

**JUAN GIL, UNA OBRA DE ALCANCE UNIVERSAL: EL SENTIMIENTO
TRÁGICO, EL PENSAMIENTO INDIVIDUAL Y EL SUICIDIO**

CARLOS ANDRÉS SOLANO TOVAR

YURANY ANGÉLICA COVELLI RÍOS

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES,
LENGUA CASTELLANA**

NEIVA

2009

**JUAN GIL, UNA OBRA DE ALCANCE UNIVERSAL: EL SENTIMIENTO
TRÁGICO, EL PENSAMIENTO INDIVIDUAL Y EL SUICIDIO**

CARLOS ANDRÉS SOLANO TOVAR

Código: 2006136059

YURANY ANGÉLICA COVELLI RÍOS

Código: 2006136190

**Monografía de grado presentada como requisito para optar al título de
Licenciado en Educación Básica con énfasis en Humanidades, Lengua
Castellana**

Asesora

AMPARO CUENCA WILSON

Antropóloga y Magister en Investigación

UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES,
LENGUA CASTELLANA**

NEIVA

2009

DEDICATORIA

*A Isis Daniela,
por toda una vida de amor
y sufrimientos...*

*A Beatrice
Por ser una madre
muy particular y una gran mujer...*

*A Alba Luz,
mi verdadero amor;
la única persona que ha creído en mí;
a ella, que me lo ha dado todo,
dedico este esfuerzo reivindicativo,
puesto que ha tolerado ¡tanto!,
como sólo saben hacerlo las mamás.*

AGRADECIMIENTOS

*A mi madre por la
paciencia y el cuidado de Isis...*

*A MaríaAngel por haber
nacido el primer día de este mes...*

*A Isa por la hoja rota
de aquel libro que tanto me costó
conseguir...*

*A Isis por comprender
que a su mamá debía
buscarla, durante este último
año, frente al computador ...*

*A Nohora, mi hermana mayor;
porque es ejemplo de tenacidad
y de independencia femenina;
porque siempre me ha facilitado
la comodidad material y espacial
cuando la he necesitado;
porque sin ella saberlo,
ayudó a mi mirada crítica
sobre este trabajo.*

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma de la Directora

Firma de la Lectora

Neiva, Diciembre de 2009

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
1. EL CAMINO DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA SALAS COMO INTELECTUAL	12
2. PRIMER CAPÍTULO EL SENTIMIENTO TRÁGICO: INSTINTO APOLÍNEO Y DIONISIACO	17
2.1 JUAN GIL: UNA OBRA DE ALCANCE UNIVERSAL	18
2.2 EL SENTIMIENTO TRÁGICO: MESURA Y DESMESURA	20
2.3 EL SENTIMIENTO TRÁGICO EN “JUAN GIL”: MESURA Y DESMESURA	32
3. SEGUNDO CAPÍTULO EL PENSAMIENTO INDIVIDUAL Y EL SUICIDIO	60
3.1 JUAN GIL: UNA OBRA DE ALCANCE UNIVERSAL	61
3.2 EL PENSAMIENTO INDIVIDUAL Y EL SUICIDIO	63
3.3 PILAR: SU PENSAMIENTO INDIVIDUAL Y SU SUICIDIO	67
CONCLUSIONES	71
BIBLIOGRAFÍA	75

INTRODUCCIÓN

La intención de analizar la obra de teatro “*Juan Gil*” de *José Eustasio Rivera Salas* -a través del lente de una autoridad como *Nietzsche*ⁱ-, radica en continuar con el estudio de aquellos planteamientos universales allí elaborados, conocidos como los “*mayores problemas de siempre*”ⁱⁱ, con el fin de resaltar la envergadura del tratamiento poético y conceptual de esos problemasⁱⁱⁱ, que *Rivera* trabaja de manera sencilla para sus lectores; es decir, recuperar una especie de filosofía *riveriana* que se ha dejado en el olvido: un pensamiento que sin ser ajeno a su contexto, se concentró en “*estudiar el alma humana*”, como su maestro *Ibsen*, y miró más allá de la “*ventana*” social y, además, un mundo introspectivo mediado por el conocimiento; así, las ideas de esa pieza teatral, expuestas por el joven *intelectual*, son dignas del respeto regional surcolombiano y de la nación entera, y debería dársele una valoración epistemológica de validez universal a sus primeros pensamientos, escritos en verso, por cuanto tienen hoy en día vigencia sus incursiones interrogativas sobre la humanidad.

De ahí que, la contemporaneidad de la obra hubiese permitido resolver algunos interrogantes, planteados alrededor de la universalidad de “*Juan Gil*” y su carácter de modernidad, tomando a *Nietzsche* como lente de análisis general, de acuerdo a su obra *El Nacimiento de la Tragedia*; a saber: ¿Cómo se refleja el sentimiento trágico en la obra de teatro “*Juan Gil*”? Lo que llevó implícito: ¿quién refleja vitalmente el dolor y el placer en esta obra de teatro?, lo cual generó la siguiente contradicción: ¿Por qué el personaje que refleja vitalmente el dolor y el placer se niega a su propio sentimiento trágico?; y por último, como lente de análisis específico, desde la relación teórica de *Albert Camus*, en *El mito de Sísifo*, *El Hombre Rebelde*: ¿Es la muerte del personaje central un acto de suicidio?

Este tipo de cuestionamientos posibilitó que el análisis se desarrollara a través de un enfoque vital del texto literario (en este caso una obra de teatro), pues al abordar a “*Juan Gil*” se trata *al arte* desde la óptica *de la vida misma*^v; es decir sin tratar de conceptualizar la cuestión fundamental del dolor, sino únicamente caracterizar, desde lo dionisiaco o profano, la lucha de dos categorías que se presentan en la obra de José Eustasio Rivera Salas como múltiples cualidades que sugieren el carácter universal de la obra de teatro.

Razón por la que el lector encontrará un primer capítulo titulado “**El Sentimiento Trágico: Instinto Apolíneo y Dionisiaco**”. En donde, de manera general, se da a conocer la dualidad instintiva en la que convergen de forma antitética el instinto apolíneo y el instinto dionisiaco, encontrados en la *mesura* de Apolo y la *desmesura* de Dioniso como dos tendencias que en medio de la naturaleza sostienen al ser humano dentro de una *existencia pesimista*^v; esto último debido a que el instinto del dios desmesurado puede reflejar, parafraseando a Nietzsche, el dolor primordial de lo Uno primordial, esto es, la armonía del mundo. Pues es retornar al principio, al *sufrimiento*, con el cual siempre se relacionará el hombre, en tanto las asperezas de su existencia sean purgadas mediante el placer que procura la *mesura* en un estado de éxtasis^{vi}, como si la tragedia fuese placentera sin dejar de lado su tormento.

Después de esa relación teórica general se logró develar, en un subcapítulo titulado “**El Sentimiento Trágico en “*Juan Gil*, *Mesura y Desmesura*”**”, que es un personaje específico, alrededor del cual se presentan distintas problemáticas, quien refleja vitalmente las categorías a tratar en *Juan Gil*; pues en Pilar se manifestó vitalmente el dolor y el placer, presentándose así como el centro de la tragedia de la familia Gil: como decepción amorosa para los personajes masculinos y como desilusión maternal para sus congéneres. Por ello se consideró que, si bien esta pieza teatral contenía una temática ya

definida en relación a la ceguera de “*Juan Gil*”, la materia a tratar debía direccionarse mucho más afín a la crítica moral, pues es la moral cristiana la que eventualmente propicia la ceguera espiritual de esta familia, siendo únicamente la joven quien se niega al sentimiento trágico, la mayor perjudicada, y en quien se juzgan los prejuicios morales de principios del siglo XX.

Pero, para entrever esas formas contradictorias de tragedia y placer en “*Juan Gil*” se consigue demostrar que los argumentos centrales se desarrollan en medio de la apariencia y la contradicción que sustentan a ese mismo personaje, lo cual permitió enunciar a Pilar la protagonista de la obra. Porque si bien es cierto que en ella se halla la *mesura*, fundada en el imperativo del dios délfico al reconocer el “*conócete a ti mismo, pero no demasiado*”^{vii}, y ésta es una de las tensiones en que se mantiene la obra, puesto que la limitación en la certeza es el clímax más preponderante con que Pilar permite y participa de la mentira para acercarse a la familia Gil; también lo es que su desbocado sentimiento se debate entre la tragedia y su negación. Lo cual significa que la joven mantiene una lucha constante contra la irremediable *fatalidad*: como si la esperanza se transformara en el crimen que *alimenta* lo más profundo de su sufrimiento. Confirmando así que es ella el único personaje que se niega a su propio *sentimiento trágico*.

Es por eso que desde Pilar, y en torno a los personajes masculinos, las categorías de dolor, placer, medida, desmedida, apariencia y contradicción, entre otras, se visualizaron como categorías presentes en el sentimiento trágico que propone Nietzsche, entendido como el deseo de vivir sin reproches con el sufrimiento incesante que ofrece la vida, el destino o dios. Pese a que, en el caso de “*Juan Gil*”, este sentimiento comienza a desvirtuarse cuando el perfil del personaje central se inclina más hacia una de las categorías que sustentan ese mismo sentimiento, ya sea medida o apariencia y desmedida o contradicción. De tal manera que, a pesar de su

inclinación por uno de los dos instintos, Pilar empieza a negarse a su sentimiento trágico y, aunque auténticamente sean inseparables ambos instintos de dolor y placer, ella inhabilita la apropiación de un sufrimiento en el momento en que en su espíritu prima la violencia dionisiaca y, por ende, el deseo del suicidio, pues Pilar se deja morir.

Por tanto, esa premisa de suicidio en el personaje que refleja vitalmente las categorías de dolor y placer es la característica con la que se logra explicar en el segundo capítulo, titulado **“El Pensamiento Individual y el Suicidio”**, que existe una relación entre el pensamiento individual y la acción suicida, dado que los sujetos previamente han confrontado si con sus problemas pueden comprender la vida y situar su deseo en la esperanza de vivir o, si por el contrario, no se comprende ésta y únicamente queda el ansia de la muerte.

Así que, desde lo planteado por Camus, dicha relación se evidencia, en un subcapítulo denominado **“Pilar: Su Pensamiento Individual y Su Suicidio”**, en la acumulación de los problemas que provocan en el pensamiento de la protagonista un divorcio entre el mundo y su acción individual. Con ello, se desarrolla la hipótesis de que ella comete suicidio al ser traspasada por sus propios problemas, dado que su actitud individual, ante la acumulación de situaciones trágicas, es generada a partir de un pensamiento que la sobrepasa espiritualmente tras la inesperada ceguera del niño; por lo que las decisiones finales la atrapan hasta el punto de que se deja morir ante el castigo que siente le da la vida cuando su hijo ha encarnado la mentira que ella mantuvo en la medida hasta los días de su muerte voluntaria.

Finalmente, con el trabajo se reconoce la importancia de la obra de teatro *“Juan Gil”*, por cuanto es relevante la demostración de su carácter universal y porque fue uno de los primeros escritos del poeta, aunque la mirada crítica

de la literatura sólo se encargue de lo concerniente a sus dos obras más conocidas, *“La Vorágine”* y *“Tierra de Promisión”*. Además, se valora su contemporaneidad, con la que es posible aterrizar en este contexto cada una de las categorías relacionadas durante el análisis, pues la postura moral sigue delimitando la situación de la mujer en el tejido masculino que se impone socialmente. Por eso se sugiere que es posible delimitar diversas temáticas con las cuales inmiscuirse dentro de la obra en un sentido más amplio: como por ejemplo darle significado desde un tratamiento socio-crítico que logre adentrarse en la problemática histórica con que la mujer ha tenido que someterse a una sociedad que le niega o no le permite encontrar su libertad.

1. EL CAMINO DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA SALAS COMO INTELLECTUAL

En el contexto de la literatura huilense emerge el renombrado autor José Eustasio Rivera Salas como uno de los artistas más importantes de principios de siglo XX en el ámbito de la literatura colombiana y universal: “*La revelación de las fuerzas telúricas en su tropical y monstruoso esplendor hacen de La Vorágine una obra inigualada en la literatura universal*”^{viii}. Esta es la perspectiva más marcada en la que se basan los distintos estudios acerca de su obra cumbre *La Vorágine* o, en el menor de los casos, de su poemario *Tierra de Promisión*.

Sin embargo, otras investigaciones, como la biografía hecha por **Neale-Silva** en 1960, permiten conocer al artista como un ser humano en el que se determinan maneras de ser que se contradicen entre sí, o como lo diría el maestro chileno después de parafrasear a Nietzsche al referirse a los *ejemplares humanos*, “[...]. Surgió entonces el problema de armonizar dos ritmos de vida, el del poeta, que le llevaba a sustraerse del círculo social para vivir en una especie de complacencia en sí mismo, a compás de una voluntad de estilo, y el del hombre práctico, negación del visionario, que le exigía salir del retraimiento lírico y sumarse a la legión de constructores y grandes hombres públicos”^{ix}. Un poeta que se esforzaba por no distanciarse de los conflictos de su sociedad y un hombre público atrevido en las difíciles circunstancias de su tiempo.

Tal es el carácter que evoca en 1989 el compilador **Vicente Pérez Silva** en su trabajo “*José Eustasio Rivera, Polemista*” -al retomar el estudio iniciado por Neale-Silva en 1948 titulado con ese nombre-, en el que se sitúa casi a ojos de lupa que la conducta moral era importante en las cavilaciones del autor huilense: “[...] siempre creyó que la conducta del hombre debía ser una y lineal[...] En el pensamiento de Rivera siempre estuvo presente un principio

de ética social, irrevocable e inflexible. Y era esta norma de conducta, que regulaba su vida pública, la que aplicaba a los demás^x. De tal manera que su comportamiento siempre estuvo ligado a las cavilaciones morales con que intentó encaminarse como un hombre íntegro, dentro de sus propias contradicciones.

De ahí que el estudio de **Hilda Soledad Pachón Farías**, ha permitido visibilizarlo como un intelectual propio del conflicto moderno en Colombia. El artista es representado en las cualidades del ser humano, enfrentado (como un *hombre de acción*) al resquebrajamiento de su sociedad –por la época de guerra y de postguerra que vive el poeta-; pues, el choque cultural de la época, hizo que el autor se construyera en medio de dos culturas: “[...] una *cultura popular rural, tradicional, oral* a la que se enfrentaba *otra elitista, urbana, hispánica e impuesta por la escuela, escrita, que explicaba el mundo a la manera tomista e imponía maneras cortesanas, una tradición clásica emasculada que predicaba la castidad*”^{xi}; lo que permite concluir que la atmósfera de este escritor se enmarca dentro del trance social de la modernidad.

Tanto es así que José Eustasio Rivera Salas trabajó durante su corta vida los distintos géneros literarios: teatral, poético y narrativo; demostrando con ello que su búsqueda era cada vez más empeñada por ser un hombre fuera de lo común. Y, justamente, es el primer género con el que inicia su pronta vida literaria, pues, a sus veintitrés años se conoce su primera y única obra dramática: *Juan Gil*^{xii}. De la cual se tuvo noticia formal en Bogotá hacia 1912, cuando Rivera Salas apenas era un joven estudiante de abogacía pero que, sin embargo, lograba batallar entre su insondable espíritu, y *en sus escasos momentos libres*^{xiii}, el arte de la poesía -algo que el dramaturgo había dado a conocer en su relato autobiográfico *“El hombre que fue río”*^{xiv}, además de contar los desfases con su familia tras no ser ni médico, ni general, ni político y tan sólo ser doctor en leyes como lo quiso su padre, por lo que decía

también, con gran convicción, que apenas era un poco poeta, *un grávido río*, pero que no estaba loco-; a tal punto llegaba su labor artística que, según el rumor de sus conocidos, había trabajado en su memoria varias piezas teatrales, de las cuales sólo esta se *había salvado*, pues, *al parecer “Juan Gil”* estaba ya escrito en 1911^{xv}.

Y con el fin de considerar como todo un acontecimiento literario esta obra inédita es después de varios años, cuando en 1974 se celebraba el cincuentenario de *La Vorágine*, que da sus frutos el estudio del profesor **Luis Carlos Herrera** titulado “José Eustasio Rivera, Vida y Obra del Autor”^{xvi}, preparado en La Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación Social; una investigación en la que el profesor retoma el drama en verso gracias a la colaboración de las hermanas del poeta, pues luego de contactarlas ellas le proporcionan la obra. En esta publicación Herrera recalca la existencia de dos características problematizadas en la obra de teatro: primero, la fábula como la tragedia de una niña que por ser huérfana llega a la desesperación y, luego, el símbolo, basado en la reflexión humana de la tragedia interior; ambas, fábula y símbolo, como lo que ayuda a dilatar la tragedia familiar de los Gil.

Más adelante, en 1992, **Aura Luisa Sterling**, de manera sucinta, plantea que dentro de la obra de teatro “*Juan Gil*”, se visualiza la modernidad del autor, como si escuchara la voz de Nietzsche, sustentada a partir de la obra *El Nacimiento de la Tragedia*, al citar que: “*Para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas*”^{xvii}. Tal y como lo demuestra en su obra al dar a conocer la universalidad del sentimiento humano.

Lo cual significa que, en contraste con el caso de las críticas anteriores, relacionadas, sobretodo, con *La Vorágine* y con *Tierra de promisión*, el análisis sobre Rivera Salas va tomando un lento movimiento en consonancia

con su desenvolvimiento intelectual. Razón por la que este trabajo toma su obra teatral para develar las distintas características sociales e individuales que abarcan la contemporaneidad de su creación inédita, permitiendo profundizar en la simbología de la ceguera propuesta por el autor como parte de su carácter crítico frente a los parámetros de una sociedad edificada en la apariencia de los distintos roles sociales, ya sean colectivos o individuales; además del sincretismo cultural en el que albergan las acciones de los personajes, pues la transición social se da entre el tradicionalismo de la iglesia, el factor conservador, el estatismo de los *valores* y la postura moderna de los avances científicos e intelectuales, que ofrecen un recurso distinto en las maneras de pensar y concebir el mundo.

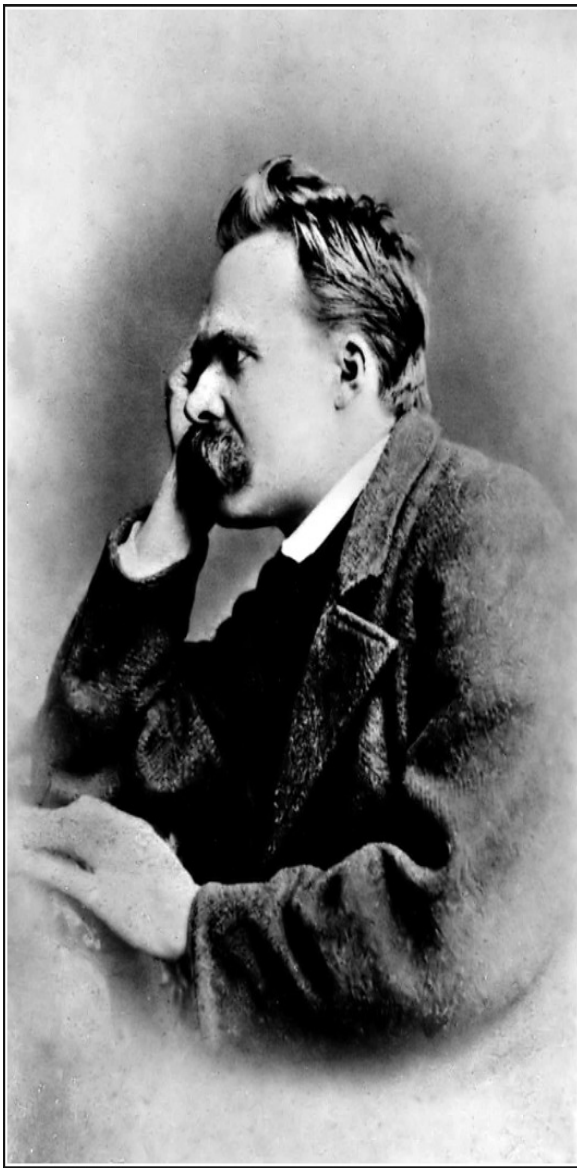
Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario continuar esa característica de modernidad con que, más contemporáneamente, se le presenta al dramaturgo en el libro ***Huila 100 años no es Nada***, en un ensayo presentado *a dos voces*; pues, en la primera voz, se muestra a José Eustasio Rivera Salas como el prototipo del poeta aún no reconocido, pese a lo cual, *la época en que vivió le obligaba a someter su fervor a los intereses de la colectividad*. Sin embargo, soportó la indiferencia de su sociedad, incluso, el día de su muerte, como lo refiere el autor de este ensayo, al decir que: *“Espantosa fue la peregrinación del despojo por carecer de fondos para pagar el hospital y el transporte a Colombia. Amigos realizaron lo que el gobierno no quiso, así tuvieran que enviarlo en un barco de la United Fruit Co”^{xviii}*. Pero, a pesar de todo, del desconocimiento de su formación intelectual, ello no impidió que su carácter artístico fuera relevante para su época, lo cual permitió que, posteriormente, su imagen se mantuviera dentro de los gajes del carácter forjador de la cultura literaria en Colombia.

La segunda voz del ensayo se centra en la obra de teatro *“Juan Gil”*. Allí la autora destaca cómo Rivera Salas escribe teatro en verso, mientras que los dramaturgos de la modernidad han incurrido en la prosa; creando un

interrogante: “[...] por qué Rivera irrumpe en el teatro con un drama en verso, cuando ya Ibsen había incursionado con los dramas en prosa, y ésta era una de las características del teatro moderno”. No obstante, para responder a este interrogante, es necesario tener en cuenta que el escritor huilense era conocedor de los clásicos y de su maestro Ibsen, tal y como lo había demostrado en su escrito al referirse a las características de **La Emoción Trágica en el Teatro**^{xix} (un ensayo en el que afirma que, en el contexto hispano, *pasión y mansedumbre jamás irán de la mano*); es por eso que podría pensarse, al igual que la autora, que *“La poesía se convierte en la forma más precisa para expresar con mayor profundidad y contundencia el dolor y las pasiones humanas”*^{xx}. Porque es como si demostrara con la manera de abordar el lenguaje que no ha encontrado otra forma de entrever la angustia del ser humano por una existencia que reprisa lo más íntimo de la condición humana: el sufrimiento por una vida que es reprimida por un precepto moral que se niega de manera contundente a cualquier tipo de pasión.

2. PRIMER CAPÍTULO

EL SENTIMIENTO TRÁGICO: INSTINTO APOLÍNEO Y DIONISIACO



2. 1 JUAN GIL: UNA OBRA DE ALCANCE UNIVERSAL

Antes de adentrarse en la suntuosidad azarosa del griego antiguo es pertinente justificar el porqué se consideró indispensable la envergadura del filósofo alemán Federico Nietzsche; pues si bien es cierto que en el teatro de José Eustasio Rivera Salas existe una evidencia innegable, sobre el desenlace de *Juan Gil*, es la del influjo del *teatro de tesis* de Ibsen^{xxi} - revolucionario para el arte escénico del mundo-, no obstante, son las tesis de *El nacimiento de la tragedia*^{xxii}, las que proporcionaron unos elementos más afines para la develación del juego de caracteres simbólicos entre lo apolíneo y lo dionisiaco que se expresan dentro de la obra del autor huilense. De manera que, en este análisis general, se tuvo en cuenta, sobre todo, la postura que expresó Nietzsche en su *ensayo de autocrítica*, un escrito de juventud en el que confiesa haber abandonado un poco su propio lenguaje para argumentar su trabajo desde las tesis de Schopenhauer y Kant; cosa que él mismo termina por criticarse y concluir en que, finalmente, no debió hablar sino cantar para lograr sumergirse en el clímax trágico del contexto griego. Razón por la cual se advierte la importancia de su autocrítica, pues ello permite fundamentar que los conceptos manejados en este trabajo se sustentan dentro de los argumentos que el autor reconoce en el *ensayo* como suyos, lo cual consiente que toda interpretación relacione, más que desde Schopenhauer y Kant, desde el propio Nietzsche. Sin negar, por supuesto, que aunque existe cierta compatibilidad en las filosofías de estos autores, no es este el trabajo para desarrollar dicha temática.

Entonces, en el capítulo que sigue se aborda la vitalidad instintiva del ser humano, determinada por el autor como su arma para criticar la moral, para relacionarla en el subcapítulo denominado: ***“El Sentimiento Trágico en***

Juan Gil, Mesura y Desmesura”, pues en el *sentimiento trágico* de los personajes de la obra de teatro converge una *existencia pesimista*, la cual se podrá comprender en el posterior análisis.

2. 2 EL SENTIMIENTO TRÁGICO: MESURA Y DESMESURA

Para dar inicio a la relación teórica^{xxiii} sobre *El Nacimiento de la Tragedia* es preciso considerar que en su ensayo de autocrítica -es decir después de dieciséis años de la publicación del libro- Nietzsche reconoce que la tendencia planteada allí es la *antimoral* y que a pesar de esto admite un *precavido y hostil* silencio con que trata la *moral*. Pues con esta última se sustenta la tendencia del autor al considerar que la *moral* se opone a la vida y a las pasiones humanas; debido a que *admite sólo valores morales*, negándose con ello *el arte del consuelo intramundano*. Lo que el escritor denomina, en su tendencia contra la *moral*, doctrina o valoración propuestas como *dionisiacas*. Por considerar que *el arte -y no la moral- es [...] la actividad propiamente metafísica del hombre^{xxiv}*. Pues, como necesidad humana, busca trascender en el sentido de la vida a través de lo apolíneo y lo dionisiaco; dos caminos antitéticos que se relacionan con el hombre como instintos yuxtapuestos que permanecen mediante el placer y la belleza, en el *sueño* y en el horror, como éxtasis de liberación, en la *embriaguez*.

Es decir que, el instinto del arte escultórico que se detiene en la perfección de la figura, de la bella apariencia en el mundo de las limitaciones, da como parte de su fuerza la capacidad *vaticinadora* de Apolo, mientras que el instinto del arte no-escultórico se desborda en la embriaguez de Dioniso para dar como su nuevo fruto la *música*. Mas, al oponerse de esa manera cada uno de los instintos artísticos, es necesario también que emerja de ellos una nueva obra de arte, lo cual sólo se posibilita cuando se unen a modo de apareamiento, en el que

nace la tragedia ática como sentimiento de la existencia sumergida en el mito.

Por ello, la característica mitológica se hace indispensable en ambos artistas, pues en el sueño el escultor ve las figuraciones sobrehumanas y el músico cuestiona su arte en la embriaguez; dando como resultado que sus manifestaciones artísticas se presenten mediante la interpretación de sueños embriagados, los cuales refieren la verdad artística. De ahí que exista un estado de atracción entre estos dos instintos artísticos; más aún, transcurren distintas luchas entre ellos como instintos opuestos que se necesitan mutuamente.

No obstante, esta circunstancia es recreada como si la fuerza dionisiaca doblegara la figuración apolínea bajo la premisa de que en la naturaleza sólo puede habitar un *único* genio, pues ella debe expresarse como *símbolo* de unidad. Es decir, que las distintas figuraciones en que vibraba el cuerpo pasan a ser *rítmica, dinámica y armonía*; las cuales habitan en el estremecimiento de la música hecha símbolo de liberación. Todo esto encaminado en y desde Dioniso porque en él habita la esencia primordial, el dolor primordial de lo Uno primordial. O sea, el auténtico reflejo de la naturaleza, el sufrimiento primigenio.

Por consiguiente, si bien la *mesura* se encuentra en el instinto apolíneo y la *desmesura* en el instinto dionisiaco, el creador de la obra de arte no puede conformarse con admirar la apariencia figurativa de lo que ha creado, más que eso y gracias a la libertad que le permite Dioniso, como dios de la *desmesura* y el atrevimiento, pasa a sentirse obra de arte. Y no sólo se transfigura en su creación sino que además danza y grita estrepitosamente para extasiarse en el placer de lo único que su existencia le depara: *la tragedia*.

Entonces, si la caracterización trágica de la existencia se ha mantenido en medio de dos formas relacionadas como *potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma*^{xxv} -en la medida en que esos dos instintos provienen de ella- es porque se presentan por sí solas, sin intervención del intelecto humano. Así que cuando el ser humano empieza a crear está siendo un imitador al estilo aristotélico^{xxvi}. Y en ese proceso se inclina por uno de esos dos instintos o, mejor aún, se siente tanto en el *sueño* como en la *embriaguez*. En ese momento de unidad en el que nace la tragedia ateniense es pertinente parafrasear a Roberto Calasso al relacionar que Icaro^{xxvii}, después de Dioniso haberle enseñado el jugo de la vid, comparte con los pastores su sabor y ellos, presintiendo un terrible mal, lo rodean para asesinarlo. Pero, en el instante de su muerte, Icaro recuerda que un día mientras plantaba y bebía del jugo de la vid había asesinado a un macho cabrío al ver que éste devoraba las hojas de la planta; y se había puesto la piel del animal para improvisar una danza junto con otros *espectadores*; sin presuponer que esa misma tensión, en el horror del padecimiento de la muerte, y aquella danza, en la hipnotización que puede producir la embriaguez a través de las apariencias del sueño, se repetían en el momento real de su muerte como una figuración que place mientras continúa el sacrificio.

Esto significa que la tragedia se retrata en esas dos tendencias, hacia el sueño y hacia la embriaguez, pero, en esta última, el influjo del vino invade al artista en una auto-alienación y un estado *letárgico* que le hace olvidarse de sí mismo y, sin embargo, es sólo la incidencia apolínea del sueño lo que le permite ver su “propia” apariencia. Como si el sueño le recordara lo que ha sido, tras el peligro que puede correr masificándose en ese instinto guiado por el alucinógeno. Por tanto, la perfección figurativa se aliena, con cierta prudencia, para salvar a

Dioniso del abismo de lo que “*sabia despertar y adormecer, y eliminar los dolores que traspasan el alma, volverlos líquidos*”^{xxviii}. Como si Apolo además de ser vaticinador y escarmentador, fuese también quien ofrece una cura o un remedio a la alienación desmesurada, seguir en la apariencia para que el sufrimiento, y no la vida, sea perenne.

Pues, es el oráculo de Apolo, según lo relaciona Calasso en “*Las Bodas de Cadmo y Harmonía*”, el que soluciona la ola suicida que corre por el Ática, luego de que Erígone, después de haberse negado a recibir el racimo de uva y de haber encontrado a su padre y sepultarle, se suicidara en el árbol más grande de la tierra. Y se cuenta que las últimas palabras de su padre, Icaro, se referían al dulce Dioniso como el enemigo de aquella. Es ella entonces la primera en suicidarse, pero la *epidemia de suicidios* se desborda y la medida de Apolo interviene sugiriendo un remedio: “*instaurar una fiesta en honor de aquella hija de un campesino colgada de una horquilla del gran árbol encima del pozo. En el centro de la fiesta estaba el juego del columpio. Después se colgaban muñecas y máscaras de las frondas de los árboles. Y oscilaban al viento*”^{xxix}. Como si su mediación fuese el reflejo de su lucha contra las pasiones trágicas del dios de la embriaguez.

Así las cosas, el síntoma de la desgracia en la desmesura del sufrimiento y el síntoma de la fiesta como la restauración en la medida del placer -representados en el ritual de la muerte suicida que alcanza el clímax de la compasión en medio de la danza-, se entremezclan como sentimientos de placer y dolor por una sola tragedia, que contrario al imperativo del Sileno se afirmaban en las pasiones de los hombres, en su vida. He ahí la necesidad intrínseca de cada uno de los dos instintos como fuerzas que atestiguan en la creación artística la esencia de la naturaleza -únicamente en el instante de creación-, pero que en el

problema de la existencia el ser humano sólo puede conformarse con el fenómeno como representación de aquélla.

Por tanto, es a la naturaleza a quien le pertenecen *los espantos y los horrores de la existencia* tanto como a los antiguos atenienses, quienes experimentaron la primera noción de mundo que les deparaba la *Moira*, su destino. Esto quiere decir que en la fiereza dionisiaca del terror se presentó la irreverencia de las implicaciones naturales ante los mortales como una fuerza *titánica* que, a su vez, les instó a buscar una salida como intento de superación a ese martirio tan *desmesurado*, mediante la invocación de nuevas formas sobrenaturales que constataran una voluntad superior^{xxx} como dueña de los acontecimientos pasados y por venir en el ser humano. Por lo que es en la creación del mundo intermedio de los Olímpicos en donde se aposenta la apariencia de la alegría apolínea en consonancia con las infracciones de Dioniso que venían cometiéndose figuradas, con la aparición de la belleza, alrededor de una *existencia pesimista*, pues, muy a pesar de las extralimitaciones martirizantes de la *Moira*, el deseo por la existencia aún en la crueldad del *sufrimiento*, se convertía en la negación misma al imperativo del Sileno en cuanto a la existencia del hombre: *no haber nacido* nunca; debido a que con la entrada de Apolo, como mediador en la supervivencia, se invierte el mandato subterráneo para transformarlo en que lo peor está en el morir pronto y en llegar a morir algún día.

En esas circunstancias el lamento participa como alabanza al *sufrimiento*, evadiendo el rastro insoportable de la queja a cambio del sentimiento de la *compasión trágica*. Esta última como el logro máximo de los acontecimientos terribles, puesto que se presenta como la aceptación comprensiva del sufrimiento, es decir, que la constante en la existencia de todo ser humano se conglera en la desdicha de *saber* –en un sentido instintivo, es decir, presintiendo de manera a-socrática-

que una figuración suprema invade sus pasos como individuo, quedando como única “salida” el aceptarlos. Eludiendo cualquier circunstancialidad dialógica, puesto que las palabras no actuaban tanto de esa manera sino que los personajes de la tragedia propiamente dicha, en palabras de Nietzsche los tipos humanos de Esquilo y Sófocles, *balbucean acerca de sí*; con lo cual, la pasión y la angustia, retenida por los padres de la tragedia, se entrelazaban como propuesta para su comprensión.

Mientras que el cálculo de Eurípides buscaba racionalizar la tragedia; razón por la cual con él se trastoca su principio fundamental del conocimiento intuitivo, abordándose ahora bajo la esquematización socrática de la concientización tanto en el poeta como en el espectador.

De manera que la decadencia de la tragedia comienza con la exaltación en el acto de pensarla y conscientizarla, esto es, en la pérdida de la *compasión trágica* a cambio del cálculo erudito con que se impone la tensión, desde la racionalización que Sócrates le exige a Eurípides^{xxxii}.

Ahora bien, al retomar de nuevo la alianza dada, desde lo clásico, entre el poeta, los actores y los espectadores mediante la *compasión*, dicha aceptación se debate entre el dolor por el sufrimiento y el placer por la existencia convertida en obra de arte. Aún así, no debe olvidarse que, si el instinto apolíneo de la bella apariencia tropieza con la consumación dionisiaca e intenta derribarla desde su estado figurativo con lo que no suele ser, es decir, con un sucinto grado de violencia, es éste el clímax de Apolo, como consecuencia de la ingenuidad a que incita al “derribar” a Dioniso; pues sobrepasar el desbordamiento del primer instinto sólo en apariencia, en su más alto grado de apariencia, es únicamente posible para que triunfe la voluntad suprema de la naturaleza y el hombre continúe amparado al velo de las apariencias, casi como

Dioniso al vivir constantemente embriagado en las figuraciones errantes de las almas que siempre llegaran.

Ese triunfo presentado en la naturaleza superior, en la eternidad del sufrimiento, complementado en la redención alcanzada en la verdad significada en el sueño -la que como herramienta apariencial se contrapone a la realidad empírica que aterroriza la existencia-, es visto como la necesidad en el proceso natural de liberación, pues el sueño sumerge a lo Uno primordial, a la verdad existente, en la *apariencia de la apariencia*; puesto que a través de la transfiguración es como se envuelve al estado natural de la voluntad^{xxxii} en la visión tranquilizante de la aparente pérdida del dolor.

Lo que significa que la primera y auténtica *apariencia* del mundo está en aquella perennidad de la desesperación y, la segunda, apariencia de la apariencia, se encuentra en la transfiguración salvadora de dicho padecimiento. Como si las palabras Borgianas se refirieran a ese estado metafísico del sueño, tratándose del arte como fundamento de la vida, al decir que: “*la vigilia es otro sueño que sueña no soñar*”^{xxxiii}, con lo que se reafirma el desafío del sueño ante la desesperación de la existencia, custodiada de dolor, padecimiento trágico y placer dionisiacos.

Tanto es así, que la música con que el poeta busca salvarse de su tragedia es: “*Corazón, corazón, agitado por penas sin remedio, ¡resurge!*”^{xxxiv} Pues en el canto de Arquíloco el movimiento de la música es poesía y si en él como artista se presenta la irreverencia dionisiaca, en la que la música se funda con el movimiento de la naturaleza, de lo Uno primordial, impregnada del dolor y el sufrimiento con que siempre permanecerá aquella, con *penas sin remedio*, es porque el artista ha

masificado su dolor, como causa de la totalidad, junto con la pérdida de su subjetividad.

Es entonces en la figuración Apolínea del sueño en donde se entrecruza el estado embrionario del soñador hecho símbolo máximo de la individuación, esto es, como *principio de individuación*, en la constatación de su subjetividad mezclada de apariencia. De lo contrario la obra de arte estaría únicamente atraída por el padecimiento eterno de la naturaleza y en la imitación que de ésta hace el poeta como lírico, y no se involucraría la voluntad, el genio de la naturaleza, en la subjetividad del poeta, sino que sería su voz y su querer lo único que lanzaría el grito estridente del dios de los bosques. En ese mismo sentido de perdición –de la pérdida de su subjetividad- es como se enmarca al músico como un *médium*, debido a que está exento de su voluntad individual, por lo que la apariencia se hace indispensable en el trance de la redención al sentirse creador.

Esto quiere decir que la fuerza en la que radica la voluntad superior está dada porque en ella sólo se existe como imagen y proyección, a partir de lo cual la existencia se fundamenta en la significación de la obra de arte. De manera que cada uno de los acontecimientos que se presentan en la necesidad por el arte terminan por ser la ilusión de un saber artístico que, sin embargo, puede alcanzar la esencia, la meta de esa voluntad que le es ajena, mediante su realización con el artista primordial del mundo, la naturaleza misma, en la medida en que le haga sentir que puede darse como obra de arte mirándose en él a ella misma. Sintiendo que se pierde aquel principio de individuación. En esta circunstancia se hace *poeta, actor y espectador*. Sujeto con la potencialidad de crear; participante de esa aparente realidad de su creación en sentirse dios y mirarse a sí mismo, mientras rodea toda su naturaleza. Porque si bien con su subjetividad intenta inmiscuirse en el

acto de creación -la cual sin pertenecerle le es una ilusión figurativa-, es en realidad la esencia de su naturaleza instintiva la que le permite sentirse como artista que acepta la pérdida de su voluntad, dándole la antesala a la de aquella, a la de natura.

Con esto se incluye en *su* creación como obra de arte misma, compadeciéndose en su propia desgracia de in-acción; con lo que se pierde hasta el punto de objetivar su obra y hacerse espectador de la misma, pues es como si se apiadara en la más alta de las desgracias: pensarse como *un* creador que se fundamenta en la apariencia y que nunca podrá quebrar el velo con que lo atrapa *su* misma invención.

Por todo lo anterior, en ese proceso de consustanciación del hombre creador con la naturaleza como voluntad suprema de todas las cosas, es posible determinar y reiterar, una vez más, que es en el instinto dionisiaco donde se encuentra la esencia más íntima de la tragedia ática. Lo cual quiere decir que la canción popular del poeta lírico es el *vestigio perpetuo* que permite la unidad de ambos instintos; pues Dioniso seduce gracias a sus movimientos, los cuales se impregnan en la fuerza popular de las melodías, junto con la masificación que permite la cadencia del sonido estridente y la violencia de la danza; pero, en el esfuerzo del lenguaje por imitar a la música, surge la voluntad de ésta como promotora de la armonía violenta que descarga, sacude la tranquilidad de la melodía resplandeciente de Apolo, al lado de su principio de individuación.

Aunque cuando se erige sobre la música el lenguaje como representación simbólica, se pierde el valor exclusivo que la contiene, puesto que ella *se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial*; de tal manera que si en ella habita la pasión y la demencia

como principal sentido de vida, es también ella el único medio dispuesto para contener la esencia de todas las cosas del mundo: ya sea en el dolor, en el sufrimiento o en la compasión con que logre darse la existencia, pues, aunque el lenguaje sólo se presente como la alegre imitación de ésta, nunca podrá acercar al hombre a lo más profundo que contiene la música: su vitalidad.

Es entonces a partir de todo lo expuesto anteriormente que se puede relacionar la importancia que el autor reitera una y otra vez en la música; puesto que es su carácter vital lo que permite determinar que el *nacimiento de la tragedia* se da a través del coro del ditirambo dionisiaco: presente en el horror y en los espantos de la existencia embriagados del grito estridente por un sufrimiento que va más allá de la muerte, de los dioses o del destino.

Sin embargo, es una lucha instintiva que no llega a su fin, pues en ese momento de embriaguez puede trastocarse su sentido masificador o letárgico, del olvido de sí, por un leve síntoma de consciencia apolínea que admita la realidad cotidiana y someta la realidad dionisiaca de una manera que el tormento de la existencia se convierta en exceso nauseabundo; circunstancia apremiante que haría evidente la negación a todo obrar, pues qué sentido tendría obrar si en nada cambiarían los acontecimientos horrendos con que la naturaleza acorrala la existencia de los mortales, precipitados en la medida del sueño y en la desmesura de la embriaguez como una inacabada necesidad.

Hasta aquí la presentación de la relación conceptual con que se sustenta la primera parte de este trabajo. Dado que una característica fundamental para analizar esta obra y dar la aplicación teórica en lo que sigue, consiste en que su abordaje se realiza desde un punto de vista filosófico para que se pueda comprender: el sentimiento trágico, la

medida y la desmedida. Es así como estas pautas conceptuales, relacionadas al sentido ensayístico de este trabajo, permiten caracterizar, y por lo tanto argumentar, que en “*Juan Gil*” todo gira en torno a la representación simbólica de la ceguera espiritual que se relaciona en este análisis con el velo que procuran los valores morales. Para ello, el desarrollo de la temática a tratar en el apartado siguiente se mantendrá en el sentido antes visto del *sentimiento* trágico, enfocado desde dos categorías opuestas y necesarias que llegado el momento se unificarán, a saber:

LA MEDIDA APOLÍNEA

Moral

Sueño

Apariencia, mentira

Agradable y amistosa

Limitación

Consciencia

Belleza

Hombre esclavo

Lógica

Orgullo

Alegría

Lamento

LA DESMEDIDA DIONÍSICA

Amoral

Embriaguez

Verdad

Cosas serias, oscuras, tristes

Emociones salvajes

Olvido de sí

Violencia

Hombre libre

Transfiguración

Libertad

Auténtico dolor: placer

Canto de alabanza

Una sola ley

Sabiduría del sufrimiento

Conocimiento de sí mismo

Autopresunción

Preceptos

Contradicción

Intuición pura de las imágenes

Únicamente dolor primordial

2. 3 EL SENTIMIENTO TRÁGICO EN “JUAN GIL”:

MESURA Y DESMESURA

Si se presta atención al inicio de la obra, se observará que el telón ha sido abierto principiando un día de visitas^{xxxv}, en el que se suele descansar más de lo común, pero en el que Pilar no alarga su sueño, sino que se despierta con la claridad de la mañana; porque así lo confirma Mario al adjetivar a su prima en los primeros dos versos del drama:

*“Mar: Tú siempre lista y madrugadora,
Hoy pensé que más tarde despertara la aurora” (148)^{xxxvi}*

Por lo tanto, se empieza a expresar la simbología de la medida y la apariencia en torno a la escenografía y a los personajes; puesto que la descripción del escenario indica que el costurero de Pilar es un cuarto cuyas características son: dos puertas, una gran ventana y una mesa con libros; de donde se infiere simbólicamente que la joven se halla presa en un cuarto que limita su libertad. Más aún, si se considera que ha tomado el bastidor de bordar y se ha sentado en el canapé, se demuestra evidentemente que ella busca distraer, frente a un *misterio* que la envuelve, su estado vital desmesurado; es por eso que el reflejo de la mañana al principiar la obra, significa que el instinto apolíneo reina sobre la normalidad de los problemas en una primera instancia, los cuales pronto se desatan por la intervención desmesurada de los instintos dionisiacos de aquellos que están en pugna dentro de la familia Gil, debido a una contradicción fundamental: el matrimonio entre una joven muchacha y un viejo ciego.

Y de acuerdo con esta representación simbólica entre lo aparente y la desmesura, aquella tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco; es Mario quien, al abordar a Pilar con las primeras interrogantes, y al percibir que *un enigma asfixiante* (148) se adueña de la casa, se siente en la necesidad dionisiaca de saber la *verdad* del matrimonio, tanto porque los celos le hierven la sangre al verla casada con su tío, como porque eso es algo que rompe con el antecedente^{xxxvii} socialmente conocido en Bogotá, de su compromiso con Teodoro Luna. Por lo cual, algo extrañado con Pilar, Mario le pregunta:

“Mar: [...] qué lujo de ser extravagante,

Casada con el ciego!

[...]

Semejante

absurdo!

[...]

Qué terrible misterio

te obligó?” (148)

Tanto así es la paradoja que representa Pilar para Mario, que no es difícil detectar el carácter irrisorio de la búsqueda de la verdad en la apariencia de las cosas, más todavía si se trata de sacar verdades a una persona que se ha acostumbrado a ocultar sus sentimientos por la moralidad impuesta. Porque si bien Mario se esfuerza por encontrar respuestas que alivien su desmesurada contradicción ante los hechos, y que por lo tanto su corazón contenga el dolor de haber perdido un *ideal*; es Pilar quien retrata, por medio de una replica, aquello que contraría a la conciencia, es decir, el pensar:

*“Pil: Causa congoja y risa
ese afán indiscreto de inquirir, esa prisa
de imaginar un drama, sondear reconditeces,
darles móvil, principio, fin... (sigue bordando)” (148)*

Y es que seguir bordando no demuestra otra cosa sino la contradicción de la cual es ya presa en su silencio: el luchar por no pensar, la disputa de sus instintos por preservar la cordura^{xxxviii}; porque se juzga únicamente su matrimonio como algo fuera de todos los parámetros previstos y no se le considera ni siquiera su capacidad de sentir dolor en el sufrimiento por un pasado que le remuerde la conciencia. Y se remonta a su infancia, a los primeros trazos oscuros de su destino, cuando por ventura o causalidad la tragedia para ella empieza a anublar su futuro. Pues son sus remordimientos los que ella hace evidentes como los *pesares (176)* que la atormentan mientras se queja en su dramático presente, por lo cual, dirigiéndose a los personajes que la han puesto en cuestión (en el primer acto Mario y Mauricio), se tiene en cuenta que Pilar manifiesta su queja finalizando el segundo acto:

*“Pil: [...] Para mí sola la celada infame
del mal, que tanto al bien se parecía;
y a mi ninguno me advirtió el engaño,
porque Dios a mi madre echó a la tumba,
y se quedó sin norte mi destino,
como si mi virtud valiera menos
que la de tantas otras, que sí tienen
un faro para guiar su inexperiencia! [...]” (176)*

Esto quiere decir que ella ha advertido sus desilusiones y desventuras desde la ausencia de su madre. Continuando con que ha tratado de sobrevivir a su tragedia a través del rompimiento que ha hecho de su ética privada^{xxxix}, categoría impuesta por el patriarcado^{xl}, por lo que su comportamiento con los hombres ha sido el de la mujer rebelde. Además de ser una incauta cuando se precipita en un embarazo fuera de los lazos matrimoniales, lo que para la época era romper con la apariencia que más mantenía el orden de la sociedad^{xli}; luego del abandono de Teodoro Luna el matrimonio con Juan Gil y lo que fisura completamente su sentimiento apolíneo de mesura: ser madre de una criatura que nace ciega. Por tanto, puede decirse como adelanto que, al final, las violentas pasiones desmesuradas la sumergen en el mal espiritual^{xlii} que le niega su reconciliación con la vida.

Tales motivos permiten entender que con el matrimonio se hace referencia al inicio de la tragedia de la obra y no de la tragedia que sufre Pilar, aunque posteriormente se llegue a afirmar que es ella el único personaje que se niega a su propio sentimiento trágico.

Ahora bien, después de Mario –quien no es el único personaje que se encuentra con Pilar tratando de hallar nuevas tensiones mientras empieza a dilatarse el argumento-, al finalizar el primer acto aparece Mauricio, el médico de la familia, como el símbolo de Hermes, mensajero del Olimpo, para situar los pensamientos de la protagonista en un pasado amoroso que alguna vez los unió en *placer y sufrimiento* (161), pero que esta vez (y luego de que Pilar se niega a hablar de su aventura), los acerca en un recuerdo nefasto, tras la situación actual del personaje en cuestión; debido a que Mauricio le afirma:

“Mau: Todo lo sé... (trémulo)” (162)

Con ello, se refiere a todo lo que la relaciona con Teodoro Luna. Por lo que Pilar se siente contrariada y como si su medida se perdiera en el vacío aparece el inicio de lo que serán sus emociones salvajes, al decir como lamento:

*“Pil: Que Juan Gil me mate!
Desgraciada! lo merezco!
Qué vergüenza! era imposible
ocultarlo por más tiempo.
Si lo fatal iba en mí,
por qué amparé en este ciego
mi falta? Lo sabrá Mario,
la abuela tiene recelos,
mas antes que los humille
la verdad, habré yo muerto!” (162)*

Así, la mesurada tranquilidad que pretendía aparentar Pilar se derrumba en ese instante en que pierde la fidelidad de su *secreto*, gracias a que Teodoro, enterado de que morirá, le ha confesado lo de su embarazo a Mauricio. Mas, pese a cualquier sentimiento que el médico le exprese a Pilar, lo más importante para él está en que ella reconozca que con el matrimonio la situación está remediada, que lo más conveniente es su confianza en él y sobrellevar con nueva calma y en *silencio* lo concerniente a su estado de embarazo, es decir, que la familia Gil no tiene por qué enterarse del *misterioso secreto*, y mantener como en el principio la limitación moral, basada en las mentiras que produce el instinto de lo bello.

De modo que si bien Pilar pensó en alcanzar como meta su *felicidad* mediante el engaño a la familia Gil, lo que sucede realmente es que después del nacimiento del niño todos, menos el ciego, se hacen cómplices de la desgracia de la joven. Como si sólo fuese posible vencer para el mismo destino. Y, aún así, es en ella en la que más se asienta la compasión trágica de los demás personajes, pues la ausencia de la *queja* o el *lamento* es representativa en Pilar en la medida en que opta por ausentar su palabra; sólo rompe su silencio cuando el sentimiento trágico se percibe como la lucha directa de los dos instintos: pues quejarse en términos de culpabilidad sería propio de la mentalidad moral, pero hacerse responsable y lamentarse con un grito estridente y violento es más del instinto avasallador de Dioniso. Lo cual quiere decir que de no haber sido por el mensaje que le trae Mauricio, muy probablemente Pilar hubiese continuado con su silencio para mantener la lógica moral de la familia; no obstante, en ese primer momento, el detonante del secreto es lo que le hace desear la muerte y estremecerse violentamente, como quebrando alguna ley moral que antes la mantenía. Mientras que en su segundo espacio, como monólogo de reflexión, el lamento se hace queja y trata de inculpar las diferentes circunstancias que la forzaron hasta llegar a los aborrecibles brazos de Juan Gil; todo esto sin dejar de desear que él mismo la *mate y acabe con su vida miserable* (176).

Sin embargo, a pesar de esa lucha desatada por los instintos, en cada una de las situaciones de los personajes, es pertinente aclarar que en cada planteamiento es retroalimentada (por ambos instintos) o superada por las virtudes de Dioniso. Para el caso de Pilar, y ubicándola dentro de las normas morales de la apariencia, detenerse a hablar sobre sí misma es ya algo atrevido que traspasa los límites de la medida, lo cual sería distinto en el tratamiento de la culpabilidad, pues no se deja de ser moral cuando el lamento se hace culpa. Entre tanto, aceptar el destino como lo único posible es propio de quienes sienten placer en su sufrimiento; en cambio Pilar

empieza con el lamento, continúa con la queja y termina en la única forma en que podía transfigurar su destino y negarse a la moral: con la muerte. Extrema de esa manera la libertad dionisiaca, pero sin dejar pasar por alto el orgullo apolíneo, pues de lo contrario su desprendimiento de los preceptos morales le hubiese alcanzado para gritar estrepitosamente toda su mentira y dar la suficiente primacía a la verdad dionisiaca.

De ahí que, si bien se trata de la verdad, el personaje que continúa con el argumento de la obra, para apelar por el comportamiento de su esposa Pilar, es Juan Gil, pues fue Tránsito, el ama de llaves, quien lo enteró sobre su condición de padre y no su mujer; así que resucitan las dudas o los celos con que persuadió constantemente a su esposa para hacerle confesar cualquier circunstancia inesperada respecto al conocimiento de sí misma y a su *honestidad* como mujer comprometida. De modo que la confesión^{xliii} de Tránsito lo enfurece hasta el punto de olvidarse de sí mismo e interrogar violentamente a su esposa tratando de buscar una realidad a la que él mismo le temía desde hacía mucho tiempo; y en efecto le reclama a su mujer cuando ha intentado castigarla^{xliiv} al tratar de dejarla ciega:

*“J. Gil: [...] Necesito
la verdad, la verdad, aunque me aplaste
su peso, y me sepulte para siempre!
[...]” (175)*

Pero en Juan Gil nace la contradicción como una forma de encontrarse entre la duda y la pretensión de la verdad; pues se ha acostumbrado a esta última desde el punto de vista de la mentira apolínea y no desde el estremecimiento de la sensibilidad dionisiaca. Dado que la moral, como medida aparente, se

sustenta en el principio de la seguridad, incluso ante lo intangible; sobre todo cuando ha *dísfrizado* la vida misma mediante apariencias que propician tranquilidad, como el matrimonio entre esta pareja que se ha mantenido desde su principio en el engaño: en él, al creer que con mantener a Pilar más allá del ideal socialmente aceptable la poseería irremediablemente; y en ella, por considerar que era suficiente sacrificar *sus mañanas floridas*, lo que su primo le había recordado era el sacrificio de su juventud, para enfrentar una situación que sólo le correspondía a sí misma; de modo que aquí, donde no hubo ningún tipo de sinceridad desmesurada, únicamente se han justificado todos los medios posibles para lograr propósitos que, finalmente, asegurarían una tragedia para todos. Porque la apariencia de esta relación satisfacía al lente moral con que la sociedad mantenía su negación a las contradicciones, tal y como lo argumentara Mauricio al detener a Pilar para que *se guarde su verdad* y sostenga la mentira^{xiv}, al afirmar:

*“Mau: No nos importa
la verdad! Casi siempre la mentira
a la felicidad sirve de asiento,
y es más piadosa con su dulce engaño
que la verdad con su terrible lumbre.
No cambiemos la base en que descansa
el corazón, porque si viene a tierra,
no reconstruye nadie sus escombros.
Guárdate tu verdad!” (177)*

Una aseveración que demuestra por qué la sociedad no recompensaba la consideración que ella hacía sobre sí misma como la mujer inexperta que *tan*

sólo tiene *desengaños que dar y desventuras*, pues al darse cuenta del velo que aplica la moral, presente como *la celada infame del mal que tanto al bien se parecía* (176), Pilar repararía en que por arriesgar su pensamiento a cuestionarlo todo e intentar suplantar los valores predeterminados, empezaría a convertirse en amoral y, por lo tanto, en una mujer socialmente inaceptable.

Es por eso que, en ese segundo acto, Pilar evade las preguntas y los juicios que su esposo le reprocha, en relación a su embarazo. Porque desde el primer acto a Juan Gil lo invaden las sospechas de la inexistencia de un verdadero amor a raíz del repentino cambio sufrido por Pilar, que ya no lo trata como cuando lo “amaba”, sino que ahora, después de tres meses de matrimonio^{xlvi}, se comporta de una manera aversiva, semejante a cuando era una niña caprichosa que le jugaba bromas pesadas. Pero bajo las circunstancias actuales no puede tolerar el desprecio que Pilar le procura. Razón por la que antes de terminar el primer acto, cuando aparece por primera vez la madre de Juan Gil, se empieza a generar la tensión entre *las alegrías* de Pilar y el *nada que merezca ser contado* (153) del viejo ciego. Ironía considerable, pues el problema es el *secreto*: Pilar oculta a Juan Gil el motivo del casamiento; mientras que Juan Gil demuestra con su mal humor que *no* alberga secretos y, además, opina lo que realmente piensa de Pilar al decirle a Rita:

*“J. Gil: [...] Pero, madre
sería prudente acaso
que ciertas hembras llevaran
como los ciegos, un palo
para que por este mundo
marcharan lentas, tanteando*

*todos los peligros que
pone la vida a su paso (sale)” (154)*

A tal punto llega esta sentencia del ciego que su odio se convierte cada vez más en un compás fúnebre de groseras retaliaciones, como lo es el *triste compás que va marcando su palo* (154). Ante lo cual se evidencia la inarmónica relación de la pareja recién casada que no tiene ningún vínculo comunicante serio, porque nunca lo hubo. De ahí que Rita note algo raro en la actitud de Pilar, la cual ya no se toma ni la molestia de arreglarse su *mata de pelo tan abundante* (155)... Rita se siente intranquila, pero Pilar evade cualquier sospecha de su abuela diciéndole:

*“Pil: Déjate tú de rarezas
y llantos. Tú ves fantasmas
en todo. Yo soy feliz,
una por algo se casa.
Alegrémonos, abuela” (154)*

Pero, mientras la abuela no repara de manera contundente en el comportamiento evasivo de Pilar, y fallan sus impresiones como madre frente al conocimiento que debiera tener sobre los pesares de su nieta, es otro el carácter de Mario frente a la misma oscuridad que envuelve lo que su prima pretende sea verdad (moral) para todos; lo cual sustenta la tensión principal de la obra debido al empecinado cuestionamiento hacia Pilar, pues desde el principio ha estado seguro de lo mucho que ella *sufre* (149), no sólo porque sean parte de la misma familia sino porque además los ha unido la ilusión. Por lo cual Mario acepta que *no se equivoca ella al pensar que siente su*

corazón angustia viendo como al ensueño la realidad lo mustía, pues desde la infancia él la amó como el único *ensueño* que en el alma lleva, a pesar de reconocer ante Mauricio que su *amor no fue fingido, sino su indiferencia!* (174); pero aunque en su corazón se estremezca el amor por Pilar, más es el orgullo y la autopresunción con que desea a cualquier precio la verdad; porque así el sufrimiento sea lo único que alimente a la familia Gil, Mario sólo espera que su prima, después de haber dado a luz, esté completamente recuperada para exigirle la verdad o podérsela gritar al *ciego estúpido, que ignora lo que pasa, y a todos ha servido de tropiezo* (185). Por ello Mario no tolera más engaños y aguarda el momento de develarlo todo, pero, mientras eso sucede, el dolor se entrecruza en su pensamiento como una sed de venganza que lo hace sentir *envenenado*; por lo cual le dice a Mauricio, cuando éste trata de apaciguar el sufrimiento incitándolo a la reflexión y a continuar con la mentira:

*“Mar: No me recrimines, (de pie)
Mauricio! Si supieras que mi espíritu
atribulado sangra y en silencio,
y que todo lo miro insoportable
aquí, y en dondequiera, desde el día
que la verdad se abrió a mis ojos
como ancho cráter, me tuvieras lástima!
Me envenena el rencor, y ausente vivo
por no gritarle la verdad al ciego!
[...].” (185)*

Mientras que, el carácter de Mauricio, frente al sufrimiento que le ocasiona esa violenta verdad de los hechos que “incriminan” a Pilar, se cristaliza con su declaración sentenciosa de que son los trazos del destino los que deben cumplirse: *el destino llegó* (166); contradicción aparente si se considera que es un hombre de ciencia, pero nada extraño siempre y cuando él también lleve en su corazón la pasión dolorosa del amor moral, cuyo agregado amortiguador es la responsabilidad de cuidar de aquella ilusión que siempre ha querido a pesar de su indiferencia y por la cual es cómplice directo de ese avasallamiento que la envuelve, no sólo por un juramento a su amigo Teodoro sino por una lealtad amiga hacia Pilar. Porque después de el rechazo de Pilar, Mauricio trató de distinguir para qué es la vida, y sólo llegó a comprender *que el amor se daña en la sangre falta de un ideal que lo enaltezca*; pues lentamente descubrió su alma que había perdido el amor de Pilar, *porque al pasado siempre se llega tarde!* (186).

Con todo, la postura que asume Mario frente al amor rencoroso que siente por Pilar, se diferencia del amor compasivo que Mauricio reconoce *en la elevada mujer* (186) que por desdicha lo conoció; lo cual quiere decir que estos dos personajes se distancian en la medida en que la lucha de Mario, por no defender a Pilar y pedir justicia para confrontar la realidad y acometer la venganza contra Teodoro, se asienta en que no se hallaba responsable de haberle sembrado una falsa ilusión a Pilar, puesto que *nunca fue concedido a los poetas dar la felicidad sino en el canto* (186); y en haber tolerado que un intruso (el niño) llegara furtivamente sin *que Juan Gil lo viera* (185). Entre tanto que la lucha de Mauricio, por pedir una lágrima para Pilar y pensar que ella también tropezó con el *hado inexorable* (185) cuando una salvación buscaba para apaciguar su sufrimiento, nace en el consuelo que por Pilar vigila su amor después de que *la necia frivolidad*, le oscureciera los ojos, provocando que Pilar lo rechazara y *que ofendida luego lo lanzara como a un perro miserable* (186); razón por la que ahora considera su responsabilidad

más que la de ella misma para protegerla y compadecerla en su dolor hasta las últimas consecuencias.

Por ello, pese a la diferencia y al distanciamiento de estos dos personajes masculinos, en lo que tiene que ver con el amor hacia Pilar, la trama de la que participan los envuelve a partir de un mismo principio de dolor y sufrimiento en el ensueño que ambos le prodigaron a Pilar: pues ella fue testigo de lo triste que era cuidar las ilusiones cuando secaba *sus fuentes la esperanza* (186); por lo tanto Mario y Mauricio coinciden en que la perennidad de sus sufrimientos sólo les alcanza para llorar *el ideal* que ha *muerto* (175), porque despreciaron el amor de la joven hasta el punto de preguntarse en el último momento si la vida valía la pena o no sin volver a saber jamás algo sobre ella; y como resultado de ello la ulterior exclamación de Mario, cuando se entera de la muerte de su prima, es:

“Mar: Y entonces para qué mi vida!” (187)

Aún así, si hay una diferencia en sus actitudes respecto al amor hacia Pilar y al mismo tiempo una coincidencia en la causa del dolor, sin que Mauricio sienta deseos de morir y, por el contrario, Mario exclame en su aseveración el sin sentido de su vida; esto no quiere decir que ellos, tras llorar la ilusión perdida, pretendan acompañar a Pilar hasta la muerte, sino que el desenvolvimiento de sus tensiones instintivas en comportamientos desmesurados y de mesura, sirve de pista para comprender que entre este juego de los instintos hace su aparición una tendencia pesimista en el personaje de Pilar, según su aspiración al imperativo del *Sileno: morir pronto*. Porque en ella se presenta una correlación entre las tensiones instintivas y

las actuaciones contrariadas que la llevan a tomar una decisión determinante que no todos ejecutarían por su placer en el sufrimiento: dejarse morir.

Es por eso que no importa qué tan tensionantes sean los problemas para Mario o Mauricio; pues en ellos, como en Juan Gil, Rita y Tránsito preservar la vida bajo *El Sentimiento Trágico* se presenta como la necesidad de sentir placer en el sufrimiento que superpone la existencia^{xlvii}. Por lo que tal necesidad de preservar la vida empieza a ser relevante desde el testimonio de Rita, a pesar de todos los sufrimientos que la vida ha puesto a su paso, porque ser madre de Juan Gil y conservar el recuerdo de su hija Luz como una pérdida imborrable son dos situaciones que la atormentan; y aún así ella no tiende a desmesurar sus acciones de forma definitiva, como lo hiciera Pilar. Pues Rita, como lo opuesto a Pilar, permite la simbolización de la figura maternal que estuvo siempre convencida de la obligación de la mujer y de la trascendencia de la sangre en los hijos; lo cual afirma al recordarle a Mauricio de cuando nació Luz, su primera hija:

*“Rit: Mi espíritu, por medio de mi sangre
se continuaba! Y al Señor bendijo
porque haciéndome madre, proseguía
en mí la eternidad! Morir no importa
cuando renace en otro ser la esencia,
y hay quien quede mirando lo que vimos,
y quien realice lo que no alcanzamos,
y quien puede engendrarnos nuevamente!
Yo pasaré, gran Dios, pero en mi llama
se encendieron más vidas, y ellas siguen
perpetuando la luz de lo que fuera*

en mí, belleza, y corazón y ensueño!” (167).

Es entonces, alrededor de esa simbolización de trascendencia, en lo que fuera su belleza, su corazón y su ensueño, que Rita revela con sus palabras aquel sincretismo entre *la estrella que primero dió luz a nuestros ojos* y la creencia de que Dios: *sabe lo que hace!* (166). Dado que si se considera el grado intelectual con que ella ha conducido a su hijo por el camino de la lectura y el conocimiento, también se debe tener en cuenta que a Juan Gil se le han inculcado, como parte de su formación, aquellos principios religiosos que, aún en Rita, se expresan como forma del acerbo cultural de las lecturas de los libros y la creencia conservadora de un sólo Dios; por tal razón Rita rememora los quebrantos de su infancia y sobrepone a la creencia religiosa la relación del ser humano con el infinito, al decir:

“Rit: Tiempo ha, con amigas de la infancia, (de pie)

*cada noche, cogidas de las manos,
en silencio buscábamos la estrella
que primero dió luz a nuestros ojos.
Ardía el espacio. Miles de luceros
con fijo parpadeo nos llamaban,
y a fuerza de soñar, el alma entera
se nos desvanecía en lo infinito.*

[...]” (166).

De tal manera que, a partir de esa disipada búsqueda del alma, se puede significar el sueño de Rita como la esencia de la virtud apolínea que ingresa

al infinito con la alegría de conocerse a sí misma, mediante la intuición pura de las imágenes en que se desvanece su cuerpo y su espíritu. Porque mientras que, en el *infinito que aterra*, al decir del poeta José Asunción Silva^{xlviii}, la alegría dórica se colma del propio sentimiento humano, a su vez, en la evocación de la abuela empieza a presentarse el lamento trágico del sentimiento, hecho canto de alabanza perpetua tras la continuación del espíritu. Por lo que allí los instintos luchan para necesitarse mutuamente; y se encuentran mirando a la primera estrella alrededor de un universo que no refleja ni el fin *ni el fondo de la noche*, pues las pasiones de dolor y placer se transfiguran hasta el punto de unificarse en lo Uno primordial. Es decir, en el sufrimiento del oscuro océano, con el cual se halla el principio de todo acto creador, lo Uno primordial; por lo que, como afirma Nietzsche en relación a la metamorfosis de león a niño, es necesario destruir, y padecer, al interpretarse en Rita, porque *Morir no importa cuando renace en otro ser la esencia (167)*. Más aún, esto podría retratarse en la pregunta que hace el poeta bogotano a las estrellas *pensativas e inciertas*, con el agregado contradictorio que sostiene a la virtud dionisiaca en el sufrimiento, al cuestionarlas:

“¿Por qué os calláis si estáis vivas

Y por qué alumbráis si estáis muertas?”^{xlix}

Por lo tanto, en este tipo de cuestionamientos se busca sin medidas la verdad embriagada por el dolor de la existencia y, en el caso de Rita, hasta puede pensarse que en ella el ansia de soñar parece convertirse en una pregunta silenciosa hacia el universo; distinto a como lo expresara el poeta con su aserción sentenciosa y despectiva, pues, como él mismo reconoce en

otro de sus poemas, su madurez espiritual le hace padecer un *mal muy raro, que ataca rara vez a las mujeres y pocas a los hombres*, es decir, sufrir el *mal de pensar*⁴; lo cual apenas empezaba a contrariar a Rita al decir, luego de la apremiante circunstancia familiar en la que Pilar demuestra su *existencia pesimista*:

*“Rit: Y era verdad. La vida va de paso
y las cosas se acercan al espíritu
murmurando en silencio sus adioses” [...] (166).*

No obstante, ese mismo espíritu de la abuela, al reconocer lo efímero de la vida, representa -a pesar de la simbolización de madre, el sincretismo tratado desde la cultura conservadora y la moderna, y su relación con el infinito-, su negación a la fatalidad, puesto que Juan Gil le dirige su primer cuestionamiento acerca del mal y, al hallarse contrariado ante *los pecados* que, al decir de Rita, *todos tienen (168)*, la interroga según las lecturas inculcadas desde la infancia, al preguntarle:

*“J. Gil. Madre, qué es fatalidad?
[...]
No te lo dicen los libros,
no vives siempre con ellos?
Dime”. (168).*

Pero aunque Juan Gil escuchara las respuestas que posiblemente le diera su madre, le serían insuficientes aquellas palabras que carecen de la cadencia

armoniosa que ya ha comprendido cuando reflexiona frente al sol; porque sus sentidos se han agudizado de tal manera que hasta puede olfatear el mal que la apariencia moral de su madre le evade. Pues el único criterio válido del conocimiento de Rita, del cual es heredero Juan Gil, es cuestionado a raíz de la indiferencia que siente su hijo al darse cuenta de que ella desconoce las cosas serias, oscuras y tristes del mal; puesto que Rita se limita a conocer sólo los valores morales que caracterizan al mal como el pecado, sin considerar la postura amoral de otros valores fuera del límite de lo pecaminoso. Esto quiere decir que, por un lado, cuando Juan Gil habla con Rita presente el mal como el pecado que se le oculta y lo asemeja desde el punto de vista moral con la verdad *que sólo miran los ciegos!* (168); mientras que, de otro lado, desde su canto de alabanza hacia el sol, lo siente como *la oscuridad* que lo *llena de temores* y le rebosa el corazón *de sospechas*(158). Por lo que, en ese momento de replica hacia el padre sol, el carácter de Juan Gil evidencia el punto más crucial de su lucha instintiva en la permanencia de su tragedia, pues, hasta ese instante, su sentimiento trágico asume la contradicción del dolor y la alegría como dos vibraciones que se unen al encuentro con la armonía interior, pero que por haberse topado con ese ritmo que cruza la vida con los sueños y la embriaguez, no deja de provocarle temores y sospechas a cambio de brindarle su propia música interior, en medio de todo el dolor que lo invade tras su imposibilidad de poder ver la luz; sin quedarle más remedio que atender su esplendor con los *oídos que saben a qué hora se despierta*, pues el ciego le dice:

“J. Gil [...]

*Qué te importa el dolor? Alegra el orbe,
que yo te voy gozando a mi manera:
alumbra! alumbra! alumbra! Estos oídos,*

*saben a qué hora te despiertas.
Oigo todos los salmos que te aclaman
en la delicia matinal y fresca
y sigo oyendo un ritmo inexplicable
y ese ritmo eres tu. Tengo la idea
de que la luz es música imprecisa
que da calor al aire y a la tierra.
Yo te amo, padre sol, y no te he visto:
pero cuando tu música comienza,
con la misma armonía, interiormente,
empiezo yo a vibrar, sin que comprenda
si es que a mí me iluminas de ese modo,
si el ritmo va por dentro, o va por fuera!" (158)*

Por tanto, si Juan Gil y Rita coinciden con la armonización interior del dolor y el placer en los pasajes referidos anteriormente; también se evidencia la correspondencia que los une en la apariencia de una familia que se adecua a la sociedad. Porque desde el principio ambos se rehúsan a exigirle a Pilar los argumentos acerca de su repentino cambio al empezar a detestar a Teodoro y a olvidarse del compromiso que con él tenía; más aún, Juan Gil llega a considerar que ella lo ama en tales circunstancias, pues de pronto se tornaba *plácida y sumisa con él (166)*. Y tal fue el empeño del viejo por convencerse del comportamiento de Pilar que en la visita del médico se comenta que sólo bastó un día para que comenzara el amor entre ellos dos, lo cual Rita, el ciego y Pilar no intentan negar, únicamente abordan a Mauricio con evasivas para pasar a otro tema. Pero, paradójicamente, cuando empieza a sentir el desprecio que su esposa le tiene, del mismo modo comienza a intuir en su

matrimonio algo que le espanta!, a la manera de *una sombra que sobre él palpita llena de voces trágicas* (158). Las cuales se disipan para él después de que nace el niño de Pilar, al que considera como suyo y a quien imagina como el lazarillo que más adelante le guiará sus pasos.

De tal manera que el carácter apariencial de Juan Gil se consume entre las penas que le propicia su temor y la alegría que le ofrece su decisión de ser esclavo de la mentira, al desistir de su desgracia. Pese a que mientras habla con el ama de llaves acerca de sentirse feliz le ha dicho:

*“J. Gil: Tú sabes que alguien ha dicho
que las penas y las alegrías
tienen un mismo principio:
reímos cuando nos duele
la tristeza de estar vivos,
y después nos acongoja
el pensar que hemos reído! (171)”*

Ahora bien, teniendo por sabido que en el argumento de Juan Gil se asumen sus mentiras y sus verdades, como lo apolíneo y lo dionisiaco, también la lectura permite suponer que, si al finalizar la obra él continúa con la limitación de las cosas serias, oscuras y tristes, su perfil posee una inclinación más a lo apariencial y mesurado, puesto que en el tiempo real en que transcurre la obra el lector no tiene la certeza de que se dilaten las voces trágicas que tanto dolor le hubiesen causado, como la muerte de su esposa y la ceguera del niño; quizás hasta hubiese llegado a dudar de su sublime expresión, cuando se dirigía a Pilar, al decirle: *“Nunca mataré la palabra!”* (158). Sin embargo, si *la Mentira no es mala* (183), al creer de Mauricio, es porque esa

premisa moral es el fundamento para que el sentimiento trágico de Juan Gil no se derrumbe ni se extralimite en el auténtico dolor primordial de la muerte, pues el ciego se aferra a la vida y a la desgracia, sin saberlo, mientras presume que tendrá *el apoyo de aquel hombrazo (182)*.

De igual manera, si se continúa con la seguridad de que la mentira no es mala, en el carácter de Rita sobresale la esencia apolínea de los preceptos morales, los cuales se fundamentan en el temor que le embarga su pensamiento ante la lectura que algunos harán de la familia Gil, antes que el intento por liberar a Pilar del olvido de sí misma, en la violencia de sus valores, o del juicio de una sociedad normalizada; pues desde que se entera de la falta de Pilar, refleja que en su instinto apolíneo gobierna más la vergüenza del *qué comentario no harán(166)*, que la intención de comprenderla; por ello lo que se evidencia en su diálogo con Mauricio está relacionado con que para ella es *necesario trocar este desliz en cataclismo(166)*, luego de que se considera culpable al decir:

*“Rit: Yo presentía
de joven, que un pesar, como ninguno,
para mí llegaría.
Si a más de un hijo ciego, a Dios le place (vehemente)
traerme en la vejez nuevo quebranto,
yo lo bendigo ¡El sabe lo que hace!” (166).*

O sea, y antes de hallar en lo que prosigue el carácter de Pilar, con este pronunciamiento, se tiene en cuenta que Rita se hace esclava de Dios ante el orgullo y la alegría que siente si él decide su nuevo quebranto, pues direcciona hacia su pensamiento el sentimiento trágico que se lamenta en el

espíritu moralizante y lo confronta en el dolor de dar por sentado el hecho de que *Dios la copa de amargura le diera mezclada al néctar* (166).

Por consiguiente, y para finalizar esta primera parte del análisis, es preciso relacionar en Pilar la confrontación que hace la abuela, cuando se resigna al juego que Dios le impone al mezclar en su vida la felicidad y la tristeza, para comprender la equivalencia que tienen ambos personajes en torno al sentimiento trágico que los pone en suspenso, pero con la salvedad de que el espíritu de Pilar no se sujeta por completo a los designios divinos, sino que los juzga esporádicamente a través de su lamento y su queja. Por lo cual debe considerarse cómo su moral la detiene en su atrevimiento desmesurado de querer salir al encuentro con la fatalidad *que avanza a cada momento como la noche* (162), y llegar a la tesis fundamental de su muerte lenta a raíz del olvido de sí misma en una lucha intensa de los dos instintos del sentimiento trágico, los cuales la incitan a llevar a cabo determinaciones onerosas que la obligan a estar de un lado y de otro en esas tensiones de su conciencia, hasta que el dolor y la violencia dionisiaca envuelven su espíritu para precipitarla hacia la búsqueda de su verdad, su libertad y su transfiguración. Con lo cual se hace evidente que esa búsqueda demuestra su negación al sentimiento trágico, puesto que Pilar infringe, durante toda la tensión instintiva de la obra, el principio que sostiene al auténtico *sentimiento trágico* al desear la muerte ante su imposibilidad para aceptar lo fatal; porque si, en una primera instancia, se había amparado en que su *mayor yerro* fuera estar *sola, aterrada y muda, sin a quien pedir consejo* para solucionar lo de su embarazo; después, cuando ha temido que Juan Gil la deje ciega, había regresado al placer trágico de sus emociones salvajes, prefiriendo la muerte antes que el *triste destino de su vida*. Aún así, ella debe dilatar su negación al sentimiento trágico, su deseo de morir, hasta que da a luz a su pequeña criatura y transcurren trece días desde el parto, porque en ese último día

aciago ella desborda toda la pasión de su instinto dionisiaco en un torrente de nerviosismo que le permite enfrentarse al mundo, al dejarse morir.

Es por eso que a estas alturas del argumento se puede responder a la hipótesis de que Pilar se niega al sentimiento trágico, por cuanto se evidencia, en el tercer acto de la obra, antes de que salga el sol, mediante el diálogo de Rita y Tránsito: primero, que un *miedo* le ha venido alterando el descanso del sueño, o sea, que le atormenta un dolor consciente desde el día que dió a luz; sólo que en este caso, bajo los aspectos no explícitos de su muerte, los cuales se encubren con el misterio implícito del drama, se puede notar que *si ha dormido tanto*, es porque se ha silenciado la vida de Pilar antes de que ellas dos se dieran cuenta:

“Trán: Le suplico

que no le interrumpa el sueño.

Lo prohibió don Mauricio.

Rit: Pero si ha dormido tanto...

*Trán: Mejor. Si no había dormido,
tenía miedo...!*

Rit: Qué martirio! (pausa)

[...]” (180)

De tal forma que ese martirio se observa como el miedo que deviene de su horror hacia la realidad, la cual la tortura en la medida; pues, bajo los efectos pasmosos de la alteración de sus sentidos y de sus emociones, y como prueba del aturdimiento del parto, Pilar se niega al mismo tiempo al papel que simbolizara Rita, cuando para ella fue un privilegio el ensueño de ser madre; dado que ni siquiera a los trece días de nacido el niño, ella demuestra

interés por conocerlo y apreciarlo como el renacer de su esencia. Y esto es todavía más grave si se considera que ha encarnado su mentira de manera paradójica en la figura de su hijo, en tanto que la amargura lo *persigue* como a toda la familia Gil; lo cual se establece en el diálogo de Mario y Mauricio, cuando Mario le pregunta al médico (después de referirse a que Teodoro hizo caer a Pilar):

“Mar: Te parece

*que tan terribles cosas no concitan
al rencor, para que arme nuestra mano?*

Mau: Contra quién?

Mar: Aunque sea contra nosotros!

Mau: Nada más. Porque fuera una injusticia

que otros pagaran lo que no han debido,

y fuera negro crimen dar la copa

de la verdad, a labios inocentes:

piensa en tu abuela, y en Juan Gil, y en todos

porque sino tremendo nos persigue.

Hasta el niño...

Mar: Morirá? De veras? (jubiloso)

Mau: Nació ciego!

Mar: Qué dices!

Mau: Nació ciego!

Mar: Horror!

Mau: Las impresiones, a la madre

también le perturbaron las entrañas.

Mar: Las amenazas de Juan Gil!

Mau: Sin duda!

Mar: Qué suerte nos persigue! Qué delitos horrendos, paga mi familia toda?[...]" (187)

Luego, ante la aflicción de su conciencia, ¡imperdonable es que el niño nazca ciego!, y más aún tratar de comprender que simpatice con Juan Gil. Lo cual se asocia de manera directa con el desenvolvimiento de la tragedia, para traer a colación el segundo factor de la negación de Pilar al sentimiento trágico, es decir: el nerviosismo que la enferma; pues el miedo que la estremece y su alteración nerviosa son lo que ahora la hacen suplicar en medio de su confusión, mientras agoniza *cuando la aurora (187)*, sin la tranquilidad de *un sólo rezo (188)*. De manera que, si son dos características las que sustentan su negación, se puede considerar la segunda de ellas en el diálogo del ciego con el médico, pese a que allí se consiga ver a Juan Gil -mientras confunde entre *su grito el espanto que le vino cuando el niño nació*, puesto que *nunca se sintió tan desgraciado por no poder ver*, con el consuelo que le procura *el soplo de Dios (182)*-, seguro de su paternidad y colmado de felicidad ante las caricias del niño; por lo cual le dice a Mauricio, cuando ya el niño cumple trece días de nacido y Pilar apenas lo conoce, que:

"J. Gil: Ella ya lo conoce, y en sus brazos

lo tuvo, acostadito contra el pecho

para qué contrariarlo!

Mau: Pero acaso

sus nervios...

J. Gil: Todo el día suplicaba.

*Oye, Mauricio: preguntóle a Tránsito
que si yo lo quería; y al decirle
que sí, noté que sonrió llorando.
Lo noté, lo noté. Por qué sería?
Y no quiso que entrara yo a su cuarto [...]” (182)*

Además, otra prueba suficientemente concreta que constata lo de sus nervios se presenta, antes de que el viejo exprese su deseo de querer regresar *con el niño al campo* porque cree que Pilar ya no se inquieta mirándolo en su cuarto, cuando hablando con Mauricio, acerca del *crimen* que es *dar anticipado el dolor que la vida (183)* le reserva a los hombres, le dice:

*“J. Gil: [...]
cuándo
podrá salir? (por Pilar)
Mau: Muy pronto.
J. Gil: Puedo hablarle?
Mau: Todavía está nerviosa... (deteniéndolo)
J. Gil: Pero acaso
no estamos ya contentos?
Mau: No me dices
que se inquieta mirándote en su cuarto?
J. Gil: Ya no.
Mau: Verdad. (grave)
[...]” (183)*

Entonces, en relación al hilo conductor de este análisis, el cual permitió establecer que, a partir de los hechos y evidencias mencionadas anteriormente, Pilar es el único personaje que se niega al *sentimiento trágico*; es posible concluir que el ensimismamiento en el que ella incurre, cuando se deja morir, deja entrever y dar por sentado que la fuerza del instinto dionisiaco tomó ventaja en el espíritu de la joven, quien al haberse negado a la vida deshabilitó el principio de individuación: por cuanto es Dioniso no sólo el dios del vino, de la embriaguez o de los bosques, sino que, además, es en él que nace la tragedia y el dolor como lo realmente inconsolable cuando Pilar se olvida de sí misma, lo cual pudo haberle aterrado hasta el punto de incitar su acción al suicidio. Sin embargo, aún así, esa circunstancia inesperada se hubiese podido evitar, si el instinto adversario no se hubiera negado a procurarle la alegría de la cotidianidad y de lo posible; puesto que, con ello, la joven hubiera logrado restaurar los valores morales que el instinto de la libertad la había incitado a desafiar hasta negarse a ellos, y le habría complacido en un nueva ilusión, así Pilar hubiese tenido que lidiar con los preceptos medidos que ajustan la vida a la apariencia.

Por lo anterior, un paso final para lograr la comprensión holística de la estructura del drama y su simbología, en tanto que la obra expresa la relación de la luz y la sombra como dos estados permanentes que van más allá de la simple consideración superficial de la escena; es el de observar cómo esos símbolos matizadores de la estructuración escénica y dramática, junto con una mirada general de la trama, las acciones y la caracterización de los personajes poseen un vínculo inseparable con la tragedia de la familia Gil y, más todavía, con la que simboliza la victoria dionisiaca: Pilar. Pues, al comienzo de este trabajo se había explicado que la mañana de un día solar era la idea manifiesta de la “claridad” equilibrada del encuentro de las interrogaciones masculinas con el silencio obligado, siendo aquella presencia

de la luz una constante fuerza de aparente mesura que aureola el inicio del drama como un velo que encubre, tácitamente, los ánimos del lector estético, pero, principalmente, sofoca a la joven e inexperta Pilar. De ahí la envergadura del sentido dramático y su no dependencia conceptual de la explicación divina, sino su pura y clara sentencia humana: el fin está en el personaje mismo y sus problemas vitales lo determinan a adaptarse o perecer. Por lo tanto, detallar que el juego simbólico de la luz y la sombra, de la luna y el sol, se traslada a la comprensión problémica de la instintividad del serhumano de lo apolíneo y lo dionisíaco, es reparar en el hecho innegable y comparativo de la pequeñez del hombre frente al universo, pero es al mismo tiempo empalmar la tragedia consciente como transgresora de cualquier limitación, incluso, cosmogónica.

3. CAPÍTULO SEGUNDO

EL PENSAMIENTO INDIVIDUAL Y EL SUICIDIO



3. 1 JUAN GIL: UNA OBRA DE ALCANCE UNIVERSAL

La relación teórica que permite acercarse a la *conclusión* argumentativa de este trabajo, en la complementación del análisis de la obra de teatro “Juan Gil”, parte ahora del pensamiento de Albert Camus. Porque no sólo posibilita abordar la temática del suicidio en cuanto al personaje central, sino que, además, coincide con la filosofía del autor alemán en la medida en la que cuestiona la moral y privilegia la responsabilidad del ser humano, por tanto, en este trabajo se considera como su intérprete, cuando afirma: “*La filosofía de Nietzsche gira, ciertamente, alrededor del problema de la rebelión*”⁴¹. Una complicación que es abordada por Nietzsche cuando, en su ensayo de autocrítica, se rebela a los preceptos y valores morales que, según él, están en contra de la vida, como *la rencorosa, vengativa aversión contra la vida misma*, debido a que esa negación implica también lo inaceptable de los valores amorales.

Ello se sustentó en el capítulo anterior a partir de la crítica a la moral, pues casi todos los personajes de la obra, Rita, Juan Gil, Mauricio y Mario, sufrieron con un estilo de vida que los abordó hasta el punto de imponerles la negación a su propia rebelión, de lo dionisiaco contra lo apolíneo, para encubrir, aún más, el velo apariencial de los valores morales. Sin embargo, fue únicamente Pilar quien no logró resignarse a su *existencia pesimista*, es decir, no soportó la carga que pretendía sumergirla en la plena fidelidad a su moral y, desistiendo de su *sentimiento trágico*, es ella la que enfrenta un choque emocional sufrido por la situación *extravagante* que la envuelve. Aunque vale decir que la manera de abordar esta circunstancia se diferencia de la caracterización que permitió *El Nacimiento de la Tragedia*, porque este abordaje tiene un tratamiento del lenguaje que explica, respecto a la

negación de Pilar al *sentimiento trágico*, el pensamiento individual de la joven y permite demostrar que ella se suicida. Por lo tanto, ante el lenguaje metafórico del primer capítulo, con el que se sugirió entrever en la lectura la caracterización de dos tendencias presentes en “Juan Gil”, se propuso evidenciar la existencia de un *mal espiritual* que aqueja a la protagonista hasta el punto de provocar su muerte voluntaria.

3. 2 EL PENSAMIENTO INDIVIDUAL Y EL SUICIDIO

La relación entre el pensamiento^{lii} individual y el suicidio es una cuestión delicada desde todos los puntos de vista posibles para los investigadores del comportamiento humano, llámense filósofos o científicos, que buscan esclarecer el porqué del acto de la autoaniquilación; más incomprensible puede ser para la persona común y corriente adentrarse en estas disquisiciones tan poco inteligibles. El sentido común no advierte el problema latente de la existencia cuando está ennegrecido por la automaticidad con que se ha acostumbrado el ser humano a resolver sus enigmas entorno al sentido de la vida. Esto encierra tanto a los eruditos como a los no eruditos de la filosofía y la ciencia. Para ellos, los calificados, como para todos los demás que se preocupan por los acontecimientos autodestructivos del hombre, les ha sido más fácil buscar seguridad en las doctrinas filosóficas acerca de los interrogantes ontológicos, o les ha parecido más rápido hallar “contundencia” explicativa en los resultados positivistas sobre el comportamiento social objetivado; que poder encontrar posturas intelectuales que compartan un análisis basado en la reflexión de la existencia humana y los problemas inherentes a una actitud pesimista. Por eso es más sencillo recurrir a las explicaciones que indican que el suicidio se presenta como un fenómeno social, algo proporcional al estado de indefensión por parte del sujeto que no puede superar los rigores morales o jurídicos que le imputa la sociedad como castigo de la transgresión de sus valores establecidos; por lo que el suicidio se entendería como un desahogamiento ante la presión social. Lo cual no es tan sencillo como parece si se tiene en cuenta que normalmente la gente que se suicida pretende *confesar*^{liii}. Pues esta confesión tiene mucho más que ver con el corazón del hombre que con los

fenómenos sociales directamente. Porque al ponerse en cuestión lo irrisorio de las costumbres, háblese de acostumbrarse a vivir por vivir más que a pensar, se pone en cuestión más que la simple tendencia a vivir bajo normas; se pone en cuestión el sentido vital de la existencia, que para un hombre que ha sido tocado por una pena incalculable, como lo es perder a un ser querido, el gravamen de su sufrimiento lo desestabiliza emocionalmente, obligándolo a la desesperada conclusión de tener que divorciarse de la vida porque no le encuentra ningún sentido a ese mundo que confronta.

Esto quiere decir que en el plano de los pensamientos individuales se debe considerar qué implica la comprensión vital del hombre, su sentido de la vida, en relación con su existencia. Dado que si sus determinaciones como ser pensante, pero casi siempre alienado por las leyes, las costumbres y el conocimiento, se asocian a su propia capacidad de validarse sobre el mundo que habita, el situarse responsablemente es una hazaña casi irrealizable desde cualquier aspecto moralizante: un mundo en el que el hombre se ha convertido en un ser demasiado frágil por su conciencia, y que si bien esa conciencia le es dada por su condición de ser humano, esa capacidad de diferenciación que hace de sí mismo en su mismidad; entonces el *mal espiritual*, como le llama Camus a la *sensibilidad absurda* del siglo XX, que se acuna como un gusano en el corazón y que alimenta el ansia del suicidio, sólo se demuestra tangible para el pensamiento, cuando aquel que piensa sobre el sentido de la vida siente que el mundo es como un *absurdo*^{iv}. De aquí que se establezca el *vínculo directo entre este sentimiento y la aspiración a la nada*^v. Puesto que los móviles del suicidio, según Camus, están en los antecedentes que han *minado* a aquella persona que le ha acontecido algo que la traspasa; pero esto no significa que el suicidio se efectúe con una lógica hasta el final, precisamente porque eso que la *mina*, es decir, lo que pone a pensar a aquella persona sobre el valor de su

existencia, no le asegura una reflexión constante del acto de la muerte; sino que el deseo de querer morir está previamente condicionado por el dolor, por lo cual el acto suicida tiene más probabilidades de llevarse a cabo cuando el hombre imbuido en esos problemas que lo despiertan para el mundo, se enfrenta en un instante a su estado emocional^{lvi}. Esto quiere decir que el comportamiento humano está supeditado irremediabilmente a la confrontación conciente que se presenta entre las fuerzas externas del mundo causal y la percepción de cada persona afectada por ellas, siendo la búsqueda de la evasión el frecuente empeño humano por distanciarse de aquellos problemas insondables para el sentimiento absurdo, pues la absurdidad es mantenida por la conciencia^{lvii}; esto es, que a pesar de la necesidad de recurrir a la salida rápida de cualquier problema, se encuentran dos alternativas impositivas por las cuales se deciden comúnmente: la *esperanza*^{lviii} o la *muerte*^{lix}. La primera de ellas es la más apetecida por los corazones que toleran hasta el último minuto la carga de la desdicha y pretenden paraísos repentinos que los salven del sofocamiento; la segunda es la más fatal y radical de las decisiones mortales, que un corazón afligido apresura a realizar lentamente en el transcurso de sus cavilaciones, cuando de repente le acomete la pasión de sus rencores acumulados y pretende acallar su vitalidad. Por consiguiente, la explicación a estas alternativas que determinan una forma de vida basada en los valores morales, se halla orgánicamente explícita en la costumbre biológica del hombre a vivir por vivir mientras pueda y le guste hacerlo; pero también se relaciona más fuertemente a los procesos del pensamiento y autocuestión sobre el mundo y el estado sustancial de las condiciones de la vida. De tal forma que en este punto de convergencia del espíritu se dilucida la relación infranqueable del pensamiento individual y el suicidio para procurar la comprensión del mal espiritual; por eso las palabras de Camus finiquitaran este marco conceptual que propende limitarse a la sola descripción de la aspiración a la nada. El filósofo francés dice: *“En el apego de un hombre a la vida hay algo más*

fuerte que todas las miserias del mundo. La condena del cuerpo equivale a la del espíritu y el cuerpo retrocede ante el aniquilamiento. Adquirimos la costumbre de vivir antes de adquirir la de pensar. En la carrera que nos precipita cada día un poco más hacia la muerte, el cuerpo mantiene una delantera irreparable^{dx}. Lo cual se podrá evidenciar a través del deseo de la muerte que embarga el pensamiento de la protagonista desde el principio de la obra “Juan Gil”.

Hasta aquí la sustentación teórica de este segundo capítulo que permite demostrar a continuación la hipótesis de que el personaje central, de la obra de teatro *Juan Gil*, decide suicidarse. Es decir, que se analizará cómo Pilar busca evadir el dolor que le causa haberse despertado de su cotidianidad ante el horror que siente hallándose madre de una criatura que inesperadamente llegó a su vida para complicársela. Por ello, el sentido de la evasión se encuentra relacionado directamente con aquella determinación fatal de la joven por cuanto ella es fiel representación del problema del mal espiritual que no comulga con la moral cristiana de la sociedad colombiana. Da tal forma que se tendrá en cuenta el pensamiento individual de Pilar, su confesión, lo que la traspasa; su postura en medio de la esperanza que la traiciona, su decisión del suicidio y por lo tanto el sentimiento del absurdo.

3. 3 PILAR: SU PENSAMIENTO INDIVIDUAL Y SU SUICIDIO

La confesión a la que se expone Pilar cuando decide evadir su vida ante la decisión del suicidio, la asume directamente desde su negación a ser madre; siendo ese el motivo circunstancial que confiesa con su muerte voluntaria, y no su irrealización como madre, pues con aquello no sólo se opone al carácter de Rita, sino que además es coherente con su confesión. Porque lo que traspasa el espíritu de la joven se halla en la irreversible *fatalidad* que fue para ella la inesperada carga de su maternidad. Puesto que ella tiene como un antecedente punzante la pérdida de su progenitora, lo cual le genera desde temprana edad la inseguridad de hallarse sin quién guíe su inexperiencia, así como su debilidad ante los hechos problemáticos que acorralan su vida en medio de la desilusión y la desventura, puesto que *no pudo dar la dicha, ni recibirla, ni brindarla (176)*.

Entonces, si lo que traspasa la consciencia de Pilar es el sentimiento de ser madre es porque la fatalidad sembrada desde su infancia se expresa como una contradicción fundamental que la alimenta. Pues su orfandad temprana le inculcó el horror ante el precio de la trascendencia de la sangre que pagan ciertas mujeres por conservar la vida de sus hijos. Una consideración desastrosa para Pilar si se contempla que el valor de la vida de muchas criaturas no se justifica para darlos a un mundo colmado de dolores. Porque al buscar respuestas a la existencia no encuentra otra insinuación vital que la negación al nacimiento, es decir, el pensar que hubiera sido mejor no haber nacido nunca; por lo cual se desdobra una antítesis más consistente en lo posible: el aspirar a la nada, el tomar la decisión de abandonar el sufrimiento del mundo. De tal modo que esto se complementa más fielmente con la evasividad de Pilar frente a sus problemas, al querer dar saltos imprecisos

dentro de la dicotomía de la esperanza y el suicidio, es decir, que desde el punto de vista de la confrontación emocional de sus acciones con el mundo que le rodea, evadir la sensibilidad absurda sería decidir entre la esperanza y la muerte. Y tanta es la fuerza de este mal espiritual que se gesta en el corazón de la joven, que la comparación que hace de su estilo de vida con el de otras mujeres es inconsistente para su búsqueda de sentido trascendental, pues sólo se limita a lo superficial de lo que todas desean; se supedita a la equivalencia de valores morales que la obligan a sentirse culpable, enajenada de su inocencia.

Pero, mientras estos aspectos que fructifican su padecimiento y su pensamiento le impiden la reconciliación con el pasado, hay algo aun más importante para la responsabilidad existencial: hacerle comprender, luego de haber entendido el dolor, que la vida no tiene comparación, pues sólo se vive una sola vez y no hay oportunidad de corregirla en una próxima existencia, porque no la hay. Mas, comprender que la vida no tiene comparación no significó para Pilar comprender la vida misma, puesto que llegar a esa consideración hubiese implicado que la joven madre dejara de aducir lo moral y avanzara en el tiempo tanto como hubiese podido, a pesar de que los preceptos morales le hubieran recordado la falta que cometió engañando a la familia Gil; y así desfallecer el pasado fuera de los lazos del recuerdo, de la nostalgia.

Sin embargo, se puede afirmar que si lo que ella confiesa está ligado a su negación de ser madre, ello devela que no alcanzó a traspasarla, en su dolor, el amor por Teodoro Luna, ni su muerte; así como tampoco lo fue el hecho de que buscara un apellido para su hijo, cuando revela la primera de sus evasiones: sembrar su única esperanza ante el sacrificio de su *frescura y vida para un momento apenas*^{lxii} por el matrimonio con Juan Gil, pues quería remediar su vida y comprender que no había porqué complicarla. Pero, Pilar temprano se da cuenta del absurdo que le roe el corazón al sentenciar una

vez más su error al lado de la muerte, puesto que, en medio de la nostalgia que le permite pensar en el recuerdo de toda su tragedia, intenta juzgar:

*“Pil: (trágica) Yo prefiero
más bien la muerte, a que me vuelva ciega!
Oh no, ¡mis ojos no! – Triste destino
el de mi vida! Acaso se complace
Dios en crear infelices para luego
darlos como juguete a la desdicha?
Todo acabó...! Mi parte de venturas
sólo no fue pagada en ilusiones,
pero todas en penas se trocaron,
como si fuera un crimen la esperanza!
Por qué para mi sola los pesares,
cuando tantas mujeres son felices,
y van conmigo, por la misma senda,
hacia la dicha, mientras yo sucumbo?
Por qué todas se salvan del peligro
mientras que el ángel de mi guarda duerme?
Para mí sola la celada infame
del mal, que tanto al bien se parecía;
y a mi ninguno me advirtió el engaño,
porque Dios a mi madre echó a la tumba,
y se quedó sin norte mi destino,
como si mi virtud valiera menos
que la de tantas otras, que sí tienen*

*un faro para guiar su inexperiencia!
Yo que hubiera podido dar la dicha
ni recibirla pude, ni brindarla,
y en plena juventud, tengo tan solo
desengaños que dar y desventuras!
Por qué cuando el destino me tragaba
no me salvó la muerte, y estos brazos
no me corté yo misma, antes que al ciego
agarrados, trajéronlo al abismo?
Venga Juan Gil! que mi desdicha sepa
y acabé con mi vida miserable” (176)*

En tales condiciones se ha dado cuenta de que su esperanza la ha traicionado no sólo por su decisión de casarse con Juan Gil, lo cual no le permitió remediar su desdicha, sino porque, además, aquel atrevimiento le mostró cuán duro podría ser el sufrimiento que da la vida a quienes intentan rebelarse a lo establecido por lo moral. De tal manera que el suicidio se sentencia desde el principio de la obra como la muerte lenta en que se deshacen los pensamientos de la joven, pues su deseo de morir es irreconciliable con el sentimiento que la embarga; siendo ese mismo sentimiento de absurdidad lo que la traspasa, luego de trece días de dar a luz, hasta el punto de lograr que sus decisiones se encaminen hacia el aniquilamiento de su pensamiento. Es decir, que ella decide, en medio del estremecimiento de su sensibilidad, dejarse morir definitivamente.

CONCLUSIONES

“El muchacho no está loco, decía [el médico], apenas me parece un poco poeta y hay que dejarlo porque eso no tiene remedio. Bendito médico. Sí, eso soy yo: un poco poeta, un grávido río”^{xii}; he ahí la sana demostración de que la vida para este intelectual era toda la pintura del mundo que permite crear un arte como la poesía. Con el que José Eustasio Rivera Salas logra trastocar las pasiones humanas y evidenciar de manera densa por la calidad de su verso que las emociones traspasan al espíritu cuando el serhumano se convierte en un buscador insaciable. Cuando es el vivo sufrimiento, por el que los seres humanos, o hispanos, se contagian de tristeza, lo que permite cruzar una mano y así sufrir al lado de quien está entristecido. Aún cuando con ello se demuestre que la mansedumbre jamás será bienvenida en un corazón que sufre y que llora, pero que no puede callar.

Este es el perfil que surge con las impresiones de la lectura de una obra como *“Juan Gil”*, en donde no sólo se puede conocer al autor como dramaturgo sino como un serhumano que se contagia de la vida llevado por las pasiones del sufrimiento cotidiano. Por lo cual puede decirse que son los personajes implicados en el devenir circular de la tragedia que se desarrolla en la familia, quienes logran caracterizar, a través del lenguaje dramático que maneja su autor, prototipos humanos que poseen un gran parentesco con las situaciones reales de su época, reflejando por ello una problemática familiar de su contexto y una existencia pesimista por la conservación de la vida. Pues esta caracterización de la condición humana, y su situación en el mundo, hace de estos personajes unos ejemplos claros de lo contradictorio que resulta la vida en una sociedad escindida por el constante daño de sus valores morales. O sea, que la relación entre el aspecto histórico y la vida

cotidiana de principios de siglo XX, convergen en la apreciación estética de una mirada crítica e intelectual como la realizada por el dramaturgo huilense.

Por eso, el sentimiento trágico que se refleja en los personajes de “Juan Gil” dimensiona el mayor problema de esta sociedad: una aceptación moralizante del dolor y el sufrimiento humanos. Por lo tanto, al evidenciarse cómo el encuentro de las dos tendencias instintivas, la moral y la amoral, hacen parte de la temática implícita de la obra, se demuestra en primera instancia la negación de Pilar a los valores que la condenan al sometimiento patriarcal; luego, queda en tela de juicio la complicidad del resto de los personajes que no son capaces de negarse al sentimiento trágico. Puesto que la circularidad e inacabamiento de la tragedia, como la técnica teatral del inicio de la obra ya en su desarrollo catastrófico, no hacen parte de otra concreción crítica que la de denunciar el carente espacio vital que se le otorga al proceso formativo e integral de la personalidad femenina.

Por tal razón, a raíz de semejante problema de la libertad de la mujer, el suicidio de la joven protagonista aparece como lo sugerido por unas condiciones de adversidad que la llevan a enjuiciamientos subjetivos de deseos de autodestrucción personal, por lo cual ella valida aquella emotividad de sus sentimientos que son el motivo de su decisión individual y asume en su pensamiento la incomprensión de la vida, comprendiendo únicamente que no pudo comprenderla y que esa decisión individual se ligaba a que en su pensamiento ella se negase a la costumbre de vivir, sin ningún sentido realmente vital, sintiendo en su conciencia el peso de la confrontación.

Lo cual quiere decir que Rivera Salas permite inferir que en la mujer recaía el peso moral del buen comportamiento, pues la religión instituía que la educación de los hijos y el mantenimiento del hogar era el único papel específico con que la mujer aportaba algo a su sociedad, algo que se hace

más evidente si se tiene en cuenta que los procesos de cambio, como la inclusión de la mujer a estudios superiores hacia la década de 1930 y la constitucionalización del voto femenino hacia 1958, son realmente tardíos en relación con el momento histórico (1911) que retrata el autor. Dado que hace un aporte a la cultura huilense y, por ende, a la sociedad colombiana, en lo que tiene que ver con el carácter de herencia que alcanzó a develar el poeta en una época que intentaba abordar las características de una sociedad con principios modernos y liberales, pero que fue frenada por el radicalismo de la iglesia y la política conservadora.

Ahora bien, ¿cómo traer a colación en pleno siglo XXI una realidad como la que versifica el autor huilense en "*Juan Gil*"? Pues bien, hoy la mujer no está distante de situaciones complejas como las que le ocurrieron a Pilar a principios de siglo XX, es decir que, casi un siglo después las circunstancias son similares: la mujer pese a que ha tenido grandes ventajas laborales o profesionales, no deja de ser el vínculo directo con el núcleo vital de la sociedad, la familia, lo cual no quiere decir que este sea un mal indicador, sólo que cuando su vida depende en exceso de ese perímetro familiar, necesariamente la mujer pierde cabida en otros planos sociales que le podrían transformar su propio estilo de vida; de otro lado, son las adolescentes las más contrariadas con embarazos no deseados y es la iglesia la que pretende someter a las comunidades femeninas con su falta de respaldo para los anticonceptivos, cosa que cambiaría en gran medida la problemática actual relacionada con el aborto. Pero no; todo eso es algo imprescindible para un estado en que el componente político sigue siendo, después de casi cien años, predominantemente conservador. Lo cual parece indicar que sólo ha habido cambios para modernizar lo superfluo de la sociedad colombiana, como la industria y el auge efímero del mercadeo de la educación, y no para permitir la transformación moderna de un pensamiento

que se ha limitado a asimilar posturas externas sin mérito a cuestionarlas o a proponer nada nuevo para las futuras generaciones.

Por lo anterior, el carácter crítico-social a que incita el autor con su creación teatral permite darle solidez a la extensión pedagógica de la lectura de la obra, porque el análisis llevado a cabo hace parte de los parámetros de la enseñanza de la cátedra Riveriana. Por eso es pertinente una previa sustentación teórica, y en este caso caracterización de esa teoría, que posibilite modelos de enseñanza-aprendizaje que direccionen el significado de la obra en ese mismo carácter crítico con que se reconoce el aporte de José Eustasio Rivera Salas; y así mismo asumirla como una creación literaria de envergadura y trabajo artísticos de la región y del país. Algo que hace poco tiempo comenzó a llevarse a cabo, pese a la antigua existencia de un decreto gubernamental que desde hace varios años propone la cátedra como un carácter obligatorio para la formación del ciudadano huilense, en las instalaciones de la Universidad Surcolombiana a través de una cátedra Riveriana que abarca la formación intelectual y personal de José Eustasio Rivera Salas.

Lo que quiere decir que la estrategia curricular implicaría, además de lo ya propuesto en la cátedra, una previa lectura de *El Nacimiento de la Tragedia* para entrever las categorías intuitivas que están sugeridas en la obra; también, cuestionar si dicha lectura puede asimilarse para delimitar toda la problemática moral que, aún hoy, está vigente en el modelo de vida del ciudadano colombiano o huilense. Seguidamente, descifrar de manera crítica los momentos históricos en que se ha visto involucrada la sociedad femenina, para determinar los avances o retrocesos que siguen dejando en la retaguardia a la mujer. Finalmente, lograr unir cada una de las lecturas y contextualizar o ubicar las situaciones más representativas que no dejan de ser de principios del siglo XX, sino que, únicamente, se han transfigurado para seguir excluyendo a la mujer de los distintos ángulos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis. *Arte Poética*, seis conferencias. Barcelona, Crítica. 2005.

BUCHER, Jean. *La experiencia de la palabra en Heidegger*. Cali, Imprenta Departamental del Valle del Cauca. 1993.

CAMUS, Albert. "El mito de Sísifo, el hombre rebelde". Buenos Aires. Losada. 1963.

CALASSO, Roberto. "Las bodas de Cadmo y Harmonía". Barcelona. Anagrama. 2000.

CARRIÓ, Elisa y MAFFÍA, Diana. "Búsquedas de sentido para una nueva política". Buenos Aires, Editorial Paidós. 2005.

CARVAJAL, María Inés. En: *Genealogía del prejuicio: la posición contra hegemónica de Moacyr Scliar en La mujer que escribió la biblia*. Bogotá, Ponencia JALLA. 2006.

GARCÍA YEBRA, Valentín. "*Poética de Aristóteles*". Madrid. Gredos. 1992.

GUTIERREZ DE PINEDA, Virginia. "Familia y cultura en Colombia". Bogotá, Biblioteca Básica Colombiana, 1975.

HERRERA, Luis Carlos. "José Eustacio Rivera, vida y obra del autor". Bogotá, Pax. 1974.

<http://bigmentaldisease.com/wp-content/uploads/2009/06/nietzsche.jpg>

http://www2.bc.edu/~schloess/albert_camus.jpg

http://2.bp.blogspot.com/_CusjAKCt_Vw/SZ7LQWcZYI/AAAAAAAAANE/tj6UBY8pgBE/s320/Rivera.gif

<http://www.epdlp.com/fotos/eustasio.jpg>

LASSO, Luis Ernesto y ANGULO, Yineth. José Eustasio Rivera a dos voces, en "Huila 100 años no es Nada". Grupo de Investigación Región y Cultura. Neiva, Grafi Plast USCO. 2008.

LUKÁCS, Georg. "EL ASALTO A LA RAZÓN". México, Fondo de Cultura Económica. 1959.

NEALE-SILVA, Eduardo. "Horizonte Humano, Vida de José Eustasio Rivera". México, Fondo de cultura económica, 1960.

NIETZSCHE, Federico. "El Nacimiento de la Tragedia". Barcelona, Alianza, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. "Así habló Zaratustra". Barcelona, Círculo de Lectores, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". Buenos Aires, Ediciones Prestigio, Obras Completas, vol. I.1970.

ORDOÑEZ VILA, Montserrat. Compilación, "La Vorágine: Textos Críticos". Bogotá, Alianza, 1987.

PACHÓN FARÍAS, Hilda Soledad. "José Eustasio Rivera Intelectual, textos y documentos, 1912-1928". Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. 1991.

PACHON FARÍAS, Hilda Soledad. "Los Intelectuales Colombianos En Los Años Veinte: El Caso De José Eustasio Rivera". Bogotá, Colcultura. 1993.

PÉREZ SILVA, Vicente. Compilación, "José Eustasio Rivera, Polemista". Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. 1989.

RODRÍGUEZ TOBAL, Juan Manuel. *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*. Madrid, Hiperión. 2005.

SILVA, José Asunción. "Poesía y Prosa". Selección y prólogo de Eduardo Camacho Guizado. Bogotá, El Áncora. 1993.

STERLING, Aura Luisa. "Para una corriente teatral en el Huila". Neiva, Samán. 1992.

VARGAS TEJADA, Luis. Las convulsiones. Bogotá, Panamericana, 2000.

NOTAS

ⁱ Cumpliéndose la hipótesis de Aura Luisa Sterling, según la cual: la influencia del *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, se siente en *Juan Gil*, como si Rivera escuchara al filósofo alemán.

ⁱⁱ Como los llamara Luis Carlos Herrera, quien los enumera así: “*la verdad, el bien y el mal, la felicidad, la mujer, la paternidad, el futuro...*”.

ⁱⁱⁱ Los cuales se manejan con una expresividad poética que bien ayudan a entender la intención del artista, mediado por la poesía, de transmitir un conocimiento emotivo, como lo recuerda el profesor Jean Bucher al citar a Valéry, el cual es un buen ejemplo para comprender con mayor claridad los versos de Rivera: “*La poesía es el intento de representar o restituir por medio del lenguaje articulado, estas cosas o esta cosa que buscan oscuramente expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros. P. Valéry: ‘Littérature’ (Variété), Oeuvres II, 1960. p. 897.*” (En: BUCHER, Jean. La experiencia de la palabra en Heidegger. Cali, Imprenta Departamental del Valle del Cauca, 1993, 148.)

^{iv} NIETZSCHE, Federico. “El Nacimiento de la Tragedia”. Ed. Alianza. Barcelona, 1991. Pág. 28.

^vIbid. iv. Pág. 32

^{vi} Por ejemplo, para recrear este contexto, en aquel estado de éxtasis no le quedaba al griego antiguo sino la aceptación de su Sino mediante la interiorización de todo cuanto le producía *sufrimiento*. En él danzaba el sentimiento de la *compasión trágica*; entendido en este trabajo como lo proporcional a la *consciencia*, la cual se sumerge en la plena aceptación de la tragedia, en la consideración de que los dioses, el destino o la naturaleza, como figuraciones superiores, estaban por encima del pensamiento y el sentimiento humanos.

^{vii} Ibid. iv.

viii ORDOÑEZ VILA, Montserrat. Compilación, "La Vorágine: Textos Críticos". Bogotá, Alianza, 1987, 181.

ix NEALE-SILVA, Eduardo. "Horizonte Humano, Vida de José Eustasio Rivera". México, Fondo de cultura económica, 1960, pág.111-112.

x PÉREZ SILVA, Vicente. Compilación, "José Eustasio Rivera, Polemista". Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1989, pág., 36.

xi PACHON FARÍAS, Hilda Soledad. "Los Intelectuales Colombianos En Los Años Veinte: El Caso De José Eustasio Rivera". Bogotá, Colcultura, 1993, pág. 44.

xii HERRERA, Luis Carlos. "José Eustacio Rivera, vida y obra del autor". Bogotá, Pax, 1974. Pág., 147.

xiii *Ibíd.* ix. Pág. 116.

xiv En 1956, el escritor Camilo López García encontró entre los papeles inéditos de José Eustasio Rivera este relato autobiográfico, titulado *El hombre que fue río*. Rivera lo había versificado antes, por así decirlo, en el soneto que sirve de prólogo a Tierra de Promisión.

xv Según cuenta Neale Silva al citar al sr Guillermo Quevedo, pues *él lo leyó íntegro cuando el poeta residía en Ibagué*. Cita que resta así: Eduardo Quevedo Z., Guillermo: "La novia ignorada de J. E. R. Una dama de Ibagué guarda los versos eróticos del poeta", *Mundo al día*, dic. 7, 1928.

xvi *Ibíd.* xii.

xvii STERLING, Aura Luisa. "Para una corriente teatral en el Huila". Neiva, Huila, Samán, 1992, Pág. 63.

xviii LASSO, Luis E., ANGULO, Yineth. José Eustasio Rivera a dos voces, en "Huila 100 años no es Nada". Grupo de Investigación Región y Cultura. Neiva, Grafi Plast, USCO2008, pág. 95.

xix En la edición de: PACHÓN FARÍAS, Hilda Soledad. "José Eustasio Rivera Intelectual, textos y documentos, 1912-1928". Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. 1991. Pág. 15-17.

xx *Ibíd.* xviii Pág. 96.

xxi Del cual Rivera, parafraseando a Passarge, dice de Ibsen (obviamente se entiende que habla de manera indirecta de su teatro), que *"no presenta el conflicto inicial de sus personajes, sino que estudia las consecuencias que de él se derivan; cuando se levanta el telón, ya ha sucedido la catástrofe*. Artículo: Enrique Ibsen. En la edición de: PACHÓN FARÍAS, Hilda Soledad. "José Eustasio Rivera Intelectual, textos y documentos, 1912-1928". Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. 1991. Pág. 18-22.

xxii *Ibíd.* iv.

^{xxiii} Se aclara que la siguiente conceptualización se hace a partir de dicho ensayo hasta el numeral diez de la obra, puesto que se consideró como lo esencial para la temática a desarrollar; además de lo expuesto por el autor en lo que él llama *Sócrates y la tragedia*.

^{xxiv} *Ibíd.* iv. Pág. 39.

^{xxv} *Ibíd.* iv.

^{xxvi} GARCÍA YEBRA, Valentín. *Poética de Aristóteles*. Madrid. Gredos. 1992.

^{xxvii} CALASSO, Roberto. "Las bodas de Cadmo y Harmonía". Barcelona. Anagrama. 2000. Pág. 43.

^{xxviii} *Ibíd.* xxvii Pág. 42.

^{xxix} *Ibíd.* xxvii. Pág. 45.

^{xxx} La cual cohíbe al individuo de la esencia misma de las cosas, puesto que éste sólo puede verla a través del instante de su creación, debido a que en todo momento no se aparta de los fenómenos.

^{xxxi} "Todo tiene que ser consciente para ser bello", es la tesis eurípidea paralela de la socrática "todo tiene que ser consciente para ser bueno". "Eurípides es el poeta del racionalismo socrático".

^{xxxii} Presente, según Lukács, como la *fuerza* que cerca de manera directa y que, a su vez, es la *esencia más íntima* a que podría llegarse, puesto que la *fuerza* se relaciona con la *voluntad* ; practicada en los deseos, los impulsos y todo aquello a que puede acercarse el ritmo del cuerpo en trance con la naturaleza. Lo cual, para este caso, sólo sería posible mediante la creación del artista que se sumerge en el éxtasis momentáneo que le permite sentirse como dios creador (En: LUKÁCS, Georg. "EL ASALTO A LA RAZÓN". México, Fondo de Cultura Económica. 1959. Pág., 186.).

^{xxxiii} BORGES, Jorge Luis. *Arte Poética*, seis conferencias. Crítica. Barcelona. 2005

^{xxxiv} RODRÍGUEZ TOBAL, Juan Manuel. *El ala y la cigarra. Fragmentos de la poesía arcaica griega no épica*. Edición bilingüe. Madrid, Hiperión, 2005.

^{xxxv} Un domingo. Puesto que hay un dato de 1828 que puede ser relacionado, según las costumbres conservadoras de este país, con el contexto de 1911, que marca la distinción de cuál es el día de visitas para la sociedad bogotana; pues, Luis Vargas Tejada, en su sainete *Las convulsiones*, hace constar que el día de descanso es el domingo, y eso es evidente porque uno de sus personajes, Cirilo, le dice a su amigo, Gervasio, que se encuentra desempleado debido a lo ingrato que le parece el empleo de oficina, lo cual le puede

ocasionar que *Cuando {toque} el domingo algún correo / no salir ni a visita ni a paseo*. (En: VARGAS TEJADA, Luis. *Las convulsiones*. Bogotá, panamericana, 2000, 13.)

^{xxxvi} Las páginas de las citas concernientes a la obra serán tomadas de aquí en adelante según la edición del profesor Luis Carlos Herrera (En: HERRERA, Luis Carlos. "José Eustacio Rivera, vida y obra del autor". Bogotá, Pax, 1974).

^{xxxvii} "Mar. [...] *La sociedad no olvida*

*que de Teodoro Luna eras la prometida;
a nadie lo ocultabas; él tampoco. La fecha
llegaba ya. De pronto...*" (148).

^{xxxviii} Puesto que si se tiene en cuenta una joven como Pilar es la imagen de la nueva clase de mujer, en este caso, de las que intentan liberarse de las cadenas del *tabú*, dentro de la sociedad colombiana, aunque ya estén en auge en los países extranjeros, como se habrá podido notar en *Casa de muñecas*, de *Ibsen*, donde la mujer decide sobre su felicidad y el hombre está condenado a estar solo; pero, bajo esta circunstancia tan embarazosa que asfixia a Pilar, rodeada por la infinita telaraña de la razón lógica, se reduce en sus proyectos, como si un destino trágico se le trazara por buscar su libertad, siendo el silencio, parecido al ahogo, lo que le desespera el alma, pues, no puede gritarle al mundo cuán amoral ha sido, sino que quiere, resistiendo a su destino, después de llorar la ilusión perdida, "...*acabar sin tardanza! (firme)*".

^{xxxix} Pues el rompimiento de esa categoría (ética privada) se presenta en la medida en que la mujer piense en la necesidad de conocer el mundo más allá de la visión limitante que puede proporcionarle el principio de unidad familiar (Kohen, Beatriz (2005): "Ciudadanía y ética del cuidado" en: Elisa Carrió y Diana Maffía *Búsquedas de sentido para una nueva política*, Buenos Aires, Editorial Paidós.) Por lo tanto, Pilar se esfuerza en quebrar todos los principios que la sujetan moralmente a una vida de privaciones, sin poder elegir su propio estilo de vida. Pues, de lo contrario, su embarazo no hubiese sido un obstáculo en la búsqueda de su identidad.

^{xl} CARVAJAL, María Inés. En: Genealogía del prejuicio: la posición contra hegemónica de Moacyr Sclar en *La mujer que escribió la biblia*. Ponencia, JALLA. Bogotá. 2006.

^{xli} GUTIERREZ DE PINEDA, Virginia. "Familia y cultura en Colombia". Bogotá, Biblioteca Básica Colombiana, 1975, 39.

^{xlii} CAMUS, Albert. "El mito de Sísifo, el hombre rebelde". Buenos Aires. Losada. 1963.

^{xliii} *Tran: [...] Qué busca en estos rincones,*

alguna cosa ha perdido?

J. Gil: La felicidad!

Tran: Acaso

se halla en los sótanos fríos?

J. Gil: Y cómo habré de encontrarla

si mis ojos no la han visto?

Tran: De dónde le ha dado por

esconderse en cualquier sitio

como un animal enfermo?

acaso no le ha movido

el alma la buena nueva?

J. Gil: Qué nueva!

Tran: Se hace el santico!

Tres meses sólo han pasado,

y ya...! los hombres son pícaros!

qué tal si una... Pero bueno

se casó, que da lo mismo!

J. Gil: No entiendo!

Tran: quiero decir

que van a tener un hijo!

J. Gil: Un hijo! Quién! Cuándo! Cuándo? (desconcertado)

Pero dime, un hijo mío? (trémulo)

Tran: Pues claro! Es una alegría

que soñé desde el principio

de su matrimonio! [...]” (171)

^{xliv} Es que el fundamento de la venganza está en el castigo que ocasiona la voluntad contra todo lo que es capaz de sufrimiento, contra todo lo que fluctúe en el tiempo, contra el tiempo mismo y su “fue”. Pues la voluntad al no poder levantar la roca del pasado se convierte en

maligna y, por lo tanto, busca la venganza y el castigo en lo eterno de la existencia. Por este motivo se siembra el amor en el corazón del hombre, parafraseando a *Nietzsche*, porque el hombre ama lo que no posee, su carencia; por eso no se ha dado la ocasión de aprender a amar hacia atrás y a aceptar lo perdido a través del tiempo, como lo reafirma el filósofo alemán en su *Zarathustra*. (En: NIETZSCHE, Friedrich. Así habló Zarathustra. Barcelona, Círculo de Lectores, 1970, 135.) Como si se pudiese entender con esto, y desde *El Nacimiento de la Tragedia*, que el conocimiento instintivo logra precipitar las emociones y pasiones humanas hasta el punto de enfrentar la acción con la violencia desmesurada de los instintos salvajes que obligan a desafiar la moral.

^{xlv} Pues la mentira hace parte del juego del lenguaje en donde se establece la moralidad de lo que está bien o está mal; una sutileza intelectual que está guiada por las relaciones culturales. Es decir, lo que *Nietzsche* llama el intelecto, parafraseándolo, es algo característico de los seres más indefensos para la conservación de sus vidas; por lo tanto, las mentiras también conservan la vida porque el hombre no está dispuesto a sacrificarlo todo por el conocimiento puro, como lo reitera en: NIETZSCHE, Friedrich. “*Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*”. Obras Completas, vol. I, Ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970.

^{xlvi} Pero tres meses de matrimonio son el tiempo aparente del verdadero estado del embarazo de Pilar, para hacerle creer al ciego que el niño nace setemesino; por lo que en ese momento Pilar tiene cinco meses de embarazo. Lo que quiere decir que del segundo al tercer acto transcurren cuatro meses.

^{xlvii} Mas, en Pilar se extralimita el padecimiento por todos los problemas que le afectan, incitándola a pensar en cada uno de ellos como algo irreparable; debido a esto, es ella el único personaje que se encuentra imposibilitado para disolver un acto violento de autodestrucción como dejarse morir. Por lo tanto, esta temática se relacionará en el capítulo que sigue a continuación, bajo los presupuestos de Albert Camus.

^{xlviii} SILVA, José Asunción. “Poesía y Prosa”. Selección y prólogo de Eduardo Camacho Guizado. El Áncora Editores. Bogotá, 1993. Pág. 63.

^{xlix} *Ibíd.* xlviii.

ⁱ SILVA, *op. cit.*, p. 73.

ⁱⁱ *Ibíd.* xli. Pág., 151.

^{lii} *“El pensamiento de un hombre es, ante todo, su nostalgia”*. Ibídem, xli; pág. 40.

^{liii} *“Es confesar que se ha sido sobrepasado por la vida o que no se comprende ésta”*. En: CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo, El Hombre Rebelde*. Buenos Aires, Losada, 1963, 14.

^{liv} *“Un mundo que se puede explicar hasta con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es propiamente el sentimiento de lo absurdo”*. Ibídem, xli; pág. 15.

^{lv} Ibídem, xli; pág. 15.

^{lvi} *“La gente se suicida rara vez (sin embargo, no se excluye la hipótesis) por reflexión. {No se puede olvidar el carácter relativo de este ensayo, como lo dice Camus, a este respecto.} Lo que desencadena la crisis es casi siempre incontrolable. Los diarios hablan con frecuencia de “penas íntimas” o de “enfermedad incurable”. Son explicaciones valederas. Pero habría que saber si ese mismo día un amigo del desesperado no le habló con un tono indiferente. Ése sería el culpable, pues tal cosa puede bastar para precipitar todos los rencores y todos los cansancios todavía en suspenso”*. Ibídem, xli; pág. 14.

^{lvii} *“¿Y qué es lo que constituye el fondo de este conflicto, de esta fractura entre el mundo y mi espíritu, sino la conciencia de él? Por lo tanto, si quiero mantenerlo, es mediante una conciencia perpetua, constantemente renovada, constantemente tensa”*. Ibídem, xli; pág. 42.

^{lviii} *“[...] es la esperanza: esperanza de otra vida que hay que ‘merecer’, o engaño de quienes viven no para la vida misma, sino para una gran idea que la supera, la sublima, le da un sentido y la traiciona”*. Ibídem, xli; pág. 16.

^{lix} *“La muerte aparece como la única realidad. Después de ella ya no hay nada que hacer. Ya no tengo la libertad de perpetuarme, sino que soy esclavo, y sobre todo, esclavo sin esperanza de revolución eterna, sin que pueda recurrir al desprecio”*. Ibídem, xli; pág. 45.

^{lx} Ibídem, xli; pág. 16.

^{lxi} *“Mar: [...]”*

*Cuán efímero el paso de tus horas serenas,
tanta fresca y vida para un momento apenas!*

*Apagar las antorchas cuando empieza el camino
y por siempre, entre sombras, resistir el destino
comprendiendo, -oh tristura!- que no hay más esperanza
que llorar la pérdida...” (148)*

^{lxii} Ibid. xiv.