

*Basado en metáforas, conceptos y relatos:
Reflexión crítica sobre «El Réquiem de
Weltschmerz II. Crisálidas de cristal»*

*Based on Metaphors, Concepts and Stories:
Critical Reflection on «El Réquiem de Weltschmerz II.
Crisálidas de cristal»*

ANDRÉS ORTIGOSA PEÑA
Universidad de Málaga (España)

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo desentrañar los principios filosóficos que están en la obra recién publicada de Alejandro G. J. Peña, *El Réquiem de Weltschmerz II. Crisálidas de cristal*. En primer lugar, se contextualizará la obra. En segundo lugar, se expondrá y reflexionará críticamente sobre el contenido. Finalmente se desarrollará una última sección acerca de la forma en la que se redacta el libro, punto clave para su comprensión.

PALABRAS CLAVE

FILOSOFÍA DE LA MUERTE; LITERATURA; *CRISÁLIDAS DE CRISTAL*

ABSTRACT

In this paper my aim is expose the philosophical principles of the recent published book of Alejandro G. J. Peña, *El Réquiem de Weltschmerz II. Crisálidas de cristal*. In order to do this, first we contextualize the book. Second, we expose and reflect upon the content. Finally, we develop the last section about the way of writing of this book, a principal point to understand it.

KEY WORDS

PHILOSOPHY OF DEATH; LITERATURE; *CRISÁLIDAS DE CRISTAL*

I. INTRODUCCIÓN:

MOTIVO POR EL QUE ESCRIBIR UNA OBRA A GOLPE DE METÁFORAS

EL SEGUNDO LIBRO DE ALEJANDRO G. J. PEÑA, bajo el título de *Crisálidas de cristal*, es la segunda entrega de *El Réquiem de Weltschmerz*, que constituyen una miscelánea filosófica: desde ensayos breves a relatos metafóricos. Todos ellos tienen como eje vertebrador la muerte. El propio título es un perfecto resumen al pensamiento filosófico del autor reunido en una sola imagen: las crisálidas son en la naturaleza la simbolización de la finitud, y, en consecuencia, de la muerte. A su vez, el cristal es lo que permite que la luz pase, siendo así metáfora de la razón.

Por ese motivo, desde el primer capítulo —que comentaremos a continuación— el cristal es una metáfora que se refiere a la unión entre filosofía, poesía y literatura para poder expresar con la mayor claridad posible. Así pues, «crisálidas de cristal» es la expresión que metafóricamente recoge en una imagen el pensamiento del autor: la muerte tratada desde la filosofía, la poesía y la literatura. Es por este motivo el título y por lo que Peña escribe que «Nací para escribir mundos sobre el morir y la muerte [...]. Era la crisálida de cristal que eclosionaría en el ocaso de la metamorfosis»¹.

II. REFLEXIÓN ARTICULADA SOBRE EL CONTENIDO DE
CRISÁLIDAS DE CRISTAL

Adentrándonos en la obra, hay que mencionar que, tras el prólogo afectivo de Carlos Blanco Pérez, encontramos el primer capítulo, titulado *Poética de autor*. En éste se vislumbran ya los puntos cardinales que tendrá la obra. Para ello, Peña propone mediante la ironía dejar de lado el procedimiento habitual de la literatura existencialista: «No dejo de existir como un ridículo existencialista»², que encuentra su núcleo en la pregunta en vez de en la respuesta. Por eso dice que «Siempre habrá algo sin respuesta, jamás sin pregunta»³. Su propuesta metodológica es justamente un conjunto bien entrelazado: «Filosofía, Poesía y Literatura, en realidad, un baile de trenzas son»⁴. De esta manera, pese a que las tres disciplinas están mezcladas a lo largo de todas sus páginas, atiende a la totalidad final, donde en cada parte

1 Peña, A. G. J., *El Réquiem de Weltschmerz II. Crisálidas de cristal*. Sevilla: Thémata Editorial, 2019, p. 98.

2 *Ibíd.*, p. 18.

3 *Ibíd.*, p. 19.

4 *Ídem.*

está reflejada la totalidad. El autor considera que solo así se podrá conseguir la lucidez necesaria para traslucir como el *crystal*, siguiendo la metáfora que él mismo emplea. En otros términos, este primer capítulo es el verdadero preámbulo del libro: es el marco metodológico que tiene cualquier investigación seria, pero reescrito desde la literatura.

Así, encontramos un contraste ante la compartimentación que en la actualidad se da por parte de las diferentes ciencias y su tradición de método científico que tantas veces ha tratado de ser superado y en el que parece que todavía seguimos anclados. Por el contrario, el libro de Peña posee una propuesta metodológica distinta: no va a recurrir de ninguna manera a las ciencias, sino que se nutrirá solamente de las llamadas «Humanidades» y su correcta conjugación. En tal caso, el lector haría correctamente en saber que, en el primer capítulo, la obra ya ha comenzado, pero que en realidad tal y como si fuese una investigación, lo primero que presenta es la metodología. Lo que ocurre es que la manera en que la presenta tiene aplicada su propia metodología: la propia presentación de la metodología es un entrelazado entre Filosofía, Poesía y Literatura.

En el segundo capítulo, *Los gorjeos del miedo*, encontramos que la apertura inicial de la temática no es ir directamente a la muerte como tal, sino desde el miedo. Es un bosquejo. Para el escritor, el miedo es uno de los sentimientos humanos más poderosos si se busca entender la intimidad de la persona. El hallazgo de las cuestiones más íntimas de las personas son a su vez sus vulnerabilidades: «Lo descubren todo, como mi fragilidad desnuda ante sus elocuencias; soy vulnerable»⁵. Por eso el miedo es sensación de fragilidad de uno mismo. Adelantemos que así es como se descubre el *yo*, pero esta explicación será posterior, aunque se la pueda entrever aquí.

Desde la visión del autor, el miedo es sensación. Esta sensación que provoca el miedo es la fragilidad, la desarticulación, la perplejidad que nos constriñe. Sobre todo, provoca una presión en el sujeto que lo padece y, especialmente, perplejidad. Así lo dice Peña en una frase con los puntos suspensivos que en este caso son utilizados como recurso enfático: «El miedo... es perplejidad»⁶. Pero entonces es cuando cuestiona lo siguiente: ¿qué ocurre si vuelvo al miedo contra el propio miedo? O sea, ¿a qué puede temer lo temible? Tras este replanteamiento del problema desde la

5 *Ibíd.*, p. 21.

6 *Ibíd.*, p. 22.

poética mediante el recurso del desdoblamiento, el autor decide resolver la incógnita: a lo que dañan los miedos no es a la persona, sino a la memoria que es la parte más esencial de cualquier persona: «Los miedos son brisas cautivas que abrigan repugnancia e infligen estragos a la memoria y a los bellos recuerdos que nos erigen como *somos*»⁷. La memoria se conjugará en el pensamiento de Peña con el *otro*, es decir, es una noción enraizada en la alteridad: «violentas marionetas que vuelcan su insatisfacción en sí mismas por temor a los *otros*»⁸. Es así como aparece la muerte por primera vez: la muerte es el miedo que tendría cualquier cosa temible, y se nos presenta como *otro*. En otras palabras, la muerte es el mayor de todos los miedos, pues cualquier miedo temería a su perecer. Además, el miedo es algo que no encontramos como parte de nosotros, no es nuestra esencia, sino que nos aparece algo externo, frío y lejano a nuestra persona. De ahí que se pueda preguntar por la vivencia de la muerte, la cual es imposible de experimentar: «¿Cómo olería *mi* muerte?»⁹. Al realizar este planteamiento, el autor encuentra al *yo*. La yoidad existe en el miedo, pues en ella, al desvelarnos nuestras mayores fragilidades y nuestra intimidad nos topamos con nosotros mismos en nuestros miedos, de modo que «Comprendí realmente lo que me aterra: mi *yo*»¹⁰. Este tema será capital en el pensamiento desarrollado en *Crisálidas de cristal* debido a que fue el eje vertebrador de su primera obra. Conviene contextualizar este punto al lector. Peña, en su *opera prima*, bajo el título *El Réquiem de Weltschmerz. Los presagios del mal*, identifica su propio *weltschmerz* como un *yo* al que se le teme y sobre el que todo está articulado, incluido buena parte de nuestra inconsciencia de los sueños. Esto se ve a lo largo de su primera obra, y en especial cuando señala que:

«Me he reconocido lo que en alemán se comprende como *weltschmerz*, lo trágico y absurdo de mis sueños frente a los males mundo, la inventiva cansada de una nueva posibilidad, algo tan ilusorio como clandestino. Así es, creerlos tan superiores como inalcanzables me hace débil. Y él, aquel a que debo de llamar *yo*, no lo consiente ni soporta»¹¹.

7 *Ibíd.*, p. 25.

8 *Ídem.*

9 *Ibíd.*, p. 26.

10 *Ibíd.*, p. 28.

11 Peña, A. G. J., *El Réquiem de Weltschmerz. Los presagios del mal*. Almería: Círculo Rojo Editorial, 2017, p. 14.

En el capítulo *Del amor verdadero* la idea que se refleja es que, ante el horror de morirnos, optamos por enclaustrarnos en nuestro *yo*. Si el miedo anteriormente nos desvelaba nuestra yoidad, ahora el sujeto se ve encerrado en sí mismo. Reconociéndose en sí mismo en sus miedos, lo que le provoca ese anhelo de refugio, es decir, de ensimismamiento. Sin embargo, Peña encuentra que el amor puede ser un modo de franquear a la muerte y a sus consecuencias. Mas esto es efímero: rápidamente el autor deja claro que la muerte y el amor no solo están relacionados como superación uno de la otra, sino que hay también detrimento. Escoge como encabezamiento del capítulo una cita de Elías Canetti acerca de la afectividad que nos envuelve cuando amamos. Y es el afecto por la persona amada lo que nos mueve a no querer que fallezca.

Al amar, la muerte de la persona amada vuelve a causarnos el atterramiento. Esta pugna aparece como la garantía del amor verdadero: «Y si bien la muerte salpica al amor y lo ennegrece robándole su luz, su codiciada y virtuosa esencia, *sentir* morir a lo amado es el enjundioso secreto para averiguar si se ama verdaderamente»¹². Mas, ¿cómo puede ser que sintamos tanta cercanía y proximidad por el ser amado como para que nos atemorice su muerte? Pues porque el amor parte de un núcleo que es el reconocimiento. Reconocer al otro alcanza su máxima expresión cuando nos reconocemos en la persona amada («sentimos al ser amado con igual nitidez que con la que nos sentimos nosotros mismos», p. 34). Ante este suceso, la muerte queda reducida —aparentemente— a una inquietud zozobante por poderle suceder a la persona amada, y por eso «Amar es sufrir y sentir en las profundas aguas del corazón la infatigable presencia de la muerte»¹³, por ende, «El amor, entonces, es como esa alfombra que a la mugre cubre para impedir que se esparza»¹⁴.

Con estos tres frentes abiertos: el *yo*, el amor y la muerte, el autor decide realizar una pausa reflexiva en su capítulo *Pensamiento antiguo*. En él podemos observar un breve relato autobiográfico sobre su infancia en el colegio y el frustrante día a día. ¿Por qué romper el hilo y el ritmo discursivo con estas escasas dos páginas? Porque el autor ha introducido una nueva temática, que será la cuarta y última del libro, que es el recuerdo —en íntima

12 Peña, *Crisálidas de cristal*, p. 32.

13 *Ibíd.*, p. 35.

14 *Ídem.*

relación con la memoria, que ya había sido mencionada anteriormente—. Aunque ciertamente parece una manera algo forzosa de introducir esta temática, lo cierto es que luego es recuperada admirablemente en el resto de los capítulos. Así, con el *yo*, el amor, la muerte y el recuerdo, encontramos que en el tercer capítulo está todo dispuesto para poder pensar con profundidad cada uno de los temas y sus interrelaciones.

El capítulo *Las verjas del jardín embrujado* se inicia justamente por el recuerdo. Debe considerarse que este capítulo es un desarrollo de una tesis que sostuvo en su anterior libro. Para el autor la realidad que experimentamos está sesgada. Este acotamiento se produce en cada uno de los seres humanos debido a los recuerdos. Nuestra memoria es así el centro neurálgico sobre el que entender la realidad que vivimos. No somos más que presas del recuerdo. Y por eso, Peña se centró en su primera obra en los recuerdos más negativos que constituyen un preámbulo para la reflexión sobre la muerte: «Agudizar un recuerdo lloroso forma lagos en donde ver reflejada a la muerte»¹⁵.

En contraste, encontramos que en el nuevo capítulo de *Crisálidas de cristal* la visión sobre el recuerdo es más amena y general. Le interesa el recuerdo negativo, pero también el recuerdo en general, lo que denota madurez y cambio sobre los propios pensamientos. Véase como prueba de esto que en *Las verjas del jardín embrujado* encontramos ya en su primer párrafo encontramos la siguiente exclamación: «¡Recuerdos para toda una vida, fugaz y esperanzada, lucen con gran apetencia en lo real!»¹⁶. Esto es, los recuerdos son parte de los principios configurativos de nuestra identidad, es decir, de nuestro *yo*. Indagando en estas cuestiones, el autor vislumbra la diferencia entre el *yo* y el alma, que son, respectivamente, la parte más mundana y la más libre del ser humano: «El alma es muda porque puede *volar*, ¡*volar* por donde le plazca!, al contrario que el *yo*, condenado a oír las ásperas lamentaciones que le importuno, y yo las tuyas»¹⁷. Tras una fábula que el propio autor crea en mitad de este capítulo, la libertad para el autor acaba recayendo en el alma libre, que nos permite «soñar», o sea, plasmar nuestros anhelos conscientes e inconscientes.

15 Peña, *Los presagios del mal*, p. 27.

16 Peña, *Crisálidas de cristal*, p. 39.

17 *Ibíd.*, p. 40.

Del mismo modo que la muerte surgía de los miedos de entre los miedos, ahora el autor decide plantear que «Nadie podía soñar donde sueñan quienes *sueñan*, nadie podía cuestionarse cómo era soñar los sueños»¹⁸. En otras palabras, la libertad surge del anhelo que provoca tener sueños, o esperanzas, y se diferencia del miedo en que su modo de surgir no es compuesto, sino simple: no puede cuestionarse cómo es soñarse un sueño. De ahí que establezca una diferencia crucial entre los que meramente «duermen», que la utiliza a lo largo del libro para referirse a los fallecidos, y los que «sueñan», que son las personas que realmente viven, a saber, el antagonismo más radical a la muerte. Incluso en la propia fábula que crea Peña, dice en un momento «gloriándome de afinidad con los Vivos Soñadores, hizo compadecerme de los Muertos Durmientes»¹⁹, lo que constituye un momento álgido de esta marcada diferencia.

No obstante, la reconciliación entre el *yo* y el *alma* viene en el último párrafo, cuando entre exclamaciones ante el resultado de su reflexión dice el autor sorprendido: «¡Soy dueño de todo lo que sueño! ¡Soy dueño del soñar! [...] ¡Sea mi mayor diseño! ¡Sea el que nunca se revele! Lástima que el tiempo aún no vuele...»²⁰. Si bien el *yo* estaba en lo mundano encadenado, el tiempo es una característica que debe pertenecerle. Por ende, la última oración, su lamentación, es porque ha descubierto el control sobre su alma, pero no puede controlar al *yo*, pues el *yo* está sujeto al tiempo y a este no se le puede controlar. Por esta razón, la reflexión quiere significar que, aunque seamos capaces de autodestinarlos al plantear nuestro proyecto de vida, lo cierto es que estamos sujetos a un tiempo determinado, efímero, que puede o no permitirnos que los desarrollemos.

En *Caronte*, el siguiente capítulo, se recogen numerosas metáforas, aunque su punto principal reside en que la soledad es un problema humano que aparece ante la muerte al ver que van muriendo personas de nuestro entorno. Eso es ir quedando verdaderamente solo. Por eso el autor plantea literariamente si hubiera alguna manera se sortear esta cuestión, «viajar más allá de lo inimaginable»²¹. Sin embargo, ante su propuesta, se topa con el recuerdo. El recuerdo de las personas que hemos amado, como nuestros

18 *Ibíd.*, p. 43.

19 *Ibíd.*, p. 45.

20 *Ibíd.*, p. 54.

21 *Ibíd.*, p. 56.

amigos, parejas y familiares, acaban siendo lo que nos provoca el sentimiento de la soledad: «Hoy las memorias custodiadas por la desesperación y la nulidad han comenzado su retiro»²². Si continuamos sin sosiego esta perspectiva, entonces nos instalamos en la muerte, y no en la vida. La soledad produciría cierta indignación por los recuerdos que nos martillean, de tal forma que nos causarían desprecio por vivir. El autor dice esto último así: «el desprecio por la vida no puede ser sino el alivio por la muerte: un sentirse cómodo en ella, resignado profundamente de sí mismo»²³. De ahí que lo siguiente que pase el autor a exponer es la fuerza del recuerdo.

En virtud de ello, el recuerdo es lo que nos sitúa en la muerte, pero a su vez acaba afectando a nuestro *yo*, a nuestro ser más terrenal, «pues sólo la muerte en sí ha de ser la razón de *ser* del *yo*»²⁴. Además, la muerte al ser algo tan opuesto a lo vivo, situarnos en la muerte es entonces perder la razón de los vivos, porque «el *ser la muerte* ha hecho trizas la cordura»²⁵. En contraste, Peña vuelve a encontrar otra visión distinta por la que poder superar este incesante martilleo del recuerdo: «siento que no *soy* en soledad. Nací del *otro*, de la unión de espíritus, y me proyecto conforme a los demás, vivo gracias a las acompañadas soledades»²⁶. Es por esto por lo que el vivir como seres intersubjetivos nos permite entender que nuestra soledad es meramente aparente, pues el mismo recuerdo se puede utilizar para volver a situarnos con los vivos soñadores mediante el recuerdo de nuestros progenitores y de las personas que nos han hecho ser tal y como somos en nuestro presente²⁷.

22 *Ibíd.*, p. 58.

23 *Ibíd.*, p. 62.

24 *Ibíd.*, p. 70.

25 *Ibíd.*, p. 73.

26 *Ídem.*

27 Es interesante ver este capítulo desde una doble perspectiva. Al ojo atento le resultará no solo plausible, sino acertado pensar que el capítulo narra el suicidio del propio autor, que describe el antes, el durante y el después. El presentimiento es correcto. Por eso el capítulo ofrece una doble relectura. En primer lugar, como capítulo normal, prestando mayor atención al contenido. En segundo lugar, desde el cómo lo dice, pues el lector encontrará algunas expresiones —explícitas e implícitas— que permiten deducir el acto de suicidio. El personaje de Caronte, entonces, es la representación de la soledad que no solo aparece en el *durante* y el *después*, sino también como razón y motivación del *antes*.

En *La razón del antihéroe* encontramos el foco en el amor, pues «por delante de placer suele el ser poner el sufrir por querer»²⁸. Además, está planteado de manera antinómica, pues el placer es aparentemente contrario al sufrimiento, mientras que en el amor suceden ambos al mismo tiempo. En el amor hay simultaneidad de los dos opuestos. Es sufrimiento por la persona amada, o incluso por la propia relación sentimental, pero a su vez también es placer por los mismos dos motivos. Esta indistinción de los opuestos es lo que, en el capítulo, parece ser la idea general de Peña, junto con la desesperación por la traición de un amor caprichoso, que da la razón de ser de lo que popularmente se conoce como antihéroe: un ser que puedo tornarse como héroe, pero que las circunstancias sociales, implícitas de las relaciones humanas, lo convirtieron en lo contrario —visión que supo expresar la película *Joker* (2019)—.

Por otra parte, en *Víctimas de papel mojado en sangre* torna nuevamente la temática de la muerte y su consecuencia que es la soledad, la crueldad y el desamparo de los *otros*. La soledad aparece como un acto necesario para conocerse a uno mismo, pero a su vez es una consecuencia indeseada de la persona que no ama. Como experiencia, también es sentido conforme la muerte más se va acercando, y, a su vez, puede ser verdadero o falso que esa persona esté sola o no; sin embargo, lo que no puede ser reducido nunca a falsedad es que esa persona se sienta así. Es la última línea de defensa. El capítulo relata lacónicamente la experiencia de una violación y cómo la soledad y la crudeza afectan al devenir del ser.

En *La caza salvaje* vuelve a tocar el *yo*, en su manera de finitud radical que sería, entre muchos de sus nombres, la *nada*: «Escapaba a mí el pensar, el imaginar o el vivir lo impermanente o la *nada*, el vacío; pero estaba y está ahí. Me reconocía roto, estéril y herido»²⁹. Llegados a este punto de la obra, el capítulo termina señalando a la *nada*, a la muerte, como arjé. Una muerte que aparece en el primer libro como la encargada de aunar el todo en la *nada*. Pues bien, esto tendrá especial relevancia porque el repaso temático —y la inclusión del arjé— se tornan ahora más importantes que nunca debido a que es el principio del que todo emana. De hecho, como ejemplo en el que cotejar este principio que es la *nada*, defiende la siguiente tesis: los animales no hablan porque no tienen que hacerlo. Es decir, dentro de los

28 Peña, *Crisálidas de cristal*, p. 79.

29 *Ibíd.*, p. 98.

principios ontoteleológicos de los animales, *nada* va a hacer que consigan la capacidad del habla. Pero porque en su propia ontoteleología la *nada* es la que está orquestando como principio. Por eso los animales: «*Nada* hablan pues *nada* han de hablar»³⁰. En otras palabras, todo lo que no somos nos hace lo que somos. Normalmente se ha reflexionado sobre los principios que rigen por qué somos como somos. Sin embargo, la propuesta de Peña es reflexionar el principio —que él describe como la *nada*— de por qué lo que no somos nos constituye como somos. Reiteramos que, de ahí la reflexión sobre los animales, pues no pregunta por qué el perro ladra, sino por qué *no* habla. El principio no sería el *ser* sino la *nada*.

Así, estos tres capítulos cortos, *La razón del antihéroe*, *Víctimas de papel mojado en sangre* y *La caza salvaje*, retoman las cuatro temáticas desarrolladas anteriormente, incluyendo con brevedad pinceladas de temas como la crudeza de la naturaleza, la injusticia, la traición, la dominación y la inmortalidad animal, entre otros. Si bien es cierto que el contenido nuevo que añaden es escaso, por otra parte, sí que cumplen una funcionalidad. En este sentido, su función es recordar y recoger literariamente qué se ha dicho antes de llegar al final del libro, donde todo está entrelazado con minuciosidad. Cada pensamiento adquiere su forma y su relación con cada capítulo que ya ha sido expuesto, pero de una manera organizada y sistemática como pasaremos a exponer. Conviene decir que la metodología de Peña resulta altamente curiosa: en vez de enumerar, como en un artículo académico, lo que se ha dicho y las conclusiones que se han entresacado, lo que hace el autor es cambiar el contenido —es decir, son otros relatos y otras historias—, pero con el mismo contenido. En otras palabras, en vez de repetir el contenido y la forma, lo que repite es el contenido, pero la forma es totalmente distinta.

Peña, que ha expresado mediante su metodología peculiar su pensamiento, hace una recapitulación y solo cuando ha comprendido que de la *nada*, de la muerte, es donde a él le emanan todas sus ideas, es cuando propone reordenarlas correctamente. De ahí la recomposición previa en los tres capítulos anteriores. Si el punto ahora se sitúa en el origen, en *Lacónicas odas* se propone ver cuáles son las fuentes que le han ido haciendo pensar lo que ha plasmado en su libro. De ahí que comience exhibiendo a Elías Canetti como su mayor aliado, pues de él le interesa su propuesta del

30 *Ibíd.*, p. 100.

recuerdo, en especial, el recuerdo como vencimiento de la muerte. Destaca también a Walt Whitman y su cercanía con la nobleza de los animales, así, usa abundantes hipérbolos inspiradas por el estilo del poeta neoyorkino e impregnadas de pesimismo. «Voy a morir a picotazos de gorriones cansados de ver desaparecer a su especie»³¹. Armado con sus dos influencias principales, el libro comienza su final.

La siguiente sección la titula *Loor a la muerte*. En efecto, el autor decide elogiarla, pero con un estilo ahora radicalmente distinto al que ha planteado en todo el libro. Y esto tiene un porqué: ahora que ha conseguido con su metodología —entrelazar filosofía, literatura y poesía— llegar a unas ideas y unas conclusiones, ahora que conoce cuál es su origen y quiénes son los que le han impulsado a pensar de esa manera, es cuando da el gran paso y reordena absolutamente todo su pensamiento de manera clara, organizada, citada y formalmente planteada³².

Uno de los puntos más interesantes es la muerte animal que se plantea en *Opacidad animal*, en él se descubre una opacidad total por no poderse plantear el problema de la muerte en los seres no humanos. Un *im-passe* proveniente de *La caza salvaje*. Si es complicada la comprensión de la muerte en el hombre, en este subcapítulo se reflexiona sobre la muerte en los animales: «El animal no es tan profundamente ciego al fenómeno muerte: es evidente que cierta muerte o, mejor escrito, cierto presentir el peligro de muerte conocen. No obstante, no posee consciencia o idea de qué es morir o en qué consiste la mortalidad»³³, por lo que, sentencia, «El hombre es oscuro, el animal opaco»³⁴.

Posteriormente, en *Tabú fúnebre* se destaca, respectivamente, el carácter de tabú de la muerte en la sociedad actual y en *Ars Vivendi* los asuntos cercanos a la inmortalidad y al deseo transhumanista. En *Ars Moriendi*

31 *Ibíd.*, p. 105.

32 Véase que el primer apartado recibe el título de *Nosotros, ¿los mortales?* Este título no es inofensivo, sino que es un guiño a Jorge Vicente Arregui. Arregui, antiguo profesor de filosofía de la Universidad de Navarra y de la Universidad de Málaga, fue autor de *El horror de morir. El valor de la muerte en la vida humana* (Barcelona: Tibidabo, 1992). Pero el título no es el que Arregui había establecido en un inicio, sino que lo pactó con el editor. El título original era *Nosotros, los mortales*. Por eso el primer apartado de este último capítulo parece ser una pequeña oda reflexiva a su persona.

33 Peña, *Crisálidas de cristal*, p. 119.

34 *Ibíd.*, p. 122.

afirma que solamente el arte es la expresión humana que dota de verdadero sentido a la muerte, haciendo cuestionarnos en *Amor (in)mortal* el siguiente paso: no quedarnos en cómo se expresa mejor a la muerte en cuanto a capacidad expresiva del ser humano, sino en cómo la muerte puede ser superada por el amor definitivamente («*Omnia vincit Amor; et nos cedamus amori*»³⁵, escribe). Por ello mismo, el amor abre la posibilidad a que el recuerdo sea nuestra última apuesta segura para vencer a la muerte, pues, «Sea como fuere, el amor confiesa una compasión, nos salva de morir y en él coexisten los enamorados, los buscadores de réplica. El amor es la más hermosa estratagema para esquivar de soslayo la muerte y soportar nuestro sobrevivir en el mundo hostil»³⁶.

En *Memento Mori*, llega a afirmar la sempiternidad del ser humano gracias a sus recuerdos, la importancia de la biografía de los grandes personajes de la historia y también de los menores como por qué esto está plasmado en nuestro propio procedimiento funerario: «El ser humano es el *que* entierra sabiendo *qué* entierra»³⁷. Es decir, el ser humano es capaz de alcanzar lo que podríamos llamar como una «inmortalidad laxa» mediante el recuerdo. Pero este tipo de inmortalidad es suficiente para plantar cara a la muerte, y por esto, aunque las temáticas del libro fuesen cuatro, en realidad la obra de Peña posee una propuesta fuerte: amar y recordar, así como ser amado y ser recordado, es la manera en la que nos enfrentamos al peligro constante de saber que la muerte puede llegar cada día y en cualquier momento. En conclusión, un libro que, aunque no deje de tratar la muerte, lo que nos intenta enseñar es cómo vivir.

III. CONSIDERACIONES SOBRE LOS ASPECTOS FORMALES: EL SIGNO DE PUNTUACIÓN COMO HILO CONDUCTOR

Conviene hacer una consideración más en un aspecto totalmente distinto. Una vez que hemos expuesto lo que es el contenido y su complejo entretejido, conviene fijarnos en los aspectos más formales. Utilizo aquí la palabra *formales* no como lo hace el lenguaje coloquial cuando se refiere a la presentación correcta de algo; tampoco lo utilizo en contraposición a

35 *Ibíd.*, p. 145.

36 *Ídem.*

37 *Ibíd.*, p. 155.

lo esencial, que es la acepción principal de la palabra. Más bien, cuando nos referimos a *formales*, lo hacemos en el sentido que discernía Aristóteles entre materia y forma. Pues bien, el contenido sería análogo a la materia. Por eso ahora nos ocuparemos de los aspectos formales, es decir, los signos de puntuación, como analogía a la forma. Y, al igual que Aristóteles en su propuesta hilemórfica, veremos que en este libro tampoco conviene separar en exceso contenido de puntuación, aunque sea posible.

La conexión en todo el libro está no solo en el contenido, sino en las preguntas. No existe ni un solo capítulo sin signos de interrogación. Ni uno. El lector atento puede observar que en cada capítulo las preguntas van cobrando precisión. De hecho, se va haciendo paulatinamente, con mucha sutileza. Pero esta diferencia en el refinamiento de las preguntas se nos hace visible si comparamos, por ejemplo, la primera pregunta del libro: «¿Poder, fuerza, ganas, ímpetu, asilo de gloria?»³⁸, que demarca una pregunta más bien difusa, pues todavía ni se ha introducido la temática propia del libro. Es aparentemente una pregunta desechable por falta de precisión acorde a la temática del libro. En contraste directo y sirva como prueba la primera pregunta del último capítulo del libro: «Muerte, ¿qué *eres?*»³⁹. Esto es totalmente distinto. El lector ya sabe las principales temáticas del libro, cómo los aborda el autor, y su principal motivación que es pensar reflexivamente la muerte. Por ello esa pregunta tan explícita acerca de la muerte y con el énfasis en el verbo «ser». Por tanto, puede verse ampliamente la diferencia entre la primera pregunta del primer capítulo y la primera pregunta del último capítulo.

Sirva al lector esta sugerencia que realizamos para hacerlo fijarse voluntariamente en cómo se van formulando las preguntas y cómo cada vez van siendo más y más precisas. Por este motivo las preguntas son claves en el libro como hilo conductor, pues muestran la viveza del pensamiento generándose, es decir, *como si* el autor lo hubiese ido pensando exactamente al mismo tiempo que lo ha ido escribiendo. Y por eso es el propio pensamiento madurando, porque cada vez va preguntándose con más precisión.

Es más, es por este sentido que en el último capítulo —que como vimos en el apartado anterior es el pensamiento ya ordenado y listo para su exposición reflexiva y sosegada— el primer párrafo no tenga afirmaciones.

38 *Ibíd.*, p. 18.

39 *Ibíd.*, p. 109.

Tampoco exclamaciones. Sino que el primer párrafo del último capítulo, que es que resuelve todo el enredo reflexivo del libro, son solamente preguntas salvo con una excepción. La única palabra en afirmativa es la palabra «Muerte». No solo en afirmativa, sino que es además la primera palabra de este último capítulo. Además, debe verse que no solo es que haya concatenación de preguntas unas con otras, sino que la primera pregunta («Muerte, ¿qué eres?») comienza a pasar por las diferentes temáticas del libro (el recuerdo, el amor, los animales, etc.) hasta llegar a la última pregunta del párrafo que es la siguiente paradójicamente: «¿Y qué es la muerte?»⁴⁰. Literalmente en este párrafo están condensadas todas las dudas del autor y, a su vez, la pregunta por la muerte solo conduce a la pregunta por la muerte con el mismo énfasis en el *ser* de la muerte. ¿Por qué esto? Porque no se puede encontrar. Queda así establecida la muerte como la eterna pregunta a la que nadie puede responder, pero que, pese a ello, Peña decide intentar hacer su propia apuesta filosófico-poética-literaria para entenderla. Y de ahí que pase a responderlo de la manera más reflexiva posible.

En segundo lugar, hay que prestar atención al uso que hace Peña de las exclamaciones. Resulta evidentemente llamativo del libro el reiterado uso de éstas. Cualquier lector lo verá con claridad. Sin embargo, no es igual de sencillo el uso que se hace de las exclamaciones. En *Crisálidas de cristal* ocurre que el empleo de la exclamación tiene un valor intensivo y condensado. Es cierto que se podría pensar que el aprovechamiento de este signo siempre tiene una razón de intensidad, pero en realidad puede mostrar también sarcasmo o ironía. En este libro es únicamente intensivo y eso nos proporciona una pista muy prometedora si analizamos el número de páginas con exclamaciones en cada capítulo. No estableceré aquí una tabla para exponerlo, pues lo interesante no es lo cuantitativo. Lo interesante es, en realidad, lo cualitativo. Con una excepción, *Pensamiento antiguo*, el resto de los capítulos va aumentando el número de exclamaciones por capítulo hasta *Caronte*, para a partir de ahí condensarse. En seguida se entenderá a qué nos referimos con *condensar*.

Así, el primer capítulo, por ejemplo, cuenta con nueve exclamaciones, pero *Caronte* llega a tener sesenta y ocho. Siempre va aumentando el nivel intensivo del discurso, lo que provocará en el lector una sensación angustiosa. Es más, me gustaría retar amablemente a cualquier lector a encon-

40 Ídem.

trar, en *Caronte*, más de tres párrafos seguidos libres de exclamaciones. Es cuasi el escritor gritando al lector sus ideas. A partir de *Caronte*, el libro se vislumbra un descenso en cuanto al uso de sus exclamaciones, con todo, el autor las condensa cada vez más. En el penúltimo capítulo, *Lacónicas odas*, de escasa extensión (dos páginas), encontramos treinta y tres exclamaciones; razón por la que afirmamos que se condensan. Y, finalmente, cuando se han condensado las oraciones intensivas del autor, cuando el grito como metáfora en estos signos de puntuación se ha condensado lo suficiente, entonces es cuando se ordena el pensamiento y aparece el último capítulo, que es al libro lo que el cónclave a la bóveda. En el último capítulo no es que no haya exclamaciones, sino que están ampliamente distendidas. No es llamativo el uso que hace de ellas a diferencia del resto de los capítulos. Por este motivo, las exclamaciones son un recurso utilizado por el autor para guiar hacia su pensamiento al lector, provocando en él justamente el sentimiento del autor. De esta suerte, el lector se identifica no solo intelectualmente, sino también sentimental y existencialmente.

En conclusión, el libro utiliza los signos de puntuación de una manera muy rigurosa y reflexionada. Al ojo del lector atento estas apreciaciones le resultarán no solo plausibles, sino que las verá fácilmente en la obra. Por este motivo no se puede separar contenido de los signos de puntuación en *Crisálidas de cristal*, porque están en íntima relación con los capítulos para asegurar que el lector tenga las mismas sensaciones que el propio autor y no solo comparta (o no) las mismas zozobras intelectuales. Esto quiere decir que, al leer la obra, finalmente habremos sido conducidos a la *meditatio mortis* de manera que es aparentemente natural, pero que en realidad está ideada al milímetro por el autor mediante el uso de algo tan inofensivo como los signos de puntuación. Piénsese este punto como algo innovador y sorprendente del libro: la puntuación es la que nos encadena a acabar considerando no un tema cualquiera sobre el que reflexionar, sino precisamente la pregunta por la muerte.

