuante.

Encontrarse en el medio, o, más bien, ser un *punto medio* entre el todo y la nada es el reconocimiento, no solo de la inconmensurabilidad de los infinitos, sean de grandeza, sean de pequeñez, por parte de las escuadras humanas, sino de la desproporción del propio hombre como una pieza carente de medida. Resuenan los ecos fraternales de los ensayos de Montaigne respecto a la condición humana: «Comunicación con el ser no tenemos ninguna porque toda naturaleza está

114 Cf. *Ibid.*, L.418 – B.233.

115 Cf. *Ibid.*, L.24 – B.127 y L.505 – B.260.

116 *Ibid.*, L.199 – B.72.

117 *Ibidem*.

constantemente en el punto medio, entre el nacer y el morir, y no da de sí misma sino una apariencia oscura y sombría, y una idea débil e incierta; y si por casualidad fijáis vuestro pensamiento en querer que conozca su ser, haréis lo propio que si pretendierais coger un puñado de agua». ¹¹⁸ Ni bestia ni ángel, pero sin duda es algo, se trata de algo inestable, que se escapa de nuestras manos, no sabe si tiene lugar bajo, dentro o sobre una maquinaria indiferente y muda. Agrega Albert Béguin respecto a la situación del ser humano, encontrando a través de la figura del *hombre sin Dios* compatibilidad parcial entre la apreciación apologética y la trágica de *Pensées*: «es algo entre estos dos absolutos del ser y de la nada, y en cierto modo móvil entre el uno y el otro, acercándose o alejándose de los dos polos según se lo considere desde tal o cual punto de vista» ¹¹⁹. Lejos de entablar al *punto medio* al modo de un suelo equilibrado y firme, *Pensées* descubre al ser humano tensado entre dos infinitos: una escultura exiliada que camina con los abismos indiferentes que la aniquilan, por mucho que trate de extender su brazo para rozarlos, es incapaz de llegar más lejos y pertenecer a ellos para abandonar el espacio intermedio. La aflicción del estado intermedio del ser humano comprende a todas sus potencias, no solo su alma está implicada en este padecer, el cuerpo con el que está entretejida también sufre, el alma no está limitada por el cuerpo, sino *con* él, ambos están unidos en el mismo sentido en que se ve obligada Fedra a sentarse, sin alternativas de alivio, no cuentan con un principio rector del cual anclarse y derivar sus fuerzas:

Nuestros sentidos no perciben nada excesivo: demasiado ruido ensordece, demasiada luz nos deslumbra; demasiada distancia y demasiada proximidad nos impiden ver. Demasiada extensión y demasiada brevedad en el razonamiento lo oscurecen; demasiada verdad nos abrume [...]. Los primeros principios tienen demasiada evidencia para nosotros; demasiado placer nos fatiga; demasiadas consonancias desagradan en la música, y demasiados favores nos irritan [...]. No notamos ni el exceso de calor ni el exceso de frío. Las cualidades exclusivas nos son enemigas y no sensibles: *no las sentimos, las padecemos* [...]. En fin, las cosas excesivas son para nosotros como si no existiesen y no existimos respecto a ellas; se nos escapan o nosotros a ellas. ¹²⁰

118 Michel de Montaigne, *Ensayos*, pos. 2943.

119 Albert Béguin, *Pascal*, 21.

120 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.199 – B.72. El subrayado es nuestro.

Comienza la sensación del extrañamiento con el universo, lo excesivo remite a lo infinito y lo infinito daña a lo finito, lo finito siente pero también padece cualquier indicio de proximidad con lo infinito, sin tener nunca una relación estable con esas potencias y cualidades, no hay por ninguna parte un justo medio al cual aferrarse para subordinar y derivar todo lo demás. Infinitos, extremos, cualidades excesivas, todos ellos rodean al ser humano, se aproximan a su piel al tiempo que se alejan, se contradicen pero no pueden subsistir sin referirse a su contrario, están entremezclados, lo grande solo existe en relación a lo pequeño, son al mismo tiempo grande y pequeño y nada es por sí solo ni únicamente grande ni pequeño. El ser humano está abandonado a una medianía, además de insignificante, doliente: estirar el cuello es arriesgarlo a la guillotina, enfocar demasiado la mirada es pedir que el ojo sea punzado por una aguja al rojo vivo. En lo que respecta al animal afectivo, encontrarse en el mundo no significa pertenecer a él. La sabiduría silénica comienza a asomarse, la existencia es sufrimiento, nada en el universo está dispuesto para darle la bienvenida a la quimera humana, criatura del instante incapaz de reclamar un sitio estable. Entonces, desaparece la noción de *naturaleza humana* proveniente del alma, para dar lugar a la reflexión acerca de la *condición humana*: el espectáculo humano según se desarrolla sobre el vasto medio entre la nada y el todo, el hombre atrapado en la inapelable bisagra de potencias adversas, en permanente conflicto, relacionado con ambas sin realmente ser definido por alguna de ellas. El infinito, en relación con el ser humano, también es letal.

En consecuencia, para el *hombre sin Dios*, el fenómeno de la muerte no es pensado como un momento de transición de una vida a otra en el cual el alma lleva consigo la belleza suprema, sino como negatividad absoluta y ruptura, la nada o el no-ser al que inevitablemente está llamado todo ser humano, la única certeza en la vida, «el reposo total»¹²¹. Lejos de refugiarse en las doctrinas confortantes, inicia la problematización de la caída del cuerpo, la aparición de la muerte desatada, *salvaje* y grosera, en contraposición de la muerte domesticada por las costumbres religiosas. Lo que para la doctrina cristiana puede parecer resumido en un *todos hemos de morir*, en el *hombre sin Dios* se presenta como un *moriremos solos*, la desconfianza por las prácticas alentadoras ante la muerte ya que ningún hombre puede participar en la muerte de otro y llevarlo más allá de ese evento mortal: «Somos motivo de risa cuando confiamos en la compañía de nuestros semejantes, tan miserables como nosotros, tan impotentes como nosotros; no nos ayudarán: moriremos solos.

121 Cf. *Ibid.*, L.641 – B.129.

Debemos obrar, pues, como si estuviésemos solos»¹²². No hay, en *el hombre sin Dios* en cuanto trágico, un sentido de comunidad ni cristiana ni humana, ningún canto por más hermoso que sea puede intervenir para aquietar los nervios de los desahuciados, cada uno está abandonado a un monstruoso destino individual, no tiene importancia si alrededor del moribundo se reúne un país entero, la soledad permanece aunque traten de negarlo. Percibimos aquí el paso de la imposibilidad de pensar a la muerte de cerca al momento en que la muerte es entendida como la *nihilización* de todo humano, entonces tiene lugar *la posibilidad de pensar la muerte fuertemente, acompañada por el vértigo y la angustia existencial*¹²³, para *el hombre sin Dios* se trata de un hecho difícil de soportar e irrefutable y de mayor interés personal pues todo hombre está destinado a desembarcar junto a la carroña y en compañía de los gusanos. Más cerca de la muerte que de los infinitos, más seguro de que morirá a que existe un Dios absolutamente bondadoso del que de buena gana gustaría pensar que es un reflejo, su imagen y semejanza. Sin embargo, la muerte salvaje en *Pensées* no estará limitada hasta el momento de la caída del cuerpo, sino que crecerá, como la atmósfera trágica, dentro de la conciencia del hombre trágico: la metamorfosis que inicia con la noción de la muerte aniquiladora dentro del estrato de los sucesos hasta desbordarse en un sentimiento entero ante la vida.

III

Como hemos tenido la fortuna de observar hasta ahora, el acercamiento que realiza *Pensées* hacia *lo que existe* dista de revelar una intención ordenadora y sistematizadora, no parece exhibir la intención de codificar una gramática para disponer las piezas cobijadas por los tenues pero abrumadores tejidos de los espacios infinitos en una imagen claramente legible, coherentemente ensamblada. Aunque es una obra tocada tanto por engranajes estelares como por las lágrimas derramadas por los santos en el desierto, no podemos afirmar de manera concluyente que asimile por completo uno u otro, sino que a través de nuestra investigación pretendemos mostrar que se trata más bien de un choque entre las dos concepciones del mundo. Si bien las referencias a la máquina universal ubican al manuscrito en un contexto filosófico-histórico, no lo restringen a la cosmovisión mecanicista que atribuye su diseño a un relojero metafísico. Asimismo, las alusiones al relato del pecado original no posicionan al ser humano en un juego con reglas accesibles, ni lo

122 *Ibid.*, L.151 – B.211.

123 Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, 27.

dotan de una *verdadera naturaleza* a través de la imagen del alma caída, en cambio, nos ofrece la impresión de un ser humano que no sabe lo que fue al principio, ni cuándo comenzó todo. Las piezas de lo que existe en los espacios infinitos no son enmarcadas por *Pensées* según la simetría *deshonesta y forzada*¹²⁴ de un cuadro resuelto. Atendiendo a un símil muy ilustrativo que realiza Rosset entre tres maneras de filosofar y de cocinar una salsa, el manuscrito póstumo no pretende hacer que los ingredientes cuajen en una salsa, ya sea la salsa de continuidad conquistada o ya sea la salsa de la abominación culinaria; sino que incluso con los ingredientes de lo que existe a la mano, y con pleno conocimiento de dos recetas ya logradas anteriormente —cristianismo y mecanicismo—, evita siquiera elaborar una salsa, para, en su lugar, afirmar el azar, esto es, una filosofía trágica de ingredientes desarticulados.

Mientras que en las otras dos maneras de filosofar, ya sea hacia un sistema logrado o un sistema fallido, «uno interviene en la dispersión inerte de los objetos de pensamiento, es decir, en la totalidad de ‘lo que existe’»¹²⁵ para configurar, a partir de los elementos antes dispersos y sin una relación necesaria entre ellos más que la proximidad, un conjunto cuidadosamente manufacturado, con un orden conceptual estanco que no deja lugar ni para el azar ni para lo trágico. En *Pensées*, como se ha mostrado hasta ahora, hay un rechazo por los intentos para organizar, o más acorde a la consideración de Rosset, empobrecer *lo que existe* al modo de un sistema con el objetivo, sea de superar, sea de negar el azar. Al rehusarse a la idea de generar un sistema a partir de *lo que existe*, la obra póstuma, sin intervenir con los ingredientes a través de fragmentos infieles entre sí, se enfrenta a *lo horrendo del ser del mundo*, precisamente porque prefiere tener un contacto directo con aquello que quiebra a los cráneos de los geómetras: lo discontinuo, lo disperso y lo caótico. Afirmando al azar es como se sustrae de caer en los respaldos herméticos pero insuficientes del pensamiento como la idea de la naturaleza y el concepto; remitiéndonos a un fragmento de las ruinas de *Pensées* del que también se sirve Rosset para su lectura trágica: «Una ciudad, un campo, de lejos son una ciudad y un campo pero, a medida que nos acercamos, son casas, árboles, tejas, hojas, hierbas, hormigas, patas de hormigas, hasta el infinito. Todo eso se envuelve bajo el nombre de campo»¹²⁶. Una vez más regresamos a las modelaciones de la mirada, según sea ajustada la óptica, lo mismo puede aplicarse en sentido inverso, si nos alejamos observamos una nación, una isla, un continente,

124 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.559 – B.27.

125 Cf. Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, 74.

126 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.65 – B.115.

luego tan solo mar y montañas abrigadas por la neblina, una pieza más en el universo inabarcable, todo, y finalmente, nada en realidad. Nuevamente aparecen los infinitos de grandeza y de pequeñez. Todos esos elementos singulares e inconexos al acomodarse según una categoría, y someterse a la trama de lo conceptual, desaparecen y conforman no un conjunto existente y fiel, ya que «‘naturaleza’ designa siempre, no un objeto, sino un punto de vista»¹²⁷, esto es, un *ángulo de visión* que, si bien la lógica sistémica argumenta por negarlo, está de entrada amputado debido a las limitaciones del mirar humano, al final son tan solo aproximaciones y bosquejos que pretenden condensar *lo que existe* para tranquilizar al pensamiento, someter otras perspectivas e ignorar piezas al unir las bajo el nombre de campo. Aunque hablemos de ciudades y países, incluso de mundo, por mucho que se trate de figuras enriquecedoras para la ponderación, del mismo modo que el ser humano, no podemos capturarlas y explicarlas a partir del concepto. De ahí que, para *Pensées*, la categoría de la totalidad, el todo, nunca llega a ser aprehendida por el ser humano, pues siempre incluye al elusivo infinito de los espacios.

Es evidente que necesitamos abordar un asunto punzante en el núcleo de la visión trágica del mundo en *Pensées*, esto es, en lo referente a su rechazo por distinguir y arreglar las hojas inconexas que flotan en los groseros torbellinos del oscuro océano celestial. Sin verse tentada por la empresa de modelar lo que podría componer una pintura angelical sobre la ascensión de las almas y el desvanecimiento de las pesadillas, para, en su lugar, afirmar *el azar* que, fundamental pero oculto entre las notas del manuscrito y más cercano al estado caótico de la obra, monta un escenario metafísico intranquilo que no responde a las condiciones de posibilidad para entablar una naturaleza, pues el azar imposibilita precisamente la concepción de una. Ante todo, la apreciación que empareja la noción de lo trágico con el azar es propia de Rosset, quien dentro de su estudio sobre los *pensadores de lo peor* se toma la molestia de deslindar cuatro de los sentidos comprendidos en el vocablo de azar¹²⁸: suerte o fortuna, encuentro o casualidad, contingencia o *no-necesidad* y, finalmente, el *azar originario*. Cabe advertir que nuestro interés repara principalmente sobre la cuarta concepción de los sentidos mencionados, ya que se trata del único estilo de azar que, según Rosset, destila los néctares de lo trágico al engancharse precisamente sobre *nada*. Sin embargo, es importante referir los otros tres sentidos del vocablo ya que forman parte del desarrollo del cuarto, además que son de utilidad para momentos posteriores en nuestra investigación.

127 Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, 137.

128 Cf. *Ibid.*, 104-107.

Por una parte, las otras tres formas del azar, agrupadas dentro de la morada del *azar de acontecimiento*: suerte o *fors*, encuentro o *casus* y contingencia o *cum-tangere*, dependen de una idea de naturaleza para manifestarse ya que tienen una clara relación con la noción del *ser*, condición de posibilidad que las precede y constituye, están conectadas a él por un juego de relaciones y normas predefinidas. Los relieves y picos que conforman los *acontecimientos* están fundamentalmente ligados al reino del *ser*. Según el orden mencionado, el *azar de acontecimiento* comprende: el primero remite una serie de sucesos, en ocasiones apodados como *destino*, a los que atribuimos ya sea un carácter favorable o infortunado; el segundo contiene la ligazón espacio-temporal entre dos o más eventualidades que culmina en una intersección o coincidencia, es el resultado de una posibilidad comúnmente insospechada; y, finalmente, con respecto al tercero, es a través de la propiedad de imprevisibilidad con la que el azar puede sugerir los ecos de la contingencia, la *no-necesidad*, pero solo a partir del establecimiento de la necesidad. Son anomalías adoptadas por la norma, que, en lugar de negarla o ponerla en cuestión, no hacen otra cosa más que afirmarla. En suma, por la lógica del *azar de acontecimiento* dichas eventualidades nunca nos cogen por el cuello sin antes justificar su aparición, «naturaleza primero, azar después»¹²⁹, pues aunque dicha clase de azar está compuesta de tonalidades, más insospechadas que indeseables —también podemos hablar de maravillosas sorpresas y giros de la fortuna a nuestro favor—, no puede evitar remitirse a alguna base, los repentinos tropiezos que portan su emblema son, en todo momento, sobre un sendero recorrido, bajo una forma preparada.

Por otra parte, el *azar original*, según lo rastrea el texto de Rosset, no es un simple vocablo francés proveniente de las lenguas latinas, sino que se trata de una noción entregada a mutaciones en principio acuñada por la lengua francesa de las regiones arábigas, para ser más precisos, a través del cronista Guillermo de Tyr y de la jerga de los caballeros durante las Cruzadas: primero, es el nombre de un castillo de Siria en el siglo XII, *Hasart*, después como el juego de dados habitado en el interior del mismo castillo¹³⁰. Mucho más tarde, el vocablo del azar encuentra en Montaigne la voz para nombrar a lo inseguro, a lo arriesgado, encontrarse indefenso ante lo aleatorio, en suma, a aquella «situación que se escapa a toda posibilidad de *control*»¹³¹. Y es precisamente por esa misma

129 *Ibid.*, 117.

130 Cf. *Ibid.*, 107.

131 *Ibid.*, 108.

carencia de control que dicho sentido de azar va frecuentemente acompañado de connotaciones negativas. Sin embargo, es hasta el siglo XVII, con *Pensées*, cuando la noción de azar cobra un sentido distinto al de la morada del acontecimiento, para referirse, en su lugar, al *azar original*, Rosset incluso se atreve a sugerir que el autor de *Pensées* podría ser el primero en otorgarle este sentido filosófico al azar. Lejos de depender de la naturaleza para sobresalir y ser localizable, el *azar original* niega la naturaleza porque precede a todo acontecimiento y se desborda sin coordenadas sobre todos los rincones de *lo que existe*. No es ni suerte, ni causalidad, ni contingencia, sino algo que se encuentra anterior a toda posibilidad de naturaleza, no es el resultado de una cadena de especulaciones y razonamientos que encuentran su soporte ya sea en el Ser o en las jugarretas de los dioses, sino *una intuición* «de la ausencia del pensar, de un espacio en blanco, de un silencio, anteriores a toda posibilidad de encuentro (que supone la creación del hombre). En este sentido, ‘azar’ designa, en Pascal, precisamente el infierno»¹³². Absoluta negación de intervención, la nada entendida como un vacío horrible, eterno e inmemorial. En el fondo de la esfera cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia no se halla en ninguna, donde se confunden tanto luz como tinieblas formando claroscuros, hay tan solo un silencio insoportable. La existencia del universo no se extrae de otra parte más que del propio azar original, del que no es posible obtener aclaraciones sobre el ser del mundo y que, por si fuera poco, cuestiona la misma noción del Ser. Lo que es vislumbrado por el lago desértico de la *atmósfera trágica* es la intuición del *azar original*, el misterioso e incognoscible preludeo inmemorial, la borrosa silueta del pecado original entendida como *el nudo imperceptible y falta de razón del que depende todo el estado humano*¹³³, el momento que precede a toda la historia humana, inmune a todo intento de acomodo para favorecer a cualquier proyecto ya sea filosófico, ideológico e, incluso, religioso. Así pues, afirmando el azar y rechazando preparar los ingredientes inconexos de *lo que existe*, es como se reconoce la imposibilidad de hacerlos cuajar y encontrarse irremediabilmente en un punto medio carente de proporción.

A los ojos de Rosset, el *azar original* es de suma importancia para entender la clave trágica de las filosofías de Lucrecio, Montaigne, Pascal y Nietzsche. Pero se trata de una pieza codificada y silenciosa que precede a la tinta puesto que no se le encuentra explícitamente nombrada en los escritos de dichos autores, en los cuales tiene distintos efectos terroríficos. Así pues, el *azar*

132 *Ibidem*.

133 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.695 – B.445.

original monta el escenario metafísico de *Pensées* sin por ello acomodarlo, condensarlo o explicarlo, más bien, delata el carácter ambiguo e incomprensible del universo. *Máquina compuesta de figuras neutras y movimientos mudos*. Raíz que antecede a todo suelo sin compromisos teleológicos ni teológicos y que, si bien se extiende por todo el cosmos infinito, no resuelve nada, ya que de ella no puede rescatarse ningún valor moral, ni una gota absoluta que valga todo el oro antropocéntrico. En sentido contrario al *azar de acontecimiento*, el *azar original* postula al respecto de la máquina universal: «hay azar, luego no hay ser — ‘lo que existe’ es *nada*. Nada, es decir, nada respecto de lo que puede definirse como ser: nada que ‘sea’ lo suficiente como para ofrecerse a delimitación, denominación, fijación al nivel conceptual tanto al nivel existencial»¹³⁴. No hay Ser ni naturaleza, tan solo *ángulos de visión* respecto a *lo que existe*, a nivel general se encuentran, a lo mucho, convenciones y *costumbres*, pero el ser humano no deja de tropezar con el abismo que no deja de acosarlo y robarle el aliento. Así pues, el *azar original* cincela en *Pensées*, a nuestro parecer, una dimensión trágica del *silencio eterno* de los espacios infinitos, el vacío intolerable más cercano al extremo de la nada que al del todo, es la *espantosa* quietud abismal detrás de la insondable dispersión universal. El infierno en *Pensées* no es el del imaginario cristiano, sino que es la situación insoportable de encontrarse cara a cara con el reflejo de la condición humana, cuando el hombre llora ante el silencio eterno, pilar inamovible, para solo percibir el alud universal. El silencio eterno, el silencio de Dios, es también un silencio infernal.

Vale la pena también destacar otro sentido o, más bien, dilucidar aspectos adicionales de la carga semántica que contiene la palabra *nada*, sentido que afortunadamente para nosotros no se contrapone a las observaciones de Rosset, esto es, según su aparición en *Pensées*, ya que se trata de aquel otro abismo insigne que tensiona, junto con el *todo*, al ser humano ante lo eterno y lo infinito. Es decir, en *Pensées* se sugiere bajo la palabra *nada* la unión de *la nada abstracta, moral, psicológica y la nada asociada al vacío que no es negado por la luz*¹³⁵, la nada además de multifacética es también total: la negación absoluta, el no-ser por excelencia. La nada que emerge de los fragmentos de la obra en ruinas, tiene sus raíces en las implicaciones metafísicas y teológicas provenientes de las polémicas experimentaciones del joven Pascal con el mercurio¹³⁶, discutiendo la

134 Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, 122-123.

135 Héctor Sevilla Godínez, *Contemplar la Nada: Un camino alternativo hacia la comprensión del Ser* (Madrid: Plaza y Valdés, 2012), 136.

136 Relata Gabriel Albiac a propósito de los experimentos sobre el vacío realizados por Pascal: «El problema de partida es bien conocido. Arrancando de la experiencia de Torricelli, Pascal llega a la conclusión, estrictamente experimental,

presencia de la nada física que suponía el vacío tanto dentro como fuera del mundo. Sin duda una cuestión alarmante para la mentalidad del siglo XVII, que para mantener al vacío físico lejos de la regiones metafísicas entabladas por la concepción cartesiana de la extensión, los detractores y científicos de corte escolástico de la época como es el Padre Noël, jesuita y profesor de Descartes, rellenaron a base de argumentaciones apriorísticas el espacio físico con un éter cósmico. Y siguiendo a su profesor, Descartes abogó en contra del vacío pero utilizando su propia autoridad intelectual como contraprueba, de manera simplificada: *si la luz pasa a través del espacio sellado por la columna de mercurio dentro del tubo, ¿cómo es posible la existencia del vacío?, hay luz por tanto no hay vacío*¹³⁷. Haciendo, por un tiempo, imposible la concepción del vacío. Asimismo, en una carta dirigida al Padre Noël a propósito de los experimentos sobre el vacío, el joven Pascal, con carácter escéptico y sumiso, le ruega a la respetable autoridad del jesuita:

Porque, considerad, os ruego, ¿cómo es posible concluir infaliblemente que la naturaleza de la luz es tal que no puede subsistir en el vacío cuando se ignora la naturaleza de la luz? Que si la conociésemos tan perfectamente como la ignoramos, veríamos tal vez que subsiste en el vacío con más brillo que en ningún otro *medium*, como vemos que aumenta su fuerza a medida que el *medium* en que está se hace más raro, aproximándose más así, en cierto modo, a la nada.¹³⁸

De este referente histórico queremos destacar la relevancia del vocablo de *nada*, transfigurándose de nada entendida como ausencia o carencia a la entidad total, *la nada* insinuada por el vacío, el no-ser absoluto y eterno posicionado en el mismo plano que el todo, por tanto, la esfera infinita es un universo claroscuro, *totalidad*. Vacío, abismo, nada; pronto, *aburrimiento*. Sin embargo y volviendo a *Pensées*, con el vacío subsistiendo a pesar de las incisiones de la luz, vertiéndose sobre la nada y con el no-ser que se extiende hasta los infinitos, el escenario metafísico de la esfera infinita, intuido, padecido, más nunca un producto del raciocinio, del espacio en blanco o *azar originario*, desmorona los sueños filosóficos de dar con la estructura definitiva y secreta del

de que el espacio en que la columna de mercurio de un tubo invertido en una cubeta del mismo material desciende, no es ocupado por aire ni cuerpo otro alguno; que, por consiguiente, en esa parte superior de la cubeta se ha producido un *vacío*». Gabriel Albiac, *Pascal: El autor y su obra* (Barcelona: Barcanova, 1981), 56-57.

137 Cf. *Ibid.*, 56-59.

138 Blaise Pascal, *Obras Físicas*, Correspondencia cruzada a propósito de los experimentos sobre el vacío: Respuesta de Blaise Pascal al muy reverendo Padre Noël rector de la sociedad de Jesus, en París, T. Carlos R. de Dampierre (Madrid: Gredos, 2012), 791-792.

universo que, de estar perfectamente proporcionada, acomodaría a los astros errantes y a los planetas infértiles en un centelleante espectáculo dirigido por el coro eterno de la necesidad y el sistema con el fin de restaurar la dignidad de la Tierra y del ser humano. Pero la realidad es otra, no hay objetos para que la razón los defina, sino circunstancias aptas para describirlos y quizás ordenarlos según un ángulo de visión incompleto, pero ninguna perspectiva es capaz de fijar de manera concluyente a las estrellas y a las luciérnagas, la mirada humana es inexacta y limitada. La inmensa deriva constitucional del no-ser en la que se encuentra la máquina universal revela un tema vital que obsesiona a las filosofías trágicas según la postura de Rosset: «La afirmación de la incapacidad humana para reconocer o constituir una naturaleza; de ahí la vanidad del pensamiento, que sólo refleja sus propios órdenes, sin apresar existencia alguna; de ahí también cierta ineptitud del hombre para la existencia»¹³⁹. Nuevamente nos descubrimos engullidos por la noche silénica que muestra incluso al más encumbrado de los reyes, vulnerable y desnudo, *hijo del azar y la fatiga*, ante lo horrendo de la existencia en el mundo, escoltado entre penumbras y traspies por las máximas de *lo mejor y más preferible para el hombre*, hasta sentar su cadáver sin fanfarria sobre un trono que mira hacia un reino por siempre fluctuante en un abismo cada vez más profundo.

Ahora bien, tampoco podemos ignorar la lectura trágica que Goldmann rescata al acostarse bajo el cielo molido de *Pensées*. En lugar de dar con la concepción del *azar originario*, Goldmann halla en el fondo de las tinieblas de sus paseos nocturnos por el manuscrito a la *paradoja*. Esta es una cuestión que parece entrar en conflicto con la lectura de Rosset debido a la aparente incompatibilidad con la visión trágica de *Pensées* propuesta por Goldmann, ya que da la impresión de encontrarse subordinada al dominio del sistema, y no parece compatible con la visión de lo trágico desde el azar. Según lo afirma el mismo Rosset respecto a las reparaciones del autor del *Dios oculto*:

La visión filosófica de Pascal no es trágica porque su autor [Goldmann] procede de entrada a una eliminación del concepto de azar, sustituyendo el tema del azar (trágico) con el tema de la contradicción (dialéctica). Es cierto que los aforismos de los *Pensamientos* acusan una forma bastante contradictoria: sí y no, todo y nada, demasiado y demasiado poco. Pero hay dos maneras muy diferentes de interpretar dichas parejas oposicionales: según se piensen sobre un trasfondo de azar o sobre

139 Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, 129.

un trasfondo de sistema (incluso suponiéndolo provisionalmente impensable, inaccesible, irrealizado). En régimen de sistema, las oposiciones *se contradicen*: sólo pueden ser verdaderas juntas si se supone al menos la posibilidad de una síntesis por venir y por pensar. En régimen de azar, las oposiciones *se codean* [...]. En el primer caso (filosofía dialéctica), la generalidad expresa una verdad ‘parcial’ (respecto de la verdad); en el segundo (filosofía trágica), una verdad ‘regional’ (sin referencia a un principio de centralización).¹⁴⁰

Debemos responder y neutralizar las objeciones presentadas por Rosset en lo referente a la interpretación de Goldmann, pues nuestra lectura encuentra puntos donde ambas posturas convergen ya que se trata de dos ángulos de visión animados por el mismo plasma trágico. Ambas son estimaciones similares con respecto a la estatua del *hombre sin Dios* y su visión del mundo, no obstante, cada uno conlleva sus propios descubrimientos y méritos. Para comenzar, la paradoja que identifica Goldmann no comporta las mismas propiedades de la dialéctica que recusa Rosset. Por una parte, la dialéctica, como sistema logrado o *salsa cuajada*, según la postura de Rosset, se expresa en un desarrollo lento o rápido de las oposiciones hasta culminar en la síntesis de los contrarios, suponiendo en su fondo el movimiento y eventual perfeccionamiento de las partes en una identificación y unión dentro de la lógica del sistema. En la filosofía dialéctica el choque de las oposiciones es tan solo el zapateo dentro de una extensa coreografía bien planeada, pues en el son de la dialéctica se trata de los momentos de un proceso temporal según una *referencia absoluta*, todas las piezas de *lo que existe* nuevamente son dispuestas ya sea en calidad de *naturaleza* o en un pulido arsenal del que la ideología dispone, desvaneciendo con tal minuciosa coreografía al azar o transfigurándolo a la categoría de *acontecimiento*, esto es, al archivero de relieves y sorpresas. La dialéctica es, entonces, totalizadora, y la paradoja supone solo una fase del proceso. Por otra parte, en la paradoja que Goldmann identifica en *Pensées* se manifiesta, sí, el choque de contrarios pero, a diferencia de la dialéctica, las oposiciones entrecruzadas se encuentran suspendidas, o más bien, puestas en tensión ininterrumpida, *tensión trágica*, porque no hay referencia absoluta que ponga en movimiento a las partes, no avanzan hacia ninguna culminación, un bailoteo sin coreógrafo. La paradoja, reiteramos, no es contradicción dialéctica. La tensión en *Pensées* es, entonces, estática porque en el marco de la paradoja «no hay ninguna esperanza de progreso en el *interior del tiempo*

140 *Ibid.*, 206-207.

humano»¹⁴¹. Los contrarios chocan sin descanso en la sola dimensión del presente, el sí y el no, el todo y la nada, *totalidad*, no son vistos bajo la óptica de un proceso *totalizador*; en cambio, toda tensión generada por la contradicción dialéctica pronto se relaja tan solo es señalada la promesa de la síntesis de sus contrarios, *a través del porvenir la totalización se torna accesible, donde los elementos de la realidad, no son ni verdaderos ni falsos, sino que se van haciendo verdaderos o falsos*¹⁴². Goldmann y Rosset, encuentran, dentro nuestro estudio, vínculos de hermandad gracias a sus lecturas del talante trágico de *Pensées*. En primer lugar, optan por realizar una lectura atrevida sobre el manuscrito póstumo, revelando los tesoros encontrados en la conversación con el autor, paradoja para uno, azar para el otro; por supuesto, si bien ambos autores estiman profundamente a la obra, las conversaciones que realizan con el *caos poético* son también provechosas para las empresas personales de cada uno.

En segundo lugar, al igual que la descripción de Rosset sobre *lo que existe* y el rechazo por cuajar alguna salsa a partir del azar y el caos, Goldmann no solo favorece las astillas inacabadas que confeccionan a *Pensées*, sino que llega a celebrarlas hasta el punto de también reprobar las empresas que intentan ofrecer una reconstrucción indiscutible del manuscrito póstumo¹⁴³. Dichos proyectos son considerados por él como traidores al corazón de la obra al igual que del valor literario que supone el fragmento, comenta al respecto: «el fragmento es la única forma de expresión adecuada para una obra cuyo mensaje esencial consiste en la afirmación de que el hombre es un ser paradójico, al mismo tiempo grande y pequeño, fuerte y débil»¹⁴⁴. El fragmento comporta la condición de una figura incompleta, interrumpida y hasta demolida, es la voz del desmembramiento. Accidentado o no, el fragmento en *Pensées* fortalece la descripción de la condición intermedia del ser humano, suspendida en un equilibrio inestable, entre todo y nada, entre el texto completo y el pensamiento intangible en los bordes del olvido. Así pues, el carácter fragmentario de la obra es respetado por ambos autores, en el azar que se resiste a la gramática de la naturaleza y en la paradoja que no se permite discriminar entre ángulos de visión para inclinarse por la imagen más amable, coherente y provechosa, sino que los considera con el mismo peso.

141 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 260.

142 Cf *Ibid.*, 316.

143 Cf. *Ibid.*, 262.

144 *Ibid.*, 261.

Así pues, la paradoja, según la pinta Goldmann, aunque sirve para describir de manera válida al hombre, mundo y Dios como todo y nada, no hace otra cosa más que dar una declaración similar a la de Rosset con el azar: el caótico repertorio de piezas discontinuas e inconexas de lo que existe aparece en el cosmos portando el mismo peso insondable, todas con un mismo valor que se resiste a la tentación de jerarquizar y fundar una gramática clara de justicia y verdad, de igual manera el hombre, al encontrarse en *un punto medio* entre el todo y la nada, carece de medida. Las oposiciones se *codean* en ambas lecturas. La paradoja honra lo desproporcionado, lo fija en la indeterminación, o más bien, lo problematiza al tensionarlo dentro de la conciencia del hombre trágico. Es también la expresión de la tensión que impide todo movimiento ascendente o descendente, extermina al progreso, es la petrificación de todo movimiento, mientras que el azar señala la imposibilidad de la intervención y el acontecimiento. Tanto la paradoja como el azar original aluden al mismo universo sin dirección y fundado sobre nada, niegan la noción de naturaleza, no expresan un contenido inteligible del cual se pueda construir alguna unidad de medida incuestionable para extraer una clara definición del ser humano, un fundamento seguro y una brújula de certeza; en las palabras de Goldmann: «El universo no es una inmensa máquina perfectamente regulada como lo era para los pensadores mecanicistas desde Descartes a Laplace, sino *una totalidad* de fuerzas opuestas y contrarias cuya permanente tensión hace que nada sea estable y sólido y que sin embargo esta inestabilidad permanente no desemboque nunca en un cambio cualitativo, en un progreso»¹⁴⁵. Ambos contribuyen a montar el escenario metafísico de la esfera infinita, pues el *azar original* comparte con la paradoja la característica de extenderse a todos los rincones del universo y, al tiempo, no es localizable a ninguna de sus partes; la paradoja encarnada hasta la misma figura del Dios oculto: «un Dios *presente y ausente*, y no presente unas veces y ausente otras, sino *siempre presente y siempre ausente*»¹⁴⁶, al igual que el azar, tampoco puede ofrecer más que el encuentro del hombre trágico con el silencio infernal que inunda al universo y enmudece a cualquier argumento en favor de alguna ideología, su silencio no deja de que hablar. El azar y la paradoja abandonan al ser humano sin una referencia absoluta a la cual anclarse, son términos compatibles sobre todo por la infertilidad que traen de suya. Decir que el ser humano es paradójico, que es, a su vez, todo y nada, es lo mismo que decir que carece de medida, que está desproporcionado y sin naturaleza verdadera. Sin acontecimientos, intervenciones, progreso ni cambios cualitativos.

145 *Ibid.*, 329-330.

146 *Ibid.*, 51. El subrayado es nuestro.

Según la perspectiva o *ángulo de visión* que venimos desarrollando, consideramos que la crítica y rechazo de Rosset al estudio realizado por Goldmann no es, hasta cierto punto, sin razón. El análisis que ofrece Goldmann posiciona a *Pensées* en el régimen de sistema al considerar a la obra como un momento de la dialéctica de la historia cuya visión trágica es integrada y luego superada por la visión dialéctica de Hegel, Marx y Lukács, explícitamente lo dice en su estudio: «la visión dialéctica es precisamente *la superación de la tragedia*»¹⁴⁷. Aunque en un principio la visión dialéctica aborda los temas que perturban a la visión trágica, se mueve bajo una luz distinta para resolverlos: *un pacto con el diablo, si es aprovechado con astucia, es el único camino para llegar hasta Dios*¹⁴⁸. Sin embargo, consideramos que lo que falla en apreciar, o bien, lo que no quiere admitir Rosset es que el régimen de sistema solo aparece si se fija la mirada exclusivamente sobre las segundas intenciones de Goldmann, cuando propone a la visión trágica nacida de la paradoja en *Pensées* como precursora de la dialéctica de contrarios que es desarrollada dos siglos después. Pero en lo que se refiere estrictamente a la obra de *Pensées*, la paradoja queda exenta de los movimientos dinámicos de la dialéctica, distinción realizada por el mismo Goldmann en otras instancias de su estudio, pues a diferencia de la dialéctica, en la visión trágica hay «ausencia de grados, ausencia de toda idea de valor relativo, distinción dicotómica entre lo verdadero y lo falso, el bien y el mal, el valor y los no-valores»¹⁴⁹. Con la mera paradoja, es decir, con *Pensées* tal como lo observa Goldmann sin atarlo a la historia del pensamiento dialéctico es, entonces, insostenible la objeción de Rosset de considerarla por sí sola como un sistema, mucho menos como un proceso dialéctico ya que carece de cualquier noción de proceso histórico, lo que sería entonces la síntesis de verdades ‘parciales’. *La paradoja es la expresión de una exigencia absoluta por valores, igualmente absolutos, que carecen de referencia en el mundo, por tanto, inaccesibles e irrealizables, todo o nada*¹⁵⁰.

IV

Como hemos mencionado anteriormente, el *azar original* encuentra su máxima expresión dentro de *Pensées* con el *silencio eterno*, lo mismo va para la paradoja donde ese mismo silencio toma la

147 *Ibid.*, 231.

148 Cf. *Ibidem*.

149 *Ibid.*, 357.

150 Cf. *Ibid.*, 334-335.

forma del *silencio del Dios oculto*, centro de la visión trágica según la estimación de Goldmann¹⁵¹. Ambos son los cimientos sobre los cuales es montado el escenario metafísico de la nada, del vacío, de lo infinito y lo desproporcionado, el suelo es inestable y resbaladizo de manera que el silencio no proporciona ningún fundamento que permita disponer firmemente al universo según una valoración moral, no es un producto ni bien ni mal compuesto, sino que se trata de un mundo indiferente y un Dios mudo: filosofía trágica, del *no-ser*. El Dios paradójico, siempre ausente y siempre presente, donde se congregan los infinitos contrarios, el todo y la nada, figura muda de lo eterno que se mantiene oculto, se afirma y se niega al tiempo, sin concluirse en un equilibrio superior, determina al ser humano a un destino espantoso e irreparable. El silencio de Dios es, si se quiere, el oscuro horizonte del nihilismo generador de angustia, lo horrible del ser del mundo que toca los cielos y abraza al ser humano.

A partir de esto, nos permitimos subrayar uno de los aspectos más importantes de la atmósfera trágica, su aterrador aspecto que inflexiblemente oprime al hombre trágico, para de esta manera distanciar al pesimismo proveniente del valle de lágrimas del complejo estado anímico que evoca el espanto en *Pensées*. Así pues y según explica Jaspers, la atmósfera trágica «permite que la tensión y la desgracia se hagan sensibles sobre todo en el acontecer presente o en el ser del mundo»¹⁵². El valle de lágrimas es un paisaje pintado con precisión, o bien, procura serlo, por más desconcertante que parezca no hay tal cosa que remita al azar originario. Aunque en principio algún trazo parezca accidental o fortuito, producto de la casualidad, pronto es asimilado por la membrana religiosa para reforzar, a partir de las pepitas inesperadas del azar de acontecimiento, la dirección moral del universo, su relación con el Ser, el punto de fuga del paisaje alegórico es claro e incorruptible. Lo horrible del ser del mundo no tiene las fuerzas para siquiera acariciar al cielo, se rinde antes de rozarle. Si el alma llegase a hundirse en los lagos gélidos y en el infierno musical es porque ha elegido mal, incorrectamente, ha fracasado en su empresa natural y se ha dejado tentar por el mal, se ha separado de Dios, por tanto, desobediencia de la referencia absolutamente buena y verdadera. Desde la perspectiva cristiana, sin importar lo que suceda en el mundo, las referencias absolutas nunca se encuentran amenazadas, el miedo es más delgado que la piel porque para todo objeto de miedo, definido por un conjunto gramatical mucho antes de que tiemblen las rodillas, se tiene a la mano un remedio.

151 Cf. *Ibid.*, 52.

152 Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 39.

En el cristianismo, por muy desalentador que nos pueda parecer el estado de ánimo que evoca el valle de lágrimas, es tan solo un primer momento. Lo cierto es que la batalla contra el mal ya está ganada por la Providencia, el gobierno del Dios bueno. La tensión y el dramatismo entre el bien y el mal están de entrada aflojados. Todas las piezas están colocadas con precisión, solo hace falta conocer las reglas de la partida con la *correcta lectura* de los Textos Sagrados. Pues el ser humano no está entregado por completo al mundo, sino que se trata de *una prueba*. La falta inmemorial puede repararse y recuperar así la inocencia y la inmortalidad de la pareja protohumana. Si lo trágico es posicionado en el mundo es para negarlo, la doctrina pinta la maldad para difuminarla ya que no permite al cristiano enfrentarse desarmado al mal, a los demonios, al sufrimiento, a la enfermedad y la muerte. El cristianismo contiene un horizonte inequívoco de sentido, y ante cada grieta o ambigüedad, la doctrina se moviliza para suturar y restablecer la serenidad a su orden, ya sea por medio de la lectura exegética, tratados papales o retoques correctivos a las prácticas ceremoniales con el objetivo de fortalecer a la comunidad religiosa. No podemos advertirlo lo suficiente: todas las referencias absolutas del cristianismo son accesibles, «la existencia mundana aparece como un acontecer subordinado al gobierno de la Providencia»¹⁵³. *La vida es sufrimiento, un valle de lágrimas, sobre todo si se desobedece al Padre*. Cuando la sangre derramada sobre la vaguada de la muerte es barnizada por los resplandores divinos, el neófito no tiene nada que temer porque, *incluso cuando marcha por las cañadas de la sombra y la muerte, Dios acompaña a su rebaño y lo defiende del mal con su bastón* (Sal. 23:1-4)¹⁵⁴. Tampoco olvidemos que los Salmos, la cuna de la imagen alegórica del valle de lágrimas, son cantos que acercan al hombre a Dios por medio de la alabanza.

Desde un sentido filosófico-histórico, preocupado estrictamente por lo trágico posicionado en el mundo, y en concordancia con los estudios de Goldmann, en *Pensées* se desarrolla la contienda trágica de un momento de transición que contrapone a la visión de mundo medieval teocéntrico con la visión del mundo moderno mecanicista, un periodo de crisis en el que ni la fe ni la razón son suficientes para resolverlo, no obstante, ambos, lo antiguo y lo nuevo, la fe de antaño y los descubrimientos y promesas de la razón, defienden su derecho a existir. Desde la perspectiva histórica, la figura del *Dios paradójico* supone el siguiente escenario: «El Dios de la tragedia, el

153 *Ibid.*, 92.

154 Luis Alonso Schökel, *La Biblia de Nuestro Pueblo*, 1119.

Dios de Pascal, de Racine [...]. Al igual que el Dios de los racionalistas, no le da al hombre ningún auxilio exterior, pero tampoco ninguna garantía, ningún testimonio de la validez de su razón y de sus propias fuerzas»¹⁵⁵. En esto, seguimos también a Jaspers cuando dice que lo trágico puede aparecer también como «la lucha de los principios de la existencia histórica que se libera a través del proceso temporal»¹⁵⁶, es decir, cuando se aprecia el conflicto que supone la mutación en el tiempo de los principios de existencia histórica que programan los modos de actuar y pensar, ya que no se trata de cambios súbitos, Goldmann, ubica a *Pensées* como el punto de aquel acontecer y proceso histórico en el que la tensión es más fuerte y sensible.

Lo que el espanto en *Pensées* expresa es el reconocimiento intuitivo de la cadencia lúgubre y amenazadora de la atmósfera trágica, cuyo objeto no es simplemente el acontecimiento fechado en la transición histórica de una visión del mundo obsoleta y rancia hacia una nueva, más bien, se trata de una peripecia en tanto que es experimentada por el hombre sin Dios desde sus dimensiones más íntimas, es decir, en su sensibilidad. Se trata de una ruptura tan extraordinaria como aislada, padecida en soledad, que significativamente monta un escenario bien distinto de lo que suele creerse, no es, por tanto, un simple montaje del autor para provocar el vértigo en su lector, es algo más, una relación sincera entre hombre y mundo, desprovista del diagnóstico anticipado recurso moral. Asimismo, el espanto comporta también melancolía por encontrarse sin hogar, sin coordenadas, a ser, el hombre, un vagabundo metafísico, en fin, porque no hay un solo *para qué*. El *hombre trágico* presta oídos a la extraña melodía que trocea sus huesos y acompaña a los engranajes del cosmos, las primeras notas de un nihilismo subterráneo y creciente que despoja al universo de lo sobrenatural con el silencio, la obertura a la nimiedad, a propósito de esto comenta Franco Volpi:

Frente al eterno silencio de las estrellas y a los espacios infinitos que le permanecen indiferentes, el hombre está solo consigo mismo. Existe sin patria [...], la anotación de Pascal toca con gran anticipación, en los umbrales de la Edad Moderna, la razón más profunda del nihilismo. Cuando se echa de menos el sentido [...], el nihilismo ya está a las puertas. Este huésped inquietante —según la

155 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 53.

156 Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 43.

expresión de Nietzsche— se ha deslizado ya furtivamente en la casa, de manera que ya nadie más podrá echarlo.¹⁵⁷

Lo que la *atmósfera trágica* vislumbra, en este caso *lo horrible del ser del mundo*, no es el mal religioso y moral, sino la ausencia de claros referentes tanto del mal como del bien, o mejor dicho la desproporción y la incertidumbre, la falta de centro comprendida en el silencio que invade los oídos y sube hasta el cielo. Pero no se trata de un nihilismo completo, sino de su visita que comprende la problematización de toda la existencia humana, todavía se cuenta con un escenario metafísico pero de un equilibrio inestable o de inestabilidad equilibrada, un vasto medio al que es arrojado el ser humano. Sin embargo, tenemos que agregar algo a la observación de Volpi respecto al fragmento de *Pensées*, pues cuando se refiere al silencio eterno, no se refiere al de las estrellas como si se tratara únicamente del carácter inasible del universo, sino que el silencio eterno, el silencio de las estrellas que ya no reflejan nuestros nombres, es ante todo y como hemos mencionado anteriormente, *el silencio de Dios*. Así pues, un paisaje, el valle de lágrimas, es mediado por la doctrina religiosa; mientras que el otro, el del cosmos de los espacios infinitos es, en cambio, *sentido de golpe* por un solo hombre que exclama: «¿Quién se siente desgraciado de no tener más que una boca y quien no se sentiría desgraciado si no tuviese más que un ojo? Tal vez no se nos ha ocurrido afligirnos de no tener tres ojos, pero estamos inconsolables de no tener ninguno»¹⁵⁸. Lo trágico no es perder la vista a causa de un oscurecimiento gradual, sino más bien, en reconocer la incapacidad de la mirada, en no tener ningún ojo que pueda captar algún ápice de orden a partir del caos en lo que existe, encontrarse inconsolable al contemplar la propia ceguera, despertar el día en que la nada mutila los párpados y toma su lugar.

A decir verdad, todavía nos encontramos ante una cuestión de territorios, de ahí los señalamientos de visiones de mundo y *escenarios* metafísicos. Y es bajo la lógica topográfica que podemos ilustrar con mayor delicadeza la diferencia radical entre el valle de lágrimas y la esfera infinita. Por un lado, en el cristianismo los movimientos de caída, hundimiento y ascenso, los paisajes del valle circunscrito por el monte, remiten a una relación de verticalidad entre el mundo lúgubre con el privilegiado espacio de lo sagrado. Si la huerta edénica sobrevivió al Gran Diluvio, se debe a que o está en un más allá o se encontraba en un terreno demasiado elevado para que las

157 Franco Volpi, *El nihilismo* (Buenos Aires: Biblos, 2005), 24.

158 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.117 – B.409.

aguas inclementes le alcanzaran, posicionada sobre el monte de Sion. Es a través de los rituales, las ceremonias, la plegaria y el canto como el ser humano establece la comunicación y el negocio con lo sagrado. La mirada contemplativa que comporta la noción de verticalidad es un ángulo de visión que no es exclusivo a los ojos del cristianismo, también se encuentra en otras formas de religiosidad mucho más antiguas, comenta Jean Delumeau al respecto: «El *homo religiosus* mira con gusto hacia el cielo [...]. Los griegos situaban en el Olimpo la morada de los dioses. Yahvé habló a Moisés desde lo alto del Horeb. Los japoneses veneraron el monte Fuji y es un sitio de peregrinación»¹⁵⁹. Ascender significa desapegarse del sufrimiento del mundo, aligerar el peso que el cuerpo tiene sobre el alma por medio de prácticas religiosas, para encontrarse frente a algo mucho más grande que el hombre, abrumador sí, pero también capaz de dar sentido a la existencia mundana y establecer orden al universo. Por el otro lado, en lo que respecta a la esfera infinita de *Pensées*, se ha perdido todo referente de verticalidad. No hay ni lo alto, ni lo bajo, ningún lugar elevado del cual derivar la caída, tan solo encontramos suspensión, un flotar sin estilo en espacios desproporcionados y sustentados por el silencio de Dios. El abismo es la representación alegórica que engulle tanto al valle como al monte, abriéndose no solo bajo los pies del hombre sin Dios, sino también por encima de él en el cielo, es al mismo tiempo horizonte y hogar. Lo horrendo ha subido hasta el cielo confundiéndolo con el suelo, no hay por donde fijar distancias ya que el hombre se encuentra dentro de un océano absolutamente profundo, sin corrientes, sin fondo ni superficie. A diferencia del *homo religiosus* que se maravilla ante el cielo, el hombre sin Dios, el hombre trágico, atemorizado, observa al negro pozo estrellado, desconcertado por las preguntas que definen su situación terrenal y desconfiando de las capacidades de sus semejantes para auxiliarle: «¿Qué llegará pues a ser el hombre? ¿Será igual a Dios o a los animales? ¡Qué espantosa distancia! ¿Qué seremos pues? Quién no ve en todo esto que el hombre está extraviado, que ha caído de su puesto, que lo busca con inquietud, que ya no lo puede encontrar? ¿Y quién le encaminará hacia él? Los más grandes hombres no lo han podido»¹⁶⁰.

Finalmente, si *la existencia es sufrimiento*, en sentido general dentro de *Pensées*, se debe a la astilla espiritual incrustada en la espina del ser humano, existir sin un lugar fijo, el desconocimiento de lo que podría ser su destino. No obstante hay que reiterar que hasta ahora se trata de un primer momento, pues pronto el espanto se torna angustia, es decir, *en un malestar*

159 Jean Delumeau, *En busca del paraíso*, 171.

160 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.430 – B.431. El subrayado es nuestro.

*metafísico, un sentimiento de inseguridad y vértigo, borroso e impreciso; un miedo carente de objeto, vacío e incurable*¹⁶¹. Como tal no podemos tildar al espanto simplemente como pérdida del escenario metafísico de la doctrina cristiana como un *acontecer*, es más apropiado considerarlo en función de la lectura trágica de Rosset, esto es, como «la revelación retrospectiva de un *estado*: el ser en cuestión nunca tuvo la naturaleza que se le atribuía»¹⁶². Aunque la visión trágica sea contemplada por el ojo histórico como un punto de paso, y *lo peor* de *Pensées* no sea más que la exagerada preocupación de una óptica desconcertada, dentro de la visión trágica el mundo nunca cambia y el universo no da un salto de lo finito fijado a lo infinito de confusión, Dios no abandona un oficio pastoral para convertirse en relojero ni decide un día callar para afinar la máquina universal en silencio; el azar y la paradoja siempre han estado ahí, definitivas e inmutables, solo que por lo que respecta al ser humano, a la condición humana, se ha preferido desviar la mirada del abismo. Sin embargo, advertimos que lo trágico en *Pensées* no termina con la concepción del mundo, sino que lo trágico del silencio de Dios es puesto dentro del *hombre que busca a Dios*, en la conflictiva vida del ser humano que siente la catástrofe de ser anulado, lo finito *desgarrado* por lo infinito, en su desventura por *comprender su propia nulidad ante el abismo*¹⁶³ aunque no sea más que tormento. Pero para ello necesitamos acercarnos al melancólico, al angustiado, al constitutivamente amputado en tanto que solitario, a un hombre y no a la comunidad, ni a un miembro del gran cuerpo, sino tan solo a un humano, pues solo uno de entre todos exclama que *le espanta* el silencio eterno de los espacios infinitos.

161 Cf. Vladimir Jankélévitch, *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (Madrid: Taurus, 1989), 41-55.

162 Clément Rosset, *La lógica de lo peor*, 130.

163 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.656 – B.372.

LA ENCARNACIÓN DEL PATHOS TRÁGICO EN *PENSÉES*

I

El escenario del universo neutro ha sido montado, hemos señalado los territorios de la nación del azar y la paradoja, del espacio infinito de confusión, desglosado el sentido de las nociones más significativas en *Pensées* para deslindarlas de la interpretación cristiana del valle de lágrimas. Sin embargo, todavía no hemos agotado el arsenal que compone a nuestra propuesta de lectura, poco se ha dicho acerca del hombre sin Dios que compete a nuestro estudio, el de la vivencia trágica. Entonces, hace falta descender y tocar el suelo, adentrarnos en las ruinas y levantar el polvo que tapiza los escombros, hasta llegar al cenotafio que guarda a la estatua amputada y póstuma puesta ante el silencio eterno. Debemos entablar una conversación apropiada con el libro, esto es, según los parámetros del ensayo, en un choque hondo con su perspectiva trágica, tenemos que ajustar nuevamente la óptica con la que tratamos al manuscrito, calibrar los prismáticos y aventurarnos en la neblina para posicionar al estudio más cerca del pathos trágico, peligrosamente cerca, como una nodriza, como el más inútil de los confesores que al no poder expiar lo peor de su confeso se resuelve por sostenerle la mano, mientras que el confeso nos asegura al modo de los últimos versos del poema dedicado al espíritu trágico de Rafael Argullol: «De tu pensamiento la fascinación profunda / del desvelado destino arrancar no podrás, / ni fuerzas sientes ya para alejar su sombra. / Toma, pues, mi mano: yo debo hacer que comparezcas / ni vanamente soberbio ni vilmente implorante»¹⁶⁴. Se trata de volvernos un confidente contagiado por la hora más oscura del universo de *Pensées*. De manera que seamos capaces de escuchar los matices secretos tras los susurros viscerales de aquella figura que, además de captar el abismo abrirse bajo sus pies, es devorado por él, la persona de quien nace la visión trágica: el hombre que busca a Dios explorando el precipicio celestial, excavando el suelo hasta romperse los dedos, recorriendo los pasillos de su pensamiento hasta el fastidio y la desesperación. Descendemos para estar cerca del hombre trágico, pero nunca para penetrar sus más íntimos secretos, al final, solo nos aproximamos.

Antes de revelar nuestro fragmento directriz, debemos recobrar la importancia que la mirada tiene para nuestra exploración, la gradación del recurso del *esprit de finesse* con respecto a la figura

¹⁶⁴ Rafael Argullol, *Nunca y siempre: Una antología poética*, El espíritu trágico (Oviedo: Ars poética, 2018), 39.

que queremos delinear. En un vistazo, los desiertos, los montes, los valles, el planeta, el inagotable universo, en fin, la realidad en general que entendemos por mundo, por sí solo parece un paisaje insípido, carente de sentido, valor, ritmo y justificación. ¿Dónde están la inclemencia del panorama arenoso, la magnificencia del mar y las tenebrosas garras que sutilmente salen del abismo? Da lo mismo lo que sucede en el reino insípido de lo biótico, qué importa si los vientos mutilan las alas de los cuervos, si los roedores riñen con sus parientes carroñeros por hacerse de los huesos de los sabios o si todas las luciérnagas, junto con las estrellas, desaparecen sin eco en la profundidad de la noche. ¿Qué tendría de espantoso que el cielo se quebrara y los picaflores quedaran suspendidos en el aire por el silbido de un ángel, que un día la Tierra perdiera la luz del Sol y naufragara en la oscuridad cósmica, qué tendría de espantoso o de maravilloso que de los relámpagos nacieran monstruos y que los temblores fueran el producto de asambleas entre gusanos y los muertos que yacen en el subsuelo? Invirtiendo una pregunta de Nietzsche a propósito de la absurda noción de un coro en sí, sin escenario, una masa de espectadores sin espectáculo, lanzamos la pregunta: *¿Qué es un espectáculo sin espectador?*¹⁶⁵ Nada de eso importa si no hay quien, con las entrañas revueltas, aprecie la muda sinfonía del mundo, que sea inspirado por la gala sangrienta para dar con alguna concepción de la vida, una visión, encontrando orden o desorden a partir de lo que existe, incluso vislumbrar de la ambigüedad y la confusión, la posibilidad ya sea de salvación, de condena, de escapatoria: «No solo miramos las cosas por otros lados sino con otros ojos: estamos, pues, muy lejos de encontrarlas parecidas»¹⁶⁶. La visión del mundo nace, entonces, de la configuración realizada por *un organismo que levanta la cabeza sobre una montaña de cadáveres, sonriendo al Sol o lamentándose ante él; finalmente declarando que la vida es buena o que habría sido mejor no haber nacido*¹⁶⁷. Hace falta un animal que con la mirada, el sentimiento y la imaginación cincele al mundo que reconoce ya sea por la luz, las tinieblas o el claroscuro. Para toparse con los relieves de un cosmos deforme se requiere de un *animal afectivo* y su perspectiva.

La mirada del organismo que sonríe o llora frente al Sol puede ser entendida de dos modos. O bien como una mirada colectiva, perteneciente a una ideología, al espíritu de un pueblo, de una cultura o una comunidad al modo del valle de lágrimas en el cristianismo, es decir, que valora el mundo y la existencia desde los marcos del yo militante y religioso expresado en los Salmos que

165 Cf. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 77.

166 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.672 – B.124.

167 Cf. Ernest Becker, *La lucha contra el mal* (Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1977), 19.

mantiene la vista hacia el monte y la bóveda celeste, lo alto perenne. O bien, como la mirada individual, solitaria, personal, e incluso íntima que remite a la coraza de personajes modélicos que acomodan la pelota de la partida con originalidad, entre algunos ejemplos, el yo en los *Ensayos* de Montaigne: «Estos ensayos contienen mis fantasías, y con ellas no trato de explicar las cosas, sino conocerme a mí mismo»¹⁶⁸. El yo de un Cioran que merodea por toda su obra para asomarse de vez en cuando y expresar sus desconciertos: «No sé si es la luz la que se eleva en mí o si soy yo el que se precipita a la luz; no sé si soy luz o me vuelvo luz. Pero en mí centellean haces de luz, flores de como apariciones angelicales y lloran fulgores de lágrimas»¹⁶⁹. Y, claro, el yo difuso y oscilante que va de fragmento en fragmento entre las páginas de *Pensées*: «El tiempo y mi humor tienen poca relación. *Tengo mis brumas y mi buen tiempo dentro de mí*; e incluso lo bueno y lo malo de mis asuntos influye un poco. Lucho algunas veces por mí mismo contra la adversidad. La satisfacción de domeñarla hace que la domeñe alegremente, mientras que algunas veces hago ascos a la buena suerte»¹⁷⁰. Cronistas de lo incierto, de la inconstancia, del devenir personal. Sensibilidades pues, que ofrecen, por uno u otro medio, un ángulo de visión plenamente individual.

Asimismo, recordamos una vieja corriente subterránea que fluye por nuestra lectura, la *atmósfera trágica*, que aparece como ese manantial acosador y de pesimismo latente del que beben no solo filósofos, artistas y poetas, sino también culturas y religiones a la hora de trazar la visión del mundo al que están entregados. Pero es un objeto poético bien endeble, propenso a pronto ser desechado bajo el nombre de prueba u obstáculo, un miedo que no sobrevive a la primera impresión, una estrategia más frecuente en las concepciones del mundo con miras hacia la colectividad. No obstante, el día en que se le permite a lo horrible del ser del mundo manifestarse y hospedarse en el corazón de ser humano, colectivo o individual, es cuando surge *el sentimiento trágico de la vida*, elemento de la región afectiva desglosado por Miguel de Unamuno en su estudio homónimo y sobre el cual partimos para matizar el pathos vital de nuestro sujeto de estudio, es decir, para aproximarnos a su sensibilidad:

[E]stoy convencido de que resolveríamos muchas cosas si saliendo todos a la calle, y poniendo a luz nuestras penas, que acaso resultasen una sola pena común, nos

168 Michel de Montaigne, *Ensayos, Diario del viaje a Italia, Correspondencia*, pos. 1576.

169 E. M. Cioran, *El libro de las quimeras*, 53.

170 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.552 – B.107. El subrayado es nuestro.

pusiéramos en común a llorarlas y a *dar gritos al cielo y llamar a Dios. Aunque no nos oyese, que sí nos oiría*. Lo más santo de un templo es que es el lugar a que se va a llorar en común. Un *Miserere*, cantado en común por una muchedumbre azotada del destino, vale tanto como una filosofía. No basta curar la peste, hay que saber llorarla. *¡Sí, hay que saber llorar!* Y acaso ésta es la sabiduría suprema [...]. Hay algo que, a falta de otro nombre, llamaremos el sentimiento trágico de la vida, que lleva tras sí toda una concepción de la vida misma y del Universo, toda una filosofía *más o menos formulada*, más o menos consciente. Y ese sentimiento pueden tenerlo, y lo tienen, no sólo hombres individuales, sino pueblos enteros. Y ese sentimiento, *más que brotar de las ideas, las determina*, aun cuando luego, claro está esas ideas reaccionen sobre él, corroborándolo. Unas veces puede provenir de una enfermedad adventicia, de una dispepsia, verbigracia; pero *otras veces es constitucional [...], nadie ha probado que el hombre tenga que ser naturalmente alegre*. Es más: el hombre, por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o a un cangrejo, *un animal enfermo*. La conciencia es una enfermedad.¹⁷¹

Un pequeño preámbulo. En Unamuno encontramos a un aliado fenomenal, ya que, de entre los lectores de *Pensées*, es quien recupera con mayor intensidad el pathos trágico del hombre que busca a Dios. Si bien ofrece un puñado de referencias directas al autor de *Pensées*, su estudio, más allá de enfocarse únicamente en el manuscrito incompleto de Pascal, está más preocupado por urdir una visión del alma trágica por medio de varias figuras que expresan por diferentes maneras el sentimiento trágico de la vida¹⁷². Unamuno, más de una vez, reconoce en el hombre trágico de *Pensées*, pero, sobre todo, identifica en su autor, un alma cuyas crisis espirituales y sentimientos son afines a los suyos, un hermano espiritual¹⁷³. En lo que respecta a los objetivos de nuestro proyecto, otro de los méritos de la lectura unamuniana reside en que se trata de *un diálogo, o mejor dicho, una conversación energética y fortalecedora con sus hermanos espirituales, que si bien se trata de una perspectiva afín a la suya, acarrea una postura inimitable*¹⁷⁴. Asimismo, nuestro aliado nunca pierde de vista la dimensión religiosa que opera en el trasfondo del conflicto trágico dentro

171 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 442-452. El subrayado es nuestro.

172 «Ahora recuerdo a Marco Aurelio, San Agustín, Pascal, Rousseau, René, Obermann, Thomson, Leopardi, Vigny, Lenau, Kleist, Amiel, Quental, Kierkegaard, hombres cargados de sabiduría más bien que de ciencia». *Ibid.*, pos. 454.

173 Cf. Alicia Villar Ezcurra, “Unamuno y su lectura de Pascal: *Del sentimiento trágico de la vida* como principio de acción solidaria” *Cuad. Cát. M. de Unamuno* 47, 2 (2009): 70-83.

174 Cf. *Ibid.*, 83.

del manuscrito póstumo, el problema vital por excelencia, la pregunta por el destino humano y la inmortalidad del alma, es decir, la caducidad de la existencia y la inquietud por el final de la vida ante el horizonte de lo infinito y lo eterno. Con esto, hay que abordar con cautela las anotaciones que reproducimos del pensamiento de Unamuno para, de esta manera, aproximarnos al solar del hombre trágico de *Pensées*.

Don Miguel nos ofrece una reflexión fértil alrededor de la capacidad afectiva del ser humano para figurarse universos a partir del enfrentamiento con la vida, llorando el mundo o riéndose de la absurdidad del mismo; un sentimiento que si bien es detectado en sus ponderaciones, descubre, a su vez, la dificultad de precisarlo, de atrapar lo trágico en proposiciones sistemáticas y geométricas o en las aulas de alguna escuela de pensamiento, más bien decanta por advertirlo, esbozarlo, pesarlo, dejarse llevar por sus encantos para después aportar su voz a una conversación indudablemente pesimista. Encontramos también un terreno común con la descripción de la atmósfera trágica, la concepción o la visión de mundo generada a través del sentimiento trágico no está limitada únicamente al reino de la ficción y los personajes ideales del género literario de la tragedia, de igual modo, insinúa, que no es necesario un catálogo de axiomas, conceptos y definiciones respecto a la naturaleza o el ser del mundo. Es suficiente con que la filosofía trágica esté *más o menos formulada*, fragmentaria en el caso de *Pensées*, generado por la intuición del azar según Rosset, latente en los cantos, aludida secretamente por medio de algún *Miserere* entonado por aquellos que van a los templos para donar, no sus plegarias, sino sus lágrimas: «No basta pensar, hay que sentir nuestro destino»¹⁷⁵. Cuando el universo es visto ya sea a través del miedo, del asombro, del espanto o de ojos velados de lágrimas, no hay lugar para demostraciones ni argumentos implacables con respecto al ser humano y su lugar en el universo, la presencia del animal consciente sobre la Tierra, su vida y su muerte, no son indicativos de que se trate de un animal *naturalmente*, o con otras palabras, necesariamente alegre o desdichado, no hay modo de probar definitivamente que el hombre merezca o no la felicidad, que la vida humana sea valiosa por sí misma o tenga que ser necesariamente eterna; nuevamente nos topamos con ángulos de visión, producidos por tal o cual cara enferma de la conciencia humana. Lo que Unamuno esboza excepcionalmente a propósito de la concepción afectiva del mundo, en cuanto trágica, es el hecho de comportar, principalmente, un tono de vida tan agónico como visceral: azotes, lágrimas,

175 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida.*, pos. 426.

enfermedad, peste, sufrimiento injustificado, lucha perpetua y contradictoria entre el sentimiento y la razón, entre el corazón y el universo neutro, cuestiones que comprometen tanto a individuos como a *pueblos enteros*. Ante las evidencias trágicas descubiertas por la contradicción entre el mundo y los anhelos humanos de felicidad, ante el fenómeno de la muerte no queda más que el ahogo por la impotencia.

Hay que saber llorar la peste. El llanto como tal no es una respuesta razonada, sino una reacción propia de la sensibilidad, dada de golpe, cuyas ideas desoladas se encuentran determinadas por el estado de ánimo que cultiva la interioridad al igual que la visión respectiva del mundo. Primero el sentimiento, luego las ideas. Las lágrimas que gotean del rostro humano no son únicamente lágrimas de tristeza, sino que poseen un enorme abanico de expresiones, una sola gota puede ser testimonio de angustia, de miedo, de duelo, de nostalgia, de cólera, de frustración, de desesperación; no obstante, dichas tonalidades se refieren, en términos axiológicos, a *la reacción súbita o instintiva ante la amenaza, la pérdida, el impedimento o el carácter irrealizable de valores positivamente apreciados*¹⁷⁶. De manera general, al ser testigos del deterioro progresivo de las funciones bióticas, sean las nuestras, las de un amigo, o las de un anciano con postura quebradiza que no deja de tropezar, advertimos la amenaza y, en ocasiones, al igual que con los rostros de la vejez, el advenimiento de la pérdida mayor, la muerte. El ser humano se desvanece en lágrimas al sentir la pérdida de lo que tiene en tan alta estima, el sentimiento trágico de la vida no es un menosprecio o degradación de la misma, sino su apreciación a través de la precariedad y el fracaso. Tras la imagen de un cadáver, de una catástrofe natural, del campo después de la batalla se encuentra la negación de un conjunto incondensable de valores estimables que supone la presencia de la *vida humana* en el mundo, valor positivo por antonomasia del que se derivan los demás y sobre el cual la historia de la humanidad ha procurado erigir la posibilidad de una vida eterna, la inmortalidad. Así pues, surge el sentimiento trágico de la vida: el peligro de la peste es inminente, la pesadilla es real, demasiado real, llegará a nuestras puertas, nos besaré y no podemos resistirla, pronto nos pudriremos y será horrible. El llanto trágico al que alude Unamuno es el reconocimiento de la ineptitud humana para encoger a las montañas, rejuvenecer la fatiga, aliviar el andar de los instantes y los años, realizar milagros y detener la peste de una vez por todas, se trata de encontrarse ante la *amenaza* de una gran neblina que engulle todo a su paso, el devenir que fluye

176 Cf. Alfred Stern, *Filosofía de la risa y del llanto*, 62-66.

incesantemente, cubriendo los horizontes infinitos con una capa desmoralizante y titánica. Es sentir el destino sobre el cual no cabe ninguna intervención, y, entonces, caen, junto con toda pretensión de superioridad que pueda provenir de pertenecer a la estirpe humana con respecto a la máquina universal e infinita, las lágrimas. Aquel que *a pesar de los consejos impertinentes de sus compañeros, no puede dejar de pensar en la pierna que ha perdido, llora a sabiendas de su incapacidad para revertir el daño, precisamente porque no sirve de nada*¹⁷⁷, sabe que no importa cuántas lágrimas derrame, nada va a corregir su condición de amputado.

En la materia de los lamentos, el sendero del estoicismo o, seamos más precisos, los consejos encontrados en el *Enquiridión* de Epicteto resultan sumamente insolentes. Por un lado, se trata de un ejemplo iluminador de prescripciones moralistas que de buena gana eliminarían toda contradicción humana, por el otro lado, es también una obra cercana a *Pensées* al tratarse, aunque en menor medida que los *Essais*, de una de las influencias que configuran al manuscrito por su estilo literario originado a través de conversaciones, aludiendo a un pensamiento que cimienta sus consideraciones en el hombre concreto¹⁷⁸. No obstante, su ángulo de visión es dogmático, ofrece una imagen del ser humano enaltecedora y proporcionada, esto es, animada por la aspiración de tornarse un ángel que constantemente endurece su corazón, libre de sufrimiento y de lágrimas; presentando una guía para la vida correcta constantemente puesta en orden, *moralmente buena y natural*. Por tanto, el *Enquiridión* como una serie de exhortaciones, es parcialmente cercano a *Pensées* y a los *Essais* por el modo de proceder para configurar al ser humano, pero finalmente, es contrario al ensayo y la mirada trágica por su carácter adoctrinador, por acompañar su concepción del ser humano con un *deber ser constante*, como si el ser humano fuera toda conciencia y libertad, en su núcleo guarda una sabiduría moral contraria a las lágrimas. Es un manual de vida moral y antitrágico que exige dominio sobre uno mismo en cuerpo y alma, recomienda al aprendiz mantener la distancia entre lo que está o no en el reino del libre albedrío, su principio rector invencible, o *referencia absoluta*¹⁷⁹, en otras palabras, es no dejarse afectar por los males externos del mundo, de los dioses y de los hombres. En el mismo son, si se ha de llorar debe ser únicamente desde el

177 Cf. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 438.

178 «La manera de escribir de Epicteto, de Montaigne y de Salomón de Tulcia es la más utilizada, la que penetra mejor, la que permanece más tiempo en la memoria y se hace citar con más frecuencia, porque está compuesta toda ella de pensamientos nacidos en las conversaciones corrientes de la vida». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.745 – B.18.

179 «La enfermedad es un impedimento del cuerpo pero no del albedrío, a menos que él lo consienta. La cojera es un impedimento de la pierna, no del albedrío. Y di eso mismo que cada asunto al que vamos a dar. Hallarás que es impedimento de otra cosa pero no tuyo». Epicteto, *Manual, Fragmentos*, Cap. 9 (Madrid: Gredos, 1995), 187.

exterior y para hacer compañía al decaído, el llanto queda relegado a la ocasión social, mera apariencia, cortesía amistosa e inofensiva; es inadmisibile para el discípulo estoico entregarse al llanto, pertenece a una filosofía que pregona *soportar los males y abstenerse de quejarse*¹⁸⁰: «Cuando veas a uno llorando en duelo [...], ten cuidado [...], en todo caso, no rechaces acompañarle en el sentimiento e, incluso, si se terciara, gemir con él. Pero *ten cuidado de no gemir también por dentro*»¹⁸¹. El estoicismo, en sentido estricto, es una disciplina que prepara sus adeptos para asfixiar el sentimiento trágico de la vida, anular la posibilidad para que emerja del corazón hasta el rostro, el sufrimiento no es más que el producto de un juicio equivocado: *no perdemos nada, todo lo devolvemos*¹⁸². Para un pensador del calibre de Epicteto, el ser humano no solo es libre, también posee una responsabilidad moral sobre cada uno de sus afectos.

Muy lejos de los consejos del manual de vida, la sabiduría trágica de las lágrimas es, más bien, aceptar que la pierna, el hijo, la ciudad se ha perdido para siempre. A lo mucho, el llanto no es más que un desahogo falto de intención moral de fondo, una formación en el sufrimiento, nada de reprochable hay en padecer el horror del universo y la oscuridad de nuestros propios ojos; quizás el llanto no es otra cosa que una escurridiza forma de catarsis del alma, entendida al modo que la describe Jaspers a propósito de la sabiduría expedida por la tragedia: «en todo caso tratase de un acontecimiento que afecta al ser mismo del hombre. Es una especie de franquearse, de abrirse al ser, que no resulta de la vivencia de la mera contemplación, sino de un *ser afectado por algo*; una apropiación de lo verdadero mediante la purificación de lo que en *nuestras experiencias de la vida* nos envuelve como entre velos, nos enerva y nos traba, estrechándonos y encegueciéndonos»¹⁸³. Un llanto propiamente desmedido que calcina la piel, cuyas lágrimas son la expresión de un desbordamiento, sin mayor función que mostrar los suspiros de dolor de un alma y un cuerpo hechos añicos por una existencia sin gloria ni victoria, constreñidos por el sufrimiento, transfigurando el núcleo del ser humano, la visión que tiene del mundo, a través de la secreción que corre por las mejillas. Sentir el destino, llorar la peste, suponen los momentos preparativos para la

180 La frase *Anéchou y apéchou, soporta y abstente*, es tomada de los *Fragmentos* referidos a las disertaciones de Epicteto compuestas por Arriano, su discípulo, y recuperadas por Aulo Gelio y Marco Aurelio, lectores antes que discípulos. Figura ser la frase más emblemática de la filosofía moral de Epicteto. Cf. *Ibid.*, X, 230.

181 *Ibid.*, Cap. 16, 191. El subrayado es nuestro.

182 «No digas nunca respecto a nada ‘Lo perdí’, sino ‘Lo devolví’. ¿Murió tu hijo? Ha sido devuelto. ¿Murió tu mujer? Ha sido devuelta. ‘Me han quitado el campo’. Pues también eso ha sido devuelto. ‘Pero el que me lo quitó era un malvado’. ¿A ti qué te importa por qué medio te lo reclama el que te lo dió? Mientras te lo da, ocúpate de ello como de cosa ajena, como se ocupan de la posada los que van de paso». *Ibid.*, Cap. 11, 188.

183 Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 27-28. El subrayado es nuestro.

desilusión, el día antes del dismantelamiento del mundo, cuando cae toda pretensión de control sobre la vida para abrir la oportunidad de aproximarse a lo espantoso que yace en el fondo de la esfera infinita, asomarse al precipicio donde residen las pesadillas y prestar oído al silencio infernal.

Entonces, debido a su esterilidad moral, la filosofía trágica en *Pensées*, del azar, del no-ser, es también, al solar del sentimiento trágico señalado por Unamuno, una filosofía de los lamentos, que se permite llorar. En efecto, da lugar al corazón imposible de domesticar a través de un fundamento rector indiferente a sus inclinaciones o un principio racional, recordamos la dolorosa imagen de Fedra ante el Sol, por ello, *Pensées* rechaza la empresa de un manual estoico cuya idea de justicia «era una bobería. Y sin embargo, [Epicteto] creía demostrarlo diciendo: ‘O en nuestro poder, o no’. Pero no se daba cuenta de que no está en nuestro poder gobernar el corazón, y hacía mal en deducirlo del hecho de que había cristianos»¹⁸⁴. Una postura como la de Epicteto fija al ser humano sobre un trono, una criatura grandiosa, merecedora de una gloria siempre accesible tras la disciplina del pórtico, despreciando las lágrimas como indignas de un animal destinado a reflejar lo universal, un signo de bajeza y descontrol: si el macrocosmos no llora, no hay razón para que el microcosmos, su digno imitador, se arroje a tal humillación. La filosofía moral de Epicteto equipara al ser humano con los dioses, ignorando o relegando a cualidad secundaria, no solo lo que lo mantiene cerca de las bestias, sino todo lo que tiene de pasional. Por otra parte, la filosofía trágica de *Pensées* no versa alrededor de la cuestión de la verdad, el bien y la felicidad accesible, no presenta un hombre con el poder de sentarse junto a los dioses, sino que pone sus ojos alrededor *del carácter fundamental que tienen tanto la incertidumbre y el azar como la necesidad de certidumbre en la existencia del ser humano, pues a diferencia de la mirada del dogmático y del escéptico, que descuidadamente consideran una y otra como accidentales para sus partidos, ambas piezas pesan lo mismo cuando se habla sobre la condición humana*¹⁸⁵. Atrapado en la tensión instintiva, un conflicto entre contrarios, *impotencia de demostrar y una idea de verdad, del corazón más que de la razón, inquebrantable*¹⁸⁶. Los esfuerzos del ser humano afloran de la carencia de naturaleza, de no ser ni ángel ni bestia, sino un animal del interludio, desanclado y sin norte ante el infinito;

184 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.100 – B.467.

185 Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 379.

186 «Tenemos una impotencia de demostrar que se resiste a todo el dogmatismo. Tenemos una idea de la verdad que se resiste a todo el pirronismo». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.406 – B.395.

afectivo y consciente, contradictorio e inconstante, en fin, *capaz de reír y llorar por la misma cosa*¹⁸⁷, un organismo fugaz e irremediabilmente *enfermo*, la quimera humana.

Sin embargo, debemos recordar que tratamos con visiones, o, mejor, modos de visión, no con sistemas indolentes ni conceptos inertes, no hay como tal una partícula eterna, constante e inteligible de lo trágico, la sabiduría silénica, por muy desconcertante que sea, no conduce a los mismos resultados para quienes la absorben. No es una ley de la que puedan desdoblarse inequívocamente sus secretos en un encadenamiento causal, sino una sabiduría oscura que conlleva sus propias ramificaciones tanto en los antiguos griegos como en el valle de lágrimas. Ni deducciones, ni axiomas, sino visiones de *lo peor*, de interrogación, esclarecedoras de lo contradictorio sin pretensión de proponer una solución racional, cada una con sus propios límites y matices insólitos, pero que finalmente ofrecen expresiones francas de verdades *regionales*, siempre fluctuantes, «como visiones, son siempre en mayor o menor medida lo que puede expresar alguna concepción particular»¹⁸⁸. Si bien hay puntos de convergencia entre distintas visiones trágicas, cada una aporta su propia originalidad y rescata un aspecto por encima de los demás: Goldmann, la tensión paradójica; Rosset, el azar original; Unamuno, el sentimiento agónico. Dado el talante de nuestro estudio, hemos procurado mostrar antes que definir, tan solo señalamos el papel privilegiado que tiene el pathos, las sensaciones de vida, la atmósfera y el sentimiento trágico, dentro de nuestro tratamiento de lo trágico con respecto a *Pensées*.

Ahora bien, los retratos de los moribundos, la amputación, la enfermedad, la pesadez de la vejez, el incendio de Roma y la caída de una nación, los demonios nocturnos, la inevitable extinción de la luz solar, nos remiten situaciones de *amenaza* y *pérdida* que hacen posible posicionar el sentimiento trágico de la vida como relieve respecto de la conciencia del animal enfermo, dicho de otra manera, expresan el sentir de un sufrimiento circunstancial y palpable acerca de lo horrible del ser del mundo, sea para el yo individual o para el yo de los pueblos. Una tonalidad del sentimiento trágico de la vida es la que proviene de manera súbita, por medio del triste ardor del látigo, el azote del destino, del alarmante fenómeno de la temporada y el pathos de la mala fortuna; una tonalidad más cercana al azar del *acontecimiento* que al *originario*, por tanto se trata del sentido débil o tenue

187 «Las cosas tienen opuestas cualidades y el alma inclinaciones opuestas, porque nada de lo que se ofrece al alma es sencillo y el alma no se entrega jamás con sencillez a ningún asunto. De ahí viene que se lllore y se ría por la misma cosa». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.54 – B.112.

188 Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 114.

de lo trágico, un sentimiento evanescente. La peste es todavía apta para ser razonada, explicada, reducida y, finalmente, negada; achacada a una época de la humanidad menos refinada, una falla de diseño, un desliz del buen relojero o un castigo moral fácilmente marcado en el calendario. La visita del verdugo de turno es manifestada ante el ser humano al igual que la costumbre compele al siervo aproximarse a su señor militar para susurrarle al oído *memento mori*, recuerda que morirás, un recordatorio si bien poderoso, también ocasional, completamente temporal, restringido a dicha sentencia, a la caída del cuerpo, los tropiezos de la especie o la necesidad de un tirano cuyo reinado también llegará a su fin. La tragedia termina, los espectadores se levantan para salir del teatro, después de secarse las lágrimas y sacudir lo trágico, vuelven a casa.

Por otra parte, existe esa otra tonalidad del sentimiento trágico, más sombría, más desalentadora, instalada en la médula de un hombre o un pueblo entero, que además de hallar a la miseria humana, a la desdicha y los fracasos como sorpresas lamentablemente atroces, las descubre también adheridas a su corazón, fundidas en las regiones ignotas del espíritu popular, está ya hecho de tal o tal madera. Hombres y mujeres moldeados por los toques sutiles, finos y descorteces de la *costumbre*, dirá *Pensées*¹⁸⁹, aquella segunda naturaleza vuelta la primera, potencia oculta que engendra soldados, albañiles y artesanos, la misma potencia de la cual el amor de los hijos a los padres es puesto sobre un pedestal supuestamente natural y sagrado. Una visión padecida, un pathos vital, que sobrepasa y antecede a toda *situación* y *acontecimiento*, perpetuamente renovado, es algo tenido como sustancialmente suyo y, en ocasiones, también referido al mundo, esto es, el sentido fuerte del sentimiento trágico de la vida, aquella modalidad a la que Unamuno llama *constitucional*. Si bien se trata de la expresión más recia y abrumadora del sentimiento trágico, debemos realizar, una vez más, un ejercicio de delimitación, un esfuerzo, aunque forzosamente impreciso, para aproximarnos no solo al ángulo de visión que nos compete, sino también para vislumbrar la figura a la cual le pertenecen los ojos que capturan al universo silente. Nos interesa responder, más bien, dónde está colocada la tragedia de *Pensées*.

Brevemente, baste un ejemplo, quizá el más notorio de la forma colectiva del sentimiento trágico de la vida, ubicado tiempo atrás, en la visión del mundo generada por el espíritu helénico, en la canción del pueblo, en la epopeya, pero más aún, señalará Nietzsche, en las transfiguraciones del

189 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.125 – B.92 y L.126 – B.93.

culto a Dioniso, el dios extranjero, violentamente despedazado por los titanes, también recibido y recompuesto por Apolo, el dios griego escultor y resplandeciente, defensor contra los titanes. Ambos, Apolo y Dioniso, son potencias artísticas, de la naturaleza y del hombre, puestas en eterna contradicción y alianza fraternal, —una musical, de embriaguez, salvaje y desmedida, la otra escultórica, de la bella imagen onírica y de la medida— en la sabiduría del sátiro, Sileno, leyenda popular y germen de lo absolutamente trágico, en suma, en la capacidad del griego para sufrir lo problemático de la existencia, lo horrendo vuelto soportable, incluso placentero, a través de las bellas apariencias hasta su culminación en los certámenes trágicos con el triunvirato trágico¹⁹⁰. Tan solo hace falta echar un vistazo al primer y prolongado coro dentro de la tragedia de Agamenón, perteneciente a la trilogía de la Orestíada compuesta por Esquilo, en el momento en que los ancianos que conforman al coro recuerdan, al invocar a Zeus, la ley divina que impuso sobre la humanidad tras la desobediencia de Prometeo: «¡Oh, Zeus, quien quiera que tu seas, yo te invoco con este nombre, si con él te agradas de ser invocado! Porque bien considerado todo en mi mente, para arrojar de mí el peso de estas vanas inquietudes, no hallaré en verdad quien con Zeus pueda compararse [...]. A aquel dios que encamina a los mortales a la sabiduría, y dispuso que en el dolor se hiciesen señores de la ciencia»¹⁹¹. Versos que relatan, con un tono tan poético como teológico, que la estirpe humana solo puede ser instruida en las materias de la sabiduría trágica por medio del sufrimiento, la verdad que se asoma entre las grietas de la apertura catártica es únicamente apreciada, por mandato divino, a través del dolor. También, por medio del conjunto de ancianos, muestra la pena común que, a los ojos de Unamuno, se oculta en lo más hondo de los *Misereres*, en ambos casos son cantos, en última instancia, para ir a llorar a los templos, dar gritos al cielo cruel, suplicando piedad, sabiendo que si bien Dios o Zeus los escuchan, quizás no tienen oídos para los suplicios humanos, quizás todo lo horrendo por venir ya estaba decretado arriba.

Un comentario fugaz dentro del prefacio de Charles Moeller al cuarto volumen de su extenso estudio crítico-literario y de indudable corte religioso titulado *Literatura del siglo XX y cristianismo*, capta nuestra atención al referirse a los primeros versos del coro en la tragedia de Agamenón, como el abrumador presagio de eventos horribles idóneos para conducirnos al desaliento y a la desesperación: «Tan pronto como aparece el coro, en Agamenón, sabemos que se

190 Cf. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, La visión dionisiaca del mundo, 244-251.

191 Esquilo, *Agamemnon* en *Las siete tragedias de Eschylo*, 138.

avecina una espantosa matanza; el sombrío palacio de los atridas está allí, como identificado con el destino trágico: he ahí que crece la angustia hasta el intolerable minuto en que desearíamos gritar para desvanecer la pesadilla de ese brazo que se alza entre la multitud, sobre el hombre condenado por los dioses»¹⁹². Saber llorar no es algo que pueda aprenderse por medio de recetas, un catálogo de conceptos o meditaciones austeras, solo a través de la vía de las lágrimas crudas se reconoce lo inapelable de la existencia y los dioses, tropezar con un inmenso e impenetrable muro negro, el panorama absolutamente doloroso de un mundo sin esperanza, el ser humano no es más que un gusano aplastado por el cielo henchido por *lo horrendo del ser del mundo*.

Continuando con la temprana lectura nietzscheana para añadir los últimos trazos del perfil colectivo del sentimiento trágico, en el certamen de la tragedia las consternaciones del coro con respecto a los héroes trágicos remiten a los miembros del pueblo heleno, una comunidad, antes que una ocasión de entretenimiento y distracción, sigue tratándose de una festividad de orden religioso que vuelve a los espectadores partícipes del culto, ora en lamentación, ora en celebración. En la representación teatral de los sufrimientos de Dioniso, divinidad despedazada, gracias al anclaje metafísico de la contradicción eterna de lo apolíneo y lo dionisiaco que obra de fondo de la tragedia, la resonancia de los mitos, los ditirambos y los rituales, las barreras que pudieran mantener al público indiferente a los sufrimientos de los héroes trágicos son anuladas. Según Nietzsche —al profundizar sobre la interpretación de Schlegel referente a la función del coro en la tragedia griega—, a través de la mediación del coro, *espectador ideal*, es decir, «en la medida en que es el único observador, el observador del mundo visionario de la escena [...], érale posible a cada uno [de los miembros del público] *mirar desde arriba*, con toda propiedad, el mundo cultural entero que le rodeaba, e imaginarse, en un saciado mirar, coreuta él mismo [...]. Hemos de concebir la tragedia como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes»¹⁹³. El coro, angustiado por los acontecimientos en el mundo de la tragedia, canta sus miedos, quisiera detener la ruina gritando al cielo, invocando a los dioses, aconsejando a los héroes. Es también el lazo místico entre la representación trágica y los espectadores, acarrea consigo el sufrimiento desbaratador en las bellas esculturas, transformando con sus cantos a los espectadores, suspende al individuo de las gradas, volviendo indistintas las piezas que conforman la esfera social,

192 Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo: La esperanza en Dios nuestro padre*, Vol. IV (Madrid: Gredos, 1960), 16

193 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 84-87.

disolviéndolos en una masa de sátiros, sin forma ni partes. A través del coro, todos en el teatro, comparten la misma visión dionisiaca de placer y dolor, el despedazamiento de la apariencia individual que es el paso necesario antes de la unión redentora con el ser primordial, experimentan *la verdad revelada como desmesura*¹⁹⁴. La sabiduría silénica es absorbida por el espíritu de los griegos, su música trágica perfora el corazón de un pueblo, con la ayuda del coro mantienen un enlace afectivo con Edipo, Prometeo, Antígona, y Casandra, si los miembros lloran lo hacen porque forman parte del mismo cuerpo. Desde esta apreciación, el yo de Edipo es tanto del coro como de los espectadores, se trata de la representación de la fuerza dionisiaca encarnada en una figura apolínea con el fin de experimentar nuevamente su despedazamiento. En la tragedia, la alianza contradictoria entre lo apolíneo y lo dionisiaco se traduce en la imagen de bellos recipientes, creados a partir del más frágil cristal, que intentan contener en su interior océanos melódicos pero fundamentalmente turbulentos.

Con todo esto, el sentimiento trágico de la vida que urde las notas de *Pensées*, el ángulo de visión que nos atañe, si bien es *constitutivo*, a diferencia del trasfondo festivo-mítico de la tragedia ática, comporta, más bien, un talante *individual*. Su *sentimiento anímico* no viene a expresar el tono de vida de una época ni de un pueblo. Como se ha visto anteriormente, la visión del mundo del manuscrito póstumo no es moldeada por el temple general del hombre europeo del siglo XVII ante el advenimiento del universo de los espacios infinitos, no contempla el quebrantamiento de la bóveda celeste desde un ojo geométrico maravillado por la ensoñación de los tesoros que le aguardan en el novedoso continente metodológico. En *Pensées* hay miedo, angustia, inquietudes, valerosos tropiezos, agresividad, cólera, melancolía, aislamiento, abandono, el desasosiego ante el calamitoso laberinto, sentimientos y secretos tan bien guardados entre sus fragmentos, que solo hasta el siglo XX fueron descubiertos los visajes trágicos del manuscrito póstumo. La perspectiva presentada en *Pensées* corresponde a un ángulo de visión personal, particular en contraposición de lo general y común, en otras palabras, es una mirada solitaria, propia de una sola persona que capta la atmósfera trágica propagada en el mundo, en el hombre y en Dios al expresar, no solo que el silencio eterno de los espacios infinitos *le espanta*, sino que también se encuentra asombrado y al mismo tiempo distante del mundo de los hombres:

194 Cf. *Ibid.*, 61-62.

Viendo la ceguera y la miseria de los hombres, contemplando todo el universo mudo, y al hombre sin luz, abandonado a sí mismo, como perdido en este rincón del universo, sin saber quién le ha puesto en él, lo que ha venido a hacer, lo que será de él al morir, incapaz de cualquier conocimiento, *me lleno de espanto* [...]. Y después de esto *me admiro* de que no nos desesperemos de tan miserable estado. *Veo a otras personas cerca de mí*, de una naturaleza semejante a la mía. Les pregunto si saben más que yo. Me contestan que no y dicho esto esos desgraciados extraviados, habiendo mirado a su alrededor y habiendo visto algunos objetos agradables, se han entregado y se han apegado a ellos. *En cuanto a mí*, no he podido tomarles ningún apego y al considerar cuánto hay más de apariencia que de otra cosa en lo que veo, he investigado si ese Dios no habrá dejado alguna señal de él.¹⁹⁵

Aun cuando la descripción de la condición humana abarque a hombres, mujeres, niños y ancianos dentro de la figura del *hombre sin Dios*, la mirada de *Pensées*, el solar del pathos trágico pertenece a solo uno de entre los seres humanos. Mientras otros encuentran orden, naturaleza, bondad y ser en *lo que existe*, solo uno de entre los hombres es trágico, ya que solo uno de ellos exclama su agonía y espanto frente al no-ser del universo mudo, dice: *veo, me espanto, me admiro*. El hombre trágico de *Pensées* cada vez se encuentra más lejos de todo; el pensamiento de Cioran, esteta, lector de *Pensées, espíritu afín y reverso*¹⁹⁶ y hombre trágico, hace eco del mismo sentir más de una ocasión: «Hay seres para quienes cualquier ganancia carece de importancia, seres cuya desdicha y soledad resultan irremediables»¹⁹⁷. Cada vez se torna más nítida la línea que distingue a las dos clases de

195 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.197 – B.693. El subrayado es nuestro.

196 La relación entre Cioran y Pascal es un tema más difícil de explorar que la relación entre Pascal y Montaigne. Mientras que Pascal sigue a Montaigne en la línea general de los ensayos que tratan de la condición humana y la costumbre, expandiendo sus tanteos hasta formar un pensamiento diferente pero claramente inspirado por los *Ensayos*; el caso de Cioran deviene más complejo debido, no solo a la enorme brecha histórica que separa a ambos autores, sino también por los tributos y ascos que Cioran hace de Pascal, aunque están fascinados por el destino del hombre, la muerte, el silencio, el vacío metafísico, Cioran jamás opta por la fe cristiana ni por ningún tipo de creencia o ideología, su escepticismo no cede ante la posibilidad de condena y salvación, continuando así con su empresa por estancarse en el vértigo. Sin embargo, Pascal, incluso cuando no es citado por el esteta, permanece presente en el pensamiento de Cioran como un parámetro secreto entre varias notas que esbozan su experiencia metafísica, en términos generales: «Si Pascal escribe pensando en Montaigne, no hay duda que Cioran escribe siguiendo las huellas de Pascal. Si no ¿por qué consagrarle tantos sarcasmos? [...]. Sigue a Pascal en el delirio, en la ligereza, en el vacío, en lo incierto; pero lo abandona cuando éste se aferra a la fe, lo que le parece a Cioran una dimisión [...]. La aceptación de una creencia le parece a Cioran una renuncia, una abdicación total, un hundimiento. La duda, para él, es vivificante [...]. Cioran parece censurar a Pascal por haber concluido demasiado pronto». Pietro Ferrua, “Presencia de Pascal en la obra de Cioran” *Revista de filosofía* Παράδοξα 5, n.º 9 (2005): 87-88.

197 E. M. Cioran, *En las cumbres de la desesperación* (Madrid: Hermida, 2020), Edición Kindle, pos. 195

personas que se encuentran en la condición de estar *sin Dios*, reiteramos que no se trata de una cuestión de ideología ni de bandos religiosos, entre creyentes y paganos, sino de un ámbito de abandono y desequilibrio ontológico, y las actitudes que adoptan ante el callar del universo. El hombre que *busca a Dios* está condenado a cruzar la neblina y la noche, soportar la sofocante caricia de la luz del día sin compañía de aquellos que en cualquier otra concepción del mundo serían hermanos y hermanas, padres y madres, maestros, monarcas, líderes, sabios y redentores; reconociendo el precipicio que separa a su yo del resto del mundo de los hombres que prefiere mantenerse, por el *divertimento* y las costumbres, ignorante al silencio infernal de Dios. Por pathos trágico nos referimos, entonces, no a la propagación democrática de la luz doliente, sino al sentimiento vital que hace manifiesto el sufrir de una sola alma desventurada y extrañada, *informada de su constitución por medio de los instintos y la experiencia*¹⁹⁸. Toda la persona que es el hombre trágico de *Pensées* está involucrada en las oscilaciones del desequilibrio humano, su *esprit de finesse* la conduce a mirar con excesivo interés la ceguera y la miseria de los hombres, pero más aún a mirar su propia desproporción. La figura trágica se espanta con el universo mudo y la situación desmedida del ser humano, asombrándose que otros como ella, igualmente ciegos y miserables ante el abismo, no descendan hasta la desesperación debido a que ponen un velo ante el precipicio como un mecanismo para engañarse: para ellos no existe el abismo ni el vacío, no hay tal cosa como un silencio eterno; estar sin Dios no es alarmante para el que no busca, no hay razón para que los niños tiemblen ante el pálido caballo de la muerte, basta con un trámite religioso para formar parte de las filas de los elegidos. El hombre trágico de *Pensées*, se encuentra más cerca del lado de las figuras de Edipo, Macbeth y Fedra, que de los estudios que versan sobre sus perfiles literarios, sus palabras reproducen la *sensación de vida* transmitida por los coros de los ancianos que invocan a Zeus y su respuesta al tiempo que exhortan al llanto, integra en sus pulmones las reverberaciones de la melodía porque está hondamente afectada por el silencio; pero, por encima de todo, está lejos de pertenecer a la masa de espectadores que, sentados en las gradas, contemplan desde una distancia segura *lo horrible del ser del mundo*.

No se trata únicamente de la sola visión trágica del mundo, sino de aquel que no puede escapar de ella, la siente tan cerca, le es imposible dar un paso atrás para contenerla, examinarla, reducirla, adivinar la ubicación del organismo contaminado para luego purgar su cuerpo al extraer

198 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.128 – B.396.

el veneno, su visión no es un huésped inoportuno al que pueda expulsar, es suya, íntima y totalmente suya. Los hilos que urden el corazón, la piel y el alma están enmarañados en la mirada: no tiene el espíritu lleno de inquietud, como si se tratara de la visita de un forastero pestilente pero temporal o la amenaza de la invasión de un ejército bárbaro al que se le tuviera que mantener a distancia tras una muralla, *sino que es el hombre, el monstruo incomprensible, quien al sentir la inquietud tan cerca de él, imposible de seccionar, se reconoce lleno de ella, de ansiedad, angustia y espanto hasta asumirlas suyas, él está inquieto, él está espantado; él es su desconcierto*¹⁹⁹. Solo por medio de esta mirada inquieta podemos apreciar el extrañamiento del ser humano con el mundo, con los dioses e, incluso, con su propio yo, en otras palabras, solo así podremos apreciar, con mayor delicadeza, el sollozar de una conciencia exiliada que pregunta por el destino del ser humano, pues, en el tema de lágrimas, afirma Cioran: «No hay lágrimas ardientes si no es en soledad»²⁰⁰. Sostenemos, por tanto, la postura de que la descripción del hombre que busca a Dios no engloba exclusivamente el panorama de un colectivo al modo del hombre sin Dios que no le busca, sino que pertenece a un individuo que padece *los crueles movimientos gravitacionales de los instintos de agitación y reposo*²⁰¹ comprendidos en la condición humana. El hombre trágico está afectado hasta la médula por la intuición del azar original, *constitutivamente*, desvelando el silencio de Dios, la esfera infinita y la imagen de su propio rostro. En *Pensées*, lo trágico, o si se quiere, la tragedia no está en el mundo, en el Dios paradójico, ni en la condición humana, sino en cada uno de ellos como expresiones del silencio, no obstante, solo trágicas en la medida que las reconozca como tales una mirada, una sensibilidad que no puede desviar sus ojos de ellos, un hombre o una mujer que está, de alguna manera, destinado a toparse con lo trágico y respirarlo.

II

El movimiento de distanciamiento del hombre trágico con el resto del mundo todavía no ha concluido, apenas y hemos rozado con nuestros dedos la espinosa neblina, identificado el ángulo de visión del que parte nuestra lectura de *Pensées*. Hasta ahora solo hemos dicho que los ojos pertenecen a una sola persona, pero hace falta realizar una vivisección de sus mecanismos internos, analizar, por decirlo de una manera, al personaje. Necesitamos esclarecer los materiales de los que

199 «Adivinar ‘la parte que tomo en vuestro dolor’. El señor cardenal no quería ser adivinado. ‘Tengo el espíritu lleno de inquietud’; ‘estoy lleno de inquietud’ es mejor». *Ibid.*, L.583 – B.56.

200 E. M. Cioran, *En las cumbres de la desesperación*, pos. 201.

201 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.136 – B.139.

están construidas las barreras que configuran la soledad trágica en *Pensées*, comprender, a profundidad y en la medida de lo posible, por qué no puede regresar al mundo de los hombres, en fin, se trata de acentuar lo *individual* y lo *constitutivo* más allá del sentimiento, pasando por la pulpa de los huesos, hasta hacer del hombre trágico una atmósfera cuyos contornos son bosquejados por la disonancia generada por el cruce de tajantes ventiscas titánicas y tenues silbidos angelicales. Así pues, abandonemos los templos, los teatros, los lugares comunes y los cantos religiosos, para que rescatemos de entre los despojos, esparcidos en el núcleo descolocado de la esfera infinita, a nuestro fragmento directriz, o peor aún, al hombre trágico que, al igual que Fedra, al sentir sobre sus hombros los pisotones de la danza cósmica, no puede mantenerse de pie y reza: «¿Qué debo hacer? Sólo veo oscuridades por todas partes. ¿Creeré que no soy nada? ¿Creeré que soy dios?»²⁰²

De entrada, se impone una pregunta de índole moral, *¿qué debo hacer?* Se trata de una duda corrosiva que, una vez formada en la cabeza del hombre trágico, no deja de repetirse, el agobio es cada vez más ardiente. Sugiere la confusión de verse privado de instrumentos adecuados para encontrar una justa medida, es decir, fijar un puerto moral para identificar un concepto de bien y de mal, enfrascar todos los ojos del mundo dentro de un ángulo de visión absoluto, cuando en realidad el ser humano, junto a todo lo que existe, está desproporcionado. Considerada por sí sola, la pregunta bien podría condensar el mismo estado de ánimo que lleva al rey Midas cuestionar a Sileno acerca de *qué es lo mejor y más preferible para el hombre*, como si se tratara de la exigencia por hacer evidente el origen y el destino privilegiado que el ser humano cree tener, como si el sátiro estuviera obligado a elogiar al animal enfermo, coronarlo y declararlo especie superior equiparable a los dioses. Es sensato imaginar, por las advertencias de Sileno, que el atrevimiento de Midas buscaba los halagos del mundo, no obstante, solo encontró una burla, más allá de la estrepitosa mofa del sátiro, eterna y sutil; quizás la filosofía es un intento de sacar del universo un solo ruido.

En el hombre trágico de *Pensées*, la duda deviene más radical compuesta de turbaciones, de pensamientos desnivelados, expresa la sensación de desconcierto después que Midas regreso del bosque a su castillo, de su encuentro con Sileno el rey vuelve a su reino con una sabiduría estéril, pues en ella no encuentra consejos para la guerra o un manual de vida, tan solo sabe que la especie humana es insignificante y no perdurará más allá de la noche. Por más que eleve su trono, no deja

202 *Ibid.*, L.2 – B.227.

de parecer vergonzoso ver al ser humano buscar por todos los medios prolongar su existencia cuando lo mejor sería que nunca haya sido. El rey ha perdido el trono que más importa, el trono de todas las cosas que, una vez sentado sobre él, extinguiría toda duda que lo llevará a pensar acerca de sí, de su lugar, de lo que significa ser humano, es decir, de acercarse a la desalentadora imagen de la condición humana: «El rey está rodeado de gentes que sólo piensan en divertir al rey y en impedirle que piense en sí mismo. Porque, por muy rey que sea, será muy desgraciado si lo hace»²⁰³. Ante el sabio, Midas no es otra cosa más que un señor de pacotilla; la humanidad de la que es miembro, una especie miserable. Después de la leyenda habría que imaginarnos un Midas solo frente al abismo, a *solo ver oscuridades por todas partes*. Al ser alcanzado por lo trágico resulta cada vez más doloroso formular la pregunta, un *memento mori* para todos los días, para cada instante, no obstante, en el dolor se oculta un gusto secreto a perseguir *lo peor*, no a negarlo ni a ignorarlo, ya que ante el abismo el hombre trágico no se desanima inclinándose únicamente hacia la decadencia, por el contrario, avanza, retrocede y vuelve a avanzar, se descubre tentado por los infinitos. Similar al niño Zagreo, inclinado hacia lo titánico, a tantear los devastadores efectos de lo desmedidamente espantoso para responder las dudas que lo comprometen de lleno: *o ser Dios, o ser nada*. Si el hombre trágico de *Pensées* se aventura hacia el abismo es para probar sus fuerzas, para descubrir su humanidad, saber lo que significa *ser humano*; la pregunta sobre lo que debe hacer es tan solo una extensión de la pregunta por el hombre, se trata de averiguar qué es la quimera humana: «Guerra intestina del hombre entre la razón y las pasiones. Si no hubiese más que la razón sin pasiones... Si no hubiese más que las pasiones sin razón...»²⁰⁴.

La duda determina la desventura personal del hombre trágico, no remite a una comunidad ni a la especie humana en general, pues, aunque la humanidad carece de teleología y de un origen privilegiado, el resto del mundo no se ve afectado por la sabiduría del bosque, no son poseídos por la atmósfera trágica hasta el espanto, el desafío del sátiro ya está resuelto para ellos de antemano. Es por ello que a la interrogación moral le sigue, no un razonamiento con pretensiones de universalidad, tampoco un precepto moral del cual partir, sino un enunciado y valoración estética, el testimonio confundido y solitario de un animal afectivo. El hombre trágico piensa y siente, o bien, padece su yo y el peso de la condición humana, desde la oscuridad, el espanto y el asombro, *solo ve oscuridades por todas partes porque la oscuridad está en sus ojos*. La visión trágica de *Pensées* es

203 *Ibid.*, L.136 – B.139.

204 *Ibid.*, L.621 – B.412.

la visión del abismo. Entonces, cae como relámpago la jabalina de interrogaciones, asentada fuera del territorio de la razón y del reino de lo abstracto, la duda acarrea la más punzante incertidumbre existencial, a la que agregamos el comentario de Unamuno al respecto: «Es una duda de pasión, es el eterno conflicto entre la razón y el sentimiento, la ciencia y la vida, la lógica y la biótica [...]. Y esta duda no puede valerse de moral alguna de provisión, sino que tiene que fundar su moral [...], habita una casa que se está destruyendo de continuo y a la que de continuo hay que restablecer»²⁰⁵. Del encuentro entre el corazón y el silencio eterno que se ha pretendido ocultar tras una máquina universal, comienza, no solo la angustia del hombre trágico, sino también su soledad, en primer instancia, por un escepticismo vital que recupera lo problemático de la existencia, solo puede sondear lo que existe a través de sus propios susurros desnudos para, acaso, encontrar algo que valiera todo el desconcierto por el que está pasando. A propósito de la inquietud traída por la duda, nos parece oportuno recordar que la atmósfera trágica es anulada bajo la consideración teológica-moral propia de la doctrina cristiana, esto es, cuando la Providencia, nunca es cuestionada pues el cristiano tiene por presupuesto que el plan divino no puede ser otra cosa que bondadoso, incluso las más azarosas catástrofes, las desgracias, la miseria humana y las muertes sin culpa tienen compensación, quizás no en la vida terrenal, no en el valle de lágrimas, pero sí en el reposo total de la vida eterna y verdadera. Por otra parte, surge de los labios del hombre trágico una serie de interrogantes que solo fortalecen su desolación. Nada es seguro, nadie comparte con el hombre trágico la visión del abismo, nadie puede guiarlo más allá de la muerte ni más allá de sí mismo, su espanto lo posiciona sobre un espacio indiferente al bien y al mal. Su locura no es la del integrante de un pueblo, no comparte la opinión común, solo le pertenece a él, y apenas va cincelandó el salón de la conciencia, apoderándose de él poco a poco.

Junto al hombre trágico, nuestra perspectiva también sufre alteraciones. Retrocedamos un poco con la finalidad de dar un salto sustancioso, debemos desglosar los terribles tonos comportados por el abismo en *Pensées* para clarificar el impacto que tiene sobre el hombre trágico. La oscuridad del precipicio sin suelo ni bordes, la visión del abismo, nos recuerda a las primeras líneas del ensayo del joven Georg Lukács acerca de la *Metafísica de la tragedia*, inspiración y punto de partida en el estudio de Goldmann, del cual nosotros tomaremos una ruta distinta pero no incompatible con su lectura, el punto clave de la reflexión del ensayo comienza con la afirmación:

205 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 1705-1709.

El drama [la tragedia]²⁰⁶ es una representación; una representación del hombre y del destino; cuyo espectador es Dios. Es solo espectador, y nunca se mezcla su palabra ni su gesto entre las palabras o los gestos de los que representan. Sólo sus ojos descansan en ellos. ‘El que mira a Dios muere’, escribió una vez Ibsen; pero —pregunta Lukács— ¿puede vivir aquel sobre el cual cae su mirada?²⁰⁷

Ahondar respecto a la pregunta con la que termina el prefacio de Lukács nos permite estimar con mayor precisión la relación que tiene el hombre trágico con el silencio de Dios, en cuanto Dios es paradójico y espectador, por tanto, al reconocer la oscuridad que supone el abismo en el escenario trágico. Considerar que también el abismo fija su mirada sin ojos sobre el ser humano restablece el sentido profundo de la modalidad constitutiva que tiene el sentimiento trágico de la vida, el pathos trágico que entiende a la vida al modo de *un templo para dar gritos al cielo y llamar a Dios, que si bien nos escucha, no nos escucha porque ha preferido callar*. Dios calla para observar, su mirada es el anclaje metafísico de lo horrendo del ser del mundo que lleva a *Pensées* más allá de la mera miseria y la queja, hasta la lamentación encontrada en las tragedias²⁰⁸. Asimismo, sugiere a la intuición del azar original o del silencio eterno, dicho en términos religiosos, como una suerte de gracia aniquiladora proveniente de una divinidad ambigua, cuando el no-ser, al hacerse patente moldea al hombre trágico a base de tormentos. Desde la perspectiva trágica, el don divino es una intuición transformadora, el milagro de lo oscuro y lo terrible portado en la mirada de Dios coloca al hombre trágico justo en la ruptura entre el mundo de los dioses y el mundo de los hombres, la desproporción hecha personal, de un golpe está lejos de todo, cerrado de todo, un divino furor le aparta del mundo, enceguecido, quizás, por demasiada luz.

Un ejemplo del efecto desolador tras recibir el don divino puede atisbarse desde los tonos teológicos en Esquilo, es decir, en el don de la adivinación que Apolo da a Casandra tal como se presenta en la tragedia de Agamenón. Entre delirios, Casandra predice verdades aterradoras, asesinatos, bodas funestas, la caída de las patrias, su muerte y la de Agamenón, pero nadie le cree,

206 En lo que respecta al sentido de los términos de *drama* y *tragedia*, Goldmann reconoce que son palabras intercambiables a lo largo de la reflexión de Lukács, ya que su enfoque principal es la visión trágica, por lo tanto prefiere utilizar en todo momento el término de *tragedia* en lugar de *drama* cuando hace referencia directa al ensayo de Lukács. Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 35.

207 Georg Lukács, *El alma y las formas* (México: Grijalbo, 1985), 243.

208 Cf. Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 82.

sus palabras respiran un aire de ambigüedad. Clytemnestra, esposa de Agamenón, la tiene por loca, el coro de ancianos impotentes, vagamente reconociendo el numen divino de Apolo sobre Casandra, se admite incapaz de decodificar sus presagios, los ancianos encuentran los vaticinios de la extranjera envueltos en enigmas, son descripciones turbias de escenarios sangrientos. Cada verso cantado por Casandra en la tragedia de Agamenón expresa el desasosiego de una mujer sobre la cual ha caído la mirada de un Dios espectador y solo recibe oscuridad, la visión del abismo. Baste echar un vistazo a sus primeros versos para percibir que poco importa el yugo de su reciente esclavitud, que tampoco es lamentada por ella la devastación traída por la guerra, sino que desgasta su aliento clamando incesantemente por Apolo sin recibir la respuesta del dios resplandeciente: «¡Oh cielos! ¡Oh tierra! ¡Apolo! ¡Apolo! [...] ¡Apolo! ¡Apolo que me has traído hasta aquí, y eres mi perdición! ¡Ah! ¿A dónde me llevas tú? ¿Bajo qué techo? [...] ¡Techo aborrecido de los dioses, testigo de innumerables crímenes! ¡Lazos suicidas! ¡Esposo degollado! ¡Suelo todo cubierto de sangre!»²⁰⁹. Toda la comparecencia de Casandra a través de los versos dentro de la tragedia, por muy breve que sea, está dedicada a su figura decadente, a sus sombríos augurios y a los últimos momentos antes de su muerte.

Momentos antes de revelar con claridad al coro la funesta noticia de la proximidad del asesinato de Agamenón a manos de su esposa, presagio del que recibe los reproches de los ancianos —ya que se trata, al igual que el caso de Midas, de una verdad que preferirían no conocer, o, mejor dicho, una profecía que esperan y no se cumpla—, Casandra lamenta poseer, o más bien, estar poseída por el don que le arrancó a un Apolo herido de amor, el talento divino que, una vez rechazado el trato de amor con Loxias, uno de los nombres de Apolo, deviene maldición: «¡Ay de mí, infeliz! ¡Ay, destino mio adverso, que vengo a gemir y llorar sobre mi propia desventura! ¿A qué trajiste hasta aquí a esta desdichada sino a morir contigo? ¿A qué más que a morir? [...]. ¡Ay de mí! ¡oh desventura! ¡Otra vez esta cruel fatiga, este espíritu profético que se apodera de mi mente, y me atormenta con siniestros anuncios»²¹⁰. Casandra cae entre gemidos, en lágrimas, en un incandescente sufrimiento, las visiones de muerte y ruina le invaden hasta asediarla, no son el resultado de una disciplina ni de un ritual religioso, el talento profético en Casandra, el arte de poseer demasiada luz, es abrumador y lúgubre, sus presagios son involuntarios, se manifiestan en ella al modo de un reflejo como los movimientos de los resortes y el escape del vapor en las

209 Esquilo, *Agamemnon* en *Las siete tragedias de Eschylo*, 164-165.

210 *Ibid.*, 166-170.

máquinas, están sometidos a una potencia superior que pasa por encima de todas las capacidades conscientes de la profetiza. Cada augurio da cuenta de lo aterrador en la luz apolínea, su rostro enloquecedor, lo espantoso de sentir la presencia divina sobre sí. A propósito de la figura de Casandra, y la trilogía de la Orestíada en general, explica Romilly: «Cada tragedia era por tanto presencia, y una presencia terrorífica. Pero ¿presencia de qué? No solo del asesinato y de la violencia [...], se manifestaba la presencia divina [...]. *¿Qué deciden los dioses? Esta interrogación atormenta al coro, atormenta a los actores.* Y los dioses mismos están muy cerca. Hablan por medio de oráculos, hablan a través de la voz de un visionario»²¹¹. Casandra es una figura trágica incluso antes de bajar del carro, los temblores de la perplejidad y la duda la llevan a invocar a Apolo, es esclava de la verdad divina difuminada en los presagios, el coro la compadece pero nadie puede ayudarla a mitigar el sufrimiento, nada tienen de codiciables los delirios de la profetiza, debido a las visiones que la atosigan ve palacios barnizados de sangre y niños degollados; es una flama ardiendo lejos del mundo, extinguiéndose en soledad. La figura de la princesa trágica encarna la sabiduría de las lágrimas: lo que ha de venir ya está hecho, no hay nada que hacer ante el destino anunciado por los dioses, tan solo queda sucumbir al llanto. Tan pronto recibe el don de Apolo, Casandra no puede esquivar la imagen de su destino, y aunque trate de invocar al dios resplandeciente, aunque sea capaz de vislumbrar su silueta en cada perturbadora visión, sabe que únicamente sus ojos se posan sobre ella; Apolo, vuelto espectador, no responde directamente las suplicas de Casandra. Al sentir la presencia divina también se renueva su ausencia, y con ellas se hace patente la petrificante cercanía de la muerte, la condición particular de Casandra es irremediable. Atmósfera trágica, azar original, sin intervención posible, *lo absolutamente trágico del día sin esperanza en el mañana*, la llamada del no-ser y génesis de una inevitable soledad.

Sin embargo, mucho queda por puntualizar, todavía hace falta descender, adentrarnos más en cosmos abismal, unir la inquietud con la visión de la oscuridad, poner en un mismo lugar las interrogaciones de nuestro fragmento directriz con la pesada sensación de estar bajo el solar de la silente y distante presencia divina. La vivisección de la escultura trágica todavía no termina, la transfiguración de lo trágico apenas comienza. El escenario trágico de la representación dramática a la que se refiere Lukács evoca a la descomunal fisura que hay entre el mundo de los hombres y el mundo de los dioses, traducida en la expresión de la *espantosa distancia infinita* en *Pensées*: los

211 Jacqueline de Romilly, *La tragedia griega*, 25-26. El subrayado es nuestro.

días más bellos sobre la esfera infinita son eclipsados por el solemne y eterno silencio de Dios, el universo neutro despide la sensación de un permanente estado de abandono captado por aquel que asimila la visión del abismo. El *Dios oculto*, paradójico, que al tiempo es ausente y presente, es elemento central de la visión trágica según el ángulo de Goldmann ya que se refiere a «una *presencia permanente* más importante y más real que todas las presencias empíricas y sensibles: se trata de la única presencia esencial. Un Dios *siempre ausente y siempre presente* es el centro mismo de la tragedia»²¹². El Dios paradójico recalado por Goldmann, está tras la frontera celeste, abandona a todos los hombres ante el destino dando lugar al espectáculo general de la condición humana. El silencio de Dios es el escenario sobre el cual se representa la tragedia del hombre que busca a Dios, no obstante, con su enmudecimiento da cuenta de su presencia a manera de espectador.

Asimismo, identificamos dentro del estudio de Llansó respecto a los matices trágicos del Dios oculto en *Pensées*, comentarios que puntualizan el escenario de la tragedia al modo que es descrita por Lukács: «Dios no está inmerso como co-participante del destino de éste [el hombre], pero está en su horizonte. Y ese estar en el horizonte implica la mirada espectadora, la condición del espectador [...]. El hombre no puede recurrir a Él, puede sentirlo, pensarlo, pero no lo tiene junto a sí, codo con codo, verdaderamente existiendo a su lado [...]. Sabe de Dios, porque Dios es permanente sí y no, y por ello le espanta el silencio eterno de los espacios infinitos»²¹³. Dios, ya sea oculto, espectador, paradójico o mudo, es la misma representación de lo aniquilador en la atmósfera trágica que ineludiblemente asecha a quien la capta, una divinidad sentida o pensada al modo de una intuición, de una verdad del corazón, *del impetuoso regalo del azar y el devenir*²¹⁴, es el mismo y único Dios trágico, infinito, inabarcable a través de la definición y el concepto, resistente tanto a los encuadres de un principio racional como a toda empresa demostrativa, Dios cuya mirada silente acarrea consecuencias desastrosas para quien tiene a la vista. La presencia divina, en el hombre trágico, es terrorífica debido al silencio, a la percepción de su ausencia, la condición de espectador vertida en el *sin Dios*, el efecto de su mirada empequeñece y desbarata todo valor en el mundo y en el ser humano, la presencia del vacío que nihiliza el universo. Por otra parte, como espectador

212 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 52.

213 Joaquín Llansó, *De la nada al infinito: Metafísica y tragedia en Pascal* (Madrid: Narcea, 1984), 48-49.

214 «El azar da los pensamientos y el azar los quita. No existe método para conservar ni para adquirir. El pensamiento escapado, yo quería escribirlo; escribo en su lugar que se me ha escapado». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.542 – B.370.

mudo, deja al fútil caos de *lo que existe* como la única realidad para el ser humano, al sentir la presencia de la ausencia divina la figura trágica comienza a tantear su propia finitud: «*Siento que yo puedo no haber existido*, porque el yo consiste en mi pensamiento; por lo tanto, el yo que piensa jamás habría existido si mi madre hubiese sido matada antes de que yo hubiese sido animado; por lo tanto, *no soy un ser necesario*. No soy tampoco ni eterno, ni infinito, pero *veo claramente que existe en la naturaleza un ser necesario, eterno e infinito*»²¹⁵. La espantosa distancia deviene tensión paradójica gracias a la noción del Dios espectador, deidad paradójica, atmósfera trágica hecha sensible al corazón de un animal afectivo cuya esencia está comprometida en una lucha agónica, desventurada, incierta y titánica.

El sentimiento trágico de la vida en *Pensées*, el espanto, es algo más que un mero catalizador de la filosofía del no-ser, no es una reacción emotiva y fugaz de miedo y sorpresa que conduce hacia la cobardía, sino que también configura el complejo estado de ánimo que acompaña al hombre que busca a Dios, es la clave de la música que mana de los precipicios. Nuevamente convergen Rosset y Goldmann al decir pues que el silencio del Dios trágico, espectador oculto, es el centro de la visión trágica, el azar originario como fundamento universal irracional, sin naturaleza, el no-ser que precede a todo sonido, anterior a toda mirada, el silencio cuya primera hija es la música, hija que jamás sobrevive a su madre: «El mundo no habla, no nos enseña nada de lo que es, está ahí, simplemente, en el mayor silencio. Es el pensamiento pascaliano del ‘dios escondido’: en vano se interrogará a toda cosa y todo ser; su origen que es Dios, se disimula detrás de su creación y se relega a sí mismo en un impenetrable silencio»²¹⁶. Del espanto surgen el vértigo, el horror al vacío, la angustia ante el abismo y la nada de la muerte; en pocas palabras, va solidificándose el estado de ánimo en tensión, desalentador, lúgubre y melancólico de la atmósfera trágica en el interior del hombre trágico. Todo lo que existe, lo hace sin razón, sin nexos, está necesariamente callado. Lo que existe está *dado*, es una propagación del silencio eterno, son misterios indescifrables a los que tan solo existen aproximaciones, a las piezas mudas del mundo no se les puede arrancar un secreto de su ser, ninguna palabra puede romper el silencio, lo trágico de *lo dado* es que *el mundo es esencialmente mudo*, está lleno de una vida acallada, irrelevante y vacía. La figura trágica de *Pensées* nos muestra el padecer de un ser humano inquieto, completamente

215 *Ibid.*, L.135 – B.469. El subrayado es nuestro.

216 Clément Rosset, *El mundo y sus remedios*, T. Margarita Martínez (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2012), 60.

preocupado por comprender ya sea lo admirable, ya sea lo detestable de las sombras que lo asechan a tal grado que el silencio se apodera de él.

Tras la intuición del azar original o la mirada del Dios espectador, un inmenso muro negro de incertidumbre, indiferente e impenetrable, se erige entre los párpados del hombre trágico. La sensación de que estar en el mundo es encontrarse, o más bien, perderse en la densa neblina del silencio eterno, aunque estemos en casa, estamos perdidos. Resuena la actitud escéptica ensayística pero, esta vez, impregnada de desolación y angustia, la intuición de que nos encontramos ante *el muro de lo dado*, de lo cruel, de lo inapelable, inmune a toda intervención, lo trágico, es decir, el azar está en el ser dirá Rosset: «*aprehendemos como puro azar lo que, en tanto existe de entrada, es para nuestra vida una determinación de todos los instantes. Dicha experiencia del ser nos entrega el secreto de la finitud [...]. Una hermosa mañana, nos damos cuenta de que no sabemos nada, de que no entendemos nada [...]. Semejante desventura, ya le había ocurrido a Sócrates, como le ocurrió a Montaigne, a Pascal [...]. ¿Por qué, de pronto, no comprendemos nada? ¿Qué ha ocurrido?*»²¹⁷. La figura trágica en *Pensées* no está únicamente rodeada por una atmósfera trágica inmodificable, ella misma es también su propia atmósfera trágica. Es el acorralamiento del desconcierto universal, la emboscada de un opresivo amanecer, implacable agujijón de los dioses que arrasa con la vida que la figura trágica llevaba hasta ese momento. Carácter mejor expresado por Charles Baudelaire en el poema dedicado al autor de *Pensées* titulado *El abismo*, añadido a la edición póstuma de su obra insigne *Las flores del mal* en 1868, un año después de su muerte, del que nos permitimos reproducir en su totalidad:

Pascal tenía su abismo, que se movía con él.

—¡Todo es pozo sin fondo, ay acción, deseo, sueño,
palabra! Y a menudo, rozando mis pelos erizados,
he sentido pasar el viento del Miedo.

*Arriba, abajo, en todas partes, lo profundo, lo inhóspito,
el silencio, el espacio horroroso y cautivador...*

Sobre el fondo de mis noches, Dios, con su dedo sabio,
dibuja una *pesadilla multiforme y sin tregua*.

217 Clément Rosset, *El mundo y sus remedios*, 20-21.

Tengo miedo del sueño como se teme un gran túnel,
repleto de vago terror, camino hacia quien sabe dónde;
no veo más que infinito por todas las ventanas,

y mi espíritu, siempre acosado por el vértigo,
envidia la insensibilidad de la nada.

—¡Ah, no poder nunca evadirse de los Números y los Seres!²¹⁸

El poema con el que Baudelaire hace hablar al hombre trágico de *Pensées*, nos exhibe un espíritu *horrorizado* al tiempo que está *cautivado* por el pulsar nihilista que anda a hurtadillas en el universo sin fondo, una presencia en el viento, rozando y acariciando a la figura trágica. No hay referencia absoluta, no hay a dónde ir pues todos los caminos llevan *hacia quien sabe dónde*, tan solo hay miedo, mareos, confusión y vértigo, ningún refugio para eludir al silencio de la nada insensible derramada *en todas partes*. La oscuridad cobra el nombre de abismo, un abismo infinito, delicado y sobrecogedor tras el aletear de las aves, el impactante milagro del azar en las calmadas brisas del frío amanecer, fundido en el núcleo del mundo y plantado en la figura trágica, en este caso por la mirada de Dios; el abismo se adhiere a los sentidos de la figura trágica, *arriba, abajo*, la acompaña hasta arrebatarla de todo. De ahí que la palabra *moral* carezca de sentido y prevalezca la duda para la perspectiva de la figura trágica, de ahí que no se trate de una filosofía estoica e insolente que hace ascos a las lágrimas: «¿Por qué aceptaría yo más bien dividir mi moral en 4 que en 6? ¿Por qué fijaría la virtud en 4, en 2, en 1? [...], desde que abrimos este principio [moral] que contiene todos los demás, salen en la primera profusión que queríais evitar. De este modo, cuando todos están encerrados en uno, permanecen ocultos e inútiles, como en un cofre, y no surgen nunca más que en su profusión natural»²¹⁹. Aprisionar a la quimera humana bajo preceptos morales y designar la vida del animal afectivo bajo fórmulas de conducta, realizar una receta de ingredientes para el bien o para el mal, es caer en la misma pretensión racionalista de encerrar tanto hormigas como árboles, cuajar una salsa con los ingredientes de *lo que existe*, dentro de la palabra *campo* cuando no es más que un ángulo de visión que, de acercarse o alejarse tan solo un paso, desaparece el campo, comienza la isla, comienza el heno.

218 Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, El abismo (Madrid: EDAF, 2010), Edición Kindle, pos. 2851-2859. El subrayado es nuestro.

219 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.683 – B.20.

La pesadilla es multiforme y sin tregua. Aquí la mirada de la figura abismal no solo es trágica sino que también es agónica, la atmósfera trágica está impregnada por el aroma de la sangre, traza bruscamente con dedos afilados el cristal de la esfera infinita, cortando, despedazando, los lienzos de todo panorama apacible. Encontramos relación entre la mirada sutil de la figura trágica de *Pensées* con la mirada saturnal y simbólica mostrada por Francisco Goya en sus *Pinturas negras*, panoramas íntimos de un individuo hundido en el silencio, terrores privados, puestos para sí en los muros de su hogar; es también mirada dionisiaca o del crucificado a los ojos de Lanceros: «no acoge formas o perfiles sino volúmenes, masas, grumos de color, de luz y sombra [...]; mirada que percibe y asume los rigores de la noche, la violencia de la negatividad, la voluptuosidad del inconsciente [...]. Mirada que brilla sin ira ni consuelo entre el día y la noche, entre la vida y la muerte»²²⁰. Lo que ven estas figuras sobrepasa a lo empíricamente ostensible, no está referido a hechos, sus lentes mezclan lo desproporcionado de la existencia con lo espantoso de una sensibilidad *saturnal* compuesta por los trazos, lentos y fugaces, del tiempo, la melancolía y la noche pesada y ligera: brujas, titanes, oscuridad, pesadilla, abismo, vacío, silencios inagotables. Están puestas en el *entre* vinculante que supone contradicción del hombre consigo mismo y con el mundo a su alrededor, justo en la herida del claroscuro, entre el todo y la nada: «Todo cuenta en la tragedia, y todo cuenta con la misma fuerza y el mismo peso»²²¹. Los principios morales nada pueden hacer para fijar al ser humano, impotentes ante la insondable distancia que no hace otra cosa más que incrementar la tensión entre el hombre y Dios, el caos de los espacios infinitos, en fin, el devenir. No existe con seguridad una relación de amistad ni negocio entre lo divino y lo humano; la angustia permanece pues, a diferencia de los diagnósticos judeocristianos de índole moral acerca de las maldiciones divinas, comenta Kierkegaard respecto a la potencia destructiva de los dioses según son aludidos en las tragedias griegas: «La ira de los dioses no tiene ningún carácter ético, sino una importante ambigüedad estética»²²². En un sentido más fuerte a las insinuaciones provenientes de los lamentos de Casandra, para la figura trágica de *Pensées* el desconcierto abate cada uno de sus filamentos, las puertas del cielo están atrancadas, escoltadas por la reverberación de uno de los elementos del *pathos* encontrado en las tragedias de Sófocles: «Lo trágico se consuma en la retirada de los dioses, en su elocuente silencio»²²³. Un solo indicio de claridad, una respuesta de Zeus a los

220 Paxti Lanceros, *La herida trágica*, 21.

221 Georg Lukács, *El alma y las formas*, 249.

222 Søren Kierkegaard, *De la Tragedia*, 41.

223 Paxti Lanceros, *La herida trágica*, 117.

ancianos, una sola sílaba desarticulada de Dios ante los *misereres* darían al hombre abismal las herramientas suficientes para eliminar lo trágico, para señalar un arriba, un abajo, y hacer sentido de la noche profunda²²⁴.

A través del espanto es reconocida la situación desproporcionada del ser humano en el cosmos y en relación con sus semejantes, asimismo somos testigos de un desamparo en el que convergen dos sentimientos de soledad, según el señalamiento de Cioran: el individuo arrojado y el cosmos abandonado, *la soledad individual* y *la soledad cósmica*. En otras palabras, sentirse solo en el mundo y sentir la soledad del mundo conforman la visión trágica de *Pensées*, pues más allá de concebirse un drama plenamente subjetivo, de una soledad individual al tratarse de una figura preocupada por la inmortalidad de su alma, por *lo que debe hacer*, que al ver solo oscuridades se encuentra en un dilema, será Dios o será nada: «Sentirte arrojado y suspendido en este mundo, incapaz de adaptarte a él, en ti mismo consumido, destruido por tus propias deficiencias o exaltaciones, atormentado por tus insuficiencias, indiferente a los aspectos exteriores del mundo, que pueden ser espléndidos o sombríos»²²⁵. También se trata de una soledad nutrida por la mirada de Dios sobre la figura trágica, cuando la oscuridad del abismo fija sus ojos a quien tiene el atrevimiento de asomarse al precipicio bajo sus pies: «El sentimiento de la soledad cósmica aunque acontece también en el individuo, no deriva tanto de su zozobra puramente subjetiva como de la sensación de abandono de este mundo, de la nada exterior. Es como si todos los esplendores de este mundo desaparecieran de pronto para que la monotonía esencial de un cementerio lo simbolizara. Hay muchos torturados por la visión de un mundo desamparado, irremediablemente abandonado a una soledad glacial»²²⁶. Cabe agregar que no existe una jerarquía que coloque una especie de soledad por encima de la otra, si son desglosadas, ya sea por Cioran o por nuestro estudio, no es con la finalidad de establecer una escala de valoración que distinga un aislamiento como más trágico o más desgraciado con respecto al otro, *ya es suficiente con estar solo*²²⁷, nuestro propósito es, más bien, desmenuzar el aglomerado de afecciones que supone la expresión de *tener un abismo y caminar con él* al enlazarla con la soledad en nuestro sujeto de estudio. Se trata, entonces, de una soledad tanto exterior como interior, palpable en el mundo y en el hombre, en las colinas y en los dedos, en el mar y en las flemas, la figura trágica está perdida en el *entre* desproporcionado, habita

224 Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 78.

225 E. M. Cioran, *En las cumbres de la desesperación*, pos. 835.

226 *Ibid.*, pos. 837-839.

227 Cf. *Ibid.*, pos. 841.

entre la grandeza y la pequeñez, entre hombres y dioses, entre el todo y la nada, sin pertenecer a uno o al otro; también el universo está dislocado a través de la metáfora de la esfera infinita, en la nada exterior e intacta que es la ausencia presente de la divinidad: el abismo es siempre doble.

Sin embargo, únicamente la figura trágica es torturada por la visión del mundo abandonado, es una forastera sin una patria a la cual volver, una mísera titubeante ante un tribunal inclemente, un fragmento innecesario y precario, tiene la impresión de que *la existencia misma es abismal*. Al desmantelar al universo por medio de una duda radical, el sentimiento trágico de la vida deviene en lo que Llansó denomina *experiencia de desgarró*, «en ese encontrarse del hombre entre la nada y el infinito, el ser, *indefinible de suyo*, se hace *patente* [...] —a través de la angustia que esa experiencia del desgarró le produce— descubre en toda su dimensión el abismo de la nada»²²⁸. La visión del abismo es desgarradora, el pathos trágico que contiene al cúmulo de tensiones y sentimientos con respecto al vacío y al silencio eterno va más allá de una ensoñación sin importancia, poco a poco la tensión agrieta a la bella escultura destrozándola, toda la existencia de la figura trágica está implicada en la lucha y el debate por el destino. Vivir en el *entre* es experimentar la ruptura originaria aludida principalmente en los mitos de caída, que bien introducen al ser humano a lo trágico del mundo como una parte despedazada de la unidad originaria, también referida por los cultos al Dioniso desmembrado; constituye en *Pensées* la viva imagen del *fragmento* que no desdeña a la contradicción a pesar de ser desgarrado por ella pues es la contradicción la que dibuja el panorama de una *totalidad escindida*. El desgarró de estar entre el todo y la nada se traduce, entonces, en la experiencia de reconocer la condición de fisura que separa al ser humano del mundo y de Dios, en permanecer dentro de lo que Lanceros llama *la herida trágica*: «El desgarró es *fundamental y constitutivo*, es ontológico; tematizado como abismo y caída (así en Gn3; así en el mito del ángel arrojado a los infiernos) implica la vigencia del mal e instituye una relación agónica y polémica entre el hombre, la naturaleza y los dioses»²²⁹. Es la experiencia sufriente de los contornos, del principio de individuación, de aparecer como un fragmento constitutivamente *amputado* y llamado a la muerte, un pathos sin reposo debido al dinamismo conflictivo de los elementos que componen a la inquietante duda radical. La herida incita al ser

228 Joaquín Llansó, “En qué sentido puede ser llamada trágica la filosofía de Pascal,” *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* IV (1984): 114-115. El subrayado, con excepción de la palabra *patente*, es nuestro.

229 Paxti Lanceros, *La herida trágica*, 49.

humano buscar una sutura que pueda dar remedio a la distancia infranqueable, salir del *entre*, dar voz al silencio, o peor aún, *ser todo o no ser nada*. La condición humana es en sí insoportable.

III

Vivir bajo la mirada del Dios espectador, a la vista del Tremendo Rey que no mezcla gestos ni palabras con el hombre que debate su destino, bajo la oscuridad eterna, es un descenso hacia la locura. No obstante, todavía no hemos agotado los detalles que configuran al pathos de la soledad de la figura trágica, el perfil de nuestro hombre trágico no se detiene en los paralelos con Casandra, o en la retirada de los dioses identificado en las tragedias de Sófocles. Queda explorar a profundidad los frutos del huerto cultivado bajo el sol del claroscuro, del Dios espectador que «arranca los sonidos silenciados del Dios que duerme en el hombre»²³⁰, el anhelo infinito de la criatura finita, gusano miserable que persigue quimeras. Nuestro interés permanece en la configuración del perfil trágico, en las piezas que contribuyen a precisar los trazos de la recién descubierta soledad constitutiva, en los mecanismos internos, el estiramiento de los resortes psicológicos que, si se quiere, colocan al hombre trágico, a través de la tensión paradójica que hace sensible a la atmósfera trágica, como un loco entre locos que *si juzga, lo hace por su propio reloj*²³¹. Falta, entonces, dar cuenta del papel que tiene la muerte, la parálisis dentro de la conciencia de la figura trágica, pues es el tinte funesto de la sabiduría silénica, el germen de las lágrimas irreversibles, la expresión más cruel del silencio de los astros, en fin, la pieza que con su sombra oscurece todas las demás al tiempo que dispone el laberinto que es la condición humana.

Lo trágico de las soledades, *individual* y *cósmica*, que al entrecruzarse tergiversan a la escultura del hombre que busca a Dios, cobra mayor nitidez una vez que calibramos el ángulo de visión de nuestro estudio y consideramos los parentescos que tiene el pathos de *Pensées* con los tormentos acarreados por una subjetividad autorreflexiva encontrada en lo trágico que da pisotones tanto en un Hamlet, Macbeth, en la Fedra moribunda y sin coros de Racine como en la sensibilidad de un Francisco Goya y, por supuesto, de un Cioran quien, al igual que Unamuno, es un hermano

230 Joaquín Llansó, *De la nada al infinito*, 49.

231 «Aquellos que juzgan una obra sin (atenerse) a una regla son con respecto a los demás como los que tienen un reloj con respecto a los otros. Uno dice: 'hace dos horas'; el otro: 'hace tres cuartos de hora'. Yo consulto mi reloj y le digo al uno: 'os aburrís', y al otro: 'el tiempo no os dura mucho', porque hace hora y media que me burlo de los que dicen que el tiempo me dura y que juzgo a mi capricho. *No saben que juzgo por mi reloj*». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.534 – B.5. El subrayado es nuestro.

espiritual de *Pensées*. Advertimos que no por ello hacemos a un lado lo que señalamos anteriormente con respecto a las tragedias antiguas, tan solo echamos un vistazo al aspecto subjetivo, igualmente relevante, de lo trágico en *Pensées*, de manera que pueda vislumbrarse la complejidad del claroscuro del manuscrito el vínculo de fisuras entre los elementos de hombre, mundo y Dios. Al poner el foco de atención sobre lo trágico de la conciencia que tambalea en sus reflexiones y olvidos, que pregunta por el lugar del ser humano en el universo infinito y no tiene más remedio que mirar hacia sí mismo. Nuestro fragmento directriz, lejos del escenario épico, es mejor expresado desde los planos interiores, el agudo y secreto dolor de aquellas figuras aniquiladas por lo universal, atraídas hacia el abismo, aterradas ante su propia imagen, angustiadas por la nada y el Ser. Nos adentramos a la piel de la figura trágica para observar los movimientos y las pausas de su reloj personal, ahora nos preocupamos por sus ojos y por lo que está detrás de ellos, es decir, miramos hacia la codificación del *esprit de finesse* en la escultura amputada puesta en el cenotafio de *Pensées*.

Ante todo, es oportuno que reparemos en la noción del *yo* referido por la figura trágica, aspecto que hemos procurado dotar de individualidad, del pathos trágico de soledad al captar la mirada del Dios espectador, con la finalidad de extraer el extrañamiento no solo respecto al mundo, sino también con respecto a su propio reflejo, el tacto de dedos rotos con los relieves de un rostro magullado por el correr de las aguas del devenir. Para ello, comenzamos, entonces, con el paso de la duda del *¿qué debo hacer?*, a la reflexión que aflora a partir de preguntarse *¿qué es el yo?*:

¿Qué es el yo?

Un hombre que se asoma a la ventana para ver a los transeúntes; si yo paso por allí ¿puedo decir que se ha asomado para verme? No; porque no piensa en mí en especial; pero aquel que ama a alguien a causa de su belleza ¿le ama? No; porque la viruela, que matará la belleza sin matar a la persona, hará que deje de amarla.

Y si se me quiere por mi juicio, por mi memoria ¿se me quiere? No; porque puedo perder esas cualidades sin perderme yo mismo [...]. No amamos pues nunca a nadie sino solamente sus cualidades.²³²

232 *Ibid.*, L.688 – B.323.

El ángulo de visión presentado por el fragmento nos exhibe un *yo* que se reconoce como objeto de la mirada de otros, muy lejos de tratarse de un fundamento indubitable del juez de todas las cosas, muestra que el *yo* no está por ningún lado, el que observa desde la ventana también es observado, pero sobre todo, es ignorado por aquello que cruza el cristal, moldeado precisamente porque ningún artesano le toca, es decir, en tanto que es insignificante para el mundo de los hombres, la distancia, la ausencia y la falta de interés del *esprit de finesse* contribuyen a la visión del mundo: «¡Cuántos reinos nos ignoran!»²³³. Si bien existe, al igual que lo infinito, el abismo, la luz y el vacío, desconoce su *verdadera* naturaleza, entre sus partes parece incluirse la memoria, el juicio, la belleza; cualidades laudables. Sin embargo, también está sujeto a la vejez, a la enfermedad y a la muerte; la memoria puede desvanecerse, el juicio mudar bajo el influjo de los humores, el mismo hombre puede ser cobarde un día y vigoroso el otro pero su *yo* permanece intacto en la oscuridad. La fealdad, las deformidades, la amputación, el olvido, también son parte del *yo*, sin por ello agotarlo, el ser humano es tan admirable como lamentable. La reflexión melancólica acerca de la huidiza esencia del *yo* sugiere la imposibilidad de encasillarlo a través de cualidades abstractas o de abrir sus entrañas por medio de un conjunto de razonamientos, más bien, se refiere a un entramado fluctuante e impreciso de relaciones de índole afectivo, a propósito de los relojes comunes a la condición humana, la figura trágica percibe: «Ya no quiere a esa persona a la que amaba hace diez años. Claro. Ya no es la misma persona, ni él tampoco. Él era joven, y también ella: es completamente distinta. Tal vez aún la seguiría amando (si fuese) tal como era entonces»²³⁴. Pues, si se ama, no es al *yo* que es inasible, sino a una cualidad sujeta al devenir y a la podredumbre, *se ama a una mujer como a una estatua*²³⁵, a su nariz, a su belleza, a su juicio o a su sufrimiento, debido a un *no sé qué, una poca cosa capaz de erradicar toda la tierra*²³⁶.

El *yo* inquieto que deambula en la neblina que es *Pensées*, es el *yo* de un sujeto descentrado, paradójico en cuanto es grande y miserable, añade Alicia Villar: «un hombre escindido, lábil y fragmentado. Es un monstruo incomprensible. Su grandeza, el pensamiento no es sino conciencia

233 *Ibid.*, L.42 – B.207.

234 *Ibid.*, L. 673 – B.123.

235 «¡Amar a una mujer, pase; pero a una estatua, qué tontería!». Gustave Flaubert, *La tentación de San Antonio* (Madrid: Cátedra, 2004), 130.

236 «El que quiera conocer totalmente la vanidad del hombre no tiene más que considerar las causas y los efectos del amor. La causa es un ‘yo no sé qué’ (Corneille). Y los efectos son espantosos. Ese ‘no sé qué’, tan poca que no se le puede definir, pone en movimiento toda la tierra, los príncipes, los ejércitos, el mundo entero. La nariz de Cleopatra, de haber sido más corta, habría cambiado toda la faz de la tierra». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.413 – B.162.

de fragilidad y desdicha. La lucidez, por su parte, la experiencia del dolor propio asumido, se convierte en factor de dignificación personal»²³⁷. En el caso de la figura trágica, el yo está forjado por sus visiones trágicas del Dios espectador, por su corazón, sus intuiciones, por su desconcierto ante la indiferencia del hombre sin Dios que no le busca; las oscuridades que ve por todas partes también atraviesan su yo. Es una escultura cincelada por su espanto y asombro al tiempo que también cincela aquello que la espanta y la asombra en su concepción del universo; de ahí que recorrer el silencio eterno y la distancia infinita sea marchar por un sendero de agonía; de ahí la sensación de *estar en el mundo sin ser del mundo*.

Establezcamos un contraste con otro espíritu inquieto: la mirada hacia sí de *Pensées* no se refiere a la admirable práctica confesional e introspectiva al modo de san Agustín, que inspecciona cada rincón del palacio de la memoria, desnudando su alma al denunciar cada coágulo de fealdad y maldad cometida por el yo joven y el yo viejo, labor moral en la que suplica la absolución ante el Padre Celestial. La confesión es una empresa exhaustiva y penosa en la que cada pecado debe ser recordado, admitido y expuesto ante el Dios de la dimensión interior, juez instalado en la conciencia, en el corazón, en el alma, porque incluso el más monstruoso de los hombres, es una refracción de la divinidad. La conciencia, el recuerdo, el corazón y el Dios de las *Confesiones* son los materiales que edifican un organismo sólido, si es un palacio, está sostenido por columnas de índole moral. En lo que compete a nuestro estudio, la vuelta hacia el yo dentro del cenotafio en *Pensées*, da cuenta de un organismo inestable, fragmentado que flota en el desorden, bogando a través de disonancias, está suspendido entre el cielo y la tierra, todo, incluso su pensamiento, se escurre entre sus dedos; el olvido, fuera de los encuadres de moralidad inquisitiva, contribuye a informarle a la figura trágica de su endeble constitución, es un recordatorio de las fluctuaciones del yo, memoria y olvido pesan lo mismo: «Al escribir mi pensamiento a veces se me escapa; pero esto me hace acordarme de mi flaqueza que olvido continuamente, lo cual me instruye tanto como mi pensamiento olvidado, porque lo único que quiero es conocer mi nulidad»²³⁸. Decir que el yo flota es decir que está sujeto al devenir, es señalar su incapacidad para sostenerse como una suerte de principio rector e inalterable, la rectitud se quiebra tras el aburrimiento y la fatiga, el yo no es impermeable sino inconstante, llevado por el río de los humores, por los tirones de resortes, por las

237 Alicia Villar Ezcurra, “El yo inasible de Pascal frente a la fortaleza del sujeto cartesiano” *Isegoría*, 42, enero-junio (2010): 271.

238 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L. 656 – B.372.

inclinaciones y por la fuerza subterránea de la costumbre, atrapado entre los instintos secretos de agitación y reposo, *divertimento y tedio*²³⁹. Ambas consideraciones sobre la subjetividad reconocen la dificultad que supone para el ser humano la empresa de procurarse constante ya sea por la memoria o por mantenerse fieles al deber moral, resistirse a los apetitos de la carne o el testimonio de las contradicciones, inconstancias e inclinaciones del alma acarreadas en la condición fragmentaria del hombre. Se trata de una dificultad mejor expresada en la exhortación moral de Séneca a Lucilio, rescatada por Montaigne para resaltar a lo transitorio como elemento constitutivo de la condición humana, a los diversos juegos que mueven indeterminadamente al ser humano: «*Vivid persuadido de que es bien difícil ser constantemente el mismo hombre*»²⁴⁰. No obstante, la conciencia trágica en *Pensées* no es motivada por los parámetros de moralidad que purgan las imperfecciones del alma, sino, más bien, afectada por la imagen paradójica que la configura, más allá de la condición humana, de la inconstancia y la contradicción ligadas a la temporalidad, es una conciencia de fragilidad, de nulidad, de miseria pero también de grandeza, paradójica, en última instancia, una conciencia de destino.

El cenotafio está construido sobre *los ríos de Babilonia que fluyen y caen, arrastrando todo lo que abrazan, volviéndolo inestable*²⁴¹, y la escultura trágica tiene la impresión de que su vida no está compuesta por el movimiento mecánico constante y confiable de las agujas del reloj, también flota en el tiempo, en lo precario y lo efímero, hay lentitud y conciencia como hay liviandad y sueños, se trata de la melancolía de la clepsidra, el reloj con el que juzga la figura trágica es un reloj de agua: «¿Quién sabe si esa otra mitad de la vida en la que creemos velar no sea otro sueño algo diferente del primero, del que nos despertamos cuando creemos dormirnos?»²⁴². De soñar constantemente la misma esplendorosa imagen de gobernar el universo desde un trono hecho de huesos, oro y marfil, el yo estaría convencido de pertenecer a la estirpe noble, como si hubiera nacido para la corona. Si al soñar, brotaran constantemente pesadillas abominables, las terroríficas siluetas de los demonios deformes del Bosco, si en el estado onírico no fuera posible apartar la

239 «Cuando nuestra afición nos inclina a hacer alguna cosa, nos olvidamos de nuestro deber. Por ejemplo: nos gusta un libro, lo leemos en vez de hacer otra cosa. Pero, para acordarnos de nuestro deber, debemos proponer hacer una cosa que nos molesta y entonces nos excusamos alegando que tenemos otra cosa que hacer y así nos acordamos de nuestro deber por este medio». *Ibid.*, Pensamientos inéditos, IV.

240 Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, Libro XX, Epístola 121, citado por Michel de Montaigne, *Ensayos, Diario del viaje a Italia, Correspondencia*, pos. 1099.

241 Cf. Alicia Villar Ezcurra, “El yo inasible de Pascal frente a la fortaleza del sujeto cartesiano”: 270-271.

242 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.131 – B.434.

mirada de los ojos briosos y perforadores de un *Saturno que devora a su hijo*, el yo no tendría otra opción más que imaginar al sueño como la visita de un huésped infernal. Del mismo modo, si al despertar uno se descubriera en la posición de un Edipo, de un Áyax, una Casandra o una Fedra, entonces el yo permanecería angustiado tanto por dormir como por despertar, porque la línea que separa a la vigilia del sueño y la pesadilla devendría borrosa. Según *Pensées*, el yo es inasible, en términos generales, porque la condición humana se encuentra ondulando en el movimiento pendular del día y la noche, entre la vigilia y el sueño: «porque la vida es un sueño un poco menos inconstante»²⁴³.

No obstante, el péndulo del reloj del pathos trágico está suspendido por la tensión paradójica del sí y el no, el *esprit de finesse* de la figura trágica está, si se quiere, caracterizado por el nudo onírico compuesto de la mezcla glacial de vigilia y pesadilla. Se trata de un estado de locura compuesta de desvelos al modo de un Macbeth que ha perdido el sueño inocente una vez que contempla sus manos empapadas de sangre luego de asesinar a Duncan, rey de Escocia, mientras dormía; confiesa su recién generada inquietud a Lady Macbeth:

Me pareció que una voz gritaba: ‘¡No durmáis más! Macbeth mata el sueño, el sueño inocente, el sueño que devana una maraña de desvelos, el morir de la vida diaria, baño de fatigas, bálsamo de almas laceradas, plato fuerte de la gran naturaleza, sustento mayor del festín de la vida [...], Macbeth ya no dormirá’ [...]. No voy a volver: me asusta pensar en lo que he hecho. No me atrevo a volver [...]. ¿Qué me ocurre que todo ruido me espanta? ¿Qué manos son estas? ¡Ah, me arrancan los ojos! ¿Me lavará esta sangre de la mano todo el océano de Neptuno? No, antes esta mano arrebolará el mar innumerable, volviendo rojas las aguas²⁴⁴.

En la tragedia de Shakespeare resplandece la sensibilidad moderna interesada por la dimensión interior, la subjetividad, la conciencia individual y autorreflexiva. No obstante, vale la pena resaltar el espanto de Macbeth ante su propia monstruosidad previamente desconocida, ante los arrebatos del yo por cumplir una ambición desmesurada, la corona presagiada por las brujas. Al asesinar a Duncan, Macbeth ha asesinado al sueño, a la tranquilidad, ha dado vida al espanto e

243 *Ibid.*, L.803 – B.386.

244 William Shakespeare, *Macbeth*, T. Ángel-Luis Pujante (Barcelona: Espasa, 2011), Edición Kindle, act. II, esc. 2, pos. 1097-1122.

inadvertidamente ha invitado a permanecer en los rincones de su conciencia las sombras que habitan en las noches agitadas. La sangre no está adherida a la piel, sino que es absorbida hasta configurar un nuevo tejido; un cadáver ensangrentado duerme en las cámaras del yo, empapando todos los rincones de la existencia, pronto los espectros le visitarán y se sentarán en la misma mesa, he aquí la visión trágica de un Macbeth que no puede soportarse a sí mismo: «Si he de pensar en mi acción, mejor será no conocerme»²⁴⁵. Por otra parte, también cabe versar sobre Lady Macbeth, confidente indómita y resuelta, reflejo de lo siniestro en Macbeth, y despiadada estratega al preparar el escenario para un asesinato sutil: un rey dormido, custodiado por guardianes borrachos. Es una figura desmedida por su ánimo vigoroso, mientras Macbeth languidece por la imagen de su crimen deshonroso, su esposa le exige las dagas para completar la terrible faena, lava la sangre de sus manos sin vacilación alguna, y al regresar con su esposo le reprocha su debilidad: «Mis manos ya tienen tu color, pero me avergonzaría llevar un corazón tan pálido»²⁴⁶. Sin embargo, los efectos devastadores de sus actos terribles son distintos a los de Macbeth, mientras los espectros y los cuadros dolorosos se le presentan al primero en la vigilia, en Lady Macbeth el pathos trágico de la pesadilla se manifiesta, más tarde, por medio de episodios de sonambulismo, *ojos abiertos pero vista cerrada*, en los que no deja de repetir el gesto lavarse las manos: «¡Fuera, maldita mancha! ¡Fuera digo! — La una, las dos; es el momento de hacerlo. — El infierno es sombrío [...]. Aún queda olor a sangre. Todos los perfumes de Arabia no darán fragancia a esta mano mía. ¡Ah, ah, ah!»²⁴⁷. La atmósfera trágica se incorpora en Macbeth a través de imágenes; en Lady Macbeth, por medio de aromas; de manera que cada uno de ellos está solo ante lo trágico: «la humanidad sin sueño enloquece»²⁴⁸. En las figuras de Macbeth, de Lady Macbeth al igual que en la escultura trágica de *Pensées*, encontramos el descenso hacia la locura de una vida incapaz de concebir sueños inocentes, identidad entre el estado onírico y la vigilia. Un cuadro doloroso permanece colgado en la conciencia, la sangre que una vez se escurrió de entre los dedos jamás abandonará a la figura trágica. Como Casandra, están apesados por destinos desgarradores, ora bajo el retrato de una profecía brutal, ora por los asaltos de un furor divino, ora en la intuición del silencio eterno, en otras palabras, figuras que ya no dormirán porque están henchidas de muerte: insomnio onírico, sueños anormales y avispadados, un estado en el que la vida está unida a la muerte.

245 *Ibid.*, pos. 1139.

246 *Ibid.*, pos. 1129.

247 *Ibid.*, act. V, esc. 1, pos. 2447-2457.

248 George Steiner, *Pasión intacta*, 116.

Dicho esto, la relación que tiene la muerte con la conciencia trágica de *Pensées* se extiende más allá del fenómeno en el que un cuerpo cae para nunca levantarse, es decir, la muerte no pertenece a un solo momento, sino que sobrepasa al hecho biótico registrado por el tiempo cronológico. Vivir bajo el solar del Dios trágico significa entrar a un nuevo plano de temporalidad, es recibir otro devastador obsequio de desolación, la atmósfera trágica ensambla sin anticipo, en el interior del reloj personal, el engranaje de lo trágico de la muerte, esto es, por medio del *mecanismo trágico* que, según Rosset, se extiende a tres revelaciones: «El fracaso de la afectividad, el descubrimiento de la ruindad inherente a la condición humana —el ‘no valor’ del hombre—, y el descubrimiento de la muerte»²⁴⁹. Después de examinar el ejemplo de la muerte accidental de un albañil que al dar un paso errado, cae desde un edificio en construcción hacia su muerte, Rosset, como espectador cercano, comenta a propósito de la emboscada que supone el mecanismo trágico: «Lo trágico, en primer lugar, es la idea de inmovilidad introducida en la idea del tiempo [...]. De hecho, yo soy el único que ha captado lo trágico de la muerte, no porque el albañil se haya estrellado a mis pies, sino porque yo lo vi, en espacio de un segundo, vivo, morir, y muerto; porque lo trágico se me presentó como un mecanismo, no como situación»²⁵⁰. El mecanismo trágico se monta en la mirada de la persona por medio de una intuición que capta, en un instante y de manera retrospectiva, el vínculo indisoluble entre la vida y la muerte, el paso de un estado a otro entran en relación de contradicción y mezcla al clavar el *tiempo inmóvil* en el núcleo del reloj del tiempo ordinario, constante y móvil. Lo trágico, dice Rosset, no reposa únicamente en el cadáver inanimado del albañil, sino que «es la idea de que ese montón de carne sanguinolenta *es el mismo* que aquel que ha caído hace un instante, que acaba de dar un paso en falso [...], cuando él está muerto, cuando la ambulancia ya se lo ha llevado»²⁵¹. El reloj del tiempo inmóvil es el reloj personal con el cual la figura trágica percibe el mundo, se trata de un mecanismo que fija la muerte en cada movimiento, sin aislarla a una sola situación o acontecimiento, de manera que las sobrepasa, *el doloroso cuadro o el aroma de la sangre en las manos de Macbeth y Lady Macbeth*, es un reloj de intemporalidad que engulle al tiempo y lo reemplaza con un horroroso y petrificante sentimiento de espanto²⁵². Tan pronto Casandra tiene la visión de su muerte, ha perdido el tiempo:

249 Clément Rosset, *La filosofía trágica*, 26.

250 *Ibid.*, 18-19.

251 *Ibidem*.

252 *Ibid.*, 22.

«No hay huir posible, amigos. Nada varía con retardarlo [...]. Ha llegado el día; huirle sería de bien poco provecho»²⁵³.

Ahora bien, en lo que respecta a la figura trágica de *Pensées*, el reloj intemporal es introducido a la conciencia trágica por medio de la paradoja. Nuevamente convergen las lecturas de Rosset y Goldmann: «El tiempo trágico significa para nosotros una inversión del tiempo, para nosotros que somos espectadores y que, en consecuencia, *podemos apreciar los dos tiempos y su mutua tensión*, que constituye la esencia misma de la tragedia»²⁵⁴. El hombre trágico recorre la inabarcable partitura del abismo según el son del silencio eterno y al compás de la muerte, el tiempo ordinario, al igual que lo finito, es impotente ante lo eterno y lo infinito. La tensión paradójica generada por las piezas que tienen el mismo peso, por el choque del sí y el no simultáneo, por la duda radical entre ser Dios o ser nada, dejan a la figura trágica en un suspenso estático, la inmovilidad del sentimiento trágico de la muerte paraliza al devenir fluctuante, el engrane de lo eterno traba el reloj personal de la escultura espantada. Comenta Goldmann: «La conciencia trágica [...] ignora el tiempo [...], es intemporal —el porvenir está cerrado y se ha abolido el pasado— y sólo conoce una alternativa: la de la *nada* o la *eternidad* [...]. Para la conciencia trágica todos los instantes de su vida se confunden en uno solo de ellos, el de la muerte»²⁵⁵. Finalmente hemos aterrizado sobre los efectos devastadores que tiene la propagación de la paradoja en el corazón del hombre trágico de *Pensées*.

Para la figura trágica no existe el tiempo, o bien, si se quiere, el presente es su única dimensión temporal, reúne los instantes de lo intemporal y lo eterno que configuran a la absoluta negación del límite mortal, en cada instante están la vida y la muerte enlazadas en un nudo irremediable, su vida está dominada por las maquinaciones de un ánimo gélido de inmovilidad perpetua, pesadillas en la vigilia, pues la tormenta más catastrófica está en plena calma. Tanto el Dios que dormita en el corazón de la figura trágica, como el Dios espectador de la nada exterior que lo despierta con su mirada silente y aniquiladora, representan en *Pensées* el mismo Dios del claroscuro paradójico. El Dios trágico reúne la eternidad precedente e inmemorial y la eternidad posterior y fatal en el solo instante del presente, al tiempo todo y nada, es cumbre y abismo,

253 Esquilo, *Agamemnon*, 172-173.

254 Clément Rosset, *La filosofía trágica*, 25.

255 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 101-102.

paradoja de la pesadilla multiforme, esto es, un punto completamente invulnerable y hostil a la vida humana; *Dios se identifica con los extremos que aniquilan a lo humano, Dios y la muerte son lo mismo para la sensibilidad trágica*²⁵⁶. La eterna nada y el eterno todo son la misma eternidad vertida en el universo infinito, no hay distinción entre cielo e infierno, sino un silencio que es tan infernal como celestial, la oscura bendición del Dios espectador. La tensión de la paradoja mantiene despierto al hombre trágico y sin descanso, un sentimiento de muerte se desborda de su yo a la conciencia y al mundo, *pertenece a todos los instantes de su vida, en todos sus pensamientos, constantemente negando su propia vida*²⁵⁷. No obstante, el sentimiento de muerte no impide a la presentación fenoménica de la muerte de portar sorpresa, asombro y espanto; en cuanto sea parte de la maquinación del mecanismo trágico, toda muerte, ya sea de un individuo o en masa, de un insecto o del Sol, del amor o de una escultura, al expedir un aura de misterio que resiste a toda interpretación esclarecedora, sin establecer una jerarquía moral acerca de cuál muerte es más valiosa, al fijar inadvertidamente la inmovilidad en la sensibilidad de un ser humano, la muerte, al igual que la tensión estática de la paradoja en los dominios de lo trágico, «es y será por siempre lo sorprendente por definición»²⁵⁸. El sentimiento de la muerte no es extraño al espanto, es asombro y escándalo permanente²⁵⁹, sensación punzante e inagotable.

La consciencia trágica está acompañada por el sentimiento de la muerte y la ineludible imagen de la propia paradoja de la condición de ser humano, elementos que impiden a la figura trágica retornar al complaciente teatro mezquino que ignora su propio destino. Imposible para Casandra, para Fedra, para Lady Macbeth, recuperar la locura ordinaria que aturde las angustias a través de ocupaciones: «La vida y la consciencia se excluyen, de lo que se deriva la necesidad ontológica de *la diversión*»²⁶⁰. Vivir en el mundo es lo mismo que desconocerse, nada de trágico hay en un Midas complacido de ser rey; nada de trágico en un Prometeo respetuoso de los dioses y sin amor por el ser humano, en un Edipo prudente que atiende a las advertencias de Yocasta y Tiresias, una Antígona dócil a las leyes de la ciudad o una Lady Macbeth débil y sumisa que calla tan pronto Macbeth vacila; todo antagonismo es eludido por las consciencias que permanecen en reposo. Claro, esas figuras gozan de los susurros calmantes del divertimento, no piensan en la

256 Cf. Paxti Lanceros, *La herida trágica*, 118.

257 Cf. E. M. Ciorán, *Breviario de podredumbre* (Distrito Federal: Taurus, 2015), 35-36.

258 Clément Rosset, *La filosofía trágica*, 28.

259 Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 78.

260 *Ibid.*, 285.

muerte ni en su destino, son hombres de la opinión común *a los que los filósofos, los grandes maestros, se dirigen a hablarles de política como si se tratara de un asilo de locos*²⁶¹. Esculturas sin el privilegio del pathos trágico, no arden en soledad porque no conocen el abismo, la sangre ni el tiempo inmóvil, y prefieren mantenerse en esa condición de complacencia. Tampoco se trataría de figuras paradójicas, es decir, no son grandes, pues hacen todo lo posible por ignorar la contradicción y la muerte, por esquivar el sentimiento de su miseria, no hay tensión ni ocasión para las lágrimas sino moralidad, intervención y progreso, remedios para el silencio irracional que brota del mundo, para ellos *lo dado* no es todo lo que hay, cualquier gradación es un paso hacia alguna solución y verdad. En palabras de Lukács, se trataría de hombres inferiores y de pequeños instintos para los que «hay felicidad, y desgracia, y venganza porque sienten a los demás siempre como culpables; porque para ellos todo viene siempre de fuera y su vida no puede fundir nada en sí misma; porque en torno de ella no se han trazado límites, y porque no son trágicos y su vida carece de forma»²⁶².

A pesar de lo que pueda creerse, el divertimento no es condenado por *Pensées*, sino que se le tiene por el bálsamo que evita a todo ser humano caer en la locura de pensarse demasiado a sí mismo, de la sensación de nulidad que proviene del tedio, la desesperación ante el vacío de la vida humana; el instinto secreto de agitación lleva a la humanidad a desvanecerse en la muerte por medio de aturdimientos. Para los seres humanos que son mecidos por los reconfortantes cantos y bailes del divertimento, la muerte es más fácil de soportar al quedar relegada hasta el final, a una triste intermitencia ajena a la vida: «Los hombres, no habiendo podido remediar la muerte, la miseria, la ignorancia, han ideado, para ser felices, no pensar en ellas»²⁶³. Pero el caso de la figura trágica de *Pensées* es muy distinto, no puede difuminar la sombra de la muerte que abraza con todo lo que pasa por sus ojos, a ella, no se le escapa la paradoja de ser grande y miserable, de ser una quimera monstruosa entre el ángel y la bestia, en fin, no puede desviar su mirada de su condición insoportable. Lo trágico del divertimento y el tedio no está en el movimiento inconstante pero inevitable que pasa de la agitación al reposo y del reposo a la agitación una vez que comienza a

261 «No nos imaginamos a Platón y a Aristóteles más que con grandes togas de maestros. Eran gente sencilla como los demás, que se divertían con sus amigos. Y cuando se divertieron haciendo sus leyes y sus políticas lo hicieron como quien juega [...]. Si escribieron sobre política era como para regentar un hospital de locos. Y si fingieron hablar de ella como de una cosa importante fue porque sabían que los locos a los que hablaban creían ser reyes o emperadores. Aceptan sus principios para moderar su cordura todo lo posible». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.533 – B.331.

262 Georg Lukács, *El alma y las formas*, 262.

263 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.133 – B.168.

irritar alguno de los dos estados, no está, por tanto, en el insensible descender hacia la muerte; sino que lo trágico de los instintos secretos se manifiesta en la conciencia trágica al fundir la muerte sobre todo divertimento. Como Macbeth, la figura trágica ha perdido la tranquilidad del sueño inocente, la tensión paradójica de la distancia le mantiene en vigilia a pesar de todo divertimento. Todo divertimento, toda caza, liebre y pelota, cada humor, está manchado de sangre, cada brisa carga el aroma de las pesadillas, el mismo devenir es cincelado por las herramientas de la muerte. Para dejar de ser trágicos sería necesario tener otros ojos, pues también es un ángulo de visión no tener ojos.

La tensión entre los dos tiempos en *Pensées* se hace sensible de distintas maneras, sin embargo, tomemos un ejemplo desde los ojos del yo espectador para dar cuenta del pathos trágico que comporta el sentimiento de muerte en los esbozos de la condición humana, reivindicando, al tiempo, la existencia del hombre en el divertimento:

Este hombre tan afligido por la muerte de su mujer y de su hijo único, que tiene ese gran pleito que le atormenta ¿a qué se debe que en este momento no esté triste y que le veamos tan exento de todos esos pensamientos penosos e inquietantes? No hay que asombrarse. Acaban de servirle una pelota y tiene que devolverla a su compañero. Está ocupado en cogerla cuando caiga del techo para ganar una manga. ¿Cómo queréis que piense en sus asuntos cuando tiene que resolver este otro asunto? He aquí un cuidado digno de ocupar a esa gran alma y quitarle de la cabeza cualquier otra idea. Ese hombre nacido para conocer el universo, para juzgar todas las cosas, para gobernar a todo un Estado, he ahí, ocupado y completamente absorto en el cuidado de cazar una liebre. *Y si no se rebajase a ello y quisiese estar siempre en tensión sería más tonto, porque querría elevarse por encima de la humanidad y a fin de cuentas no es más que un hombre, es decir, capaz de poco y de mucho, de todo y de nada. No es ni ángel ni bestia, sino hombre.*²⁶⁴

Ante todo, el fragmento se refiere al poder que tiene el divertimento para mantener al hombre que juega con sus compañeros lejos de lo trágico constitutivo, es decir, apenas y rozando el límite de la muerte, el sentimiento trágico de la vida desvanece tan pronto como aparece, hay que cazar una

264 *Ibid.*, L.522 – B.140. El subrayado es nuestro.

liebre o jugar con una pelota: «Nos consolamos con poca cosa porque con poca cosa nos afligimos»²⁶⁵. Como instinto de agitación, el divertimento saca al viudo del reposo, lo sacude fuera de los oscuros rincones de la desesperación; al tratarse, según la estimación de Lukács, de un hombre de pequeños instintos, absorto en el tiempo ordinario y refugiado en el sueño, el divertimento y el tedio no procuran extenderse al infinito, se contradicen pero no entran en conflicto ni están en tensión, más bien se alternan entre sí, se trata del laxo pasaje de atmósferas de temporada en las que son tan poca cosa tanto la vida como la muerte. La quimera capaz de contemplar el otoño sobre los escombros de un templo demolido, de prestar oído a las campanas disonantes de las constelaciones, cuyas rodillas tiemblan y se rinden ante las melodías fúnebres de un osario; la quimera de las grandes ideas y de potentes sentimientos ahora está jugando un partido de pelota y eso nada tiene de desconcertante para sus compañeros, pues saben que otro día, acaso más apropiado, llorará, su insolencia es, más bien, oportuna para suavizar el desaliento del yugo de la muerte: «Pues bien, ¿en qué piensa el mundo? Jamás en esto sino en bailar, en tocar el laúd, en cantar, en hacer versos, en correr las anillas, etc., y en batirse, en hacerse rey, sin pensar en lo que es ser rey y en lo que es ser hombre»²⁶⁶. El viudo y padre póstumo no piensa en su esposa y en su hijo como cadáveres que jamás volverán a levantarse o producirán un nuevo ruido, sino que permanecen como *ex vivos* gracias al plano de afectividad que acompaña al recuerdo, Rosset describe esta nueva condición: «[el fallecido] existirá por largo tiempo a través del recuerdo antes de apagarse poco a poco, y no será hasta que todo recuerdo haya desaparecido que estará, por fin, verdaderamente muerto»²⁶⁷. *Movilidad*: mañana se lamentará, otro día los recordará, hoy una pelota, una liebre, un negocio, el tiempo ordinario es el único reloj para el viudo, el pasado y el futuro están a su disposición para aflojar cualquier tensión del presente, sabe que su esposa e hijo están muertos pero siguen en movimiento, no sabe lo que es la muerte; no alcanza a percibir el más oscuro de los horizontes, no piensa *lo peor*. Por ningún lado se encuentra la intuición del mecanismo trágico, tan solo divertimento y tedio: «Todo, hasta aquí, no ha sido más que *divertissement*, feroz huida, inacabable fuga hacia adelante, para escapar a la presencia insufrible de lo más espantoso: la imagen de mi rostro, que es la imagen del mundo»²⁶⁸. De ahí la importancia de pintar la condición humana a partir de los hombres concretos, de ahí que Montaigne diga: «cada cual arrastra consigo

265 *Ibid.*, L.43 – B.136.

266 *Ibid.*, L.620 – B.146.

267 Clément Rosset, *La filosofía trágica*, 19.

268 Gabriel Albiac, *Pascal: El autor y su obra*, 101.

la fórmula de la condición humana»²⁶⁹. La imagen del hombre que juega tras la muerte nos muestra lo que tiene de monstruosa la necesidad ontológica del instinto de agitación en el divertimento; es lo sorprendentemente ordinario de la condición humana. El mundo es un asilo de locos que pone un velo para ocultar la imagen del precipicio de la condición humana: *la humanidad encarcelada y condenada a la muerte, prefiriendo ignorar que se trata de un grupo de hombres que miran en sus semejantes el mismo destino que les aguarda, hacen lo que sea por olvidar que pronto serán degollados mientras esperan su turno*²⁷⁰.

Por otra parte, y regresando a la figura trágica, aún cuando mira a un hombre que, al jugar un partido de pelota con sus compañeros, ha dejado de lamentarse por la muerte de su mujer y su hijo único, la ventana desde la que observa permanece empañada de la melancolía de la distancia que comporta el equilibrio inestable, siente que está «más allá de los hombres y más acá de los dioses»²⁷¹ sin pertenecer por completo a un orden u otro. Padece los arrebatos del tiempo, aprecia, desde la óptica de la inmovilidad proveniente del mecanismo trágico, la movilidad del reloj ordinario de aquellos que pasan por su ventana, vive en un presente atemporal, sin pasado ni porvenir. En su mirada se entrecruzan de manera simultánea el hombre concreto e individual con la insoportable imagen de la condición humana a la horrible luz del sentimiento de muerte: el vivo bien está muerto, no deja de morir. Dentro de la visión trágica el universo está petrificado en una temporalidad *ahistórica*²⁷², la tensión y la falta de referente absoluto al cual aferrarse frente a lo *dado* suscitan en la figura trágica la solidificación de un *estado permanente de muerte*, según lo describe Rosset, en el que la vida pierde su carácter vivo al tornarse inerte: «Lo trágico de la muerte se extiende a todos los seres, no en cuanto que están destinados a dejar de ser, sino simplemente en cuanto que son (o más bien, que no logran ‘ser’)²⁷³. La nada en *Pensées* es el estado de muerte en todo lo que existe, la muerte sobrepasa a cualquier acontecimiento, es el límite que se extiende por cada rincón del yo inasible, mezclando la pulpa del nihilismo en sus huesos con todo lo que se puede amar, pensar, poseer y hacer. La figura trágica, al tiempo que observa al hombre de la

269 Michel de Montaigne, *Ensayos, Diario del viaje a Italia, Correspondencia*, pos. 4491.

270 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.434 – B.199.

271 Joaquín Llansó, *De la nada al infinito*, 225.

272 «Visto desde dentro, el pensamiento trágico es radicalmente *ahistórico* precisamente por faltarle la principal dimensión temporal de la historia: el *porvenir*. La negativa, en la forma absoluta y radical que adopta en el pensamiento trágico, sólo tiene una dimensión temporal: el *presente*». Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 48.

273 Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, 147.

ventana, ve su propio rostro levemente reflejado en el cristal, está viendo al hombre que ha dejado atrás, un ser humano que ha muerto tan pronto la mirada de Dios se fija sobre él.

Sin embargo, la figura trágica encuentra a los hombres del tiempo ordinario acaso más afortunados, *menos tontos* debido a la complacencia en la mediocridad. Poseen un *esprit de finesse* desinteresado por el destino y lo eterno, que tiene a la muerte por un acontecimiento o situación estrictamente ligada a un momento, a una hora y un día en el calendario, al fenómeno de la caída del cuerpo en un lento anochecer. Recordamos las palabras de Jankélévitch luego de señalar el recurso de *la temporalidad mediadora*, mecanismo para separar las contradicciones, suspendiendo los acontecimientos para organizarlos en momentos sucesivos, esto es, compareciendo cada asunto a distintos ritmos: «podemos preguntarnos si una conciencia en reposo, que ha eliminado toda angustia, toda inquietud moral, no estará, en cambio, podrida ya por la complacencia»²⁷⁴. Nuestra figura trágica descubre al mundo de los hombres, al asilo de la locura ordinaria, lejos de la tensión paradójica, el mundo está alumbrado por flamas tenues, espíritus tibios de pequeños instintos, que al apuntar hacia lo cercano, creyendo todo accesible por algún negocio, el silencio eterno pasa desapercibido, habita fuera de la mirada del Dios espectador, desconoce la soledad cósmica. Asimismo, descubre en la congregación de luciérnagas, una calidez ajena al ardor de las lágrimas nacidas en la soledad glacial, pues entre los hombres que juegan un partido de pelota fluye una estimación mutua, los compañeros del viudo son sus amigos y eso le basta para posponer la tristeza y los pensamientos penosos. Al ver al hombre póstumo, la figura trágica percibe la distancia con un mundo al que ya no puede regresar, la risa y el llanto entran en conflicto, la impostura no es una alternativa ya que *incluso el cuidado de los amigos pertenece a otra especie de divertimento con el que los hombres son arruinados desde la infancia, pues nada tiene de agradable tener amigos deshonorosos y enfermos*²⁷⁵. Nuevamente traemos a la luz el fragmento en el que reza: «Somos motivo de risa cuando confiamos en la compañía de nuestros semejantes, tan miserables como nosotros, tan impotentes como nosotros; no nos ayudarán: *moriremos solos*. Debemos obrar, pues, como si estuviésemos solos»²⁷⁶. Así como Macbeth no puede lavarse la sangre de las manos con

274 Vladimir Jankélévitch, *La paradoja de la moral* (Barcelona: Tusquets, 1983), 142.

275 «Se agobia a los hombres desde la infancia con el cuidado de su honor, de su fortuna, de sus amigos y encima con el cuidado de la fortuna y del honor de sus amigos [...], y se les da a entender que no podrán ser felices sin que su salud, su honor, su fortuna y los de sus amigos estén en buen estado y que bastaría que faltase una sola de esas cosas para que fuesen desgraciados». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.139 – B.143.

276 *Ibid.*, L.151 – B.211. El subrayado es nuestro.

todo el océano de Neptuno, la figura trágica, por mucho que lo llegará a desear, no puede desmontar el mecanismo trágico, no puede echar a un lado al reloj del tiempo inmóvil ni relegar a la muerte a una inquietud de último segundo, los asuntos que inquietan al hombre trágico no son compatibles con el hombre del tiempo ordinario, pedirle que regrese al mundo de los hombres es exigirle que cambie de corazón; la espantosa soledad es padecida por la figura trágica al tiempo que la asume.

Si bien el hombre trágico habita en un sitio entre los hombres y los dioses, un sitio aislado que tampoco forma parte del mundo: el silencio y la muerte son el espacio en el que se debate por el destino. Nuestro estudio no pasa por alto que, en última instancia, se trata del hombre que *busca a Dios*, que se mueve a pesar de la inmovilidad instalada en su consciencia, aunque *está muerto mucho antes de morir*²⁷⁷ no permanece en un impasse, añade Goldmann: «El hombre trágico nunca ha renunciado a la esperanza, pero no la sitúa en el mundo»²⁷⁸. Estamos ante la presencia de un animal finito de anhelos infinitos, *valiente pero estúpido*. Valiente porque no cae víctima de la resignación y el desaliento ante los panoramas infernales de la existencia humana, incluso cuando el silencio eterno enmudece todo recurso para remediar lo trágico al interpretarlo, hace frente a los pulsos nihilistas en su corazón, se aventura hacia el abismo por impulso de instintos titánicos para hacerse de algún infinito o para formar parte de lo eterno: «A pesar de la visión de todas nuestras miserias que nos hieren, que nos angustian, tenemos un instinto que no podemos reprimir que nos exalta»²⁷⁹. Y por ese mismo instinto irreprimible, es estúpido en comparación al hombre del divertimento, pues pone a prueba a la tensión permaneciendo en ella, sea o no de manera voluntaria, hasta responder la pregunta acerca de su esencia, si es que será Dios o será nada. Mientras el hombre que juega con sus amigos permanece complacido de vivir por debajo del límite de la muerte, en un mediocre equilibrio; la figura trágica, en cambio, *quiere elevarse por encima de la humanidad y para ello sería preciso volverse inmortal*²⁸⁰.

Buscar a Dios. El hundimiento de la figura trágica es motivado por el anhelo irrealizable en el mundo de poseer lo infinito y lo eterno, la superación de su condición humana, la superación de lo trágico, se trata de la más potente expresión del *hambre de inmortalidad* o *sed de eternidad*, mejor ilustrada en las reflexiones de Miguel de Unamuno —cuyo desglose dentro de *El sentimiento*

277 Cf. Georg Lukács, *El alma y las formas*, 253.

278 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 74.

279 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.633 – B.411.

280 Cf. *Ibid.*, L.134 – B.169.

trágico de la vida es elogiado por Charles Moeller como digno del autor de *Pensées*—: «De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera, y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser todo yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada! [...]. Lo que no es eterno tampoco es real»²⁸¹. La búsqueda de Dios es la búsqueda de la inmortalidad y la eternidad, pues nada de lo que está en los *ríos de Babilonia* puede resolver la muerte, solo aquello que no es impotente y miserable como el ser humano, aquello que es inmune a la quimera humana y superior por desmedido, podría dar consuelo de su condición finita, suturar la herida trágica. La figura trágica anhela la inmortalidad tanto del alma como del cuerpo, o todo o nada, la necesita, *gime por ella*²⁸², el temor de la muerte la motiva a resolver el enigma de su monstruosidad; se trata de un anhelo ajeno a toda lógica de un espíritu que ya no puede contentarse con la vida en el mundo, una esperanza cargada de furor que lleva a quien sufre de la sed de eternidad a debatirse con el infinito y la eternidad, incluso hasta destruirse por ello. La vida del hombre trágico tiene sentido al dedicar toda su existencia para que se realicen valores eternos y totales pero imposibles en el mundo, *busca y quiere la inmortalidad del alma pero también la del cuerpo*²⁸³.

La escultura se reconoce en la herida trágica, lo finito quiere extender su existencia hasta el infinito, saciar la sed de eternidad, adentrarse en la totalidad, «¡ser, ser siempre, ser sin término!»²⁸⁴. Es la sed de llevar una vida verdadera, más allá del teatro mezquino de la absurda comedia humana, de sobrevivir, añoranza de lo inacabable, lanzando llantos al abismo que dicen: *no quiero morirme, quiero vivir yo, siempre yo*. Advertimos que la sed de eternidad no es el necio apego a las *temporalia*, correspondiente a la gramática del valle de lágrimas, de cargar con las posesiones terrenales hacia el más allá, sino que se trata del instinto irreprimible que impulsa, a pesar de la visión de las miserias, a la figura trágica hacia el fondo del abismo insondable para elevarse por encima de la humanidad, sale a la luz la cualidad del yo inasible por *querer hacerse centro de todo, someter a los demás, incluso hasta volverse enemigo de los otros; es la cualidad que vuelve injusto y odioso al yo*²⁸⁵. La *avaritia*, el apego a las *temporalia*, quiere tener lo terrenal o, bien, retenerlo hasta en la eternidad de la que asegura formar parte, *mi esposa, mi hijo, mi lugar al sol, mi perro,*

281 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 725-730.

282 «Censuro por igual a aquellos que toman el partido de loar al hombre y a aquellos que toman el de censurarle, y a aquellos que toman el desinteresarse de él, y sólo puedo aprobar a aquellos que buscan gimiendo». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.405 – B.421.

283 Cf. Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 104-105

284 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 741.

285 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.597 – B.455.

*cargar lo agradable del mundo después de la muerte*²⁸⁶. Por otra parte, la sed de eternidad osa ser, un padecimiento que motiva a la figura trágica a afirmarse, a pesar de los crujidos de la vértebra, frente al abismo.

Dicho esto y reuniendo al sentimiento trágico de Unamuno con la desventura del hombre que busca a Dios, ya sea que se trate de la sed de eternidad, de esa cualidad odiosa del yo, no estamos ante el orgullo de un individuo que se proclama a sí mismo rey y exige que se le reconozca como prodigio de la creación, no es otra cosa más que la sed y el hambre de una persona que no asegura ni argumenta por un trono reservado en el más allá, ni mucho menos procura demostrarlo, es ansia desproporcionada, inocente e insatisfecha: «Yo no digo que merecemos un más allá, ni que la lógica nos lo muestre; digo que lo necesito, merézcalo o no, y nada más. Digo que lo que pasa no me satisface, que tengo sed de eternidad, y que sin ella me es todo igual. Yo necesito eso, ¡lo necesito!»²⁸⁷. La desventura de la figura trágica es un desafío al universo y al silencio por arrancar un gesto del Dios espectador, su búsqueda confluye con la falta excesiva de la *hybris*, salir del límite y pertenecer a la eternidad, superarse a sí mismo, o más bien, ser la eternidad sabiendo que no es dueño de sí mismo; en su viaje solitario comete el crimen, aludido en la sabiduría de Sileno, de *existir*. La tragedia, resume Pániker, expresa la paradoja de la finitud: «el héroe trágico comete el ‘pecado’ de *atreverse a ser*. Es su específica y ontológica *hybris*. Ser por sí mismo, asumiendo el destino propio, oponiéndose a la necesidad, cualquiera que sea la consecuencia»²⁸⁸. Trátase, si se quiere, de aquello que el joven Nietzsche identifica como el sacrilegio varonil cometido por el individuo de aspiraciones titánicas, sufriendo por esa misma aspiración noble: «afán heroico por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el sortilegio de la individuación, de querer ser él mismo la esencia única del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios y sufre»²⁸⁹. Dos fragmentos nos permiten apreciar el reconocimiento de la desmesura desde un ángulo más íntimo, dando forma a un lamento por la tensión entre la sed de eternidad y yo inasible que quiere volverse centro de todo, la dificultad por inclinarse hacia un lado sin arrastrar el otro, el fracaso de todo lo humano ante el sentimiento de

286 «Mío, tuyo. —Ese perro es mío, decían aquellos pobres niños. —Éste es mi lugar bajo el sol. He aquí el comienzo y la imagen de la usurpación de toda la tierra». *Ibid.*, L.64 – B.291.

287 Miguel de Unamuno, *Cartas a Jiménez Iludain*, citado por Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Vol. IV, 151.

288 Salvador Pániker, *Filosofía y mística: Una lectura de los griegos* (Barcelona: Kairós, 2000), 232.

289 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 97.

muerte; la figura trágica es quebrantada entre el odioso deseo de poseer la gloria y la culpa de hacerse amar:

La vanidad está tan anclada en el corazón del hombre que un soldado, un patán, un cocinero, un mozo de cuerda se jactan de lo que son y quieren tener sus admiradores, y los mismos filósofos lo desean, y los que escriben contra esto quieren la gloria de haber escrito bien, y los que leen tener la gloria de haberlos leído, y *yo que escribo esto tengo tal vez este deseo y tal vez aquellos que lo lean...*²⁹⁰

No está justificado apegarse a mí, aunque se haga con gusto y voluntariamente. Engañaría a aquellos en quienes yo hiciese nacer ese deseo, porque yo no soy el fin de nadie y no tengo con qué satisfacerles. ¿No estoy próximo a morir y de esta suerte moriría el objeto de su afecto? Por lo tanto, como yo sería culpable de hacer creer una falsedad aunque la inculcase sin violencia y se la creyese con placer y que creyéndola se me complaciese; de la misma manera *soy culpable de hacerme amar.*²⁹¹

Pronto la figura trágica descubrirá que, como Edipo, no puede escapar de su destino pues la tragedia ya estaba consumada tan pronto se entona el primer coro, lo trágico ya está *dado*. Entonces, al no recibir respuesta ni encontrar anclaje seguro en el abismo, y después comprender que no hay manera de escapar el sufrimiento del desgarró irreparable que es su propia existencia individual, la figura trágica, valiente y estúpida, deberá arriesgarse, tendrá que apostar su destino entero; su último recurso.

IV

Antes de comentar acerca de la apuesta, el fragmento más célebre de la obra de *Pensées*, debemos avanzar con cautela en este último apartado dedicado a la figura trágica, y dejar en claro que nuestra lectura tanto del fragmento como de la obra en general, no tiene la intención de posicionarse por encima de las interpretaciones y apreciaciones que nos preceden, ya que han contribuido de manera sustancial a toda la investigación aquí presente. Tan solo ordenamos de modo distinto al megalito

290 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.627 – B.150.

291 *Ibid.*, L.396 – B.471.

como a los materiales labrados por los expertos, fragmentos colocados según un ángulo de visión más, una mano distinta y con un arsenal tan familiar como propio, *ensayos* que no infringen las reglas de la partida que es la lectura de *Pensées*: «Que no se diga que no he dicho nada nuevo; la disposición de las materias es nueva»²⁹². Asimismo, advertimos que todavía nos falta por reparar, sin por ello agotar a la obra, en las últimas piezas que solidifican la irremediable soledad de la figura trágica. Primero, destacaremos las huellas finales pero sensibles que nos señalan la fisura que separa a la escultura fragmentada y al mundo de los hombres, edificándola como una figura con la que no es posible entablar un *diálogo*. De modo que, para nuestro estudio, la apuesta compete únicamente al hombre trágico, animal enfermo de monstruosos anhelos, que no tiene ningún sitio al cual anclarse.

Nuevamente retornamos al complicado estado fragmentario del manuscrito, pues el hecho de que se trate de una obra compuesta de notas inconexas e incompletas, de murmullos y de ensayos que no llevan a ningún lado, nos permiten recuperar la convergencia estética entre la obra póstuma con la figura trágica, en última instancia, nuestra intención es dar cuenta de cómo *Pensées* refleja, por medio de la mirada trágica, lo insoportable de *lo absolutamente trágico*: la visión de la máxima silénica, *mejor es no-ser, no haber nacido; lo preferible, morir pronto*, el ser humano es un intruso no deseado por el universo. Obra póstuma. Silencio. Fragmentos. El espanto, la muerte y la atmósfera inquietante de aniquilación nunca abandonaron a *Pensées* ni a la figura del hombre que busca a Dios, lo trágico florece a través de las más sombrías reflexiones que moran en el manuscrito incompleto. Si el pensamiento abismal y el pathos ante el silencio de los dioses han perdurado a los lentos azotes de los siglos, se debe, acaso, a la confluencia que tienen con la expresión del fragmento, esto es, en la misma presentación del libro. Ahora bien, la fatalidad de lo absolutamente trágico solo puede asimilarse en el instante, de golpe, como intuición de lo espantoso en el interior de la mirada del Dios trágico, es un hechizo corto y nefasto que lleva al pathos de la ceguera irreversible. Asimismo, lo fragmentario resume en una diminuta nota, el nihilismo del cielo eclipsado insinuado por la atmósfera trágica; añade Steiner a propósito de lo fragmentario y la tragedia: «Sólo lo fragmentario, cuya integridad reside expresamente en la mutilación, en la ausencia de punto final, puede ser inmune a la luz»²⁹³. La vivisección del fragmento es muy reveladora, orienta nuestra lectura ante la oscura bendición del leproso, las manchas en su piel

292 *Ibid.*, L.696 – B.22.

293 George Steiner, *Pasión intacta*, 117.

delatan heridas, úlceras, cortaduras y cauterizaciones, contiene lazos sanguíneos frenados por la impertinencia de la guillotina secreta, es un instante que nos permite vislumbrar la insoportable infinitud abismal que densifica la proclamación de la extinción todo de lo humano: «Venir al mundo era nacer a la tortura y a la muerte»²⁹⁴. Entonces, para contemplar a *Pensées* tenemos que contemplar los caracteres sensibles inherentes al fragmento, el retrato de la mutilación, es aquella pieza que fija la muerte del autor en las páginas de la obra, que hace del microcosmos de la obra un cenotafio. Tras la muerte de Pascal, el ángulo de visión definitivo que guiaría a todos los demás se ha perdido para siempre. Poco a poco las páginas del libro y nuestro estudio sueltan una brisa tenebrosa: las ruinas de *Pensées* son también un cementerio, *lo póstumo* como el asilo de los inhumados y el banquete de los gusanos²⁹⁵.

Como hemos mencionado anteriormente, lo fragmentario exhibe figuras incompletas pero más que apropiadas para describir al ser humano como ser paradójico, finito, constitutivamente amputado, tensionado entre el todo y la nada, entre el día y la noche, entre el texto con punto final y el olvido; la condición humana descolocada, puesta en el universo sin un justo medio, en el espacio del *entre*. Los puentes suspendidos e inconclusos a los que nos entrega el fragmento no son ni obstáculos, ni mucho menos una situación pasajera, sino parte integral a su diseño, el precipicio que le sigue y precede ofrece tanto como lo que está plasmado con tinta, lo que no está escrito es capaz de sugerir un universo inerte cuya raíz no es otra cosa que el azar original, la nada ineludible. En lo que respecta a nuestro estudio, lo fragmentario en *Pensées* condensa la atmósfera trágica que germina con el fallecimiento de su autor, y crece hasta permear la obra con el licor de la muerte; en su cuerpo integra a la incertidumbre y el sufrimiento; el fragmento dicta el único orden válido si queremos considerar a *Pensées* una obra trágica, desorden y caos: «es búsqueda de orden, pero búsqueda que no ha tenido éxito y que no puede tenerlo llegando a él»²⁹⁶. Lo fragmentario, al igual que el nudo onírico de Macbeth y el ánimo glacial de pesadilla y vigilia en la figura trágica, se encuentra en un estado de inacabamiento irresoluble, tensión, ni todo ni nada, pero indudablemente algo intermedio y paradójico, todo y nada. Carga, no solo con el fracaso comprendido por el carácter póstumo de la obra, sino con el sentimiento de muerte, el límite por excelencia. En la misma vena que la figura trágica, el fragmento expresa distancia, añoranza y anhelo agónico en un

294 *Ibid.*, 116.

295 Cf. Søren Kierkegaard, *De la Tragedia*, 45.

296 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 262.

microcosmos de desamparo; la obra separada de su autor; el fragmento, del pensamiento; el hombre, de Dios. Sed de eternidad «porque la contemplación y la aquiescencia del abismo deben obligarnos a sobrepasar el límite»²⁹⁷. También exhibe la formidable intolerancia a las suturas finales, remite a la presencia de una profunda *herida trágica* que configura la estructura interna de la obra como un reflejo de la totalidad fracturada; el fragmento es un llanto desgarrador de figuras amputadas, deprimentes, pero significativas: no hay jerarquía ni orden sino azar. Incluso cuando los fragmentos son dispuestos y organizados, son incapaces de abandonar su condición de desmembrados, la mutilación persiste a pesar de los intentos por integrarse a una comunidad en un discurso coherente y total. El fragmento, junto con el aforismo²⁹⁸, es el lenguaje de los despedazados, la dura expresión de una desolación inmune a la luz y sellada por la muerte.

La figura trágica está lejos de todo, del universo, de Dios, del mundo de los hombres, del tiempo ordinario, incluso está lejos de su propio yo; es aplastada en un sitio lejano al Sol y la Tierra. Desde el ángulo de visión de un confesor o del más perceptivo confidente, al acercarnos a la figura trágica de *Pensées* por fuera, la descubrimos ambigua para el mundo, cuando la escuchamos, nos resulta enigmática, ya que habla a través de fragmentos. De manera inadvertida en su mismo génesis, lo fragmentario contribuye a la asombrosa distancia que separa a la figura trágica y al hombre del tiempo ordinario, existen en distintos planos sin compartir las mismas inquietudes, la figura trágica no tiene amigos tanto por su búsqueda como por su modo de expresarse: «¿Quién desearía tener por amigo a un hombre que discurre de esa manera? ¿Quién le escogería entre los demás para comunicarle sus asuntos? ¿Quién recurriría a él en sus aflicciones? Y, finalmente, ¿a qué cosa útil de la vida se le podría destinar?»²⁹⁹. La conversación entre un espíritu de instintos titánicos con un espíritu complacido y de instintos tenues es una mala conversación entre dos personas que padecen de locuras distintas cuya única afinidad es la angustia ante la muerte. Si bien toparse y charlar con un caballero probado por las batallas y los años puede excitar la sensibilidad de un hombre inferior; la conversación con un espíritu común, aunque informa al espíritu trágico acerca de la condición humana, es infructífera debido a que no es introducida alguna pieza que pueda modificar el desventurado estado de la figura trágica; a lo mucho la charla con un hombre del divertimento, del tiempo ordinario, tan solo ayuda a fortalecer la soledad comprendida en la

297 George Steiner, *Pasión intacta*, 117.

298 «El que habla de la desolación absoluta se expresa en aforismos». *Ibidem*.

299 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.426 – B.542.

búsqueda: «Si hubiera en el mundo un solo ser humano capaz de entender las palabras del hombre trágico, entonces habría *en el mundo* una comunidad posible»³⁰⁰.

En añadidura a la forma discursiva entre el hombre de la locura común con el hombre trágico, detectamos a lo fragmentario en calidad de un objeto poético que, similar al papel de la atmósfera trágica, condensa un pathos de desolación y desmembramiento. Mientras el hombre del espíritu tenue se comunica en un tiempo lineal por medio de la prosa, el hombre trágico balbucea, habla con astillas, las agujas del reloj intemporal perforan su lengua y entorpecen sus palabras. Similar a los versos en las tragedias³⁰¹, a las metáforas y a la música que «puede comunicar en el mismo momento energías de movimiento contrastantes»³⁰², los enunciados del fragmento son simples y complicados, capaces de soportar múltiples sentidos, de ofrecer un retrato más complejo del universo, de cincelar a una figura intemporal ajena al teatro mezquino del divertimento y la digestión, fuera de todo encadenamiento causal debido a sus pausas, interrupciones inherentes y lenguaje figurado, tal es el caso de *Pensées*. Macbeth, Edipo, Casandra y Fedra, se comunican en verso, imponiendo con sus entonaciones una noble y respetuosa distancia entre el héroe trágico y los asistentes en el auditorio, continua el estudio de Steiner con el cual tenemos una deuda insondable: «Podemos identificarnos con Agamenón, Macbeth o Fedra, pero sólo en parte y tras un esfuerzo preliminar [...]. No podemos meternos en su piel [...], el verso impide que nuestras simpatías se hagan demasiado familiares»³⁰³. Si bien, está claro que la figura trágica de *Pensées* no habla a través de versos porque sus palabras no están adecuadas según una forma técnica, los comentarios de Steiner prestan luz a señalar la distancia entre dos tipos de sensibilidades, la que versa sobre asuntos inferiores y la que apunta hacia el abismo doble. Entendemos, entonces, al fragmento como el reflejo del silencio trágico precedente a toda música y verso, *Pensées* al modo de una pieza trágica que, en lugar de cantar, musita. La lengua trágica habla entre dientes como si estuviese más cercana a las bestias que al ser humano, como si se tratase de un animal enfermo, enloquecido, un animal guardamuestras³⁰⁴ que, por valernos de un potente apunte de Elias Canetti: «Desde que sabe que va a morir, no mira ya a nadie a la cara»³⁰⁵.

300 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 88.

301 Cf. George Steiner, *La muerte de la tragedia*, 193-198.

302 *Ibid.*, 197.

303 *Ibid.*, 196.

304 Cf. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 775.

305 Elias Canetti, *El libro contra la muerte*, apuntes del año 1983, T. Juan José del Solar y Adan Kovacsics (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), Edición Kindle, pos. 2717.

Los fragmentos no se dirigen al hombre de la prosa, quizás se dirigen, como Unamuno, a espíritus afines en la medida que pueden entenderse, o más bien se dirigen al propio silencio según lo indica Goldmann a propósito del autor de *Pensées*: «se dirige al único auditor que le queda, al auditor mudo y oculto que no admite ninguna reserva, ninguna mentira, ninguna prudencia y que, no obstante, jamás responde»³⁰⁶. *Pensées* entabla conversación fuera del mundo con el Dios espectador, la única conversación que puede considerarse significativa para alguien como Casandra al invocar a Apolo sin recibir respuesta. El hombre de instintos monstruosos solo tiene oídos para aquella potencia superior que pone a prueba toda su existencia, la sed de eternidad exige que sea aplacada por lo que es eterno e inmortal, es decir, inhumano; la figura trágica está implicada en lo que Goldmann denomina como *diálogo solitario*, con todos y con nadie. Lady Macbeth y Macbeth manifiestan dos conciencias trágicas manchadas de sangre, ambos forman parte de la misma tragedia, pero entre ellos no forman una comunidad ni compañerismo, cada uno está abandonado a su propia locura, la una desciende entre aromas, el otro con la sanguinolenta imagen de sus manos. Con esto nos desprendemos por completo de la lectura apologética del contenido de la obra póstuma, aunque la obra es capaz de conversar tanto con creyentes como con libertinos, sus lecturas de los fragmentos atienden a un ángulo de visión que toma a los fragmentos por huecos a los que es imperativo rellenar, encubriendo al abismo con la vegetación del valle de lágrimas, esto es por demás notorio cuando los estudios versan alrededor de la apuesta, teniéndola por un ardid de reintegración comunitaria, induciendo al libertino, al ateo y al agnóstico, después de mostrarles el aterrador cuadro de la condición humana, a aceptar la verdad profesada por el cristianismo³⁰⁷. Con el fragmento, si bien hay conversación ensayística, no hay diálogo real; la desproporción se extiende hasta instalarse en letras desgarradas. De ahí que digamos que las figuras trágicas son sus propias atmósferas; si bien inferimos sus lágrimas y percibimos sus sombras desde una infinidad de perspectivas, nunca logramos descifrarlas. En contraposición con los ex-vivos que lentamente se diluyen en las corrientes del tiempo ordinario, el fragmento nos remite a la imagen de un cadáver-vivo, una figura que ha muerto incluso antes de morir.

306 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 88.

307 Destacamos el preámbulo ofrecido por Béguin en el que resume la hipótesis con respecto al sentido que podría poseer el fragmento de la apuesta según su disposición en la obra, apoyándose en la edición de Lafuma, de modo que la apuesta se encontraría al inicio de la segunda parte del esquema pascaliano acerca de *la felicidad del hombre con Dios*: «Representaría un artificio táctico, en el momento de vencer una resistencia y de tocar el punto secreto del alma donde nacerá el deseo de ir más allá. El celebre trozo es dialogado, y esta vez al menos podría tratarse de un diálogo interior entre Pascal y él mismo». Albert Béguin, *Pascal*, 76-77.

Ahora bien, a medida que ha avanzado nuestra investigación, la desproporción de la quimera humana es más evidente y menos soportable para el hombre trágico, incapaz de ignorar el silencio eterno que define su espacio y domina por entero su vida, aprisionado por la locura desoladora que supone la imagen de sí. ¿Qué puede hacer aquel cuyo universo es el silencio, aquel que no puede encontrarle sentido al almacén de monstruosas desproporciones, que carece de referencias absolutas a las cuales anclarse, aquel que no puede aturdir su propia conciencia para perderse en la complacencia? Quizás solo *apostar*. El núcleo del apartado presente, después de mostrar la última barrera que separa a la figura trágica del mundo de los hombres, ha tenido por finalidad presentar las últimas consideraciones de la investigación alrededor de la apuesta, quizás las más intrigantes en toda nuestra investigación. Se trata de exponer los resultados de las constantes lecturas y relecturas de uno de los fragmentos más importantes, discutidos y oscuros dentro de la colección de pensamientos que conforman la obra póstuma que es *Pensées*, pues su sola presencia ha dirigido la mayor parte de los acercamientos, tanto de expertos como de comentaristas menores, a las ruinas que, cobijadas por el fango y las lluvias de los siglos, constituyen el confuso paisaje de *Pensées*.

En lo que respecta a las lecturas de *Pensées* —y sin ocuparnos por su lugar en las ediciones del manuscrito póstumo³⁰⁸—, el célebre fragmento de la apuesta aparece justo después del impasse generado por la descripción de la condición humana, es el momento después del vértigo, después de la imposibilidad de encontrar claridad en el mundo, cuando el concepto no tiene nada que decir y el corazón roza con el misterio. La costumbre ha dictado entender a la apuesta como la médula de la obra, es decir, se le tiene por el punto culminante al que quería aterrizar el autor de *Pensées*, el final de la lacerante búsqueda del hombre sin Dios, con los pies sobre navajas y a un paso del precipicio. La apuesta aparece ante el hombre precisamente en el momento que la angustia y el desconcierto son más potentes, segundos antes de apretar el último nudo de la soga que abraza el cuello. Es también la trabazón donde el interlocutor, el destinatario, incluso el lector más distraído puede tomar partido, no solo sobre la imagen del ser humano descrita en *Pensées*, sino acerca de la

308 A este respecto nos limitamos a señalar que en la lectura trágica correspondiente a Lucien Goldmann, si bien muestra preferencia por la edición de Brunschvicg sobre la de Lafuma, no puede evitar mostrarse confundido y realizar una diminuta crítica a la edición temática del primero: «La única objeción, por otra parte de escasa importancia, que cabría hacer a esa edición es el hecho de haber situado la apuesta en la sección III, antes de las secciones IV, V y VI, consagradas precisamente a determinados aspectos del carácter paradójico del hombre (vida social, filósofos y moral), en lugar de convertirla, como ocurre en las demás ediciones, en el centro, en el gozne de la obra». Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 270.

mismísima cuestión de la existencia de Dios, entendido como el Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob. He aquí una parcela del fragmento en cuestión:

Infinito nada.

[...] Si hay un Dios, es infinitamente incomprensible ya que, no teniendo ni partes ni límites, no tiene ninguna relación con nosotros. Somos pues incapaces de conocer, ni lo que es ni si existe. Siendo así, ¿quién se atreverá a ocuparse de resolver esta cuestión? No seremos nosotros que no tenemos ningún parecido con Él [...]. Y digamos: «Dios existe o no existe»; ¿pero de qué lado nos inclinaremos? La razón nada puede decidir. *Hay un caos infinito que nos separa.* Se juega un juego al final de esa distancia infinita en el que saldrá cara o cruz. ¿A qué apostareis? Razonablemente no podéis apostar ni a lo uno ni a lo otro; según la razón no podéis anular ninguna de las dos. *No acuséis de falsedad a aquellos que han hecho una elección, porque nada sabéis de ello [...].* Hay que apostar. Esto no es voluntario, *estáis embarcado.* ¿Qué partido tomaréis?³⁰⁹

Antes de entrar brevemente en las interpretaciones de la apuesta, debemos atender al fragmento desde un terreno neutral o común, según lo que sugiere el texto que hemos seleccionado o, si se prefiere la expresión, mutilado. La nota está coronada por solo dos palabras: *infinito* y *nada*. Se trata de la contraposición entre el infinito y la nada, dos tipos de abismos cuyo choque no es mencionado para entablar una discusión de contrastes y especular acerca del ser del universo o demostrar la existencia de un ser absoluto, sino que, con el enfrentamiento, se pretende aludir al lugar del hombre, el *entre desproporcionado* donde está la condición humana, en otras palabras, el hombre como lo finito que es capaz de intuirlos y, sobre todo, padecerlos. No obstante, al colocar en el centro del campo de batalla al peón humano, la apuesta expone su tendencia al infinito, la gravitación hacia el abismo, por algo que supere por completo la condición del animal anhelante. El hombre, entonces, debe apostar entre el infinito-todo, o el abismo-nada, ambos igualmente incomprensibles pues lo finito es incapaz de abarcar por sus propias fuerzas a lo infinito que no le debe nada. La figura trágica es una luciérnaga desventurada en la profunda fisura dejada entre dos noches inclementes: la del nacimiento y la de la muerte. Perdido en los espacios infinitos, carente de algún punto de referencia que facilitara elegir una dirección por encima de otra, siempre a medio

309 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.418 – B.233. El subrayado es nuestro.

camino de algo que desconoce. Desde la marea del caos infinito, *la apuesta solo podía brotar del propio ser humano*, no del Dios infinito, ese espectador con el que no tiene ningún parecido el ser humano, sin ojos para arrancarse ni para soltar lágrimas. La apuesta es el llanto que nace de la sed de eternidad: «¡Hermoso es el riesgo!» [...], hermosa es la suerte que podemos correr de que no se nos muera el alma nunca, germen esta sentencia del argumento famoso de la apuesta de Pascal»³¹⁰. No es, por tanto, una defensa para demostrar la existencia de Dios³¹¹, exista o no, Dios no necesita de abogado alguno; y aunque el ser humano descubriera a un Dios relojero tras el oficio de la geometría, no avanzaría ni un solo paso hacia la nada o al infinito. El ser humano está irremediamente *embarcado*, de esta afirmación sobresale un matiz existencial que ha querido posicionar al fragmento de la apuesta como una nota proto-existencialista en la obra de *Pensées*. Todo ser humano está embarcado en el universo, trabaja para lo incierto, apuesta día a día la propia existencia, antes que el objeto de la apuesta, es la incertidumbre inherente al hecho de apostar lo que describe apropiadamente a la condición humana: «cuántas cosas hacemos para lo inseguro, los viajes por mar, las batallas. Digo, pues, que no se debería hacer nada en absoluto porque nada hay que sea seguro [...]. No es seguro que veamos el día de mañana, pero es verdaderamente posible que no lo veamos»³¹². Alude al ser humano atrapado entre dos infinitos, arrojado por completo y de manera involuntaria en la pregunta de su destino, en la que callar es ya tomar una decisión: «La necesidad de la apuesta se introduce, pues, como algo que es consustancial al hombre mismo»³¹³.

La interpretación apologética opta por considerar al fragmento como un artefacto persuasivo para la conversión del agnóstico y del libertino al cristianismo, una plataforma montada bajo el incrédulo, activada en su momento más vulnerable, esto es, cuando «está más propenso a apostar (por la práctica de una vida virtuosa) en favor de un ultratumba con premios y castigos»³¹⁴. La apuesta, según esta apreciación, exhorta a la valoración de la vida humana al son del escenario metafísico-moral del valle de lágrimas: bien y mal, éxito y fracaso; elegir lo eterno por encima de

310 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 817.

311 «[...] no me dedicaré aquí a demostrar con razones naturales o la existencia de Dios, o la Trinidad, o la inmortalidad del alma, ni ninguna cosa de esa naturaleza; no solamente porque no me sentiría lo bastante fuerte para encontrar en la naturaleza algo con que convencer a ateos empedernidos, sino también porque este conocimiento, sin Jesucristo, es inútil y estéril. Aunque un hombre estuviese seguro de que las proporciones de los números son verdades inmatrimales, eternas y dependientes de una primera verdad en las que subsisten y que llamamos Dios, yo no le encontraría muy avanzado en su salvación». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.449 – B.556.

312 *Ibid.*, L.577 – B.234.

313 Joaquín Llansó, *De la nada al infinito*, 208.

314 Antonio Gómez Robledo, *Estudios pascalianos*, 73.

las *temporalia*. Después del penoso recorrido por el paisaje de la condición humana, de mostrar la miseria del hombre sin Dios, el fragmento de la apuesta, siempre colocando al autor de *Pensées* en una posición ventajosa, impone un dilema frente al incrédulo y el libertino: elegir entre la vida con Dios o sin Dios, entre bienes infinitos o bienes finitos, o todo o nada. A primera vista, la apuesta es similar al recurso del testamento, una especie de transacción en la que se cambian monedas materiales a favor de monedas espirituales con la finalidad de asegurarse un sitio en el cielo; un contrato de seguros. Pero hay que ir más a fondo, pues incluso la perspectiva apologista abarca más dimensiones.

La apuesta parte de la impotencia de la razón por dar con una prueba definitiva del destino del ser humano y la existencia de un Dios bondadoso, aún cuando le otorgue el papel de relojero, geómetra o infalible arquitecto, comenta Mesnard: «La razón no puede demostrar invenciblemente la existencia de Dios; no puede tampoco demostrar invenciblemente que no exista [...]. La vida impone la elección hay que *apostar*»³¹⁵. El fragmento apela al corazón, a la sensibilidad religiosa de observar maravillada al cielo estrellado, a una necesidad por saberse salvado de la miseria humana, la aspiración de encontrar algún modo para alcanzar la *felicidad auténtica* superior a toda miseria. Primero miedo, luego consuelo; el propósito de la apuesta es empujar hacia la *búsqueda* de Dios, o bien, convertir hacia la verdad de la religión cristiana, *en un hombre con Dios*; pasar de la vida en un mundo profano hacia la vida religiosa, reclutar neófitos que aspiran a la sabiduría y a la santidad. Se juega la existencia humana en el más serio de los juegos. Sin embargo, y aquí está la jugarreta del artificio apologético, el fragmento salta del corazón para auxiliarse en el razonable o sensato interés de cualquier jugador que siempre apueste para ganar, según se le ha entendido a la conversación desde la óptica apologista, el autor de *Pensées*, que ya no sufre las angustias del hombre sin Dios y al no verse obligado a apostar pues se le tiene por creyente, argumenta al libertino, hacia otro, una persona distinta del autor: «Pesemos el pro y el contra de apostar cruz a que Dios existe. Consideremos los dos casos: si ganáis, lo ganáis todo; y si perdéis no perdéis nada. Apostad por lo tanto sin vacilar a que existe»³¹⁶.

Apostar por Dios pareciera ser la única opción viable para el libertino y el incrédulo, pues es la única en la que la ganancia es más grande que lo que se apuesta; de llegar a equivocarse en su

315 Jean Mesnard, *Pascal: El hombre y su obra*, 152.

316 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.418 – B.233.

elección, entonces la pérdida sería lo mismo que si apostara por la no existencia de Dios. En uno apunta a ganar todo sin perder nada, mientras que en otro, no gana absolutamente nada, permanece varado en el océano sin luz. Desde esta perspectiva, la ganancia, por donde quiera que se mire, es infinitamente superior a lo que se sacrifica y, por tanto, favorable. El ángulo del cálculo de la apuesta responde a las preocupaciones de un espíritu menor del hombre sin Dios, que bien aceptaría la alternativa más provechosa y menos arriesgada en sentido cuantificable, según una ley de mercado que después de sopesar con detenimiento la bolsa del todo y la bolsa de la nada, elige sin siquiera rozar con la angustia y la desesperación. La apuesta, para ese espíritu inferior que se aflige y consuela con poca cosa, no es otra cosa que un simple ornamento, un juego imaginario, una diversión más que no exige esfuerzo alguno: «Los hombres confunden a menudo su imaginación con su corazón; creen haberse convertido desde que piensan en convertirse»³¹⁷. Nada comporta de urgente una apuesta cuya respuesta puede prolongarse indefinidamente gracias al mecanismo de la *temporalidad mediadora*.

Esta manera de entender a la apuesta, es por demás, superficial y no es sorprendente que el cálculo resulte trucado de entrada para jugadores más serios, y ofensiva para una excelsa seriedad que no admite que se juegue con elementos tan importantes como el destino del ser humano y la existencia de Dios. Es merecido el rechazo, igualmente superficial, que tiene de ella Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury en el siglo XVII, educado por Locke, quien porta con una visión más optimista de la vida en el mundo. Es el rechazo de una sensibilidad incapaz de concebir al Dios trágico, burlándose, con buen humor, de los espíritus melancólicos y haciendo ascos a todo sentimiento trágico de la vida: «Apostar por la religión, dice, porque, si Dios existe, se gana todo, y si no existe, no se pierde nada; equivale a imitar a los mendigos pícaros que se encuentran en la calle. A todo el que pasa llaman: ‘Vuestro honor’. Si el transeúnte es lord, le molestaría que no se le diera su título; si no lo es, le halagará que lo bauticen así; en ambos casos le dará limosna al mendigo... Fundar la fe en un cálculo semejante, ¿no es injuriar a Dios?»³¹⁸. Para los hombres sin Dios que no le buscan debido a poseer espíritus agudos, más geométricos que sutiles, claros, sobrios y despiertos, que desconocen el carácter insoportable de la condición humana, que no escuchan la melodía infernal del silencio eterno, la figura trágica está loca, espantada por algo que ni siquiera sabe si existe, es una pobre diabla a la que hay que caricaturizar y ridiculizar para que sus delirios

317 *Ibid.*, L.975 – B.275.

318 Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)* T. Julián Marías (Madrid: Alianza, 1988), 250.

pierdan importancia; *la apuesta es un juego de asuntos inútiles para el libertino y una partida ofensiva para un creyente*³¹⁹. El hombre sin Dios también es capaz de defenderse ante la apuesta, puede desmontarla desde su propio ángulo de visión, la razón y la lógica, para ellos, tienen mucho que decir ante el silencio eterno. De ahí que el autor de *Pensées* sea para el espíritu general de la Ilustración, un fanático de cálculos tramposos, anti-moderno, de ahí que Voltaire construya un Pascal para ridiculizar al hombre religioso, de ahí también los ataques a la religión en la literatura del Marqués de Sade que pone, entre otros ejemplos, frente a un sacerdote, figura de una argumentación obsoleta y absurda, un moribundo, como la figura de un elocuente hombre de mundo: «En una palabra, todo lo que está por encima de los límites del espíritu humano es o quimera o inutilidad; y no pudiendo ser tu dios sino una u otra de estas cosas, en el primero de los casos sería yo un loco de creer en él, un imbécil en el segundo»³²⁰.

Ahora bien, el fragmento de la apuesta no termina en el momento que recibimos la moneda que habrá de lanzarse al aire. Para la lectura apologista, el fragmento cobra mayor profundidad tan pronto el interlocutor concuerda con el argumento de *apostar por Dios sin vacilar*, no obstante, todavía ofrece resistencia, él mismo es un obstáculo para sí, es receptivo a las palabras del autor y pide ayuda, poco a poco parece abandonar su soledad y reintegrarse a una comunidad: «Sí, pero tengo las manos atadas y la boca sellada; se me obliga a apostar y no estoy libre, no se me suelta. Y *estoy hecho de tal manera que no puedo creer*, ¿qué queréis que haga entonces?»³²¹. La apuesta, no se queda en un mero cálculo matemático, sino que se refiere a una experiencia de vida que se reconoce sin libertad para creer a voluntad en la opción más ventajosa, ya sea que se le entienda a la réplica como una protesta o una llamada de auxilio³²², se trata de una dificultad a la que el

319 El estudio de Goldmann aporta una punzante crítica a la lectura apologista, concluyendo que la obra de *Pensées* si bien se dirige a lectores que no concuerdan con Pascal, no está dirigida a ellos en particular, no es para los libertinos, ni es útil para los creyentes que no tienen la necesidad de apostar, su diálogo no es con el mundo: «La mayoría de los intérpretes, comprendiendo mal que un cristiano sostenga con la ‘apuesta’ una posición que les parecía inaceptable para los demás cristianos —e incluso para los demás jansenistas—, han creído que la obra proyectada se dirigía a los libertinos ([...], pues el libertino, simplemente, se negará a apostar); pero los intérpretes tienen razón cuando piensan que *Pensées* tampoco puede haber sido escrito para el creyente —que no necesita apostar— y parece poco probable que Pascal la escribiera para sí. La verdadera solución me parece muy diferente: habiendo advertido la imposibilidad de todo diálogo con el mundo [...]. *Pensées* es un ejemplo supremo de esos ‘diálogos solitarios’ con el Dios oculto de los jansenistas y de la tragedia [...]. El pensador trágico se dirige a *todos* los hombres en la medida en que podrían entenderle». Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 87-88.

320 Marqués de Sade, *Elogio de la insurrección*, Diálogo entre un sacerdote y un moribundo, T. Mario Pellegrini (Barcelona: El Viejo Topo, 1997), 28.

321 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.418 – B.233. El subrayado es nuestro.

322 Cf. Jean Mesnard, *Pascal: El hombre y su obra*, 152-154. Antonio Gómez Robledo, *Estudios pascalianos*, 73. Y Albert Béguin, *Pascal*, 78-79.

fragmento atiende en la forma de una recomendación: *hay que entontecerse*. Es decir, se le exhorta al incrédulo dócil a recurrir a la fuerza moldeadora de la costumbre, un ascetismo de resortes y autosugestión, fundado en las cualidades que tiene el ser humano de autómatas, para llegar a creer hay que observar a los que creen e imitarlos: «Consiste en hacerlo todo como si creyesen, tomando agua bendita, mandando decir misas, etc. Naturalmente incluso esto os hará creer y os entontecerá»³²³. Entontecerse significa, para la lectura apologista, la reintegración a la comunidad religiosa por medio de una imitación pasiva, aplacando las angustias de una conciencia individual y solitaria, remplazando los obstáculos colocados por la razón, los instintos y las pasiones por medio de una costumbre loable por nuestros compañeros; primero experimentar la tranquilidad en los rituales de la comunidad religiosa para olvidar estar hechos de tal manera, y después experimentar la verdad religiosa: «antes incluso de poseer la fe, hay que hacer los gestos de la fe, hay que reemplazar una costumbre que reconocemos es mala por una costumbre considerada buena, a fin de suprimir los obstáculos con que tropieza la gracia»³²⁴. Al aceptar la alternativa de la religión cristiana, el incrédulo, apenas y comienza a vislumbrar el abismo, se inclina a ser salvado por un Dios providente, uniendo a *Pensées* con el escenario metafísico del valle de lágrimas, como si las fallas de carácter tuvieran raíz en el sentido religioso de la caída de Adán.

Ahora bien, la conversión por automatismo, si atendemos únicamente a la perspectiva apologética de la apuesta, no deja de ser más que una sugerencia todavía fundada en el ángulo que entiende a la apuesta como un cálculo en el cual los pros son más evidentes para un lado que para el otro. La apuesta está muy lejos de agotarse. Aunque hay dificultad y obstáculos, no hay tensión paradójica; la sugerencia resulta para nuestra figura trágica, por un lado, la vía de una esperanza desesperanzada, por otro, una recomendación insolente, según la inclinación por el todo o por la nada. Debemos acercarnos al fragmento desde nuestro ángulo de visión, nutrido por la apreciación trágica de los autores que nos han precedido, en otras palabras, debemos continuar la lectura de la apuesta como ha sido nuestra lectura de la figura trágica, se trata de un diálogo solitario de un fragmento consigo mismo y con el Dios espectador. La apuesta es, entonces, el último registro de los fracasos de un monstruo solitario que aspira demasiado alto, es el momento que exige a Edipo tomar, en un instante, una postura final al descubrir lo espantoso de su propio enigma, el punto culminante en el cual la angustia moral se torna destructiva; se articula lo que a los ojos de Rosset

323 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.418 – B.233.

324 Jean Mesnard, *Pascal: El hombre y su obra*, 153.

es la plegaria trágica, ardiente, humilde, eterna y secreta que se esconde tras el desgarrador llanto de los *misereres* tal como los entiende Unamuno: «¡Dios mío, has que todo esto *no esté ocurriendo!*»³²⁵. Representa el punto de quiebre, de la más baja humillación que puede llevar a la figura trágica a inclinarse ya sea hacia Dios o hacia el abismo. Así pues, nos acercamos a la apuesta desde el ángulo que toma a pecho y a modo de un lamento, las dos descripciones atribuidas al hombre que está orillado a apostar: *Estáis embarcado y estoy hecho de tal manera que no puedo creer*. Ya que para la apreciación trágica, al tratarse de un diálogo solitario, los interlocutores de la apuesta son una y la misma persona³²⁶.

Hay que apostar. Esto no es voluntario, estáis embarcado. *Estar embarcado* es un preludio a la apuesta, nuevamente una referencia al estado constitutivamente amputado, desamparado y sin patria de la condición humana, condensa la imagen paradójica del hombre puesto en un equilibrio inestable, tensionado por dos infinitos con los que no tiene relación alguna; es una acentuación más con respecto a la incertidumbre y la inquietud dentro del escenario trágico de una soledad personal que intuye la soledad cósmica. El fragmento remite a una filosofía trágica vivida, no un mero cálculo y trampa matemática. La figura trágica está embarcada, es decir, se reconoce hundida, en cuerpo y alma, en el *caos infinito* que la separa no solo de Dios, sino del mundo de los hombres, envuelta en las tinieblas que confunden el día y la noche, arriba y abajo, donde *todo pesa la mismo*, embarcada en una balsa sin remos, el comentario de Jankélévitch es muy esclarecedor a propósito del término utilizado: «prefiere decir ‘embarcado’, que no ‘comprometido’: el hombre, lejos de ser un agente que se compromete espontáneamente y jerarquiza sus propios deberes, semeja más bien a un navegante que se encuentra en medio del océano sin saber por qué y confunde lo justo con lo injusto»³²⁷. Una figura a la mitad del océano cuyo horizonte se funde con el cielo, perdida sin referencias, sin un norte ni una corriente de aire que la incline hacia alguna dirección; apuesta porque no sabe a dónde va ni por cuánto tiempo tendrá que permanecer en *la pesadilla multiforme en el abismo*.

El comprometido es un hombre libre y responsable, moral, militante incluso, que voluntariamente elige el curso sobre el mar, cuenta con un ángulo de visión capaz de discernir

325 Clément Rosset, *El mundo y sus remedios*, 100.

326 Cf. Joaquín Llansó, *De la nada al infinito*, 199.

327 Vladimir Jankélévitch, *Lo puro y lo impuro* (Madrid: Taurus, 1990), 116.

claramente el bien del mal, lo ligero de lo pesado, es el hombre de la ideología, del azar del acontecimiento y la filosofía de la salsa cuajada: «libre de bajar o no a la arena, ha escogido dirigir los acontecimientos, dirigir el curso de la historia e incluso transformar a la naturaleza»³²⁸. En cambio, cada partícula de la figura trágica está completamente *hundida*, no va sino que es llevada; adivina, intuye que hay un puerto, una bahía, un peñascal oculto sobre el cual, si pudiese anclarse recuperaría la calma, pero ni el corazón ni la razón nada pueden ofrecer para reducir la distancia insuperable, está arrojada al océano y arrastrada hacia su destino, la hora es siempre incierta para el que vive en el estado permanente de muerte: «La situación del agente responsable es *seria*, pero la del hombre enloquecido por el caos es *trágica*»³²⁹. Al decir que está embarcado, el hombre trágico alude a una situación, o mejor dicho, a un escenario existencial del que no puede salir, renunciar ni modificar por sí solo; puede inclinarse a un lado u otro, pero no puede inclinarse fuera de la apuesta que es la existencia misma. Si suelta un grito enmudecido hacia el horizonte es debido a la sed de eternidad, al instinto titánico del yo odioso e injusto que no quiere morir. El dilema de la existencia o no existencia de Dios, del todo o la nada, de lo infinito o lo finito, es, para la figura trágica, la apuesta sobre si tiene sentido o no la esperanza por superar lo trágico en la visión de la condición humana. Entonces, para nuestro estudio, más que la fe de la religión entendida como la certeza del creyente, es la esperanza misma el objeto central del hermoso riesgo³³⁰: descubrimos *un obstáculo insuperable, lo trágico de la muerte, pero todavía no es una derrota ni catástrofe total*³³¹.

Estoy hecho de tal manera que no puedo creer. El fragmento deviene hacia *lo peor*, el pathos trágico se manifiesta en el lamento del diálogo solitario, el foco de atención es puesto ahora sobre el sujeto que se reconoce sin libertad, con las manos atadas y la boca sellada, petrificado y desgarrado ante el inmenso muro negro de *lo dado*, ante el cuadro doloroso de un Saturno que le devuelve la mirada, ante la peste, ante el cadáver del obrero, ante el silencio eterno de Dios. De buena gana la figura trágica se inclinaría por la vía más sencilla, apacible, sensata y placentera, regresar al divertimento y al tiempo ordinario, pero lo trágico conforma las piezas insuperables que constituyen a la escultura desmembrada, en el *esprit de finesse*, en el sentimiento de muerte, en la conciencia paradójica, en la vigilia de pesadilla, en el tiempo inmóvil. El espíritu trágico de *Pensées* expresa la culpa de existir, lamenta su carácter, padece *estar hecho de tal manera*, llamado por

328 *Ibidem*.

329 *Ibid.*, 118.

330 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 389.

331 Cf. Clément Rosset, *La filosofía trágica*, 37.

Jaspers la culpa de *ser-así*: «todo eso ni lo he querido por mí mismo ni lo he producido yo. Sin embargo soy el culpable de todo. De mi culpa surge mi suerte»³³². Su *hybris*, su falta, el sacrilegio o el error trágico, es ontológico, la herida trágica se extiende desde su nacimiento hasta la búsqueda de Dios, en una culpa por *existir así* a pesar de que esa no sea su intención, sufre su existencia individual, delimitando su vida más que los hombres inferiores: «mediante la culpa el hombre dice Sí a todo lo que le ha ocurrido, y como lo siente como su acción y como su culpa, lo conquista y forma su vida poniendo su tragedia, nacida de su culpa, como límite entre su vida y el todo»³³³. La atmósfera trágica despide una atmósfera de humanidad. La tragedia, la visión trágica, es un privilegio; la muerte, la sabiduría de los límites.

*Ethos anthropoi daimon*³³⁴, sentencia proclamada por Heráclito encapsula el escenario de indecisión en nuestra figura trágica que anhela por superar a la humanidad. Es una cita cuyas dos traducciones son totalmente compatibles pues lo trágico opera necesariamente en los dos planos comprendidos en la sentencia heracliteana, nos valemos del estudio de Carlo Gentili y Gianluca Garelli respecto a *Lo trágico*. La primera traducción, *el carácter es el demonio del hombre*, señala que lo que el ser humano entiende por divino, aquello que pertenece a un orden superior y con lo que se debate el hombre trágico en una lucha imposible se refiere a la incapacidad inherente al ser humano para controlar su propio carácter, a regirlo por medio de razones. En lo que respecta a la segunda traducción, *el demonio es el carácter del hombre*, el adagio muestra la otra faceta del destino trágico, aquello que el ser humano frecuentemente considera bajo su control, dependiente de su carácter, lo que creería como propio del ámbito de la libertad y la voluntad personal no es otra cosa que un misterioso designio divino que no puede evadir.

Hay fuerzas oscuras y desconocidas tanto internas como externas, contradictorias y mezcladas, que sobrepasan a la figura trágica, *la atmósfera trágica de la mirada del Dios espectador y la aspiración desmesurada en la sed de eternidad*, la tensión nunca ha abandonado a la figura trágica, la apuesta no es una excepción. A esto añadimos el comentario de Pániker: «El espíritu de la tragedia proclama que la idea de un autocontrol perfecto es una quimera»³³⁵. El carácter de la figura trágica es su destino. *Lo que existe*, las piezas desordenadas y

332 Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 52-53.

333 Georg Lukács, *El alma y las formas*, 262.

334 Cf. Carlo Gentili, *Lo trágico*, pos. 197-204.

335 Salvador Pániker, *Filosofía y mística*, 225.

desproporcionadas que coexisten sin relación necesaria ni encadenamiento lógico o causal, el montón de engranes no están a la libre disposición del yo inasible sino que conforman su carácter, su locura, *lo dado* dentro de sí enfrentado a lo que está *dado* en el universo. La tragedia del hombre ante su destino se trata, en el fondo, del eterno y presente problema de la predestinación del alma y la gracia redentora. Rosset, refiriéndose al pensamiento trágico del autor de *Pensées*, lo desglosa de la siguiente manera:

Por una parte, lo que está dado. Por la otra, yo, que formo parte de eso dado, pero soy susceptible de tomar conciencia de ello. Se trata de saber si tengo alguna influencia sobre eso dado, o si todo lo que llega a la existencia, hasta mi voluntad, mis deseos, mi personalidad, pertenecen desde siempre a lo dado [...]. Cuando quiero y deseo, ¿esa voluntad y este deseo son en sí mismo un punto de partida libre cuyo origen es mi persona en tanto que libre, o son por el contrario cosas ya dadas de las cuales dependo? El coraje y la energía gracias a las cuales puedo asumir la vida y la tragedia, poder supremo al cual responde, en Pascal, la idea de salvación, ¿dependen de mi voluntad o tengo que alcanzarlos? *En la noche y en la angustia, ¿es suficiente con que los quiera?* [...] los ojos no son suficientes para ver, también es preciso que sea de día [...]. El problema es de una simplicidad trágica y terrible. Es vano buscar liberarse de él por medio de escapatorias eruditas.³³⁶

Comienza a vislumbrarse la noche aterradora e insoportable de lo absolutamente trágico, ningún argumento más, no importa que tan elocuente, sólido y refinado sea, la aflicción destructora de la escultura trágica es total incluso antes de que suenen los cuernos del apocalipsis, pues el verdadero final es silencioso. No hay grados ni temporalidad progresiva que apunte hacia el mañana. La apuesta no puede posponerse un instante más, habrá que inclinarse a un lado u otro, asumir o negar lo trágico en el abismo doble: *o el ser y el pecado o la libertad y la salvación*³³⁷. Nadie puede intervenir en la pregunta que amenaza al valor de la intervención misma, la apuesta por el destino que se cree tener: el favor y la condena de los dioses ya viene de antemano o habrá que ganárselo apelando ante el inflexible tribunal cósmico, ¿es el ser humano libre o no de intervenir en su destino, de recibir auxilio divino y salvarse de la muerte?, ¿o es la vida humana, más en específico

336 Clément Rosset, *El mundo y sus remedios*, 103-104.

337 Cf. *Ibidem*.

la de la figura trágica, una broma gastada de los dioses? Tanto la apuesta como el apostador recuperan su inocencia y sinceridad, ni éxito ni fracaso, tan solo riesgo, *hermoso riesgo*, el juego no está trucado por el pesaje de ganancia y pérdida. Por más atractiva que sea una opción por encima de la otra, la razón no decide, sino el sentimiento de vida, el corazón tensionado por el carácter y el *demón*. El espanto, la visión trágica, no es pospuesta por la apuesta, continúa sin tregua; la soledad es absoluta. La aclaración y advertencia en el fragmento, *no acuséis de falsedad a aquellos que han hecho una elección, porque nada sabéis de ello*, nos permite explorar las dos vías de la apuesta: un hombre trágico que apuesta por el todo y, la figura que suscita nuestro interés, un hombre trágico que apuesta por la nada. La decisión, sea cual sea, es acarreada con cólera y dolor, tal y como lo revela la poeta, Anne Carson, en su introducción y traducción a las tragedias de Eurípides: «¿Por qué existe la tragedia? Porque estás lleno de cólera. ¿Y por qué estás lleno de cólera? Porque estás lleno de dolor»³³⁸. Si existe el fragmento de la apuesta, es porque la figura trágica no sabe y quiere certeza, cueste lo que cueste.

Por un lado, tenemos a la figura trágica que apuesta por todo. Se trata de la figura que las lecturas trágicas confunden con el autor de *Pensées* como un hombre que, gimiendo, busca a Dios y, tras la apuesta, dice *sí* a la verdad de la religión cristiana sin oponer un *no* complementario y contradictorio. Es el lado de la apuesta sobre el cual optan por añadir sus consideraciones finales con respecto al talante trágico de la obra póstuma, exhumando las notas agónicas ocultas en la recomendación adherida al fragmento, dando lugar a un ascetismo tan autómatas como trágico. El pathos vital de Unamuno hacia la apuesta, es por demás un ejemplo ilustrativo y conmovedor de la recomendación que le sigue, vivencia reflejada en el personaje literario de Lázaro cuando revela y defiende el más íntimo secreto de su oficio como párroco, *la imitación religiosa*, ante Ángela Carballo, la narradora de la novela *San Manuel Bueno, mártir*, pues la imitación no conlleva impostura, sino, más bien, lágrimas compasivas, exentas de todo progresismo, pero con un dejo amargo frente a la humanidad miserable:

—¡Y tan posible, hermana, y tan posible! Y cuando yo le decía: ‘¿Pero es usted, usted, el sacerdote, el que me aconseja que finja?’, él, balbuciente: ‘¿Fingir?, ¿Fingir no!, ¡eso no es fingir! Toma agua bendita, que dijo alguien, y acabarás

338 Anne Carson, *Tragedy: A Curious Art Form*, citada por Simon Critchley, *Tragedia y Modernidad* (Madrid: Minima Trotta, 2014), 39.

creyendo. Y como yo, mirándole a los ojos, le dijese: ‘¿Y usted celebrando misa ha acabado por creer?’, él bajó la mirada al lago y se le llenaron los ojos de lágrimas. Y así es como le arranqué su secreto [...]. No trataba al emprender ganarme para su santa causa —porque es una causa santa, santísima— arrogarse un triunfo, sino que lo hacía por la paz, por la felicidad, por la ilusión si quieres, de los que le están encomendados; comprendí que si les engaña así —si es que esto es engaño— no es por medrar.³³⁹

Eclosiona, entonces, la *tragedia de negación* que Goldmann le atribuye a *Pensées*, una vida inquieta, encomendada al Dios del que no recibe ningún gesto de claridad, al *Dios del fuego, de Jacob, de Abraham e Isaac*³⁴⁰, negar el mundo y vivir bajo las condiciones de una existencia a la luz de Dios, las condiciones más difíciles: «No hay nada más fácil que gozar de un alto cargo y de grandes bienes según el mundo, y nada más difícil que vivir con ellos según Dios y *sin tomar parte ni gusto en ellos*»³⁴¹. Aunque diga *sí*, en la apuesta por el todo de la figura trágica no hay un compromiso moral por actualizar los valores imposibles en el mundo, la soledad constitutiva persiste pues sigue tratándose de un hombre *sin Dios* cuya vida se encuentra constantemente negada por el sentimiento de muerte y la conciencia paradójica; la distancia no disminuye. Goldmann agrega al fragmento citado: «*Vivir* significa conceder al mundo la existencia, en el sentido más fuerte de la palabra; *sin participar ni gustar* [sin tomar parte ni gusto en ellos] significa no reconocerle ninguna forma de existencia real»³⁴². La apuesta por el todo desemboca en una disciplina ascética enfocada hacia la destrucción de los anclajes con el mundo, en la medida de lo posible, la supresión de los instintos, de todo obstáculo en la *persona humana*, del yo en cuanto supone la cualidad odiosa e injusta por volverse centro de todo; soporta y lucha contra lo humano, lo angelical y lo bestial que le conforma. De aceptar la recomendación que le sigue a los lamentos, la figura trágica, sin olvidar su impotencia, se aferra a una esperanza en contra de toda esperanza, es decir, embarcada en una *esperanza desesperanzada* pues al rezar *creo*, su corazón y voluntad lloran en secreto, *quiero creer*³⁴³: «Se trata, en efecto, de la suprema paradoja, pero una paradoja que nunca ha de resolverse y que en ese no resolverse jamás expresa toda su sabiduría [...]. Tras la

339 Miguel de Unamuno, *Novelas poco ejemplares*, San Manuel Bueno, mártir (Barcelona: Penguin Random House, 2019), Edición Kindle, pos. 6730-6736.

340 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, El memorial, L.913.

341 *Ibid.*, L.693 – B.906. El subrayado es nuestro.

342 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 67.

343 Cf. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 1775.

puerta se esconde la posibilidad. Es esta una posibilidad que sentimos en cierta forma realizada y que sin embargo nunca se realiza. Si el mundo —la realidad toda— no acaba ahogándonos es porque existe esa posibilidad»³⁴⁴. La figura trágica se encuentra en el umbral de lo trágico gracias a una frágil esperanza que pende de brazos rotos, la posibilidad de ser salvados a pesar de nunca recibir la gracia ni poseer la fe, una imposible posibilidad; la imagen de una moribunda aferrada a los huesos de los santos.

Nos topamos ante el retrato de un fragmento que quiere volver a una totalidad que reside fuera de sí, en el infinito que lo nihiliza y aflige, sanar su condición de desmembrado al reconocerse, sin certeza alguna, como el miembro de un cuerpo grandioso, expresando su anhelo por lo eterno al renunciar al mundo y a sí mismo. Desde el ángulo del diálogo solitario, el fragmento de la apuesta, para esta clase de persona, es un cándido intento por persuadirse a sí mismo a pesar de estar hecho de tal manera que no puede creer, vive a la sombra de su máximo fracaso, se exhorta a *la solidaridad desde el abismo para salir de la oscuridad, que al juicio de sí mismo y de los demás no merezca morir*³⁴⁵, busca a Dios a través de un mediador superior que haya escuchado un susurro divino, es un gusano que se pega a las vestiduras de los santos, una locura motivada por una fascinación mística mejor trazada por dos aforismos de Cioran: «Por el beso culpable de una santa, aceptaría yo la peste como una bendición»³⁴⁶ y «¿Seré un día lo suficientemente puro para reflejarme en las lágrimas de los santos?»³⁴⁷. La imitación religiosa es la imitación que un autómatas trágico hace, no de la comunidad religiosa, sino de los santos, los únicos confesores aptos para escuchar lo peor de la humanidad, *a los que acaso envidia porque le resultan en paz con su fe, conocen su deber y su condición porque la divinidad les ha dicho todo a través de un solo gesto*³⁴⁸. Quién sabe qué haría el hombre trágico si se encontrara ante la presencia de un

344 Joaquín Llansó, *De la nada al infinito*, 56.

345 Cf. Alicia Villar Ezcurra, “Unamuno y su lectura de Pascal: *Del sentimiento trágico de la vida* como principio de acción solidaria”, 98.

346 E. M. Cioran, *De lágrimas y de santos* (Distrito Federa: Tusquets, 2012), 26.

347 *Ibidem*.

348 «He aquí lo que veo y lo que me turba. Miro hacia todas partes y sólo veo oscuridad. La naturaleza no me ofrece nada que no sea materia de duda y de inquietud. Si no viese nada en ella que demostrase una Divinidad, me determinaría por la negativa; si viese por todas partes la señales de su Creador, descansaría en paz en mi fe. Pero como veo demasiado para negar y demasiado poco para estar seguro, me encuentro en un estado digno de compasión y en el que he deseado cien veces que si un Dios la sostiene, ella (la naturaleza) lo señale sin equívoco; y que, si las señales que da son engañosas, las suprima del todo; *que dijese todo o que no dijese nada*, para que yo viese qué partido debo tomar, mientras que en el estado en que me encuentro, ignorante de lo que soy y de lo que debo hacer, no conozco ni mi condición ni mi deber. Mi alma se inclina toda ella a conocer dónde está el verdadero bien para seguirlo; *nada me sería demasiado precioso para la eternidad. Siento envidia al ver aquellos que tienen la fe viven con tanto descuido y que tan mal uso hace de un don del que me parece que yo haría uno muy distinto*». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.429 – B.229.

santo. La sed de eternidad dentro de la figura que apuesta por todo, cobra su matiz más espantoso en la figura bíblica de Caín que, vista al son del sentimiento trágico de la vida, *nos señala el desenlace del hambre espiritual que lleva a la lucha por sobrevivir en la memoria divina, que Dios, al acordarse de nosotros, nos vuelva inmortales; Caín asesinó a su hermano Abel porque quería sobrevivir al olvido y menosprecio de Dios; la eternidad le era más preciada a Caín que la vida de su hermano, pues lo que no es eterno no es real*³⁴⁹. Finalmente, el diálogo solitario de la figura que apuesta por todo se abre a la posibilidad de probarse ante *las personas que sirven a Dios*, aquellas que han superado lo trágico.

Ahora bien, por el otro lado, concebimos a la figura trágica que apuesta por nada. Una actitud trágica sumamente importante para nuestro estudio, pero escasamente aludida por las lecturas de *Pensées*. Órgano vital a la apuesta, riesgo que una vez extirpado del manuscrito póstumo por la lectura que confunde a libro y autor, pierde su hermosura. La apuesta por la nada vale tanto como la apuesta por el todo, el género del ensayo nos compele a considerar la otra cara del juego y la muerte del autor nos permite reflexionar sobre la escultura sin arrastrar al escultor como partidario de esa dirección, de modo que nuestra figura trágica mantiene el talante póstumo del caos poético que comporta *Pensées*, sin traicionar a la imagen de Pascal como un hombre religioso. Reiteramos que nuestra lectura, es una propuesta de solo un ángulo más. La inclinación por la nada ha sido explorada por Llansó de manera tentativa al decir, «ante Pascal se abren dos posibilidades: o trata de buscar la fundamentación en sí mismo o buscarla, por el contrario, fuera de sí. Sin embargo, conviene aclarar: fuera de sí significa en Dios y solamente en Dios»³⁵⁰, y *late secretamente* por toda la lectura que Rosset hace de *Pensées*.

Con respecto al ángulo de Rosset, debemos realizar varios reparos. Decimos que la apuesta por la nada palpita *secretamente* ya que manifiesta abiertamente su rechazo por otorgarle un ángulo trágico al fragmento dedicado a la apuesta cuando toda la obra exhibe una visión trágica prescindiendo de ese fragmento: «La apuesta trágica está presente por doquier en los *Pensamientos*, excepto en las páginas consagradas a la ‘apuesta’. Lo que se precisa en la apuesta trágica no es ni lo puesto en juego, ni la elección de lo apostado, ambos ya conocidos y escogidos: lo que está en

El subrayado es nuestro.

349 Cf. Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 953.

350 Joaquín Llansó, *De la nada al infinito*, 164.

juego es la aprobación, y ya se sabe que se apostará por ella»³⁵¹. A los ojos de Rosset, la apuesta trágica ya está tomada de antemano, es la lágrima antes del gemido, concibe los fragmentos de *Pensées* tal y como lo que son, un cuerpo desmembrado, la visión de la condición humana es el resultado de la apuesta trágica por lo peor, el pensamiento de lo perdido como ya *dado*: «Aquí radica la definición de la ansiedad propia del pensador trágico, el lugar de su ‘tensión’ específica: no en un problema de ‘contenido’ trágico (¿tienen el ser, el mundo, la vida, un carácter trágico?), sino en el problema de la *visión* de lo trágico»³⁵². Desde esta perspectiva, la apuesta por la nada no supone un cambio de contenido a las descripciones que hemos ofrecido con respecto a la figura trágica de *Pensées* a lo largo de la investigación. Al espantarse ante el silencio eterno de los espacios infinitos, la visión de lo trágico es aprobada; el arte de los venenos está en el propio génesis de la obra, expresado a través del fragmento, en el caos y desorden, en el hundimiento de la pluma hacia un pensamiento sin Dios: la figura trágica siempre ha estado embarcada, pero, esta vez, no hay alternativa ni control sobre un rumbo, a lo mucho la apuesta propone un momento para solidarizarse o no con su viaje, aprobar o negar el estado de perdición, pero nunca para intervenir³⁵³.

El rechazo al fragmento de la apuesta explícita, por parte de Rosset, está cimentado sobre la costumbre que tienen las lecturas de *Pensées* por abordar por completo y de una vez por todas al fragmento titulado *infinito nada* como un punto final del *hombre sin Dios* y un salto necesariamente ligado hacia la *felicidad del hombre con Dios*, esto es, en cuanto la recomendación subsecuente encierra a quien apuesta por optar hacia las *máximas posibilidades*, sin dejar lugar a la opción de la nada. Es dicha razón que al fragmento de la apuesta como punto final contrapone la apuesta trágica que antecede a todo el contenido de la obra, es incluso anterior a todo pensamiento, similar al objeto poético de la atmósfera trágica, y más apropiada para el silencio y el azar originario. No obstante, consideramos que tanto el fragmento de *infinito nada* como la apuesta trágica de Rosset son compatibles, no solo con nuestra lectura de la obra póstuma, sino, también, con la lectura del mismísimo Rosset si nos proponemos a entender al fragmento de la apuesta, además de un diálogo solitario, a la luz del *mecanismo trágico*: «*Edipo rey*. Parece ser que el orden trágico es inverso al orden de la pieza. *El origen de la tragedia se descubre al final de la pieza*: el hecho de que el viejo sirviente salva al hijo de Layo. Al comienzo, estamos en el punto máximo del desarrollo trágico: la

351 Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, 67-68.

352 *Ibid.*, 68.

353 *Ibid.*, 62.

peste que estraga al país. Todo trámite de la pieza no hace otra cosa que retornar desde el final al principio»³⁵⁴. El fragmento de *infinito nada* da cuenta del tiempo inverso perteneciente al mecanismo trágico, hace sensible al clavo del tiempo inmóvil que domina a la obra de *Pensées*, pero únicamente a condición de representarnos en nuestro ángulo de visión a la apuesta por la nada como el final que nos remite al comienzo de la obra, es decir, al espanto ante silencio eterno de los espacios infinitos, la angustia moral que lleva a buscar a Dios y culmina con un juego. El insigne fragmento de la apuesta es, por tanto, esencial a la visión trágica de *Pensées* al modo de una representación retrospectiva de la apuesta trágica hacia lo peor, según el tiempo inmóvil del mecanismo trágico. Es el descubrimiento de la muerte no como un obstáculo, sino como una derrota cumplida de entrada y renovada a cada instante; no hay tiempo ordinario ni intervención posible, de ahí que la figura trágica está muerta incluso antes de morir: «no es solamente ese obrero el que ha muerto, sino que es todo el resto de los humanos, sino que soy *yo mismo*»³⁵⁵. Dentro del mismo tiempo trágico, si nos representamos al fragmento de la apuesta como inflexiblemente decantada por el todo, volvemos al ascetismo agónico de una figura que *quiere creer* y se resiste a estar embarcada en un viaje inapelable, sin poder alguno para modificar su estado. Y para que la lectura de la obra desemboque en los solares de una apología, habría que leerla bajo la lógica lineal del tiempo ordinario, según un orden temático y más acorde al proyecto esbozado en el fragmento: «*Primera parte*. Miseria del hombre sin Dios. / *Segunda parte*. Felicidad del hombre con Dios»³⁵⁶. La configuración de la figura trágica que apuesta por la nada es inconcebible para quien identifique al libro con su autor en un nexo irrompible, pues nuestro ángulo esboza a *Pensées* con pesadumbre destructiva y predilección hacia lo abismal, la duda radical es avidez de descubrir a la vida humana perfectamente insoportable sin la necesidad de recurrir al suicidio³⁵⁷.

Entonces, como la locura de un diálogo solitario, el fragmento de *infinito nada* hace consciente lo trágico para la figura de *Pensées* como el último estiramiento del mecanismo trágico. Nuestra propuesta de lectura restablece al fragmento de la apuesta como *el juego de azar en el interior de un castillo, una partida de hermosos riesgos sobre la cual no se tiene control alguno porque los dados ya están echados*, un ejercicio lúdico y melancólico del mejor apostador, aquel que apuesta para perder, una lucha en la que se asume la finitud sin por ello desvanecer al pathos

354 Clément Rosset, *La filosofía trágica*, 24. El subrayado es nuestro.

355 *Ibid.*, 38.

356 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.6 – B.60.

357 Cf. Gabriel Albiac, *Pascal*, 102.

trágico. La figura trágica está siempre en espera de lo peor incluso cuando llegará a decantarse por todo, su alma y su cuerpo están implicadas de lleno en una partida digna del enemigo de la humanidad que toma por serio a la vez que ligero el devastador paisaje de la condición humana: «Pensar lo peor para rendir cierto honor filosófico a su aprobación: eso es lo que está puesto en juego en el pensamiento trágico»³⁵⁸. Si no toma ningún partido, si no abraza ninguna doctrina es porque, en el dilema del todo o nada, la figura trágica se encuentra en el instante que contiene toda la negrura del abismo, el más intenso fulgor del don trágico que amenaza toda tentativa moral con el aroma de la sangre y la palidez de los cadáveres, representa un secreto que solo podemos inferir del silencio y sobre el cual ensayan nuestros más hondos sentimientos de la vida en la *plegaria trágica*, el desenlace de *Edipo rey*, ejemplo que propone Rosset como el arrinconamiento de toda empresa moral, sella el trato del homenaje a lo peor en *Pensées*: «Cuando se ha reconocido con claridad que los ojos no pueden soportar el destello de lo real, entonces no queda más que reventárselos. Pero incluso esa salida sólo está prometida al único héroe trágico, a aquel cuya fuerza o inteligencia le permitieron al menos contemplar lo prohibido y lo inadmisibles; para el resto de los mortales, se ofrece una solución menos sangrienta: cerrar los ojos»³⁵⁹. Mientras el mundo de los hombres cuenta con el tiempo ordinario, la costumbre, los manuales de vida y el divertimento para llegar mimados hasta la muerte fenoménica, es decir, cierran los ojos ante el precipicio de lo real, lo trágico como *lo dado*; los hombres trágicos viven con el sentimiento de la muerte, han sido capaces de contemplar la sabiduría silénica con sus propios ojos y optar por una alternativa que no olvida a la muerte. Uno, el que apuesta por todo, lucha sostenido en una *esperanza desesperanzada* contra el mundo y contra sí mismo para que la soledad cósmica le asimile en una redención mística, mirando fuera de sí. En cambio, el otro, el que apuesta por nada, es la imagen del fragmento que después de reconocer su condición de desmembrado ante la soledad cósmica y tras contemplar las insostenibles regiones del vacío en el tedio, busca la fundamentación en sí mismo, se trata de la actitud trágica brevemente aludida por Llansó:

Ir hacia sí mismo, descender hacia el *torbellino* (*gouffre*) significa: hacer mío ese mismo torbellino, el vértigo de lo hondo que no se detiene nunca, conformar y confirmar el abismo, *llenarlo* con lo no-lleño, satisfacerlo con la posesión de su propio vacío, con la constatación absoluta del vacío como algo que, estando ahí,

358 Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, 65.

359 Clément Rosset, *El mundo y sus remedios*, 100.

nos pertenece y no debe abolirse. En este sentido, el abismo se llena consigo mismo, siendo lo lleno perteneciente al propio abismo.³⁶⁰

La figura trágica que apuesta por la nada choca con lo universal, opone su propio abismo al abismo del silencio de Dios, entra en un combate en el que ya sabe que será aplastado haga lo que haga por las potencias destructivas de la atmósfera trágica, por lo universal, por los oráculos, por la mirada de Dios, por el silencio eterno, por lo que está en el aire, también por lo *demónico* en su carácter. La mayor virtud de la figura trágica, sin importar a que lado se incline, es *conocer los resortes que tiran su cabeza*³⁶¹, y con ellos, reconocer su condición no solo contradictoria sino paradójica, la sabiduría de los límites, de las lágrimas, de no ser más que una *caña pensante*: «El hombre es sólo una caña, *la más débil de la naturaleza*; pero es una caña que piensa. No hace falta que el universo entero se arme para aplastarlo; *un vapor, una gota de agua bastan para matarle*. Pero aunque el universo le aplaste, el hombre seguiría siendo superior a lo que le mata, porque *sabe que muere y la ventaja que el universo tiene sobre él, el universo no la conoce*»³⁶². Es grande por miserable, sin el sentimiento de la miseria, de la fragilidad del yo inasible, sin las noticias del olvido, sin las moscas que al zumbear cortan todo pensamiento y línea recta, sin el espanto ni la intuición que siente de golpe el silencio de Dios, no habría grandeza alguna. La bella escultura es grande porque se descubre fragmentada, puesta en el interior de un cenotafio condenado a desmoronarse, cuyos pilares son incesantemente abatidos por los crueles ríos de Babilonia.

Ambas figuras trágicas saben que no pueden evadir a la muerte, pero una de ellas, la que apuesta por la nada, afirma su mismidad hasta que se le revienten los ojos, está muerta antes de morir, como Casandra, *sin un consuelo estético, sin esperanza, sin aguardar el auxilio imposible de un ángel*³⁶³. En la colisión trágica, la caña pensante triunfa en el fracaso de la condición humana, triunfa en el fracaso de su individualidad frente a lo intemporal, triunfa en la misma derrota que supone el triunfo de lo universal, o más bien, añade Jaspers, *en lo trágico no triunfa propiamente nada*: «Ante lo trascendente, todo es finito y relativo, o sea que todo es digno de ser aniquilado, lo

360 Joaquín Llansó, *De la nada al infinito*, 163-164.

361 «La naturaleza no puede detenerse en los extremos. La naturaleza nos ha colocado de tal modo en el medio que si cambiamos un lado de la balanza cambiamos también el otro [...]. Esto me hace creer que existen resortes en nuestra cabeza dispuestos de tal forma que el que toca uno toca también el opuesto». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.519 – B.70.

362 *Ibid.*, L.200 – B.347. El subrayado es nuestro.

363 Cf. Gabriel Albiac, *Pascal*, 117.

particular y lo universal, la excepción y el orden. Así el hombre extraordinario como el orden sublime poseen respectivamente límites en los que fracasan»³⁶⁴. El fragmento abismal, la figura trágica, desciende hasta la locura de un Macbeth que combate al destino, al mensaje de su perdición encarnada en la figura de Macduff, triunfa al sucumbir: «Si se confirma lo que dice el mensaje, tan inútil es huir como quedarse. Empiezo a estar cansado del sol, y ojalá que el orden del mundo fuese a reventar. ¡Toca al arma, sopla el viento, venga el fin, pues llevando la armadura he de morir!»³⁶⁵. No hay fuga posible, ningún divertimento ni automatismo podrá esconder al cuadro doloroso de Duncan, del obrero, de Yocasta y Layo; a dondequiera que vaya, el fragmento está ante el silencio, hundido en el abismo de lo absolutamente trágico. Al apostar por la nada, a optado por reconocer la distancia del *entre* y los extremos, da forma a su vida asumiendo su culpa y sufriendo el todo, afirmando su yo sin encerrarse en la mera individualidad, *ese es el milagro de la tragedia*³⁶⁶. No obstante, no olvidemos el rocío de la sensibilidad cristiana en el sentimiento trágico de la vida constitutivo en nuestra figura, al igual que se ama y se odia, también ama y odia al universo que la aborrece. El pathos trágico de *Pensées* llega a descubrirse un intruso en la Creación, la culpa de atreverse a *ser*, no olvida la muerte pero tampoco olvida que sus latidos interrumpen al silencio eterno, apostar por la nada es apostar por la eterna nada, el aspecto de lo trágico que identifica a Dios con la muerte, la oscura luz del nihilismo en Macbeth que dice al oír la noticia de la muerte de Lady Macbeth: «La vida es una sombra que camina, un pobre actor que en escena se arrebató y contonea y nunca más se le oye. Es un cuento que cuenta un idiota, *lleno de ruido y de furia, que no significa nada*»³⁶⁷. Busque o no lo eterno, sigue reconociéndolo, combatiéndolo o suplicándole, con misereres y plegarias a un Dios espectador que no mezcla ningún gesto con la vida de los hombres, sabe mejor que nadie, que sus ojos ensucian de ruido y furia a la soledad cósmica, la muerte la aniquilará por completo, es por ello que la Fedra de Racine es su hermana espiritual ante el silencio, también teñida por la sensibilidad cristiana de Port-Royal, y expresa este sentir durante su última hora: «La muerte, robando la claridad a mis ojos, devuelve al día la luz de la pureza mancillada»³⁶⁸.

364 Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 48.

365 William Shakespeare, *Macbeth*, act. V, esc. 5, pos. 2673-2675.

366 «El milagro de la tragedia es creador de forma. Su esencia es tan exclusivamente mismidad como allí [la existencia del místico] era pérdida de sí mismo. Aquello era un sufrir el todo, y esto es crearlo. Más allá de toda explicación estaba allí cómo un yo podía asumir todo eso en sí mismo; cómo aunque fuera en el estado de fluida fusión, podía destruir todo lo que diferenciaba de sí mismo y del mundo entero, y a pesar de eso preservar su yo-idad para la vivencia de esa abolición propia [...] la última tensión de la yo-idad ha saltado por encima de todo lo meramente individual». Georg Lukács, *El alma y las formas*, 254.

367 William Shakespeare, *Macbeth*, act. V, esc. 5, pos. 2649. El subrayado es nuestro.

368 Jean Racine, *Fedra*, act. V, esc. 7, 64.

Ambas figuras trágicas luchan con un destino autoproducido por su carácter y cercado por el silencio esencial al mundo; la apuesta, en última instancia, es admitir la vida que creen tener, el sacrilegio que supone la existencia de cada una. Espantadas y sorprendidas por la evidencia trágica, espantadas y sorprendidas por el mundo de los hombres y la esfera infinita, espantadas y sorprendidas porque inevitablemente tendrán que volverse lodo sin saber lo que viene después.

LOS QUE SIRVEN AL DIOS OCULTO: MÁRTIRES, SANTOS Y MÍSTICOS

I

Nuestro último momento de la investigación nos ha traído hasta los ensayos por esbozar un perfil tentativo del *hombre con Dios* que reside, junto con los *hombres sin Dios*, en el microcosmos fragmentario de *Pensées*. Estamos ante un segmento de ensayos y tentativas, tanteos alrededor de un rostro difuso, envuelto en una densa aura de misterio dejada por la sombra de *lo póstumo*. El molde del hombre con Dios encapsula a santos y místicos, sin embargo tratamos con una estatua sin pies que por virtud del soplo de un largo trasfondo mítico-religioso puede sostenerse. Abarca, entre otras, a las figuras de Abraham y Job en el Antiguo Testamento pasa por las leyendas de los mártires como santa Catalina de Alejandría hasta cubrir las tentaciones de san Antonio y el éxtasis de santa Teresa de Ávila, refiriéndose, naturalmente, a la estirpe de aquel tipo de persona capaz de escuchar los rumores divinos dentro del *silencio eterno*, los elegidos por Dios. A modo de advertencia, comprendemos muy bien la situación de la que parte nuestro estudio: la baraja está incompleta, los naipes que nos reparte el azar, lo que nos ha dado, viene de un brazo dorado cuyos dedos y codos se han oxidado por la crueldad del devenir histórico; sabemos que trabajar con lo incierto es en sí una apuesta. Reiteramos que nuestra propuesta de lectura es prioritariamente exploratoria, nunca hemos tenido la pretensión ni la urgencia de cerrar de una vez por todas un libro del calibre de *Pensées*, de ahí nuestra reluctancia por fundir la página con la carne de Pascal, para, en su lugar, exhumar las posibilidades de *lo peor*³⁶⁹ latente en los fragmentos, incluso cuando se trata de esbozar a la más resplandeciente de las personas pascalianas.

Debemos confesar lo más pronto posible: lo cierto es que, en lo referente al hombre con Dios, contamos con muy pocas piezas; sobre todo si comparamos sus piezas con las de los otros dos residentes habitualmente liados tras la máscara del *hombre sin Dios*, uno que no busca y otro que busca a Dios. Los obstáculos son bastante claros para cualquier excursión que deseara encontrar al hombre con Dios en una sola pieza entre las ruinas de *Pensées*. Mientras que la figura del hombre sin Dios que refleja la locura común dentro de la condición humana ha permanecido saludable durante siglos, a pesar de la censura y acomodos oscilantes del contenido en el manuscrito; la

369 Cf. Clément Rosset, *Lógica de lo peor*, 69.

situación ha sido distinta tanto para el hombre trágico como para el hombre con Dios, ya que si atendemos únicamente a los fragmentos, ambos tienen una constitución bien endeble, necesitan nutrirse lentamente y en secreto, deben encontrar sus fuerzas para mantenerse de pie recurriendo en lecturas que correspondan a una sensibilidad de otro tipo, es decir, una lectura que no tenga la intención de restaurar la ruina a un estado glorioso del que nunca gozó y borrar la herida dejada tras el fallecimiento prematuro de su autor. No olvidemos que estudiamos a partir de lo fragmentario de manera que, al igual que nuestro rastreo de las notas trágicas del hombre que busca a Dios, el dato documentado, la tinta y lo escrito no comprenden todo el material del que disponemos, hay que admitir también la elocuencia de la oscuridad y el espacio en blanco, pues también tiene existencia aquello que no está plasmado, las insinuaciones de lo desmembrado no carecen de peso para la mirada del *esprit de finesse*. Pero antes de dilucidar al hombre con Dios, debemos realizar ciertas reparaciones, comenzando con lo que nos han heredado las ruinas de *Pensées* y evaluar las herramientas con las que contamos para nuestra expedición.

Para acercarnos a nuestro sujeto de estudio, debemos dar cuenta del estado de la fútil balsa sobre la cual nos *embarcamos* hacia el océano fracturado. El hombre con Dios es la figura que carga con el menor número de aproximaciones al igual que carga con el mayor grado de dificultad a la hora de darle una caracterización. Ambas vías de interpretación de *Pensées* se han mostrado vacilantes de reconstruirlo, pero no ha sido sin razón. Además de las pocas notas con las que se cuentan en *Pensées*, cuando se trata de explorar el contenido de la obra, las menciones acerca del hombre con Dios se mantienen al mínimo y dispersas entre los estudios, o para colmo, no aparece por ningún lado si fijamos la mirada en lecturas como la de Rosset. Tan pronto y echamos un vistazo a los índices de los estudios como el de la lectura trágica por parte de Goldmann o la lectura apologética a manos de Béguin, descubrimos que, después de la apuesta, poco queda por decir acerca del manuscrito póstumo, esto es, sin que se tratara de reflexiones de clausura; ni un solo apartado dedicado a la segunda parte del más emblemático fragmento directriz sobre el cual se han apoyado la mayoría de los estudios para segmentar al manuscrito con una suerte de orden: «*Primera parte*. Miseria del hombre sin Dios. *Segunda parte*. Felicidad del hombre con Dios»³⁷⁰. Si bien el hombre con Dios supondría, como un espacio negativo, una parte importante para delimitar al hombre sin Dios en un juego de contrastes, se ha preferido mantenerlo al margen de las

370 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.6 – B.60.

investigaciones para, en su lugar, conservar la atención al momento posterior a la elección afirmativa de la apuesta.

En otras palabras, justo después de la apuesta, los expertos se preocupan por lo que significaría la religión cristiana para la persona que dice *sí* a la verdad del crucificado y que, *además*, acepta la recomendación de autosugestión encontrada en las líneas finales del mismo fragmento, entregarse al olvido de sus inquietudes, sofocar la visión del abismo por la vía de la costumbre en un proceso de reintegración a la comunidad: *la fe del autómata*³⁷¹. Tal modo de acercarse al final de los estudios sobre el contenido de *Pensées* es más notorio entre las lecturas apologéticas que entienden al hombre sin Dios por incrédulo y libertino, el todo o nada de la apuesta parece devaluarse a la calidad de un trámite religioso en el que hay que orillar y convencer al rival hacia la opción más conveniente, en fin, hacia una alternativa sopesada y, por tanto, menos arriesgada; un apostador mediocre que nunca tira para perder: «Aunque incluso tuviésemos una única probabilidad de ganar lo infinito y varias oportunidades de perder lo finito, la pérdida siempre será finita. La ganancia, por lo tanto, es infinitamente superior a la pérdida: en presencia de lo infinito, lo finito tan solo es nada. La razón nos manda, pues, apostar por Dios»³⁷². Es una postura que se encuentra muy lejos de *una búsqueda en la que se juega el destino*, de un profundo estado de angustia y soledad en el cual el hombre del pathos trágico lamenta su propia constitución, su irremediable conciencia paradójica, es decir, *padece estar hecho de tal manera que no puede creer*³⁷³, de manera que debe recurrir a la apuesta para «superar lo trágico mediante lo trágico mismo»³⁷⁴, en una esperanza, sustraída de todo optimismo, que va contra toda esperanza; si dice que cree, es porque *quiere creer*. Ambas situaciones brotan del mismo fragmento de *infinito nada*, pero se extienden por dos vías completamente diferentes. Cualquiera que sea el caso, por encima del precipicio, en el horizonte, reside el hombre con Dios que, en sentido general, es la silueta de una esperanza según la vislumbra la apuesta por el todo, de alcanzar la felicidad prometida por el

371 «Queréis ir a la fe y no conocéis el camino. Queréis curaros de la incredulidad y pedís los remedios; aprended de aquellos, etc., que han estado atados como vos y que apuestan ahora todos sus bienes. Son gentes que conocen ese camino que queréis seguir, y curadas de un mal del que queréis curaros; *seguid el comportamiento con que han empezado. Consiste en hacerlo todo como si creyesen, tomando agua bendita, mandando decir misas, etc. Naturalmente incluso esto os hará creer y os entontecerá*». *Ibid.*, L.418 – B.233.

372 Jean Mesnard, *Pascal: El hombre y su obra*, 152.

373 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.418 – B.233.

374 Joaquín Llansó, *De la nada al infinito*, 210.

cristianismo, al mismo tiempo, es una dimensión más de la *espantosa distancia* entre la humanidad y Dios.

Lo que parecen sugerirnos la estructura de los estudios de *Pensées*, al igual que la ausencia de fragmentos capaces de describir la complejidad de un hombre con Dios, es que tanto la figura santa como la segunda parte que supondría felicidad redimida quizás no representan el núcleo de la obra. Más bien, se trata de una aspiración del hombre sin Dios, una imagen cultivada en los prados del valle de lágrimas, parte del escenario metafísico cristiano que con su sombra vela la esfera infinita. En suma, las restricciones que atañen a las interpretaciones de *la persona que sirve a Dios* encuentran su justificación a partir de un ángulo de visión interesado por las condiciones necesarias para abarcar íntegramente a una, y tan solo una, faceta del instante de la apuesta, sea o no de talante trágico, es decir, en la fracción de segundo en la que el hombre que apuesta se decanta por el todo; dentro del estudio de Goldmann la acostumbrada postura es igualmente solidificada: «la apuesta es el centro en el que desembocan todos nuestros análisis del pensamiento pascaliano»³⁷⁵. En consecuencia, tan pronto los estudios de *Pensées* sitúan a la apuesta como la culminación del manuscrito, no necesitan razones para hablar sobre el hombre con Dios, pues apostar carece de sentido para el tipo de hombre que sabe con certeza, o más bien, *tiene fe en la existencia de Dios*, poner en juego la vida no dice nada para quienes «han alcanzado algo que no está al alcance de ningún hombre, y ciertamente —hace hincapié Goldmann— que no está al alcance de Blaise Pascal»³⁷⁶. Sin embargo, como hemos visto en la investigación, el hombre con Dios no es un estado que pueda obtenerse por medios humanos, no importa cuán desesperada sea la situación ante el abismo, la apuesta por el todo es incapaz de suturar la herida trágica y encaminar al ser humano hacia una inmortalidad asegurada. Esa es una cualidad guardada únicamente por el Dios oculto. Asimismo, la fe, distinta a las verdades del corazón, es un don otorgado por el Dios de Fuego a la máquina humana, fulminando su corazón, dotándole de un olfato, una mirada, una audición y una lengua que van más allá de todos los límites que caracterizan a los sentidos mundanos³⁷⁷.

375 Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto*, 289.

376 *Ibid.*, 268.

377 «*Carta que resalta la utilidad de las pruebas. Por la Máquina*. La fe es diferente de la prueba. Ésta es humana y aquélla es un don de Dios. *Justus ex fide vivit* [el justo vive de la fe]. Ésa es la fe que Dios mismo pone en el corazón, cuya prueba es a menudo el instrumento, *fidex ex auditu* [la fe viene pues por la audición], pero esa fe está en el corazón y no hace decir *scio* sino *Credo* [no 'yo sé', sino 'yo creo']». Y «La fe dice lo que los sentidos no dicen, pero no lo contrario de lo que ven; está encima, no contra». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.7 – B.248 y L.185 – B.265.

Ahora bien, debemos distanciarnos de aquellas lecturas insistiendo una vez más que nuestro ángulo de visión explora las ruinas a través de un parámetro diferente, esto es, con el fragmento directriz de las *tres personas pascalianas*³⁷⁸, de modo que nos sea lícito continuar y agregar los esbozos pertenecientes a una persona más. Si bien nos hemos dado a la tarea de admitir anteriormente que el núcleo de nuestra lectura descansa en el hombre trágico, aquel que entre gemidos busca a Dios, intermedio no solo entre el todo y la nada, entre dos infinitos, entre las bestias y los ángeles, sino también entre dos clases personas. Por tanto, consideramos de suma importancia rescatar a las figuras del santo, del mártir y del místico, ya que, por un lado, configuran uno de los extremos que cercan a la figura trágica tras una muralla impenetrable a todo esfuerzo humano, un extremo al que no puede pertenecer o si quiera comprender completamente. Por otro lado, sostenemos la postura de que el hombre con Dios sigue manteniendo un vínculo profundo con la condición humana, patria común, y tema principal de *Pensées*, entre las tres personas en cuanto caminan sobre la esfera infinita.

II

Para comenzar con el asunto que nos compete, a lo largo de la investigación nos hemos habituado a establecer fragmentos directrices para dar cuenta del ángulo desde el cual abordamos nuestra conversación con el escrito póstumo, y el caso del hombre con Dios no es una excepción:

Lo que nos hace difícil comparar lo que pasó antaño en la Iglesia con lo que vemos ahora, es que generalmente miramos a san Atanasio, a santa Teresa y a los demás como coronados de gloria y de años, *juzgados con anterioridad a nosotros como dioses*. Ahora que el tiempo ha decantado las cosas eso parece así, pero en la época en que se le persiguió, aquel gran santo era un hombre que se llamaba Atanasio y santa Teresa una monja. Elías era un hombre como nosotros y sujeto a las mismas pasiones que nosotros, dice Santiago para quitar a los cristianos esa falsa idea que nos hace rechazar el ejemplo de los santos como desproporcionado a nuestra condición. *‘Eran santos’, decimos, ‘no es como nosotros’*. ¿Qué pasaba pues entonces? San Atanasio era un hombre llamado Atanasio, acusado de algunos

378 «Sólo hay tres clases de personas: unas que sirven a Dios porque lo han encontrado [...]. Las primeras son razonables y dichosas». *Ibid.*, L.160 – B.257.

crímenes, condenado en tal y tal concilio por tal o cual crimen. Todos los obispos le condenan y, finalmente, el papa.³⁷⁹

Con este fragmento comienza a maquinarse la lógica de lo peor en nuestra configuración de la imagen del hombre con Dios. En primera instancia, sale a la luz la denuncia al modo exagerado y nostálgico desde el cual son observados los santos, cuando, por exceso de elogios, son despojados de toda partícula de humanidad una vez que han sonado las campanas de sus días. Hay, en este fragmento, una vaga referencia a una forma de relatos moralizadores que contribuye a dicho malentendido, nacidos de una antigua tradición literaria del cristianismo, todavía vigente durante el siglo XVII, preocupada por la introducción y la edificación de figuras canonizadas por la Iglesia, las vidas de los santos o, más bien, cómo murieron defendiendo la religión, la figura del mártir. Se trata de la escritura de, si se quiere, textos biográficos hinchados por una mirada tan ingenua como piadosa. Relatos que, debido a sus pretensiones de beatificación, pertenecen más al reino de la leyenda: la hagiografía³⁸⁰.

El brillo hagiográfico está impregnado con el germen de la apología, su prioridad es con la institución eclesiástica, la Iglesia, su escritura recopilatoria acomoda con maestría las cualidades estimables de su sujeto de estudio, exaltando lo admirable y resplandeciente que funde al bienaventurado con lo sobrenatural, destaca lo que de virtuoso tiene ante los ojos de la Iglesia y en concordancia con otros de su estirpe, para de ellos extraer alguna doctrina fructífera, crear con ellos un mundo espiritual para que el obrar cristiano este cimentado sobre un terreno firme, la pauta del bien, y que el problema práctico sea resuelto al apoyarse en *conductas apasionadamente buenas*, recordamos en esto a Unamuno: «Mi conducta ha de ser la mejor prueba, la prueba moral de mi anhelo supremo [...]. No se basa, pues, la virtud en el dogma, sino éste en aquélla, y es el mártir el

379 *Ibid.*, L.598 – B.868. El subrayado es nuestro.

380 La biografía de Blaise Pascal también fue manufacturada al modo hagiográfico bajo la pluma de su hermana Gilberte, escrita poco después de su muerte, el objetivo del texto era construir a través del relato de la vida de su hermano el arquetipo del jansenista ejemplar al modo de un santo, precedido por la imagen del niño prodigio caracterizado por un genio matemático inigualable. El texto de Gilberte ha contribuido a la lectura apologética de *Pensées*, aunque también genera sospechas entre los integrantes de la misma vía de apreciación, esto es, a propósito de su validez como un recuento biográfico fiable, un ejemplo es el comentario de Mesnard que, en la introducción a su estudio del autor de *Pensées*, agrega al respecto de la escritura de Gilberte: «La narradora, siempre sobria y natural, ha sabido, sobre todo, evocar, con una conmovedora delicadeza, el Pascal de los últimos años. Gilberte redactó esta *Vida* después de la muerte de su hermano; circularon copias manuscritas de la misma mucho antes de que fuera publicada en 1684. Admirada en extremo –Bayle la elogió con entusiasmo–, se hace inseparable de las diversas ediciones de los *Pensamientos*. Actualmente su valor como documento histórico es muy discutido; trataríase de un escrito hagiográfico con todos los defectos del género». Jean Mesnard, *Pascal: El hombre y su obra*, 10-11.

que hace la fe, más que la fe al mártir. No hay seguridad y descanso [...], sino en una conducta apasionadamente buena. Es la conducta, la práctica, la que sirve de prueba a la doctrina, a la teoría»³⁸¹. La hagiografía tiene, entonces, el interés de moldear a mártires resguardados por la Providencia absolutamente bondadosa, inmunes a la locura y descargados de defectos, ocultando sus debilidades hasta el grado de forjar una criatura ilusoria, simple y sin sombra que bien podría considerarse una caricatura o sobrehumana o inhumana. Al volver conmovedoras y majestuosas las vidas de los santos, la literatura hagiográfica exhorta al feligrés, su destinatario, a actuar *bien*, exhortando a imitarlos o evaluar su manera de proceder a través de las actitudes de aquellos que entregaron su vida a la fe en Dios, ya sea atravesando el desierto con huesos rotos como san Jerónimo o sea como aquellos decapitados por las hojas afiladas de los enemigos de Dios, tal es el caso de una santa Catalina de Alejandría y de sus inspirados en el siglo IV. Recuperando a Scheler, los personajes del martirio expresan un sentido para el sufrimiento, «el más maravilloso y sinuoso de los caminos, el camino de la doctrina *cristiana* del sufrimiento, el camino del bienaventurado sufrimiento y de la redención del sufrimiento, que se realiza en el mismo sufrimiento, por el amor misericordioso de Dios: el ‘camino real de la cruz’»³⁸². Sufren pero, ante todo, son antitrágicos debido al sentido moral de su padecer. Por tanto, consideramos apropiado cederle un espacio de nuestro estudio a la hagiografía, ya que acercarse a su literatura enriquece los motivos de su rechazo parcial por parte de *Pensées*, muestra únicamente lo angelical del hombre con Dios. Además, representa una importante pieza que permite a nuestro estudio dar cuenta del lento desarrollo de un cambio de enfoque con respecto a la santidad, un modo de valoración distinta que da lugar a los místicos.

Tengamos de ejemplo a Catalina de Alejandría, ya que la anécdota piadosa de sus suplicios exhibe con creces la opinión de considerar al estado de santidad a la misma altura que a los dioses. Además de ser una virgen —cualidad común entre las santas— a sus dieciocho años de edad, Catalina era bella y sabia, según lo relata Jacobo de Vorágine en su recopilación de la vida de los santos apropiadamente llamada *La leyenda dorada*³⁸³, realizada a mediados del siglo XIII, en la Baja Edad Media. En lo referente al martirio de Catalina, Vorágine nos cuenta que fue humillada, desnudada, golpeada y después encerrada sin alimento en un calabozo durante un periodo de doce

381 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pos. 3777-3781.

382 Max Scheler, *El sentido del sufrimiento*, 42.

383 Cf. Jacobo de Vorágine, *La leyenda dorada*, Tomo I, 190-201.

días por órdenes del emperador Majencio quien, aunque incapaz de competir con la sabiduría de la hija del rey Costis, se negaba a aceptar la verdad del cristianismo pues, entre otras razones, consideraba a Catalina nada más que *una débil mujer*. Los crímenes de Catalina: hacer la señal de la cruz en un templo de Alejandría en temporada de rituales y sacrificios paganos, luego tratar de convertir al emperador hacia la fe cristiana. Durante su encierro, el cuerpo dañado de Catalina es atendido por la mano de Dios, sus heridas son curadas por ángeles, una paloma blanca le provee de alimentos; con la imagen de su milagroso cuerpo convierte hacia la fe cristiana a la emperatriz junto con los doscientos soldados que la acompañaban. Al salir de su encierro es llevada ante el emperador Majencio, quien se encontraba tan furioso como sorprendido por el estado en que mostraba Catalina. Si bien Majencio no estaba convencido de las virtudes celestiales de Catalina, sospechaba que la muchacha poseía talentos en las artes mágicas, ya que, además de mostrarse inmaculada, destruyó, por la intervención de un ángel, la máquina de ejecución en la cual ella habría servido de ejemplo para asustar a otros cristianos, y para empeorar la situación, convirtió hacia su fe a la emperatriz a quien el mismísimo emperador se vio obligado a mandar que le cortaran los senos con pinzas de hierro, para luego ordenar su pronta decapitación. Así pues, cuando Majencio le ofreció dos alternativas a Catalina: o arrepentirse y ser la primera en su palacio o la vía del sacrificio por decapitación. Catalina, sin dudar, se resolvió por la segunda opción puesto que ella afirmaba ser la esposa de Cristo cuyo reino era más poderoso que todo lo que pudiera ofrecer el más grande imperio de *un débil mortal*. Para terminar con el recuento de la hagiografía de santa Catalina, atendemos directamente a las palabras de Vorágine al contar que en los últimos segundos de su vida, justo antes del beso fatal entre cuello y cuchilla, Catalina, después de lanzar a todos los vientos una plegaria de profesión de fe, «oyó una voz del cielo que le respondió: ‘Ven, esposa querida, tienes abiertas las puertas del cielo. Te prometo socorrer a aquellos que me invoquen por tu intercesión’. Y cuando la cortaron la cabeza, corrió de la herida leche en vez de sangre»³⁸⁴. Finalmente, se relata que el cuerpo de la mártir es recogido por ángeles enviados para enterrarla en el monte Sinaí.

Nuestro fragmento directriz comienza a cobrar sentido una vez que observamos el modo en que es contado el martirio de santa Catalina. Son inmensos los esfuerzos de su hagiografía por cortar los lazos que unen a la mártir con la condición humana; no hay nada de *débil* en Catalina, su

384 *Ibid.*, 200.

carácter moderado, voluntad inquebrantable y entrega a la fe en Dios frente a la furia y los castigos severos del emperador son signos de ello. Carece de confusión, incertidumbre y tensión, el suplicio es la clave del martirio, supone la prueba que ha de superarse, de antemano aceptada por el o la mártir. Esto es algo apreciable incluso en la figura de Cristo quien, con pleno conocimiento de que sería traicionado por uno de sus discípulos, hace de la conspiración en su contra un testimonio de la verdad moral que encarna³⁸⁵: «La traición de Judas posibilita el martirio de Cristo, fundamento de la beatitud de todos los creyentes»³⁸⁶. El padecer del mártir nada tiene de trágico, se encuentra en una visión de mundo totalmente contraria a la de un Edipo que evita por todos sus medios el cumplimiento de la profecía de sus crímenes. Asimismo, el acento puesto en *lo milagroso* es igualmente unidireccional y no puede pasar desapercibido dentro de los relatos de esta categoría; lo sobrenatural, lo celestial, lo absolutamente bueno siempre acompaña a Catalina, cuenta con el favor de los dioses incluso en su hora más lúgubre: no hay herida que sobreviva en su cuerpo, pues los ángeles son sus custodios e implacables curanderos; ningún segundo de hambruna, una paloma está encargada de darle alimento; el papel que representa Catalina no es generar temor con su muerte, sino inspirar y convertir a todo pagano que sea testigo de su ejecución pública; qué importa si le cortan la cabeza, quien quiera ver un derramamiento de sangre no le encontrará ahí, pues de su cuerpo inanimado corre leche. Hambre, enfermedad, dolor, trauma físico, humillación, reclusión, una muerte violenta, e incluso la horrible posibilidad que atormenta al humillado Áyax antes de suicidarse: abandonar el propio cuerpo sin vida a la intemperie³⁸⁷; elementos que atemorizan al ser humano son preocupaciones resueltas o, mejor dicho, echadas a un lado por la hagiografía, no parecen presentarse como un momento de angustia ni desesperación para Catalina. Se da la impresión que a la esposa de Cristo no le afectan las mismas cosas que van del más ordinario hasta el más poderoso de los hombres. A tal punto que no podemos siquiera asegurar que la mártir es una mujer hecha de carne y hueso, ¿es posible y, acaso, sensato actuar según el modelo

385 «Ésta es la copa de la nueva alianza, sellada con mi sangre, que se derrama por ustedes. Pero, ¡cuidado!, que la mano del que me entrega está conmigo en la mesa. El Hijo del Hombre sigue el camino que se ha fijado; pero, ¡ay de aquél que lo entrega!» Lc. 22: 20-22. Luis Alonso Schökel, *La Biblia de Nuestro Pueblo*, 1665.

386 Karl Jaspers, *Esencia y formas de lo trágico*, 32.

387 La plegaria que Áyax, momentos antes de suicidarse, lanza a Zeus después de clavar la espada de Héctor en la tierra sirve de ejemplo para esclarecer el contraste que existe entre el destino mortuorio de un héroe trágico y de una mártir legendaria: «Así de bien preparados estamos. Ahora, Zeus, ayúdame tú antes que nadie, como es natural. Te pediré la obtención de un don nada excesivo: envíanos un mensajero a que lleve la mala noticia a Teucro, para que sea el primero que me levante del suelo abrazado a este puñal recién bañado de sangre, y *no sea tirado y arrojado como presa de perros y botín de aves de rapiña, lo que sucederá si antes me echa la vista encima algún enemigo*. He ahí, Zeus, todo lo que te encomiendo». Sófocles, *Tragedias completas*, Áyax, 67. El subrayado es nuestro.

apasionadamente bueno de alguien que se encuentra tan lejos de la humanidad? De ahí que sea por demás comprensible escuchar: Catalina de Alejandría *era una santa, no es como nosotros*.

Ahora bien, aunque los santos y las santas, en cuanto mártires, aparezcan tan apartados de la condición humana y por ello llegasen a fracasar en su propósito pedagógico de posar como modelos ejemplares para la doctrina cristiana, las leyendas de sus suplicios no pierden fertilidad, contribuyen a la generación de nuevos rituales y creencias que fortalecen el vínculo entre el mártir y la comunidad de fieles, sacando provecho de la misma costumbre que mira dioses donde hay humanos. Las figuras de los mártires son una suerte de *cadáveres milagrosos* cuyo nexo íntimo con la muerte no debe ignorarse, relatos como el de Catalina abonan a la imagen de que los cuerpos de los mártires poseen propiedades sobrenaturales, milagrosas; de manera que era, por todo, justo pensar que sus huesos conservaran algo de milagroso, de ahí los relicarios, de ahí que uno deseara que lo inhumaran cerca de los santos, lo más cerca posible, el entierro *ad sanctos*—denominados así por Philippe Ariès—. Los mártires realizan milagros no solo en vida, sino que una vez fallecidos, sus restos devienen a calidad de reliquias al servicio de la Iglesia. Respecto a estas costumbres acudimos a Vandermeersch cuando comenta, en su reconstrucción histórico-psicoanalítica del contexto medieval que da surgimiento a prácticas de flagelación, que el mundo de las reliquias «puede evocar en nuestro fuero interno relativo a la muerte, a los cadáveres, a la ‘fetichización’ de un trozo de cuerpo que va a escapar a la corrupción pero que caerá en el poder de un superviviente [...]. Es de suponer que, de manera progresiva, cuando crecía la devoción por un mártir concreto las tumbas se convertían en auténticos altares»³⁸⁸. Sin profundizar sobre el martirio de santa Dimpna cuya muerte, a manos de su padre, ocurre a mediados del siglo VII, nos interesamos por resaltar el ritual curativo que hace uso de los huesos de la mártir de Geel durante el siglo XIII, y compete a los fieles que padecían algún desequilibrio mental pues se creía que la santa podía curar la locura que era lo mismo a *una posesión demoníaca*³⁸⁹. Los restos de la santa eran conservados y venerados

388 Patrick Vandermeersch, *Carne de la Pasión: Flagelantes y disciplinantes, contexto histórico-psicológico* (Madrid: Trotta, 2004), 79-80.

389 Un ejemplo de posesión demoníaca durante la Edad Media es la melancolía, entendida como acedia o el demonio de la acedia, un estado pecaminoso y patología psicológica, desprovista de toda consideración positiva al vivificar en los creyentes un estado de ánimo ocioso, o bien, un ataque de aburrimiento y apatía que supone peligro para la doctrina cristiana. La melancolía era un síntoma de una fe endeble, alejando al hombre de Dios y los oficios religiosos; es hasta el Renacimiento cuando la melancolía reivindica su lado positivo, privilegiado y admirable de contemplación profunda: «El demonio de la acedia era algo que se tomaba muy en serio, porque agujoneaba el deseo de huir de la vida espiritual y fomentaba la vagancia y la falta de estímulo. Así las cosas, la melancolía, se convirtió en la mayor amenaza para la fe, y para la sumisión a Dios y a la Iglesia [...]. En el siglo XIV, la melancolía también se relacionó con ‘los pecados de la carne’ y el *otium*, es decir, la ociosidad o falta de ocupación». Joke Hermsen, *La melancolía en tiempos de*

dentro de urnas y cofres ornamentados puestos en exhibición con el objetivo de entablar una relación corporal entre la santa y el devoto, siempre y cuando la interacción fuese intermediada por un sacerdote³⁹⁰.

En lo que respecta al entierro ad sanctos, prolongada costumbre religiosa que inicia entre los siglos IV y V y desaparece hasta el siglo XVIII, es una manera de inhumación acordada por el moribundo en la que confina su cuerpo a la Iglesia para que sea sepultado cerca de las tumbas de los mártires. La función mortuoria del mártir era la de resguardar el espacio del cementerio y a los inhumados que se le encomendaban, en cuerpo y alma, tanto de los profanadores como de los demonios, protegerlos de toda amenaza hasta el momento que deban despertar del sueño obligado, la resurrección de los muertos en el día del Juicio Final. En el fondo de esta práctica yace la certeza de que los mártires son los únicos entre la humanidad que tienen consolidado un lugar inmediato en el paraíso³⁹¹. También cabe destacar que el entierro ad sanctos refuerza la idea comunitaria de *todos hemos de morir*, un destino colectivo después de la muerte, pues a los difuntos se les sepultaba amontonados junto a los mártires, en sarcófagos de piedra, despersonalizados, sin placas, sin retratos ni inscripciones funerarias para distinguirlos entre sí. No es hasta el siglo XII que reaparece la *tumba visible*³⁹², más conmemorativa que exacta en cuanto al sitio de inhumación se refiere, una muerte individualizada que en principio está reservada a una selección de figuras santas e ilustres. Así pues, mientras el cadáver del mártir se halle próximo al difunto, no debe temer ni al deshonor en la Tierra, ni a la peste ni a los demonios que corromperían su carne y le arrastrarían al infierno.

incertidumbre (Madrid: Siruela, 2019), Edición de Kindle, pos, 260-263

390 Después de que el devoto se confesara y comulgara, comenta Vandermeersch: «El sacerdote sacaba los huesos del relicario y los depositaba sobre el cuerpo del enajenado. Posteriormente, éste había de permanecer durante nueve días sin cambiarse de ropa en una estancia especial contigua a la iglesia, desde la que podía seguir los oficios. Cada día, una vez concluida la misa, se le obligaba a beber el agua con la que se había purificado el cáliz. El momento de una posible curación estaba cada vez más cerca, pero el paciente se había convertido en esclavo de la santa». Patrick Vandermeersch, *Carne de la Pasión*, 79.

391 Máximo de Turin, autor del siglo V, comenta a propósito de las bendiciones de encomendarse a los mártires en el sepulcro: «Aquí nos impiden caer en el pecado, allá nos protegen del horrible infierno, *inferni horror*. Por eso nuestros antepasados se preocuparon de asociar nuestros cuerpos a las osamentas de los mártires: el Tártaro les teme y nosotros escapamos al castigo». Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, 36.

392 Según las investigaciones de Ariès a propósito de la aparición de las tumbas visibles: «Los cementerios de la primera mitad de la Edad Media, incluyendo los más tardíos donde persistieron las costumbres antiguas, son acumulaciones de sarcófagos de piedra, en ocasiones esculpidos pero casi siempre anónimos [...]. Sin embargo, a partir del siglo XII —y en ocasiones un poco antes— reencontramos las inscripciones funerarias que prácticamente habían desaparecido durante alrededor de novecientos años. Primero reaparecieron sobre las tumbas de los personajes ilustres, es decir santos o asimilados a los santos [...]. El arte funerario evolucionó hacia una mayor personalización hasta los comienzos del siglo XVII, y el difunto puede entonces ser representado dos veces en la misma tumba: yacente y orando». Philippe Ariès, *Morir en Occidente*, 48-49.

En ambos casos, las propiedades sobrenaturales con las que están dotados los cuerpos de los mártires expresan una creencia, o costumbre dentro de la mentalidad medieval en la que la salvación se consigue por proximidad, por un simple contagio. La intervención que suponen los rituales milagrosos niegan toda noción de azar de la concepción cristiana del mundo, con la sola presencia del cuerpo del santo desaparece todo rastro de lo trágico que pudiera ocultar el valle de lágrimas para el *yo* de los Salmos, la muerte ya está suavizada por el aura que mana del hombre con Dios. Los cadáveres milagrosos dan cuenta de los intentos del ser humano por aferrarse a algún extremo accesible que sobreviva la podredumbre y establezca negocio con el Ser benevolente y eterno. El mártir da evidencia de un ángulo de visión que, ante todo, existe para la institución y la comunidad religiosa. Sus siluetas mantienen furor gracias a la comunidad inspirada por sus sufrimientos y delirios, son elevados por las anécdotas de los testigos de sus buenas hazañas y muertes apasionadas, sobreviviendo en las tradiciones populares de los pueblos y en las plegarias que buscan a través de ellos consolución, es decir, viven en la voz de aquellos que los sobreviven hasta plasmarse en el texto hagiográfico, editados según los cánones de la Iglesia para su colocación en un martirologio.

La hagiografía si bien supone, por sus obvias tonalidades religiosas, un ángulo de visión atractivo para esbozar al hombre con Dios, sigue siendo una perspectiva insuficiente para nuestro tratamiento de *Pensées* si tan solo aceptamos sin chistar la fortaleza angelical exhibida en las leyendas. Las leyendas de los mártires si bien tienen asiento en la historia, no por ello dejan de mostrarse con exagerada sencillez, a lo que resulta provechoso poner el foco de atención sobre lo que Erich Auerbach tiene que decir acerca de las limitaciones de la leyenda como género literario: «La leyenda ordena sus materiales en forma unívoca y decidida, recortándolos de su conexión con el resto del mundo, de modo que éste no pueda ejercer una influencia perturbadora, y conoce tan sólo hombres definitivamente cortados, determinados por unos pocos motivos simples, y cuya unidad compacta de sentir y de obrar no se puede alterar»³⁹³. Entonces, en las leyendas de los mártires tenemos a un fiel bueno, inocente y justo víctima de los arbitrarios castigos y torturas de un tirano, un pecador sumergido en la maldad, el error, la locura y la injusticia; el relato de dos necios inflexibles que necesariamente termina con la muerte del mártir. La lógica legendaria que opera tras

393 Erich Auerbach, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, 25.

los mecanismos de la hagiografía abre un abismo entre la humanidad y los mártires, es para el resto del mundo tan impresionante como increíble pues es difícil creer que existan en vida hombres así y sigan siendo humanos. Así pues, los relatos de la vida de los santos tienen muy poco que ofrecer para caracterizar al hombre con Dios, portan una escasa atmósfera de humanidad. No obstante, los mártires refuerzan la pasión dominante definida por la predilección hacia el sufrimiento de la carne, también parecen sugerir que la Iglesia, a fin de domesticarlos ya que son extremadamente necios, los necesita muertos para coronarlos; de volverse perturbadores no es sorpresa que sean condenados *por todos los obispos y, finalmente, por el papa*³⁹⁴.

La figura del mártir encapsula *la doctrina cristiana del sufrimiento* cuya inspiración generalmente es atribuida a la figura de Job, el inocente, fiel y justo que padece, cuando el sufrimiento se manifiesta en los gritos de la criatura para extenderse por el universo al modo de la expresión paternal de amor: «Una idea que a un hombre de nuestro tiempo le puede parecer excesiva, la idea de que Dios castiga precisamente a los que *ama*, y no los castiga porque lo merezcan sino para sacar su ser purificado del tumulto de lo terrenal y darle una fidelidad religiosa»³⁹⁵. La purificación del alma está en la aceptación del sufrimiento, enviado por Dios para que acompañe al ser humano como un amigo que exhorta a mirar más allá de su silueta, al que se le debe buscar y amar precisamente por el hecho de que lastima y comporta el carácter del mal en los golpes a la carne del mártir. El sufrimiento del inocente como el de Job o Cristo, es prueba divina de la inocencia del mártir y, consecuentemente, del amor del Padre, pues su sangre es derramada para pagar por culpas ajenas, las faltas de sus hermanos y hermanas, las flaquezas de sus aliados y los horrendos pecados de sus enemigos. Catalina sufre por Majencio, la inocente padece felizmente los pecados del emperador pagano, necio, tiránico y cruel, un sufrimiento noble y divino que ilumina los ojos en lugar de oscurecerlos, de ahí que Catalina no lance quejas o llantos, le permite separar el reino auténtico y superior de aquel reino inauténtico e inferior de un débil mortal, pues *aunque la carne del cristiano, o bien, del mártir esté triste, la médula de su espíritu está llena de alegría*³⁹⁶.

394 «El papa odia y teme a los sabios que no están sometidos a él por voto». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.677 – B.873.

395 Max Scheler, *El sentido del sufrimiento*, 62.

396 *Ibid.*, 66.

III

Después de explorar las posibilidades de la hagiografía para la construcción del hombre con Dios, encontramos en los mártires a figuras compuestas de trazos tenues, simples pero útiles para delinear la relación que poseen con los hombres de la comunidad desde el encuadre y la apreciación tardía del cadáver milagroso. Sin embargo, todavía hace falta acercarse al hombre con Dios propiamente desde el ángulo de nuestra lectura de *Pensées*, necesitamos colocarlo respirando, con vida, dentro del universo de la esfera infinita, es decir, devolverlo a la condición humana con todo el espanto que llegase a implicar, para dar cuenta de algún semblante de su visión de mundo a partir de la atmósfera trágica, y eventualmente aproximarnos a la configuración de una locura que nace del roce con lo absoluto.

Nuestro interés durante el apartado presente es preparar el advenimiento de la figura del místico, la persona de la *vida contemplativa* que, por su entrega, libra una batalla, no contra los tercios y los paganos, sino contra el mundo de la pesadilla universal y contra la propia carne. Para ello, hacemos referencia a una apreciación diferente con respecto a la figura del santo que comienza en el siglo XVI, durante el Renacimiento y después del cisma entre diferentes sectas de la Iglesia ocasionado por la Reforma luterana, cuando la figura del hombre con Dios abandona los reinos de la hagiografía, deja de ser una leyenda simple para volverse un organismo misterioso. Hay un cambio de contenido, un giro si quiere, el interés está dirigido ahora hacia la interioridad del santo, si bien todavía comporta un talante extraordinario no cae en el riesgo de malentenderlo por deidad, los acentos están puestos sobre su humanidad antes que en lo milagroso, «por sus ‘estados’ más que sus virtudes, por sus conocimientos más que por sus hazañas, por su ‘lenguaje desconocido’ más que por sus milagros»³⁹⁷, según lo señala Michel de Certeau. Nuestro enfoque hacia el hombre con Dios toma en consideración este cambio de valoración, cuando el amigo y la esposa de Dios, que en antaño protegían del mal hasta con sus huesos tanto en la vida como en las regiones de ultratumba, capaz de realizar milagros y convertir al pagano, se encuentran ellos mismos tentados por el mal, no pueden hacer otra cosa más que caer en llantos, soportar la visión de lo horrible; solitarios que, ante el peso del universo, se apartan del mundo. Dando cuenta de una visión de mundo distinta a la del

397 Michel de Certeau, *La fábula mística: Siglos XVI-XVII* (Distrito Federal: Universidad Iberoamericana, 2010), 123.

valle de lágrimas, o bien, que la sustenta al aportarle, con sus experiencias, una nueva dimensión del universo oculta para el resto de la humanidad.

Para aproximarnos a la visión del mundo experimentada por el santo, debemos acudir, una vez más, a las láminas del Bosco, y continuar con la lectura que anteriormente optamos por abreviar debido a que, en su momento únicamente nos interesaba resaltar la dimensión moral sugerida por el *Jardín de las Delicias* y el *Carro de heno* en relación con el valle de lágrimas: paisajes siniestros, preñados de moralejas acerca de lo que el neófito debe evitar si no desea dejarse engañar y hundirse en los lagos helados del infierno. Sin embargo, para el apartado inmediato de nuestro estudio nos acercamos a las láminas desde la mirada que busca recuperar la atmósfera trágica cuya lumbre oscura, que sustenta a las cosmovisiones con ánimos desalentadores y pesimistas, se propaga discretamente por los paisajes que se refieren a la vida en la Tierra hasta su culminación en el tríptico dedicado a *Las tentaciones de San Antonio*. Dicho de otra manera, se trata de indagar con respecto al fortalecimiento de la atmósfera trágica evocada en las inquietantes pinturas del Bosco, cuando lo horrible rasga las vestiduras de los santos, envenena al mundo y enloquece a los hombres. Comenzamos con el recordatorio: el aura de misterio alrededor del Bosco y su obra permite que exista un vasto rango de tonalidades respecto a la interpretación de su imaginario demoníaco, imposible dar con una lectura definitiva al igual que en el caso de *Pensées*, pero, más importante todavía es la concordancia que tiene lo fragmentario trágico de uno con la inconsistencia fantástica y demoníaca del otro. En las láminas del Bosco podemos observar cuando lo trágico, *lo horrible del ser del mundo*, se torna *demoníaco*, tanto por la deformidad de sus criaturas y escenarios fantásticos como por la falta de cuerpos textuales que anexarían a un pensamiento conciso sus pinturas fijándolas en una única perspectiva. Cortando nexos con la lectura moral de sus trípticos, desde el momento que fijamos la mirada sobre sus paisajes oníricos es posible captar, o bien, vislumbrar la primera faceta de lo demoníaco, un desgarramiento preliminar que si bien es similar al *caos poético* de lo póstumo, en el caso del Bosco la confusión es, quizás, deliberada, esta es, la tentación y el tormento de *querer completar lo que no puede completarse*. Enrico Castelli lo condensa en una serie de interrogantes:

¿Qué es aquella forma? ¿Un pez? Lo parece, pero a la mitad la forma no es ya la de un pez. ¿Es un pájaro? Tampoco, pero lo parece. ¿Y un árbol? No, pero *estamos*

*tentados a creerlo. Tentados a creer lo que no es. Agobiante. Todo es inteligible, pero sólo si está circunscrito; esto es el desgarramiento demoníaco.*³⁹⁸

No hay otro lugar donde el *desgarramiento demoníaco* es expresado con mayor potencia que en el panorama más conocido del Bosco, la tabla central del tríptico del Jardín de las Delicias, un fantástico escenario acompañado por la tentación que abre los abismos de la interrogación que logran desbordarse del óleo. En primer lugar, al igual que las otras pinturas que se comentarán, fuera del cuadro, el paisaje del jardín *excita al deleitoso impulso occidental de ver, leer y discurrir*³⁹⁹ tanto de los estudiosos como de los aficionados, los invita a decodificar los secretos de los megalitos metálicos y la flora mineral, atinar su significado con una narrativa que explique la docilidad de las bestias, un relato que justifique a los espacios primaverales de cabalgatas, danzas y orgías, o bien, una lección moral que una todas las tablas del tríptico en un sermón parroquial. En fin, el Jardín de las Delicias los desafía a afirmar o negar con seguridad si se trata de un pájaro o de un pez, pues la bestia, a lo sumo, es una quimera exótica, benigna y sumisa, todavía no ha adoptado una manifestación abominable, grosera y aterradora como sucede en el panel dedicado al Infierno. La promesa es sutil, poder degustar serenamente del paisaje una vez que se sabe por dónde comenzar a contemplarlo. Pero la jugarreta demoníaca es más astuta que el hombre, pues encontrarse ante el Jardín de las Delicias es toparse con una inagotable fuente de interpretaciones. En segundo lugar, en lo que se refiere al contenido de la tabla central, debemos acercarnos al aspecto seductor en esta visión del mundo. La tabla central exhibe un paisaje erótico que bien podría remplazar al Jardín del Edén; por sí solo, el sueño es bastante tentador: ninguna señal de hambre pues todos los apetitos son saciados, todo está al alcance de la mano, las bestias, si bien son enormes, están al servicio del ser humano; ningún niño en kilómetros que sugiera con su silueta el envejecimiento y la continuidad generacional del *creced y multiplicaos*⁴⁰⁰, quizás ni siquiera hay

398 Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, 77-78. El subrayado es nuestro.

399 Michel de Certeau, *La fábula mística*, 66-67.

400 Sobre este aspecto de la tabla central hace hincapié la lectura moral de Walter Bosing, encontrando en la ausencia de niños la señal de una decepción diabólica, vincula el escenario erótico con las dos tablas que la rodean, la primera tabla que contiene la presentación de la pareja proto-humana intermediada por Dios y la tercera que muestra el Infierno: «El mandamiento divino ‘creced y multiplicaos’ [...], podría ser interpretado tal vez como un mandato para entregarse al tipo de actividades licenciosas que tienen lugar en la tabla central; pero, como podemos imaginar, el modo de pensar de la Edad Media era diferente [...]. No obstante, todo esto se invertía después de la Caída; de hecho, muchos creían que el deseo carnal había sido el primer pecado que se cometiera después de haber comido el fruto prohibido; esta interpretación se refleja a los inicios del siglo dieciséis, en ciertas representaciones eróticas de la Caída [...], es significativo que no haya niños en el jardín de la tabla central, y que los individuos, lejos de someter a la tierra, sean eclipsados, de hecho, por los pájaros y frutos gigantes. De este modo, el jardín no muestra el cumplimiento del mandato divino que recibieran Adán y Eva, sino su perversión [...]. El sueño erótico del jardín de las delicias cede su puesto a la

temporalidad; desaparece la vergüenza adánica de descubrirse desnudo para dar lugar al desenfreno sexual, como si la noción del pecado original apenas y fuera un disparate terrenal. Un aire primigenio recorre a la ensoñación, una celebración en la que no hay patria, ni jerarquías, es propiamente un territorio desnudo, sin cultura, que no parece necesitar de ningún oficio, incluido el religioso. Pareciera ser que todo aire de pesimismo y sufrimiento ha desaparecido del Jardín de las Delicias, que, visto con ojos distintos a los del solar inquisitivo, es un proyecto edénico que busca el olvido del presente.

Con una mirada lejana pero enfocada sobre el espectáculo central del tríptico, encontramos en el terreno del Jardín de las Delicias el panorama de un sueño placentero, desprovisto de tristeza y de luces tenebrosas. Sin embargo, tan pronto acercamos la mirada, descubrimos a nuestro pesar que la atmósfera trágica no ha desaparecido, apenas es generada y sigue creciendo, la pesadilla está en el sueño, escondida, no en un *después* señalado por el concierto infernal de la tabla de la derecha, sino entre las mismas estructuras que decoran al paisaje, dentro de la flora mineral y los megalitos metálicos, también está cerca del ser humano, lo abraza incluso. La atmósfera trágica se vuelve sensible a través del vidrio: *el universo del Bosco es precario, frágil como el vidrio*⁴⁰¹. Tubos de vidrio perforan tanto a las gigantescas e imposibles estructuras como a los frutos minerales que albergan a los hombres, permitiendo la entrada a las ratas; una vasija reviste la cabeza de un hombre que monta un ave colosal. Pero el más estupendo ejemplo lo otorga la pareja resguardada dentro de una esfera de vidrio, pues es ahí donde puede observarse la delicadeza del mundo en las grietas de la esfera, comenta Peñalver Alhambra al respecto: «nada hay más quebrajoso que el placer de los amantes, nada más fugaz que los goces de los sentidos [...]. Se comprueba, en efecto [...] la fragilidad y la inestabilidad del acontecer en el paso por la vida del mortal»⁴⁰². El vidrio es fragilidad demoledora, un doloroso recordatorio, diáfano y purulento de una verdad sombría que desquebraja todo sueño edénico: la pérdida de la inocencia, la entrada de la muerte en el mundo y su asiento en la conciencia humana. Asimismo, el desgarró preliminar que apresa al estudioso y el hombre dentro del cuadro, consiste precisamente en la pérdida de la inocencia, cuando un ser humano no puede afirmar de sí mismo la pureza porque *solo es puro quien ignora su propia*

realidad de pesadilla que se muestra en el ala de la derecha. Es la visión más violenta del Infierno que presentara el Bosco». Walter Bosing, *El Bosco*, 57.

401 Cf. Luis Peñalver Alhambra, «Fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco. De la iconografía a la figuración» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995), 242-244.

402 *Ibid.*, 162.

*pureza*⁴⁰³, en palabras de Michel de Certeau dedicadas al *Jardín de las Delicias*: «Ser expulsado de ese paraíso, ¿sería, pues, la condición del discurso? Sería necesario haberlo perdido para convertirlo en un texto. Al articularlo al lenguaje, no hacemos sino probar que ya no está allí»⁴⁰⁴. Tan pronto nos descubrimos tentados a imaginar el proyecto para un Jardín del Edén, la ensoñación misma es la señal de la pesadilla en la que nos encontramos, mientras se hable de algún *yo* o *nosotros*, no se está en el paraíso. Todo paraíso imaginado es señal de nostalgia por un paraíso perdido.

Ahora bien, para recuperar los nexos entre los paneles del tríptico y no ignorar, bajo esta clave, las obvias raíces cristianas del Jardín de las Delicias, nuestra lectura debe nuevamente alejar la mirada de la obra. Sin embargo, debemos también cerrar el tríptico para observar los óleos dedicados a *La creación del mundo*, que abrigan con tonos grises y azules al Jardín, coronados por un versículo extraído de los Salmos que cantan: «Porque él lo dijo, y existió, él lo mandó, y surgió»⁴⁰⁵. No obstante, es importante señalar que el salmo solo hace referencia a Dios a través del mundo, su creación; y atendiendo a los comentarios de Peñalver Alhambra, la imagen de Dios, aparece distanciada de su creación, sin llegar a mezclarse, de modo que el mundo se haya «separado de su Creador, parece haber adquirido autonomía y, suspendido sobre la nada, comienza su andadura temporal»⁴⁰⁶. En consecuencia, dentro de esa misma imagen compuesta, el globo terráqueo es representado por una esfera de vidrio, una burbuja helada, cristal rodeado de oscuridad y suspendido en el vacío; todo en la esfera de vidrio está a unos instantes de desmoronarse, pero el desmoronamiento no es un síntoma de falsedad sino que da cuenta de la sustancia del mundo: la temporalidad; descomposición. El Ser eterno ha abandonado el mundo al crearlo para que se sostenga por sí solo hasta quebrarse. Siguiendo con esta línea de pensamiento, agregamos que, al cerrar el tríptico del Jardín de las Delicias, tanto el Edén como el Infierno son encapsulados dentro de la esfera de vidrio, dos espacios eternos y antitéticos pero vinculados por el quebradizo hilo del mundo temporal, estableciendo así las condiciones para articular jardines desgarradores, después del mandato divino de un dios que ha desaparecido para flotar en la nada, un dios desclavado del mundo.

403 Cf. Vladimir Jankélévitch, *Lo puro y lo impuro*, 7-12.

404 Michel de Certeau, *La fábula mística*, 67.

405 Sal 33: 9. Luis Alonso Schökel, *La Biblia de Nuestro Pueblo*, 1127.

406 Luis Peñalver Alhambra, «Fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco», 243.

La condición del ser humano dentro del universo del Bosco, según el Jardín de las Delicias, es definida por la temporalidad y la fragilidad, el mundo es delimitado y perforado por el vidrio. La tentación erótica esconde la tentación de la nada. Con esta lectura del Jardín de las Delicias se sugiere que de la imagen de la esfera de vidrio sangra un sentimiento melancólico sobre la brevedad de la vida, la fugacidad temporal, la pequeñez del ser humano. Es el sentimiento que gana el desdén de Borges con respecto al el tono de vida que domina al siglo XVII, un espíritu abatido por el vértigo y la soledad cósmica; abismo y laberinto atisbado a distancia por Bossuet en la primera parte de su *Sermón sobre la muerte*: «Si miro delante de mí, ¡qué espacio infinito se presenta a mis ojos en el cual no estoy! Si miro detrás, ¡qué vasta extensión en la que tampoco existo! Y cuán poco terreno ocupo en ese abismo inmenso del tiempo»⁴⁰⁷. La esfera de vidrio sugiere sutilmente una sensación de vejez y desánimo ante el universo infinito, la aniquilación de lo temporal por la más delicada clavija de un piano, una entonación que alude a la vuelta hacia el vacío, denominada por Ariès como *sentimiento pascaliano*⁴⁰⁸. El ser humano, al igual que el mundo, no es más que un intervalo y una sombra ante el abismo del espacio y la eternidad. Después de nuestro fragmento directriz referido al *espanto ante el silencio eterno de los espacios infinitos*, una nota de *Pensées* expresa de manera espléndida dicho sentir: «Entre nosotros y el infierno o el cielo no existe más que la vida, que es la cosa más frágil del mundo»⁴⁰⁹.

Ahora bien, el carro de heno, presentado en la tabla central del cuadro homónimo, nos muestra el andar de la historia sobre el mundo, o, si se quiere, *la locura inherente a la condición humana*⁴¹⁰. La tabla central, nuestro objeto de estudio, es, de las tres pinturas, el paisaje más explícito que da cuenta de una concepción de mundo, «la visión de la trágica batalla por la vida»⁴¹¹ dirá Castelli. Recordemos: una enorme carreta de heno domina el panorama, le siguen por detrás, no solo los hombres del pueblo sino también las figuras representativas de la jerarquía política y religiosa, reyes, príncipes, obispos y miembros del clero. La *sed de eternidad* es tan evidente como violenta, todos alrededor del carro buscan, con prisa, hacerse para sí un puñado de heno que son los bienes y los honores en la tierra, carentes de valor para resistir la amenaza de la temporalidad⁴¹²,

407 Santiago Benigno Bossuet, *Sermones selectos*, Sermón sobre la muerte, 219.

408 Cf. Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte*, 285.

409 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.152 – B.213.

410 «Los hombres son tan irremediabilmente locos que sería estar loco de otra clase de locura no estar loco». *Ibid.*, L.412 – B.414.

411 Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, 113.

412 Cf. Walter Bosing, *El Bosco: Entre el Cielo y el Infierno*, 47-50.

entran en disputa con sus hermanos y hermanas, aquellos a los que unían sus voces para entonar los salmos, arrancan exasperados heno del carro, se aferran por completo a él, combaten con otros hombres hasta la muerte por si quiera estorbarles en su empresa, un hombre es degollado pero la multitud permanece indiferente al asesinato, tiene los ojos puestos sobre el carro. El espectáculo que concierne a la carreta no es menos descorazonador: en la cima y en el fondo del carro, se unen el amor terrenal y la crueldad de la muerte, unos enamorados coronan la carreta escondidos entre arbustos, mientras que hombres son atropellados por las ruedas y atrapados bajo el carro, hay un cruce entre la melodía y el ruido grosero, el carro de heno avanza con la música que proviene no solo entre el bardo y el demonio azul que acompañan a los enamorados, sino también se une a sus instrumentos el crujir de los huesos de aquellos que perecen bajo las pesadas ruedas de la nave de la locura humana. A esto, nos permitimos señalar un cambio de tonalidad, la atmósfera trágica ha crecido pero toma una nueva forma en este escenario, si bien el paisaje del Carro de Heno es pesimista, poco a poco se dirige a los reinos de un escenario moral a través de la irrupción de lo demoníaco en el mundo, pues no es la humanidad la que tira del carro de heno, sino que se trata de demonios deformes pero bípedos, casi humanos, los que lo conducen, buscan desviar al género humano, ya sea para reclutarlo o aniquilarlo: si el carro de heno se mueve, es porque va al Infierno. Asimismo, los enamorados entre los arbustos se esconden de Cristo, quien observa el lamentable espectáculo desde los cielos, en la cima de la lámina. En el Carro de Heno, lo demoníaco no permanece en las láminas dedicadas al Infierno, sino que se abre paso para salir del concierto de pesadillas y los lagos gélidos, ahora camina sobre el mundo, haciéndose de la misma realidad que los hijos de Adán. El mal ha dejado de concebirse como algo insustancial, más bien, comienza a formar parte del mundo al marchar sobre la Tierra. Da la impresión de que lo demoníaco y el mal que representa si bien todavía no es algo *necesario* en el mundo, sea algo más que una trampa, una potencia quizás, debido a sus agentes inconsistentes pero palpables, después de todo, según la época en la que se pintan las obras del Bosco no era descabellado pensar que el Diablo también poseía aliados y esposas.

El Jardín y el Carro suscitan una reacción de aflicción y repugnancia frecuentemente encontrada, no solo en los santos, sino también en los sabios que procuran desenmascarar el eterno engaño del mundo ilusorio, recuperamos a otro de los sermones póstumos de Bossuet: «El sabio, al contrario, siempre atento a las miserias y a las vanidades de la vida humana, no cree nunca haber

encontrado sobre la tierra, en este valle de lágrimas, ningún objeto verdadero de que regocijarse. Por eso *ríe temblando* [...] conociendo que ha nacido para disfrutar los bienes celestiales, *se avergüenza de verse arrebatado por cosas tan despreciables*»⁴¹³. Si se ríe temblando es porque comienza a comprender su impotencia ante el espectáculo de locura universal. De pronto, el mundo ha cambiado para estas figuras ideales de la humanidad, se trata de un despertar, si se quiere, de la ilusión mundana, por fin son capaces de vislumbrar con la visión del vidrio y el carro que *la existencia es sufrimiento*. El sueño es sutilmente perforado y demolido por sus propios soportes, el Carro de Heno avanza y no se detiene por nadie, *ni siquiera por el Papa, quien tampoco es infalible en la fe*⁴¹⁴.

Ahora bien, la visión del mundo que se asienta en la mirada del hombre con Dios recibe sus trazos finales en el tríptico de *Las Tentaciones de San Antonio*. Lo que interesa a nuestro estudio, además de la visión del mundo que presenta, es destacar la figura de San Antonio y su actitud ante una visión cristiana del mundo una vez que es admitida la presencia de los demonios en el día a día del hombre con Dios. En *Las Tentaciones de San Antonio* la atmósfera de pesimismo ha crecido saludablemente, lo que antes era diáfano se ha vuelto opaco, de la insinuación y el sutil recordatorio de lo horrible al total desenfreno de las pesadillas deformes, el horror infernal toma los mantos religiosos y se manifiesta, convergen en el mundo lo demoníaco y lo humano, toda identidad se rompe por la inconsistencia que borra los límites entre el hombre, la bestia, la vegetación y lo mineral; lo demoníaco ha cobrado vida ante los ojos de san Antonio. Es un paisaje delirante, un incendio consume el mundo, ni Jardín ni Carro, templos en ruinas, cientos de rostros pero ninguno puede ahogarse por mucho que se sumerja pues ya todo se hundió; y a diferencia del panorama del Carro de Heno, Cristo no observa el espectáculo desde los cielos. Nada está a salvo, no hay distinción sino mezcla, agobiante confusión. Entonces, en tal mundo habitado por horrores cambiantes, camina y reza San Antonio, pues solo el santo es capaz de vivir ante ese espectáculo sobrenatural sin ser desgarrado, o bien, a pesar de la desgarradura. La figura del santo en la pintura da cuenta de un cambio sustancial en la apreciación que comienza en el siglo XVI, el hombre con Dios, amigo o esposa de Dios, ha dejado de participar en el mundo, no es ya la figura del mártir militante, sino la imagen del santo que, sin poder detener el lamentable curso de la historia del

413 Santiago Benigno Bossuet, *Sermones selectos*, Para la festividad de todos los santos, 192-193. El subrayado es nuestro.

414 «Nos gusta la seguridad, nos gusta que el papa sea infalible en la fe, y que los doctores graves lo sean en las costumbres a fin de tener nuestra seguridad». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.516 – B.880.

mundo, se resiste al Carro de Heno y dirige sus plegarias tanto por los que acompañan a la carreta como por los que perecen entre sus ruedas.

Es de suma importancia resaltar el modo en que es retratado san Antonio en el tríptico, o bien cada vez que lo ilustra el Bosco, pues aunque está más cerca de lo demoníaco que cualquier otro hombre, el santo continua con su oficio religioso. Cuando los demonios lo raptan para elevarlo sobre la barriga de un sapo, angustiado pero inmutable, continua rezando con la mirada dirigida al cielo y dando la espalda al mundo, *reino que alberga a las desproporciones demoníacas*. No lejos del incendio universal de la lámina central el santo aparece postrado y con semblante sereno ante el altar del templo arruinado, realiza el gesto en el que imparte la bendición a pesar de encontrarse rodeado por figuras clericales estropeadas por los toques demoníacos del humo, las cenizas y las bestias. Ningún espacio está exento ni del contagio de la peste ni de la hostilidad infernal; tentación a través de los mediadores. En un fragmento atribuido al Bosco, se muestra a san Antonio rodeado de demonios tan diminutos como desconcertantes, pero, a pesar de las presencias sobrenaturales, el santo parece no prestar atención y llena una vasija con la misma agua de la que emergen, nadan y comen sobre una mesa las pequeñas abominaciones. El santo del Bosco debe retirarse a los bosques, un anacoreta ante el umbral de la nada flageladora, en compañía de lo demoníaco y rescatando con su austeridad los espacios para el silencio, no tiene lugar entre los hombres porque para ellos la disciplina acarreada por la santidad es una forma de locura⁴¹⁵. Entre estas actitudes se esconde la alusión a la antiquísima tradición espiritual de escuchar y no hablar, o *callada quietud*, una práctica de iniciación mística que entiende al silencio como condición para la purificación, con él se ara la sabiduría. Esta tradición se remonta hasta la antigua cultura egipcia aproximadamente mil cuatrocientos años antes de Cristo, se trata del retiro al recinto habitado por las mantis y los saltamontes que anuncian su presencia con el sonido despedido por las alas y las patas, nunca por la boca, «un lugar en el que nada se oía y donde todo transcurría en ‘callada quietud’. El que habla, el que grita, el que gesticula dando voces, acciones tan impropias del virtuoso, lo hace porque *teme no ser visto*, no ser localizado por la divinidad»⁴¹⁶. Ante el concierto infernal, silencio; ante el desgarró, inmutabilidad; ante el mundo, soledad. Meditación austera en el campo, en el convento, en el desierto, en el lugar de los difuntos, *la oración mística que, temiendo orar, oye el llover y cultiva su*

415 Cf. Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, 77-79.

416 Ramón Andrés, *No sufrir compañía: Escritos místicos sobre el silencio* (Barcelona: Acanalado, 2010), 21. El subrayado es nuestro.

*amor en secreto*⁴¹⁷. El san Antonio del Bosco expresa, con su retirada a la apacibilidad de los bosques, la predilección de los místicos por una soledad asumida, para operar en espacios que inviten a escuchar aquello que no tiene sonido, descifrar el lenguaje secreto de todo cuanto ha sido creado, la vuelta hacia la interioridad para hacer de sí mismo un receptáculo del vacío inefable, lentamente desapegándose de todo lo que puede ser nombrado en un olvido del presente distinto al del Jardín de las Delicias. Sin embargo, cabe rescatar que en la callada quietud todavía está latente la angustia del santo arrastrado por los demonios, pues las plegarias mudas del santo cargan incertidumbre, el temor de un hijo que no quiere ser olvidado por el Padre Celestial, abandonado al incendio universal; si bien san Antonio cuenta con la luz divina, está rodeado de bestias oscuras, inhumanas y hostiles. Para el solar de *Pensées* acerca de la condición humana, la callada quietud no es una empresa de completa apacibilidad; Dios, aunque ha mezclado algún gesto con el santo, no ha cambiado de manto, sigue siendo un Dios oculto, quizás algunas líneas del emblemático fragmento del *Memorial* sean capaces de mostrar el frágil lazo de vidrio que hay entre la vida y el cielo, la súplica mística que nace justo en la noche de gracia: «Alegría, alegría, alegría, lágrimas de alegría. Me he separado (del mundo). *Me han abandonado, a mí, fuente de agua viva*. Dios mío, ¿me abandonarás? *Que yo no esté separado de él eternamente* [...]. ¡Que jamás sea separado de él!»⁴¹⁸. El santo no teme que Dios no lo vea, pues ya ha sido tocado por la divinidad, pero no deja de temblar ante el riesgo de perderlo para siempre, de encontrarse nuevamente frente al abismo *sin Dios*.

Entonces, el espacio en el que vive el hombre con Dios ha recuperado el sentido de orientación al ser capaz de fijar al mal a través de los demonios. No obstante, es el espacio de una lucha eterna e interior, un drama representado en un teatro empujado hacia el precipicio, ya sea para la salvación o sea para la perdición; el universo del hombre con Dios también se hunde. Ahora bien, hay dos tipos de hundimientos según comenta Castelli a propósito del arte del Bosco: «el satánico (el engaño eternizado: la condenación) y el angélico (el desengaño, que sólo a través de la Gracia se puede lograr). Dos abismos: el de la negación sin límites y el de la afirmación absoluta»⁴¹⁹. El hombre con Dios, debido a que ha sido tocado por el fulgor absolutamente bueno, vive desengañado al contar con la gracia divina, por ello es capaz de observar el *carro de heno* desde una distancia

417 Cf. Patricio Peñalver, *La Mística española (siglos XVI y XVII)* (Madrid: Akal, 1997), 72-74.

418 Pascal, *Pensamientos*, L. 913. El subrayado es nuestro.

419 Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, 114.

similar a la de Cristo, no está, como el resto de la humanidad, condenado, pero vive en carne propia el desgarramiento demoníaco. No obstante, hay que hacer hincapié en el *hundimiento* de la afirmación absoluta. Si bien es angelical, sigue tratándose de un abismo rodeado por lo bestial monstruoso, no es un tranquilo ascender hacia la bienaventuranza, sino una turbulenta vivencia muy próxima a los horrores ininteligibles condensados en la deformidad, la experiencia de la caída en un precipicio insondable cuya única referencia, aunque absoluta, no es la noción de un Dios geómetra de verdades inmateriales, eternas pero en última instancia estériles para el ser humano, sino el cálido amor del Dios de Fuego aludido en *Pensées*, el Dios de Abraham, Isaac y Jacob, «un Dios que llena el alma y el corazón de *aquellos a quienes posee*; es un Dios que les hace sentir interiormente su miseria y su misericordia infinita; que se une al fondo de su alma; que la llena de humildad, de alegría, de confianza, de amor; *que los hace incapaces de otro fin que Él mismo*»⁴²⁰. El pesimismo ilustrado en las láminas del Bosco no es, por tanto, superficial como en el valle de lágrimas ya que reconoce a lo demoníaco que se ha apoderado del mundo y es tan real como los huesos de los mártires. Los tejidos que componen al hombre con Dios son mejor definidos como tensionados porque está más cercanos a los demonios que a la humanidad⁴²¹, más tentado que el más despreciable de los hombres, pero también cercano a los ángeles; para defenderse de los encantos malignos, es auxiliado por la gracia, sin embargo, necesita de la oración⁴²², olvida el mundo humano para soportar las amenazas sobrenaturales, en eso consiste su afirmación absoluta.

En ambos espacios, en lo trágico y en lo demoníaco, está presente el sentimiento del *espanto*, sin embargo, es en el segundo donde lo espantoso del caos existencial, cobra una tonalidad moral por su *naturaleza* ostensible. El hombre con Dios ve demonios donde el hombre trágico *solo ve oscuridades*⁴²³. A diferencia del escenario trágico de *Pensées* que, con la confusión, la esfera infinita y la desproporción del hombre, configura una visión de un mundo descentrado, el *abismo*, un espacio topográfico sin arriba ni abajo, carente de algún punto de referencia absoluto del cual anclarse, cuyo universo infinito provoca un malestar vacío e incurable, indiferente al ser humano al igual que neutral a las categorías morales del bien y el mal. Con lo demoníaco representado a través de las tablas del Bosco, procuramos dar cuenta de que el abismo es capturado por la fantasía y

420 Pascal, *Pensamientos*, L.449 – B.556. El subrayado es nuestro

421 «El mal es fácil. Hay una infinidad de ellos; el bien casi único. Pero cierta clase de mal es tan difícil de encontrar como lo que llamamos bien, y con frecuencia hacemos pasar por bien con esta marca ese mal particular. Hace falta incluso una extraordinaria grandeza de alma para llegar hasta él, lo mismo que al bien». *Ibid.*, L.526 – B.408.

422 Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, 115.

423 Cf. Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.2 – B.227.

marcado por categorías morales, es decir, lo desproporcionado ha adoptado formas aterradoras representables, ajenas al ser humano que las contempla, ya es un monstruo pintado, ya es maldad encarnada, un enemigo feroz cuya sola imagen supone peligro, muestra el extremo aniquilador de la animalidad humana: «El demonio es representado como la inconsistencia de la naturaleza humana o bestial, en cuanto que la bestia no es más que un aspecto del ser humano, es decir, un ser corporal sin inteligencia, pero con pasión, y pasión por la destrucción. La bestia que aterrera»⁴²⁴. Los demonios son la potencia nacida del matrimonio malogrado entre lo humano y lo bestial; es inconsistencia desintegradora, insaciable y salvaje, la agresiva tentación de la nada, *desgracia pura* en contraposición de la gracia purificadora; un depredador atroz, desmedido pero resuelto, obsesionado con su presa, no quiere otra cosa más que hacer trizas al ser humano, devorarlo, llevarlo hasta la extinción. Cuando no pueden destruir rápidamente al santo, los demonios no se rinden, además de seductores, se tornan flageladores y arponeros, usan los colmillos, las garras, se arman para ablandar el espíritu del santo, *disolver su santidad hasta que sea solo una expresión insípida*; de manera que si logran hacer que dude de sí, desanimarlo y que olvide a Dios, aunque sea por una fracción de segundo, podrán arrastrarlo hacia el abismo satánico, pervertir su hundimiento y condenar su alma. La inconsistencia es el agente del mal al cual el hombre con Dios contrapone un formidable sentimiento religioso de consistencia —recuérdese la empresa de san Agustín por recobrar su memoria y no abandonar ningún recuerdo en el olvido dentro de las *Confesiones*—, a fin de no caer en tentaciones y defender su santidad.

Solo el hombre con Dios está dotado con el oído para reconocer tanto la voz del mal como la del Dios que sale del diálogo con el silencio eterno. Es Abraham quien intercede por el perdón de Sodoma y Gomorra, apto de entablar una relación de negocio con la divinidad y, aunque Dios no cede a los términos acordados con Abraham e inunda las ciudades con fuego y azufre, se acordó de Abraham y envía dos ángeles a las ciudades, preservando a su sobrino Lot junto con sus dos hijas de la catástrofe⁴²⁵. Cabe mencionar del relato bíblico de la destrucción de Sodoma y Gomorra, que solo la figura del hombre con Dios tiene los ojos para soportar la visión de las ciudades cobijadas por el humo divino, pues cuando la mujer de Lot miró hacia el desastre que se desataba tras de sí, se transformó en una estatua de sal. Al son de dicha implicación resuena suavemente un terrorífico eco trágico de nuestra investigación: quizás no muere únicamente aquel que mira a Dios, sino también

424 Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte*, 66.

425 Cf. Gn. 18: 16-33 y Gn. 19: 1-29. Luis Alonso Schökel, *La Biblia de Nuestro Pueblo*, 42-44.

quien se topa con los gestos divinos del Dios de Fuego, de ahí que los ángeles le aconsejaran a Lot: «Ponte a salvo; no mires atrás»⁴²⁶. Ahora bien, lo que hacía de Abraham una figura santa y única era su capacidad de identificar la voz de Yahveh y distinguirla de la voz de Moloch, uno de sus perversos imitadores que también solicitaba el sacrificio de los primogénitos. La fe de Abraham no cae en mero fanatismo. Así pues, cuando obedece sin dudar la exigencia divina de sacrificar a Isaac lo hace porque confía plenamente en la sabiduría de Dios aunque parezca una locura al estar en contra de toda moral mundana, incluso si al día siguiente los ojos del mundo le tuvieran por loco, incluso si el mismo Dios le tildara de asesino por toda la eternidad, Abraham obedece en contra de toda ley y argumentación⁴²⁷. Su afirmación absoluta deviene entrega absoluta, su santidad oscila con la locura.

En suma, lo que finalmente se ha pretendido resaltar en este apartado es el crecimiento de la atmósfera trágica dentro del cristianismo, teniendo al Bosco como un momento en el que lo trágico se convierte en una herida con realidad, padecida en diferentes niveles, pero más importante que en su visión del mundo se afirma, a través del hombre con Dios, la tensión por la totalidad: «que no hay cielo sin infierno, sabiduría sin locura, santidad sin pecado. Está habitada por santos y monstruos»⁴²⁸. A partir del escenario metafísico ofrecido por el Bosco hemos querido dotar a nuestra lectura de *Pensées*, en lo que respecta al hombre con Dios, de una dimensión dramático-religiosa exenta de pretensiones apologéticas, poniendo a prueba la tensión paradójica que caracteriza al manuscrito póstumo. Son aproximaciones a las connotaciones negativas y espantosas que el cristianismo, acariciado por los vientos sofocantes de la atmósfera trágica, posiciona sobre el mundo, vividas en carne y alma de los santos. Se trata de registrar cómo la atmósfera trágica, útil objeto poético que es negado tan pronto establece un escenario metafísico-moral como es en el valle de lágrimas, se concreta en el imaginario del Bosco, cuando el ánimo melancólico ante el mundo se convierte en un adversario monstruoso por medio de lo demoníaco, esto es, el abismo infernal como una potencia y contradicción necesaria para la cumbre celestial, cuando hay, por tanto, totalidad.

IV

426 *Ibid.*, Gn. 19: 17.

427 Cf. Isabel Cabrera, *El lado oscuro de Dios* (Distrito Federal: Paidós, 1998), 78-80.

428 Paxti Lanceros, *La herida trágica*, 103.

Hasta el momento hemos logrado visualizar, a través de la hagiografía y el imaginario infernal del Bosco, dos caras de la figura del hombre con Dios, el mártir y el santo, o bien, el cordero que felizmente padece su sacrificio y el soldado de coraza impenetrable que soporta los azotes del mal. El primero, con lo milagroso y lo legendario, muestra la proximidad a los ángeles y a Dios; mientras que el otro, permite acercarse no solo a lo demoníaco como el mal inconsistente pero necesario que contradice a lo divino, sino que también se aproxima al horizonte de lo místico en la inclinación del santo por espacios retirados del resto de la humanidad, para escuchar el silencio lejos del alboroto mundano, la preparación solitaria de una contemplación de Dios. Dos potencias, entonces, rodean al hombre con Dios, lo angelical y lo demoníaco. Sin embargo, antes de finalizar con nuestra investigación, todavía hace falta dar los últimos pasos, la tentativa final para recuperar los aspectos de la condición humana que subyacen en el hombre con Dios y que gradualmente hemos rescatado, esto es, aquello que lo enloquece de manera excepcional, pues mientras sea humano continua su estancia dentro del asilo de locos para la mirada del hombre trágico. Lo que pretendemos lograr con este apartado es mostrar el aspecto sombrío de la transfiguración de lo angelical y lo demoníaco que suponen la vivencia mística, la resolución de toda tensión contradictoria y la disolución *voluntaria* del *yo* en el océano de lo absoluto.

Para comenzar, a pesar de dificultades que nos hemos topado para realizar la descripción del hombre con Dios, consideramos que es posible acercarnos a la figura del místico con la misma mirada trágica que hemos estado desarrollando durante la investigación. Para ello aludimos una vez más al ensayo de *Metafísica de la tragedia* de Lukács, cuando el texto que inspiró a Goldmann para su lectura trágica del contenido de *Pensées*, se refiere al vínculo fraternal entre la vía del místico y la vía del trágico:

Así se tocan, se complementan y se excluyen recíprocamente la vivencia mística y trágica del mundo [...]. La entrega es el camino del místico, la lucha es el del hombre trágico, en aquél el final es una disolución, en éste es un choque aniquilador. *Aquél pasa a ser-uno con todo a lo más profundamente personal de sus éxtasis*, y éste pierde su mismidad en el instante de su más verdadera elevación [...]. Ambos son polos de las posibilidades [de vida, que la vida corriente mezcla y debilita, pues no puede soportarlos sino así, sin fuerza y casi irreconocibles. Y cada

uno sólo es la muerte para ella, el límite. Pero están en fraternal hostilidad el uno con el otro: *cada uno de los polos es la única verdadera superación del otro.*⁴²⁹

El camino místico supera los obstáculos pertenecientes al camino trágico, del mismo modo la vivencia trágica aniquila todo pulsar místico. Hermanos que aborrecen la voz del otro, la idea de que su pariente comparta con ellos la misma sangre les parece increíble. Ambos se encuentran en un desacuerdo fraternal, se toleran sin realmente comprender la vivencia del otro, no obstante tienen más en común de lo que les gustaría admitir, de ahí que a los ojos de *Pensées* estas clases de personas son *razonables*. Hombre trágico, sabiduría del límite. Hombre con Dios, sabiduría que sobrepasa el límite. Por un lado, la sabiduría trágica se funde con la muerte, es, más bien, la vivencia de la muerte, la conciencia del destino y la verdad de la finitud en un estar *dado*, irremediable y sin intervención alguna, es decir, la afirmación de la inconexión de lo que existe, el azar; el fragmento que asume su mismidad y condición ante un universo igualmente fragmentado, la caña pensante, grande y miserable, ante el mundo neutro y el silencio de las estrellas. En la sabiduría trágica el reconocimiento del límite es la visión de la totalidad fracturada. El hombre trágico de *Pensées* vive bajo la mirada del Dios espectador y silente. Por otro lado, la sabiduría del místico sobrepasa la muerte, encuentra a lo inefable para dejarse arrebatar en el éxtasis, es la unión sobrecogedora con el infinito en la cual se desvanecen los contornos muertos del mundo, acaece el milagro de la visión que destruye toda distinción: «La culminación del ser que viven los éxtasis místicos desaparece en el cielo nuboso de la unidad total; la intensificación que aportan de la vida funde al que la experimenta la vivencia con todas las cosas, y las cosas entre sí»⁴³⁰. Al contrario del hundimiento satánico desintegrador y del sentimiento de consistencia del santo, en el éxtasis místico la desintegración carece de connotaciones negativas, la tentación de la nada no es una potencia maligna sino que supone una experiencia querida y la consistencia es más bien una manera de resistirse al ser-uno; se trata entonces de la disolución de la conciencia, la difuminación del yo en el cristal eterno, un perderse en lo infinitamente superior, un olvido de sí en una desintegración unificadora, el ser humano consumido por el Fuego. Toda la riña fraternal entre el trágico y el místico gira en torno al éxtasis místico, su autenticidad y sus aterradoras implicaciones, después de todo se trata propiamente de un *acontecimiento*, relieve o tropiezo súbito que remite a la noción del Ser y niega cualquier rastro de azar trágico, y como todo lo milagroso, intervención afortunada de

429 Georg Lukács, *El alma y las formas*, 254. El subrayado es nuestro.

430 *Ibid.*, 253-254.

un poder superior sobre el mundo y sobre un ser humano, un encuentro directo con Dios, *independientemente de que se vea claramente a lo Absoluto, intuir una realidad ajena a todo lo humano como una figura humana, o como el uno divino, lo indefinible esencial que escapa a todo lenguaje pero que procuran expresar su experiencia inusual a través del arsenal religioso y literario de las tradiciones a las que pertenecen*⁴³¹.

Entonces, para acercarnos a la experiencia mística del éxtasis, a ese estado de alteración de la conciencia, es conveniente recordar al *Peregrino querúbico* de Angelus Silesius quien considera a la pérdida de sí mismo como un suceso deseable, propio de la bienaventuranza, claro, a condición de que la disolución sea en Dios y no en la muerte, además, nos proporciona de una metáfora valiosa para imaginar la buena pérdida: «*Dos maneras de perderse a sí mismo. ¿Puedo perderme a mí mismo? ¡Sí! Mal, si es en la muerte. Pero estimo que eres bienaventurado si te pierdes en Dios. En el mar todas las gotas se convierten en mar. La gotita se convierte en mar cuando al mar llega. Se convierte en Dios el alma cuando es acogida en Dios*»⁴³². La gota, por sí sola es individual, finita, partícula limitada y abarcable, mientras que el mar da la impresión de un espacio infinito y eterno que contiene una innumerable cantidad de gotas, unidas entre sí por una naturalidad por demás evidente, más bien, el mar no tiene ninguna gota, es todo mar: «*Así también nuestra pluralidad es en Dios un único Uno*»⁴³³. La gota es indistinguible del mar, se convierte, por tanto, en mar al unirse con él. La muralla de la muerte aniquiladora del trágico, es inundada por la fuerza incontenible del mar una vez que el místico prueba un poco de lo eterno, no una gota, sino el mar, vida humana y vida eterna se vinculan a pesar del abismo, la muerte no es domesticada sino ahogada junto con el horizonte: «*Lo místico ha saltado ya el límite y por eso ha abolido toda realidad de la muerte*»⁴³⁴. Lo eterno deja de comportar la dualidad moral del bien y el mal, ni paraíso ni infierno, mientras que lo finito, si se asienta en la muerte, esto es, en su propia finitud, es una pérdida indeseable y por demás lamentable. Así, el hombre perdido en Dios, se vuelve eterno, Dios y no hombre, se desvanece, *por un momento*, todo lo que lo vuelve una persona de carne y hueso. Al contrario del hombre trágico que cree ser nada, el místico se cree Dios separado de sí mismo.

431 Cf. Leszek Kolakowski, *Si Dios no existe... Sobre Dios, el diablo, el pecado y otras preocupaciones de la llamada filosofía de la religión* (Madrid: Tecnos, 2009), 99-102.

432 Angelus Silesius, *El peregrino querúbico*, Libro sexto (Madrid: Siruela, 2005), 170-171.

433 *Ibid.*, 174.

434 Georg Lukács, *El alma y las formas*, 255.

Con esto parece sensato matizar la figura del místico a través de la mirada trágica de *Pensées*, desde la óptica de su hermano espiritual y adverso, para así restaurar lo que tiene de humano, pues a pesar de la entrega del místico, sigue siendo parte de la frágil humanidad. Ante todo, identificamos que dentro del éxtasis místico hay mucho del éxtasis dionisiaco, según lo describe el joven Nietzsche en los escritos preparatorios al *Nacimiento de la tragedia* que corresponden a *La visión dionisiaca del mundo*, indudablemente influenciada por la obra de Schopenhauer. Asimismo es el escrito en el que son equiparadas explícitamente las figuras del santo y el artista trágico en cuanto que «ambos tienen en común el que, aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo»⁴³⁵. Si bien, la embriaguez dionisiaca, sin contar que sea causada por la atmósfera festiva-religiosa del ditirambo que libera los instintos primaverales por medio de danzas y cantos o generada por la bebida narcótica, es un estado que desmorona lo subjetivo al excitarlo, desborda el *principio de individuación* que da forma separando las figuras y al mundo, desdibuja los gruesos contornos de la jerarquía y la apariencia, *vuelve a unir a los individuos con la naturaleza haciéndolos partícipes de un sentimiento de júbilo entremezclado con placer y dolor, son una sola voz en la misma música, la desmesura vislumbrada como verdad*⁴³⁶. Lo que captura nuestro interés, no es elaborar un paralelismo minucioso entre lo dionisiaco y lo místico, sino rescatar al éxtasis entendido, entre otras cosas, como el punto que distingue a la vivencia mística de la vida corriente, sea por bebida, fiesta o una revelación divina, aunque transforma, no es un estado que permanece, al igual que la embriaguez dura bien poco. Después del éxtasis, cuando termina la visión de la gloria y el terror divino hay que despertar, descender nuevamente a la conciencia y al cuerpo, regresar al mundo insípido del hombre corriente, es entonces cuando aparece el estado letárgico de la *náusea*: «un estado de ánimo *ascético*, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados [...]». En la consciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: esto le produce náusea. Ahora comprende la sabiduría del dios de los bosques»⁴³⁷. Es este estado de náusea lo que permanece en el místico, la añoranza, el tono de vida dominante a partir del cual pretendemos explorar lo horrible que guarda la ascética mística, pues «los milagros no sirven para convertir sino para condenar»⁴³⁸. El hombre con Dios, el místico que sobrepasa lo trágico en

435 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, La visión dionisiaca del mundo, 263-264.

436 Cf. *Ibid.*, 246-258.

437 *Ibid.*, 259.

438 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.379 – B.825.

Pensées, es aquel que mira al Dios silente sin morir; un ser humano *visto, localizado*, reconocido, bautizado y tocado por la divinidad; un *dardo de oro* que con hierro y fuego perfora el corazón hasta las entrañas, un amor abrasador que invade al hombre con Dios incluso cuando se encuentra rodeado de hombres del mundo: «estos arrobamientos tan grandes que aun estando entre gentes no los podía resistir, sino que con harta pena mía se comenzaron a publicar»⁴³⁹. El toque divino es una visita breve, asunto de un instante y ocasión de temporada; un dolor espiritual en el que también participa el cuerpo en demasía⁴⁴⁰. Si bien transfigura por completo la vida de su iluminado, ser sacudido por las tempestuosas olas del mar también tiene la capacidad de enloquecer. Que la *sed de eternidad* sea atendida en un sorbo y no morir por ello acarrea secuelas ruinosas. El éxtasis místico, la transverberación, expone al ser humano a una profunda tristeza, nueva dimensión de sufrimiento en un alma inflamada. Santa Teresa de Jesús, célebre por sus episodios de éxtasis acompañados por fenómenos psicósomáticos, ofrece un testimonio revelador respecto de la situación de condena experimentada por el místico, su náusea íntima, un pathos líricamente expresado en *Muero porque no muero*:

Vivo sin vivir en mí / Y tan alta vida espero / Que muero porque no muero [...] / ¡Ay qué larga es esta vida, / Qué duros estos desiertos, / Esta cárcel y estos hierros / En que el alma está metida! / Sólo esperar la salida / Me causa dolor tan fiero, / Que muero porque no muero [...]. / Sólo con la confianza / Vivo de que he de morir, / Porque muriendo el vivir / Me asegura mi esperanza. / Muerte do el vivir se alcanza, / No te tardes, que te espero, / Que muero porque no muero [...]. / Vida, ¿qué puedo yo darle / A mi Dios que vive en mí, / Si no es perderte a ti / Para mejor a Él gozarle? / Quiero muriendo alcanzarle, / Pues a El solo es al que quiero. / Que muero porque no muero.⁴⁴¹

La náusea de santa Teresa aparece tan pronto recupera la conciencia y es capaz de articular su sentir en el lenguaje, cuando siente en sí, desde la manifestación de su *yo*, la disgregación con lo absoluto, distinguirse es estar fuera del mar. La vida humana es la prisión que la separa de Dios, vivir es una condena y la proximidad de la muerte deviene alivio pues al morir cree volver a reunirse con su

439 Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, Libro de la vida (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1967), Cap. 29, 14, 131.

440 *Ibid.*, Cap. 29, 13, 130-131.

441 *Ibid.*, *Muero porque no muero*, 499-500.

amado para perderse de una vez por todas. La náusea es arrojar fuera de sí la vida, que se vuelve poco a poco insoportable, incapacidad de asimilarla porque vivir en ella es vivir fuera de su *verdadero ser* que reside en *otra parte* y no puede dejar de anhelar. La vida después del éxtasis es un morir aborrecible e indeterminado, dictado por un reloj pausado, una tortura sin fin mientras que el fenómeno de la muerte se torna una esperanza revitalizante, la promesa de la reunión con el mar único, eterno y desbordante. El retorno a la piel, a la sed, a la condición humana, es un proceso repugnante, miserable y enloquecedor, la experiencia del desgarramiento ontológico. Con el *muero porque no muero* hay un punto de encuentro entre el místico y el hombre trágico, destinados a vivir en soledad, pueden conversar pero no hay diálogo entre ellos⁴⁴²; hermanos, sí, pero nunca amigos, mucho menos una comunidad. El sentimiento de muerte, la conciencia paradójica, la mirada silente de Dios que no permite descansar al hombre trágico es para el hombre con Dios en *Pensées* la imagen ineludible del *Misterio de Jesús*, fragmentos que relatan a un Cristo cuya alma está triste hasta la muerte, en soledad ante el horror de la noche, en completa angustia por el abandono universal, mientras que el mundo y sus discípulos duermen incapaces de consolarlo durante la hora más inquietante: «Jesús está solo en la tierra, (sin nadie) que no sólo sienta y comparta su pena, sino que la sepa. El cielo y él son los únicos que la conocen [...]. *Jesús estará en agonía hasta el fin del mundo. No hay que dormir durante ese tiempo*»⁴⁴³. Llevado hasta sus últimas consecuencias, el hombre con Dios se nutre de un pesimismo que hace eco de la sabiduría silénica: quizás lo mejor, entonces, habría sido no haber nacido, o bien, morir pronto. Prolongar la vida es extender la agonía de Cristo al posponer el fin del mundo, ojalá y la esfera de vidrio quede hecha pedazos. La carne, el cuerpo, la conciencia, el yo y la vida sobre la Tierra se tornan obstáculos, impiden que la gota se una al mar; la vida de la gota es inauténtica, *vive sin vivir en sí*, aunque le faltara una hora para morir la espera es tortuosa y seguir respirando es ya una impostura.

Así pues, recuperando nuestras ambiciones decimos, aunque el hombre con Dios —mártir, santo o místico— sea el más elevado ideal al que pueda aspirar la doctrina cristiana, no por ello deja de tratarse de *un ser humano* para *Pensées*. Si bien es maravilloso, enigmático e inspirador, no debe ignorarse lo que tiene de ordinario, deshonroso, débil, frágil y, por encima de todo, de

442 A propósito de la incapacidad de diálogo real por parte de la figura mística, podemos referirnos nuevamente a la descripción que santa Teresa hace de sus episodios de éxtasis: «Los días que duraba esto, andaba como embobada; no quisiera ver ni hablar, sino abrazarme con mi pena, que para mí era mayor gloria que cuantas hay en todo lo criado». *Ibid.*, Libro de la vida, Cap. 29, 14, 131.

443 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.919 – B.553 y 791. El subrayado es nuestro.

espantosamente humano una vez que podemos despojarle la corona de gloria. Partimos, entonces, de un pensamiento tétrico: el hombre con Dios es apto, como cualquier hombre, para hundirse más allá de una monstruosa y repulsiva animalidad: «Porque por muy altos que sean, están unidos a los hombres más bajos por algún lado. No se hallan suspendidos en el aire [...]. Todos están al mismo nivel y se apoyan en la misma tierra, y por este extremo están tan bajos como nosotros, como los más pequeños, como los niños, como los animales»⁴⁴⁴. No es inmune al frío ni al calor extremos, su piel puede ser cortada y los huesos, triturados; tiene que pisar el fango, sigue siendo hijo de la fatiga, puede desvanecerse en la enfermedad, debe enterrar su cabeza, en un último gesto, cerrar sus párpados y, finalmente, entregar su cerebro a los gusanos. Después de todo, mientras goce de existencia también está sujeto al asilo de locos, al valle de lágrimas, a la esfera de vidrio y al caos existencial de los horizontes infinitos. Tanto la esposa como el amigo de Dios, mientras caminen por la Tierra, siguen siendo, desde el encuadre del cristianismo, hijos de la pareja proto-humana y familiares de Caín; grandes por codearse con lo divino, pero miserables debido a su sangriento linaje. Ahora bien, en la vivencia mística no hay, en sentido estricto, un método o vía única para llevar a cabo su ascetismo, no obstante, la ascética nacida de la náusea que nos interesa resaltar, lejos de tratarse de la vía contemplativa y sutil de san Antonio en los bosques, es la vía de la mística anormal y enferma a través de lo abyecto, la mutilación y perversión del cuerpo, esto es, en el descenso extremo a la propia animalidad de la que es capaz el ser humano⁴⁴⁵ encuentra la clave de su santificación: la entrega mística como sometimiento y devoción a lo vil.

La imagen de *la mujer estropajo* del siglo IV, figura central del relato hagiográfico que lleva por título *De una religiosa que simulaba locura* en la *Historia Lausiaca*⁴⁴⁶ nos provee de un ejemplo sustancial de un ascetismo de degradación. Narra el relato sobre una novicia desplazada a la cocina de un monasterio a la orilla de un río en el desierto donde habitaban cuatrocientas

444 *Ibid.*, L.770 – B.103.

445 «Abyección del hombre, hasta someterse a los animales, hasta adorarlos». *Ibid.*, L.53 – B.429.

446 La *Historia Lausiaca*, escrita por el testimonio del obispo Paladio de Galacia después de sus peregrinaciones por Oriente, principalmente en Egipto entre los años 419 y 420, contiene la recopilación de historias sobre la vida virtuosa de los ascetas del desierto, los Padres del desierto, incluso de mujeres poseídas por Dios. En ocasiones describe figuras vistas personalmente por el autor, de manera que, si bien algunas descripciones caen en exageración y rozan con lo sobrenatural y legendario a causa del fervor religioso de Paladio, la distancia de los años no afectan a la fidelidad de los relatos de la misma manera que sucede en la *Leyenda dorada*; comenta en su carta dirigida a Lauso, amigo íntimo a quien dedica el libro: «Para ello tuve que recorrer, viajando a pie y con fines de piedad, muchas ciudades y numerosas aldeas [...]. He escrito con gran exactitud *aquello que yo mismo pude visitar y que oí de la boca de los santos Padres*. He dejado, digo, escritos en un libro las luchas de hombres eminentes y de *mujeres dotadas de un espíritu más varonil que el que les pudo dar la naturaleza*». Paladio de Galacia, *Historia Lausiaca*, Carta de Paladio a Lauso: Prólogo a la “Historia Lausiaca” (Ivory Falls Books, 2018), Edición de Kindle, pos. 546. El subrayado es nuestro.

mujeres, envolvía su cabeza con trapos y vendas mientras las demás, que la maldecían y le tenían asco, iban rapadas y con capuchas. Las mujeres del convento la tenían por loca o idiota, una *sale*; le derramaban agua sucia, la golpeaban, la insultaban y atropellaban. Es hasta que Piterum, un anacoreta y santo de las colinas sobre el desierto, enviado al monasterio por el desafío de un ángel, exigió ver a todas las mujeres del convento para encontrar a la que es más virtuosa que él, reconoce por medio de las vendas y los trapos a la novicia idiota como una santa, el santo se postra a los pies de la mujer estropajo para suplicarle la bendición. La idiota hecha santa, después de recibir el constante elogio de sus hermanas a causa de la visita del anacoreta, no soporta su nueva vida y se marcha del monasterio, desapareciendo en el desierto. Queremos resaltar el momento en que se describen las actividades de la mujer estropajo, la locura que la vuelve una santa ante los ojos de Piterum, pues su entrega mística no dependía del reconocimiento de una autoridad o una figura prestigiosa: «Jamás se sentó a la mesa ni tomó un pedazo de pan, pues le bastaban las migajas que recogía de las mesas y con fregar las cazuelas estaba contenta. Por lo demás, nunca ofendió a nadie, ni murmuró, ni habló poco ni mucho, a pesar de ser golpeada, injuriada, maldecida y ser objeto de aversión»⁴⁴⁷. Sin deseos de hacer del ascetismo de la mujer estropajo la base para un sistema o doctrina porque tan pronto se le adorna de flores y alabanzas es imposible mantener la práctica, de ahí que la novicia no tuviera otro remedio más que abandonar el monasterio. *Es un ascetismo para nadie, incomunicable y oculto, místico, porque al ser descubierto se estropea, pierde toda su belleza*⁴⁴⁸.

Observamos la inclinación por reducirse, volverse nada, ser a lo mucho una función simple, carente de interés y sorpresa en la cocina, perderse en un papel sin voz, sin comunicarse ni masticar, tan solo absorción prescindiendo de un nombre, olvido del *yo*. Certeau, quien ofrece un hondo y completo análisis a propósito del relato de la mujer estropajo, comenta al respecto: «Con ellos [con las migajas y los desperdicios de los alimentos] forma su cuerpo, se sostiene solamente como el punto de abyección, la ‘nada’ que se vuelve desperdicio. Veamos qué es lo que ‘prefiere’: ser la esponja [...]. Ella es ese resto, sin fin —infinito—»⁴⁴⁹. Ante nosotros tenemos una bestia callada

447 *Ibid.*, pos. 2855.

448 «Las bellas acciones ocultas son las más estimables. Cuando veo algunas en la historia [...], me gustan muchísimo, pero en fin no han estado del todo ocultas puesto que han sido sabidas y, aunque se haya hecho todo lo posible para ocultarlas, ese poco por el que han sido descubiertas lo estropea todo porque lo más hermoso es el haber querido ocultarlas». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.643 – B.159.

449 Michel de Certeau, *La fábula mística*, 47-48.

que no tiene lugar en la mesa, si tiene boca es solo para los desechos, comer migajas, lo que las demás no quieren ver ni probar. Un estropajo que friega cazuelas, que sin replicar absorbe agua sucia, golpes, insultos y el rechazo, un objeto para el aseo y nada más, asimila en sí lo que las demás tienen de locura, la migaja que la humanidad entera no puede sacudir de sus ropajes. Es más, la novicia se convierte en un autómata, una máquina sobre la que dicen los demás: carece de dolor y sus gritos son solo producto de resortes y vapores; tal vez es menos que eso: «Toma sobre sí las funciones más humildes del cuerpo y se pierde en algo insostenible, *debajo de todo lenguaje*»⁴⁵⁰. *Absorber* es lo que hace en realidad; con la boca, las migajas; con el cuerpo, los golpes, asimismo absorbe el título de *sale*, sin hacer nada de ello, un *resto infinito* que asimila en su cuerpo la mostaza, el sudor, la saliva, las flemas, la sangre, toda clase de desperdicio y excedente; lo abyecto fluye por sus fibras sin por ello modificar su calidad de estropajo, más bien afirmándola, su cuerpo «es servido, agujero sin fondo, exceso sin fin, como lo que siendo de él, no está allí, como lo que está en un movimiento perpetuo de confección y defección. No es sino el ejercicio interminable de su aparición y su desvanecimiento»⁴⁵¹. Lo que pasa por el cuerpo del estropajo no es en ningún sentido utilizado, no sirve para alguna finalidad que pueda señalarse, si absorbe es porque ha hecho de sí misma un abismo de la nada que engulle incluso su propio pensamiento, *un estropajo no tiene nada que decir porque nada se le ocurre*.

Vemos también una soledad que no depende de un espacio dedicado a evocar el silencio, no es la negación del mundo de distracciones al retirarse al bosque y al sitio de las mantis para soportar, como san Antonio, la tentación fatal de los demonios y la nada, sino una soledad y mutismo en medio del ruido y la multitud en la cocina, el abismo sobre el cual se sostiene el convento, la sombra de lo demoníaco y la anormalidad que vive al margen del orden social de la normalidad, lo grosero y salvaje que habita en los bosques por los que se pasea Sileno. La mujer estropajo es un recordatorio de lo bajo, de aquello que la comunidad quiere ignorar del mundo y de sí por medio del encierro que supone la vida religiosa pero que brota a la superficie como secreción de pus, está allí dentro de sus muros a la hora de comer, es la imagen de los orificios animales que tiene el ser humano. Es por eso que el estropajo sin el honorífico de santidad está lleno de defectos sin merecer consideración alguna, debilitado hasta la calidad de una molestia que coexiste sin transgredir además de ser útil al mantener limpia la cocina y absorber los golpes sin chistar. Toda

450 *Ibid.*, 60.

451 *Ibid.*, 61.

utilidad que surge del relato de la mujer estropajo proviene de la boca de otros que querían encontrarle sentido a su aura de misterio, porque, a diferencia de lo que sucede con el cadáver de Catalina de Alejandría, el destino de la *sale* es desconocido, no son contadas las circunstancias de su muerte, ni siquiera sabemos si fue inhumada como *buena cristiana*.

El ascetismo de lo vil toma un rostro espantosamente humano, cuando la náusea es llevada, por el anhelo de santidad y reunión con Dios, hasta el extremo en una disciplina implacable de autodestrucción. La hora en la cual lo angelical de la que hace gala el martirio a través del cuerpo inmaculado de Catalina de Alejandría es suplantado por la luz abismal de la mutilación, el vidrio perforador, la tentación de la nada a la que se resistía san Antonio, cuando la desintegración demoníaca deviene pasión dominante, un estropajo que se absorbe a sí mismo. Pues, para la vivencia mística lo demoníaco no es un enemigo malvado que quiere condenar al alma, sino una vía de aceptación del solar nocturno para encontrar la salvación y contraer matrimonio con Cristo al competir con su tortura corporal, se trata de llegar a la luz a través de *nuestro lado oscuro*. Para entender estas prácticas, nuestra deuda con el estudio de Elisabeth Roudinesco no podría ser más grande, detecta en el ofrecimiento que hacen los místicos, pero sobre todo las místicas, de sus cuerpos a Dios, la sucesión de lo abyecto a lo sublime, perversión admirable: «Destruir el cuerpo físico o exponerse a los tormentos de la carne: tal fue la regla de esa extraña voluntad de metamorfosis, la única capaz, decían, de efectuar el paso de lo abyecto a lo sublime [...], las santas se condenaron, por la incorporación de deyecciones o por la exhibición de su cuerpo magullado, a una esterilización radical de su vientre devenido pútrido»⁴⁵².

Mientras figuras como san Antonio optan por la meditación, la oración y el rechazo de los goces del mundo, la pulcritud tanto del cuerpo como de la conciencia, abstinencia de los apetitos de la carne o, bien, de la concupiscencia, es decir, un hundimiento angelical que soporta la desgarradura demoníaca para mantener su vínculo con el Dios Padre, Rey Tremendo del universo. Las santas místicas, más allá de la virginidad, se purifican a través de métodos tanto más intensos como repugnantes, ya no solo migajas y agua sucia, ahora asimilan todo fluido y sustancia insalubre, un hundimiento de desmesura. Entre algunos ejemplos, Roudinesco señala a Catalina de Siena del siglo XIV quien: «Declaró un día no haber comido nada tan deleitoso como el pus de los

452 Elisabeth Roudinesco, *Nuestro lado oscuro: Una historia de los perversos* (Barcelona: Anagrama, 2009), 22-23.

pechos de una cancerosa. Y entonces oyó cómo Cristo le hablaba: '[...] No sólo has despreciado los placeres sensuales, sino que has vencido a la naturaleza al *beber con alegría, por amor a mí, un horrible brebaje*'⁴⁵³. Vómito, pus, orina y excremento, son los nuevos alimentos que constituyen el ascetismo de lo abyecto, no obstante, cabe destacar que la mística se somete a ellos, no les tiene asco, al contrario, los devora y bebe con gusto. No hay, entonces, vergüenza en su entrega, sino alegría por ir en contra de la naturaleza, por adorar lo horrible, besar las llagas y las cabezas de las ratas, puesto que el excedente no es únicamente el pensamiento, sino el cuerpo con todos sus órganos, mejor habría sido, antes que arrancarlos, nunca haber tenido ojos; *mejor sería morir pronto y no ser*. Lejos de ser un estropajo, objeto de la cocina; ser basura, cosa inútil, infecciosa y nauseabunda. No basta con asimilar migajas silenciosamente, eso no es suficiente para Catalina de Siena, nunca lo es, para servir a Dios es necesario destruir el cuerpo, flagelarlo⁴⁵⁴, enfermarlo, desfigurarlos, volverlo feo, descarnarlo. Mientras que lo demoníaco es para el san Antonio del Bosco, el matrimonio malogrado entre lo humano y la animalidad que da a luz a enemigos llenos de maldad y ganas por destruir al ser humano, es, tanto para Catalina de Siena como para la esponja, el lado oscuro de sus respectivos caracteres, aquello que tienen de *dado* se desdobla y es puesto en sus manos como la burbuja de vidrio definitiva, frágil, ajena pero, a su vez, sumamente personal; la coraza de cristal que separa a la gota del mar, el último límite por superar si es que pretenden estar nuevamente con su amado inefable. Deben reconocer los muros de su prisión carnal, tantearlos, rasgarlos para probar su resistencia, aventurarse a los rincones más oscuros y asquerosos para destruirlos a través de un amor aniquilador, desbordante y embriagado.

En fin, ambas místicas, tanto la *sale* como Catalina de Siena exhiben con la degradación la clave del florecimiento, manifiestan el lado oscuro, perverso, de un fragmento de *Pensées* insinuado por el silencio, incorporando a la ascesis la contradicción y la paradoja, superando la tensión y el límite trágico por medio del auxilio divino: «El hombre no es ni ángel ni bestia y desgraciadamente

453 *Ibid.*, 28. El subrayado es nuestro.

454 Estas formas de ascetismo contienen el germen que da lugar a las prácticas de flagelación, esto es, cuando ya son domesticadas por la institución. La práctica o disciplina de los flagelantes tiene en su fondo connotaciones morales, es un autocastigo que integra en el azote la imagen del Cristo sufriente, sin embargo, el creyente quedaba purificado después de cada sesión, actúa sobre sí mismo como juez castigador y redentor, según lo describe Vandermeersch: «Entonces, en primer plano estaba la imagen de Cristo, juez triunfal, aunque se dijera de pasada que el flagelante se incorporaba al único sacrificio, el que llevó a cabo la Redención. Sea como fuere, había un cierto triunfalismo, algo de exaltación en el hecho de sentirse prácticamente igual al Juez flagelándose a sí mismo. No había empacho a la hora de exhibirse con ostentación en el orgulloso acto de aplicarse el azote. Uno sufría, pero identificándose de manera narcisista con Dios o, al menos, con su Hijo». Patrick Vandermeersch, *Carne de la Pasión*, 95.

el que quiere hacer el ángel hace la bestia»⁴⁵⁵. A este fragmento, agrega Jankélévitch la pieza restante: «quien toca el fondo de la bestialidad encuentra a veces inopinadamente una especie de santidad»⁴⁵⁶. Esto es, al descender hasta la más ruin bestialidad asciende hasta una santidad oculta, su humanidad es una pelota que realiza un movimiento fugaz rebotando entre los afilados extremos de las rocas y las espadas celestiales, de lo oscuro y lo luminoso, la santidad de los hombres con Dios existe en ninguna parte del mundo, la médula mística se vuelve ilocalizable e incomprensible: «No se ha establecido ningún tiempo de parada en este *unas veces-otras veces* y la oscilación es tan rápida que equivale a una vibración: *el cenit del alma, apenas rozado, ya se ha perdido*»⁴⁵⁷. En esta oscilación consiste, según nuestros tanteos, el estado nauseabundo, el tedio y el asco de esta última figura mística, la inestabilidad de la condición humana es su mayor lastre, ralentiza su alma en su momento más elevado de manera que la gota fricciona constantemente con la orilla del mar eterno e inabarcable y los infinitos ya indistintos del todo y la nada, aprisionándola en un movimiento ondulatorio en donde la tibieza del cuerpo constituye el recorrido más ancho y extenso de su pathos. El lento ardor de un sol mediocre, las suaves brisas de un día común y quieto representan sensaciones insufribles para la figura mística, pues ella, aunque es capaz de contemplar en una luz sobrenatural el milagro de la creación, habría preferido ser fulminada, de una vez por todas, en el mismo instante que fue perforada por el dardo dorado, bajo la más cruel y estrepitosa tormenta eléctrica.

Sin embargo, a pesar de la perversión y la aniquilación infringida sobre sí mismas, siguen siendo humanas; todavía mueren porque no mueren. Ser un hombre con Dios es precisamente eso, un hombre con algo que no es hombre, si bien acompañado por la divinidad y sin sufrir la compañía de otros seres humanos, por mucho que trate de anular su mismidad está anclado a una distancia infinita con los dioses a través de la delgada línea de la piel, las exigencias del corazón incontrolable y a la más diminuta mosca de pensamiento, sigue siendo una gota con sed, *sigue buscando a pesar de recibir la gracia, el don que le hace semejante a Dios, un Dios desahuciado que, al servirse a sí mismo, busca su vida auténtica en el Dios del Fuego*⁴⁵⁸. Catalina de Siena está

455 Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.678 – B.358.

456 Vladimir Jankélévitch, *Lo puro y lo impuro*, 178-179.

457 *Ibidem*. El subrayado es nuestro.

458 «[...] Hay dos verdades de fe igualmente constantes: Una, que el hombre en el estado de la creación o en el de la gracia, *es elevado por encima de toda la naturaleza, es hecho como semejante a Dios, y partícipe de la divinidad*. Otra, que en el estado de corrupción y del pecado, *es depuesto de ese estado y vuelto semejante a los animales*. Estas dos proposiciones son igualmente firmes y ciertas». Blaise Pascal, *Pensamientos*, L.131 – B.434.

ahí, desfigurándose y nada más. Sin embargo, el espectáculo de ese afán de autodestrucción de las místicas despide un desgarramiento demoníaco para el resto del mundo, confusión agobiante, el aura de una distancia terrible con respecto a los dos hombres sin Dios, es encontrarse atraído por el monstruoso rostro de una fuerza superior tras una compostura tan decrepita, *la silueta resplandeciente que inclina a los poderosos a venerar a los santos al tiempo que les temían, a los filósofos a hacerles preguntas para desentrañar algún motivo secreto*⁴⁵⁹, y a la Iglesia a debilitar sus contornos por medio de una corona de gloria. La vivencia mística como el polo absolutamente opuesto a la vivencia trágica; cada polo es el límite y la muerte de toda vida ordinaria. Al final, el hombre trágico y el hombre místico, ambos hermanos dentro del universo de *Pensées*, son unos desventurados, solitarias personas intratables que no dejan de desconocerse; uno inclinándose hacia su propio abismo, el otro optando por la pronta disolución de su afligida existencia en el desierto.

459 Cf. Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* (Madrid: Alianza, 2005), 79-84.

CONCLUSIONES

Aquí termina el recorrido a través de las luctuosas ruinas de *Pensées* a las que abandonamos hondamente afectados, una vez más, por el denso aroma fúnebre consustancial a sus páginas inconclusas. En la noche absoluta del sendero trágico, la luminiscencia de los espíritus apoloéticos convida una luz cálida pero tenue, las enseñanzas de mentores de antaño resguardadas por insectos de fuego, acompañantes taciturnos, gradualmente consumidos a medida que navegan en el soplo glacial del recinto despedazado: el evanescente recuerdo de una estimada tierra natal, atada a un ayer cada vez más distante. Poco a poco nos aclimatamos a la atmósfera trágica insuflada en la obra, en sus alusiones, sus vistas y figuras para gravitar lo más cerca posible de una existencia ofuscada por el silencio infernal de la divinidad. Un juego de perspectivas que avanza, retrocede y tantea según nos dejamos llevar por *fragmentos directrices* con predilección por *lo peor* de *Pensées*, montando una vía de interpretación, fijada en la soledad de la condición humana y los rostros respectivos a las *tres personas*, que no solo honra al espíritu de la obra y a la filosofía trágica de Rosset ya que también convergen en ella las ponderaciones de Goldmann, las cavilaciones de Unamuno y los ensayos de Llansó. Lejos de ofrecer un archivo de explicaciones y opiniones a propósito de un autor y su visión trágica del mundo, nuestra interpretación insiste en adentrarse en las corrosivas *sensaciones de vida* que sangran por la obra. Y con ellas, recuperar una sensibilidad poética hasta hace poco trasapelada debido a un solemne respeto por Pascal y su proyecto. Exhumamos una mirada trágica que inicia tan pronto reconocemos, al abrir el libro y entrar en su cosmos desmantelado, la íntima relación que tiene con la muerte.

Para nuestro estudio, la presencia del *silencio* ha sido el aspecto más cautivador de *Pensées*, nos da mucho de que hablar pues comprende cada una de las *distancias* que configuran tanto a la forma como al contenido de la obra: la calma cataclísmica de una atmósfera de ambigüedad, el pulsar trágico que rasguea los fragmentos de la obra y el mar secreto en el que está embarcada la condición humana. Por un lado, sin importar el ángulo desde el cual se le haya abordado, el silencio representa el vórtice de vacío alrededor del cual versa cada acercamiento, apertura interpretativa propia del ensayo, para colmo fortalecida por la ausencia de puntos finales: el caos poético de lo póstumo que evade los cierres unívocos y nos llena de una sed insaciable. Un silencio maquinal, un nuevo estilo para *Pensées* que reivindica las injerencias de sus oyentes, incitándolos a entablar una

variedad de conversaciones enriquecedoras pero irresolutas. De ahí que luego de esculpir a la figura trágica, perfilemos a uno de los rostros de la persona con Dios a partir del *desgarramiento demoníaco* identificado en las pinturas de *El Bosco*, sabiendo con plena seguridad que se trata de tan solo una aproximación. El silencio es a la música lo que *la sabiduría de Sileno* es al género literario de la tragedia. La atractiva y agobiante oscuridad del abismo. Los fragmentos póstumos de *Pensées*, en vena similar a los aforismos de Cioran, fueron tratados como contraluz de los versos trágicos de Fedra, Casandra y Macbeth, igualmente aptos de entrañar *lo absolutamente trágico*, una visión desgarrada debido a que los resplandores de la vida humana no sobreviven más allá de un día.

Por otro lado, la intuición del silencio *eterno* vuelve *espantoso* al cuadro de la existencia humana pues lo cuelga en la negra órbita de la muerte. El mutismo universal de la mirada divina nos inspira a seguir por los acantilados y pasillos del cenotafio, insistiendo en el carácter afectivo de sus fragmentos: nostalgia, anhelo, melancolía y desesperación. Lo horrible del ser del mundo es una experiencia del destino, raíz vital y mítica que además de impulsar al hombre a oponerle un origen inmemorial, exhorta a preguntar lo que yace al cruzar el umbral de la muerte; de modo que el silencio del largo ayer también se extiende, ya sea hasta el bodegón de flores y sueños en el *todos hemos de morir* de la hermandad religiosa, al dramático *moriremos solos* en los pasillos de la conciencia individual, a la tensión atemporal del *muerto incluso antes de morir* en el sentimiento trágico, y hasta la náusea de desintegración en el *muero porque no muero* de la vivencia mística. Asimismo, la impresión del silencio eterno es la auténtica clave del diálogo solitario, pieza trágica a través de la cual se nos permite entrelazar a *Pensées* con sentimientos y actitudes de figuras y panoramas en ocasiones pertenecientes a la literatura y las tradiciones religiosas; el objetivo fue, más bien, auscultar los mecanismos que componen al *yo inasible* una vez que restituimos el carácter instintivo y profundo del divertimento y el tedio. La novedad de la mirada trágica en *Pensées* está en su manera de capturar con un solo gesto, con tan solo un fragmento, la soledad absoluta al fundir lo eterno del silencio con lo infinito del espacio, de ahí la paradoja en el mundo, el hombre y en Dios. Lo trágico de lo eterno y de lo infinito es sugerido por su inmunidad contra todo rasgo de mortalidad y finitud, una cruel inocencia que tritura una y otra vez a la humanidad en un universo de riesgo, horizonte que contrasta un exilio inapelable sobre el abismo radical puesto por el silencio de Dios: ojos henchidos de oscuridad en la figura trágica, espacio infernal en compañía de

demonios en el santo, y la dolorosa distancia entre la gota y el mar en las místicas. Cada huella de condición humana está anclada en el silencio eterno: el eco nihilista del embrollo al que nos entrega la sabiduría silénica. Si se trata de algo que habría sido ventajoso no oír es porque enmudece y aniquila cualquier cosa que tuviera que decirse sobre la *naturaleza humana* y, más bien, revela lo insoportable tanto de la vida como de la muerte. Locura total y sutil, lo monstruoso de la *búsqueda de Dios*, de la santidad e, incluso, de la cotidianidad.

Nuestro parámetro reconstructivo referido a las tres personas sobresale tan pronto profundizamos en el nebuloso y caleidoscópico fragmento de *infinito nada*. Momento del recorrido donde visitamos, por última vez, las conclusiones heredadas de los senderos apologéticos que tenían a la apuesta como ocasión para un cálculo arreglado de antemano. Sin embargo, más allá de ofrecer un recuento del argumento entendiendo a la persona que no busca a Dios como un vicioso ajeno a la religión, la literatura y la filosofía; le dimos voz virtuosa a su locura, matizamos su rostro a través de figuras eminentes que contraponen al caos infinito un elocuente optimismo. En dicha instancia, la intención fue alumbrar la vigencia histórica y poética, no solo del proyecto apologético, sino también de la conocida sensibilidad que se pasea fuera y dentro de las plazas demolidas de *Pensées*, desprovista de azar y espanto; enferma de sobriedad, moralidad, amistad, razones y tiempo: el último zumbido de los insectos de fuego, tibio fulgor que lega una mirada reflectante de la fragilidad de lo trágico. Contraste necesario y esbozo previo al fondo de desesperación en el que está inmerso el rostro trágico, el único con la furia y la energía para hacer frente a la apuesta y sus calamitosos compromisos. O todo o nada; más allá de optar por lo favorable, el destino trágico provenía del corazón y el carácter. De la misma faz de la figura trágica desempolvamos dos personas. La inclinación por el todo representa el destino común donde se congregan los últimos ensamblajes de las vías apegadas a la figura de Pascal, asunto que no nos preocupamos en discutir. Concordamos con la *esperanza desesperanzada* de una vida de pesadas lágrimas, desencantada de lo que existe, *sin participar ni gustar*, para, más bien, acarrear lo peor de su automatismo, su insana fascinación por hacerse de algún santo inmortal, y su ígnea sed de eternidad hasta la alusión de la instintiva pero sangrienta cólera de Caín. Con la apuesta por la nada vislumbramos el espectro de lo absolutamente trágico en *Pensées*: la mirada sin esperanza alguna. Del proyecto de Rosset recibimos un haz de luz para sostener al desorden y lo fragmentario como inherentes al diseño de la obra, *la apuesta trágica*, secreto de las filosofías trágicas que precede a todo su contenido y

permanece en silencio; germen que revitaliza a la mirada trágica y las ruinas por medio de una tintura lúdica que nos permitió acercarnos a la *apuesta*, no al modo de un cálculo o maniobra retórica, sino como una expresión del gusto por lo peor al son de lo incierto: el *hermoso riesgo* en un juego de azar. Triunfo en el fracaso: no hay arreglo alguno para el crimen de existir, tan solo silencio. Entonces, lejos de encontrar los cimientos de un santuario ateo para el enaltecimiento del ser humano, encontramos una perspectiva que inadvertidamente recrea la noche silénica, más afín a las últimas horas de Casandra, los lamentos de una Fedra desahuciada y a la furia de un Macbeth enloquecido que a una rigurosa filosofía sobre la tragedia o, bien, sobre lo trágico. Así pues, a partir de la apuesta por la nada, extraemos un espacio para la apreciación estética de la condición humana, concebida por los ojos de un solo individuo que padece la presencia del Dios oculto.

El hombre con Dios. Ahora bien, si nuestra propuesta no finalizó con el fragmento de la apuesta es porque fueron puestos a prueba los talentos del solar trágico para versar a propósito de lo peor en las figuras áureas: un juego atento a la presión atmosférica implicada en la visión abismal de la condición humana. El quinto capítulo del estudio es un tributo a *Pensées*, compuesto de ensayos cuya intención inicial fue exhibir la compleja fertilidad de lo fragmentario como un estilo literario para lo trágico, y rescatar, de algún modo, a las misteriosas siluetas de las personas que sirven al Dios oculto. Los nuestros fueron pasos tenebrosos sobre tierras inexploradas, una inmersión de la sensibilidad trágica al fondo del manantial que otros han preferido dejar intacto, ya sea por respeto a su inacabamiento, ya sea como un gesto por atesorar calladamente su distante beatitud. Pero, por nuestra parte, al avizorar sus recovecos tiene lugar una emboscada por parte de aberraciones monstruosamente humanas. Lo que en principio estaba contemplado como un breve apartado después de la apuesta, mutó en una galería de distorsiones humanas. Una vez que las figuras enaltecidas del hombre con Dios son entendidas como rayos refractados por la córnea trágica, se manifiestan tres ángulos tentativos acerca de lo glorioso y lo vil en sus rostros fluctuantes. El mártir construido por la hagiografía es la apoteosis de los insectos de fuego, el ensueño con mayor compatibilidad con la vía apologética: leyenda útil para la comunidad, la muerte de un devoto transformada en un argumento unidireccional para la conversión, figura deshumanizada que inspira al espíritu militante en el *yo* de los Salmos; el ascetismo como imitación de los santos milagrosos y método para recibir la gracia divina, salvación por proximidad y contagio. El santo hundido en la pesadilla infernal del mundo mana de la conversación melancólica

entre *Pensées* y el universo de El Bosco, la tensión paradójica cobra luces de moralidad gracias a que lo trágico de uno se une a lo demoníaco del otro: el santo soporta al mundo, protege su fe de vidrio contra la inconsistencia del mal al tiempo que lamenta su impotencia para detener la lenta aniquilación del género humano; un ermitaño inclinado a la consistencia, a los espacios tranquilos y a la meditación para dialogar con el silencio eterno; figura cercana a aquella figura de la apuesta por el todo, el santo como la encarnación del horizonte infinito, representación nostálgica del lado piadoso dentro del silencio eterno. Las místicas purulentas representan el perfecto contrapunto a la mirada de lo absolutamente trágico, pues su fe sigue a la sabiduría silénica en el espanto por seguir con vida después del éxtasis; contraria al fragmento que asume su condición abismal ante el silencio eterno, con las místicas nos topamos con el anhelo por disolverse totalmente, por desaparecer todo ápice de humanidad: *no ser es volver al verdadero ser; es reclamar la divinidad estropeada tanto por la razón como por el corazón*. Otro aspecto de la melancolía: en lugar de tensión y estatismo, aparece la náusea tras la vibración frenética. En el último momento de la investigación procuramos recuperar el carácter inimitable del ascetismo para sugerirlo, con ayuda del joven Nietzsche, como una apreciación estética de la vida, compatible con la visión dionisiaca del mundo, para recordar al espíritu musical, convulsivo pero, ante todo, religioso que dio nacimiento a la tragedia. Con la persona con Dios, o mejor dicho, con el parámetro de las *tres personas*, intentamos restaurar lo espantosamente humano al valle de lágrimas; la búsqueda de pulsos trágicos en corazones, indudablemente cristianos, consumidos por una entrega y amor absoluto por un Dios silente.

Así pues, más que un libro de su época, *Pensées* es un organismo de sensaciones e imágenes intempestivas de la condición humana. Sus fragmentos son testimonios de un profundo pensamiento que no solo ha sobrevivido a las amputaciones del devenir, sino que también se ha nutrido de él al permanecer en las sombras. Una voz secreta que encontró su fuerza en los corazones de algunos espíritus del siglo XX, es una obra de lágrimas y coraje, de miseria y grandeza que ofrece mucho a sus interlocutores tras provocar una respuesta afectiva, dice tanto de sí como de ellos. A nosotros, *Pensées* como obra trágica, nos ofrece una poética del silencio, de la ausencia y el vacío. Una filosofía del vértigo, los síntomas de una elocuente locura que parte del *espanto* y lo padece hasta sus últimas consecuencias. La imagen trágica de la enfermedad humana, de una herida mortal que no podemos sanar, y que, a lo mucho, le ofrendamos de nuestra sangre al tiempo que decidimos mantenerle compañía por medio de espíritus igualmente desamparados.

BIBLIOGRAFÍA

- Albiac, Gabriel. *Blaise Pascal: La máquina de buscar a Dios*. Madrid: Tecnos, 2014.
- _____ *Pascal: El autor y su obra*. Barcelona: Barcanova, 1981.
- Andrés, Ramón. *No sufrir compañía: Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona: Acantilado, 2010.
- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza y Janes, 1983.
- _____ *Nunca y siempre: Una antología poética*. Oviedo: Ars poética, 2018.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983.
- _____ *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, T. J. Villanueva y E. Ímaz. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Distrito Federal: Tusquets, 2013.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: EDAF, 2010. Edición Kindle.
- Becker, Ernest. *La lucha contra el mal*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Béguin, Albert. *Pascal*, T. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones/otras inquisiciones*. Barcelona: Penguin Random House, 2011. Edición Kindle.
- Bosing, Walter. *El Bosco: Entre el Cielo y el Infierno*. Hamburgo: Benedikt Taschen, 1994.
- Bossuet, Santiago Benigno. *Sermones selectos*. Madrid: Librería de L. López, 1854.
- Cabrera, Isabel. *El lado oscuro de Dios*. Distrito Federal: Paidós, 1998.
- Canetti, Elias. *El libro contra la muerte*, T. Juan José del Solar y Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017. Edición Kindle.
- Castelli, Enrico. *Lo demoníaco en el arte: Su significado filosófico*. Madrid: Siruela, 2007.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. Distrito Federal: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Chateaubriand, Francois Rene. *El genio del cristianismo o bellezas de la religión cristiana*, T. Manuel María Flamant. Madrid: Gaspar y Roig, 1871.
- Cioran, E. M. *Breviario de podredumbre*. Distrito Federal: Taurus, 2015.
- _____ *De lágrimas y de santos*. Distrito Federa: Tusquets, 2012.

- _____ *El libro de las quimeras*, T. Joaquín Garrigós. Barcelona: Tusquets, 2013.
- _____ *En las cumbres de la desesperación*. Madrid: Hermida, 2020. Edición Kindle.
- Critchley, Simon. *Tragedia y Modernidad*. Madrid: Minima Trotta, 2014.
- Delumeau, Jean. *En busca del paraíso*, T. Ana Beatriz Campo. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Epicteto. *Manual, Fragmentos*. Madrid: Gredos, 1995.
- Esquilo. *Las siete tragedias de Eschylo*, T. Fernando Segundo Brieva Salvatierra. Madrid: Luis Navarro, editor, 1880.
- Ferrua, Pietro. 2005. Presencia de Pascal en la obra de Cioran. *Revista de filosofía Παράδοξα* 5, n.º 9 (2005): 79-89.
- Flaubert, Gustave. *La tentación de San Antonio*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Galacia, Paladio de. *Historia Lausiaca*. Ivory Falls Books, 2018. Edición de Kindle.
- Gentili, Carlo., y Gianluca Garelli, *Lo trágico*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2015. Edición Kindle.
- Goldmann, Lucien. *El hombre y lo absoluto: El dios oculto*, T. Juan Ramón Capella. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1986.
- Gómez Robledo, Antonio. *Estudios pascalianos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Hazard, Paul. *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, T. Julián Marías. Madrid: Alianza, 1988.
- Hermesen, Joke. *La melancolía en tiempos de incertidumbre*. Madrid: Siruela, 2019. Edición de Kindle.
- Hipona, Agustín de. *Confesiones*, T. Silvia Magnavacca. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu de los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza, 1994.
- Jankélévitch, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid: Taurus, 1989.
- _____ *La paradoja de la moral*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- _____ *Lo puro y lo impuro*. Madrid: Taurus, 1990.
- Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Sur, 1960.
- Jesús, Santa Teresa de. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.
- Kierkegaard, Søren. *De la Tragedia*, T. Julia López Zavalía. Buenos Aires: Quadrata, 2005.
- Kitamori, Kazoh. *Theology of the pain of God*. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2005.

- Kolakowski, Leszek. *Si Dios no existe... Sobre Dios, el diablo, el pecado y otras preocupaciones de la llamada filosofía de la religión*. Madrid: Tecnos, 2009.
- Lanceros, Paxti. *La herida trágica: El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- Linares, Joan B. 2016. La sabiduría de Sileno. El sátiro como hombre salvaje en el joven Nietzsche. *Les premiers textes sur les Grecs, sous la direction de Céline deDenat & Patrick Wotling, Épure: 207-242*
- Llansó, Joaquín. *De la nada al infinito: Metafísica y tragedia en Pascal*, Madrid: Narcea, 1984.
- _____. 1984. En qué sentido puede ser llamada trágica la filosofía de Pascal. La frase: 'L'homme passe infiniment l' homme. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, n° IV: 107-28*.
- Lorca, Andrés Martínez. *La filosofía medieval: De al-Farabi a Ockham*. Barcelona: Batiscafo, 2015.
- Lorda, Juan Luis. *Antropología teológica*. Pamplona: EUNSA, 2009.
- Lukács, Georg. *El alma y las formas*. Grijalbo: México, 1985.
- Marcos, Manuel Suances, y Alicia Villar Ezcurra. *El irracionalismo: De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Mèlich, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder, 2014.
- Mesnard, Jean. *Pascal: El hombre y su obra*, trad. Pedro López Cortezo. Madrid: Tecnos, 1973.
- Mitre Fernández, Emilio. *La muerte vencida: Imágenes e historia en el Occidente Medieval (1200-1348)*. Madrid: Encuentro, 1988.
- Moeller, Charles. *Literatura del siglo XX y cristianismo: La esperanza en Dios nuestro padre*, Vol. IV. Madrid: Gredos, 1960.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos, Diario del viaje a Italia, Correspondencia*. Barcelona: Penguin Random House, 2014. Edición de Kindle.
- Navarro Reyes, Jesús. *Pensar sin certezas: Montaigne y el arte de conversar*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*, T. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2004.
- _____. *La genealogía de la moral: Un escrito polémico*, T. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2005.

- _____ *Más allá del bien y del mal*, T. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2005.
- Pániker, Salvador. *Filosofía y mística: una lectura de los griegos*. Barcelona: Kairós, 2000.
- Pascal, Blaise. *Obras Físicas*, T. Carlos R. de Dampierre. Madrid: Gredos, 2012.
- _____ *Pensamientos*, trad. Carlos R. de Dampierre. Madrid: Gredos, 2012.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, T. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- Peñalver, Patricio. *La Mística española (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Akal, 1997.
- Peñalver Alhambra, Luis. «Fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco. De la iconografía a la figuración». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Racine, Jean. *Fedra y otras tragedias*. Distrito Federal: Origen, 1984.
- Romilly, Jacqueline de. *La tragedia griega*. Madrid: Gredos, 2011.
- Rosenzweig, Franz. *La Estrella de la Redención*. Salamanca: Sígueme, 1997.
- Rosset, Clément. *El mundo y sus remedios*, T. Margarita Martínez. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2012.
- _____ *La filosofía trágica*, T. Ariel Dilon. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- _____ *Lejos de mí: Estudio sobre la identidad*, T. Lucas Vermal. Barcelona: Marbot, 2007.
- _____ *Lógica de lo peor: Elementos para una filosofía trágica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.
- Roudinesco, Elisabeth. *Nuestro lado oscuro: Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Sade, Marqués de. *Elogio de la insurrección*, T. Mario Pellegrini. Barcelona: El Viejo Topo, 1997.
- Scheler, Max. *El sentido del sufrimiento*. Buenos Aires: Goncourt, 1979.
- Schökel, Luis Alonso. *La Biblia de Nuestro Pueblo*. Bilbao: Mensajero, 2008.
- Sevilla Godínez, Héctor. *Contemplar la Nada: Un camino alternativo hacia la comprensión del Ser*. Madrid: Plaza y Valdés, 2012.
- Shakespeare, William. *Macbeth*, T. Ángel-Luis Pujante. Barcelona: Espasa, 2011. Edición Kindle.
- Silesius, Angelus. *El peregrino querúbico*. Madrid: Siruela, 2005.
- Sloterdijk, Peter. *Temperamentos filosóficos*, T. Jorge Seca. Madrid: Siruela, 2010.
- Sófocles. *Tragedias completas*, T. José Vara Donado. Madrid: Cátedra, 2002.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____. *Pasión intacta: Ensayos 1978-1995*, T. Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 1997.

Stern, Alfred. *Filosofía de la risa y del llanto*. Buenos Aires: Imán, 1950.

Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Alianza, 2018. Edición de Kindle.

_____. *Novelas poco ejemplares*, San Manuel Bueno, mártir. Barcelona: Penguin Random House, 2019. Edición Kindle.

Vandermeersch, Patrick. *Carne de la Pasión: Flagelantes y disciplinantes, contexto histórico-psicológico*. Madrid: Trotta, 2004.

Villar Ezcurra, Alicia. 2010. El yo inasible de Pascal frente a la fortaleza del sujeto cartesiano. *Isegoría*, 42, enero-junio: 265-278.

_____. 2009. Unamuno y su lectura de Pascal: *Del sentimiento trágico de la vida* como principio de acción solidaria. *Cuad. Cát. M. de Unamuno* 47, 2: 69-98.

Volpi, Franco. *El nihilismo*. Buenos Aires: Biblos, 2005.

Voragine, Jacobo de. *La leyenda dorada: vidas de santos*. Madrid: Biblioteca Hispana, 2017.

Young, Julian. *The philosophy of tragedy: From Plato to Žižek*. New York: Cambridge University Press, 2013.