

Josemaría Escrivá como escritor

José Miguel Ibáñez Langlois

Universidad de los Andes, Santiago del Chile

1. INTRODUCCIÓN

Me propongo examinar a vuelo de pájaro, con los instrumentos de la teoría y de la crítica literaria, algunos aspectos relevantes de la obra escrita y publicada de Josemaría Escrivá de Balaguer: obra de un estilo inconfundible, que sin encuadrarse en los géneros literarios establecidos, delata sin embargo al poeta, al cronista, al narrador, al ensayista, con un grado de perfección que me atrevo a llamar genial.

¿En qué sentido fue él un escritor? Por cierto que no escribió para ser leído *en cuanto* escritor, es decir, en cuanto artista del lenguaje. Está en el mismo caso de otros autores espirituales —como Fray Luis de Granada—, o filósofos —como Henry Bergson—, o científicos —como John Eccles— cuya prosa resulta tan admirable. El don de expresión literaria se le daba por añadidura, pero... ¡qué añadidura! Su lenguaje es diáfano, creador, directo, imaginativo, plástico, poético a ratos, a ratos ensayísticos, dramático a veces y a veces discursivo, como integrando todos los géneros literarios en una prosa que parece *esculpir* las aristas más abruptas o los contornos más sutiles de sus consejos, máximas, parábolas, interpelaciones, desarrollos, conclusiones.

Los clásicos del Siglo de Oro español fueron el primer cimiento —y el más continuo— de su formación literaria. Los asimiló a todos de punta a cabo, de Garcilaso a Calderón, en todos sus géneros —poesía, novela, teatro, “ensayo” — y en todas sus cuerdas: picaresca, mística, amatoria, humorística, de aventuras, lírica, sapiencial, memorial, de lo más profano a lo más sacro.

Pero es con Santa Teresa que se evidencia el parentesco más sensible. Porque, así como ella escribió una prosa coloquial y fulgurante muy lejos de toda pretensión de “escritora”, y sin saber siquiera que lo fuese —por pura obediencia, en pésimas condiciones, a toda carrera, en la más completa *inocencia* creadora—, así

Josemaría Escrivá llenó miles de páginas de gran belleza en condiciones de parecida penuria material, en medio de sus innumerables trabajos apostólicos, y movido por el más puro amor a Dios, a la Iglesia y a las almas, es decir, muy lejos de los motivos inmediatos —“literarios”— por los que un escritor suele escribir. Igual que la santa de Avila, *poseyó el genio del idioma en forma inocente*. Hizo gran literatura considerando él mismo que sólo escribía rápidos apuntes de conciencia, cartas de familia, anotaciones personales nacidas de su oración y garrapeadas en diminutos papelillos —en la agenda—, notas fundacionales, guiones para la predicación oral y consejos bien experimentados para ayudar a otros a orar como él lo hacía. El resultado cierto es que esa escritura “inocente” posee, en un grado sumamente puro, la propiedad ancestral y popular del idioma castellano: la sabiduría sentenciosa.

2. EL GÉNERO DEL AFORISMO

Camino, Surco y Forja pertenecen al género aforístico. Aforismo es, en literatura, un texto breve y sentencioso, portador de un pensamiento o de un contenido de sabiduría intenso, en un contexto de fragmentos afines pero misceláneos: no sistemáticos. Casi todos los grandes ciclos literarios —en Oriente y Occidente— han poseído un género de este tipo. Ilustres antecesores son, en la tradición cristiana, Gracián, Pascal y Kierkegaard. Como el epigrama en poesía, como el cuento breve en narrativa, el aforismo enfrenta el mismo reto esencial: o da redondamente en el blanco, o cae en la obviedad, la chatura, la insignificancia...

Pues bien, los pensamientos breves de Josemaría Escrivá *aciertan*: remueven la conciencia, deslumbran, duelen, alegran, dejan pensando, interpelan, instigan. Estos efectos espirituales son posibles sólo en virtud de las propiedades formales de su escritura: la concentración máxima de significado, la impresión de realidad y de vida vivida, el estilo lapidario y el genio espontáneo del idioma. Me limitaré a alinear algunos pensamientos *más breves* entre los demás de *Camino*, casi todos breves. Estos lo son doblemente.

5: «Acostúmbrate a decir que no».

23: «¿Qué... ¡no puedes hacer más!? —¿No será que... no puedes hacer menos?»

34: «No tengas miedo a la verdad, aunque la verdad te acarree la muerte».

218: «¡Qué hermoso es perder la vida por la Vida!»

225: «Tu mayor enemigo eres tú mismo».

281: «El silencio es como el portero de la vida interior».

295: «Si no eres señor de ti mismo, aunque seas poderoso, me causa pena y risa tu señorío».

417: «¡No hay más amor que el Amor!»

439: «No olvides que el Dolor es la piedra de toque del Amor».

600: «¿Tú..., soberbia? —¿De qué?»

Camino está lleno de estos latigazos verbales. Se han escrito muchos capítulos —por no decir volúmenes— de literatura moral, ascética, religiosa, teológica: sapiencial, destinados a explicar con lujo de detalles la fuerza espiritual del “no”, la necesidad de dar el máximo de sí mismo, la distancia infinita entre Creador y la creatura, la identificación del “ego” y sus desórdenes como el verdadero enemigo que ha de ser combatido, el señorío sobre sí mismo, la inmensidad sobreeminente del Amor divino sobre todo otro amor, la irrealidad de la soberbia, etc., etc. Pero decir esos amplísimos contenidos en una sola frase sintética, en una sola imagen iluminante, en una sola y breve emisión de significado, en una superior concentración de sentido, es una proeza espiritual, que no podría ser cumplida sino *en y por y a través de* una proeza verbal, literaria, imaginativa, sintáctica: creadora como arte.

Sobreabundan en *Camino* esas imágenes sensoriales —plásticas, gráficas, palpables— que revelan verdades espirituales, y por eso mismo responden a una rica intuición poética. Voy a citar una sola de ellas, que proviene de un suceso histórico americano: aquellos engañosos trueques entre conquistadores e indígenas del nuevo mundo: oro auténtico por vidrios de color, joyas preciosas por bisuterías encandilantes. El autor ve este penoso comercio repetirse en toda tentación del alma al pecado:

708: «El mundo, el demonio y la carne son unos aventureros que, aprovechándose de la debilidad del salvaje que llevas dentro, quieren que, a cambio del pobre espejuelo de un placer —que nada vale—, le entregues el oro fino y las perlas y los brillantes y rubíes empapados de la sangre viva y redentora de tu Dios, que son el precio y el tesoro de tu eternidad».

Es muy difícil encontrar una metáfora que ilumine la verdad del *pecado como estafa*, tan hermosa y teologalmente como ésta, con tanta precisión a la vez parabólica y ascética, verbal y mística. *Camino*, *Surco* y *Forja* están repletos de estas figuras que, en teoría literaria, son el objeto propio de las más lacerantes intuiciones poéticas. A ellas se añade otro privilegio de esta prosa sapiencial: su fuerza, su poder expresivo, el temblor que deja en el corazón, la energía de su penetración verbal, su capacidad de herir para curar, con una interpelación tal vez dura, pero que nadie sino un soberbio rechazaría, porque su claridad pone en jaque nuestros modos habituales de pensar y de comportarnos, o al menos nuestras tendencias profundas, nuestras mezquindades secretas. Así en esta llamada que toma la forma de una oración, como tantas veces sucede en las páginas de *Camino*:

130: «Quítame, Jesús, esa corteza roñosa de podredumbre sensual que recubre mi corazón, para que sienta y siga con facilidad los toques del Paráclito en mi alma».

Pasemos de la forma de oración a la forma de pregunta. A propósito del querer teologal, el autor nos dirige una interrogación apasionada, que compara lo que quizás sólo sea nuestra “buena voluntad”, con la fuerza de la verdadera pasión, la misma que debemos a Dios y a cuanto Dios quiere: «con todo el corazón»:

316: «Me dices que sí, que quieres. —Bien, pero ¿quieres como un avaro quiere su oro, como una madre quiere a su hijo, como un ambicioso quiere los honores o como un pobrecito sensual su placer?

—¿No? —Entonces no quieres».

El querer a Dios, el querer lo que quiera El —y eso «con todo tu corazón, con toda tu alma, con toda tu mente y con todas tus energías» (Mc 12,3)— es el *gran tema* de la literatura moral, teológica, ascética, mística, espiritual, etc. Pues bien, aunque el asunto es sumamente complejo, el autor no escribe este aforismo para matizar sino para encarecer, y por eso, su vibrante audacia espiritual y literaria arrasa con la prosa y con el concepto, levantando ambos hasta esa cumbre de las pasiones dominantes, de las relaciones pasionales máximas, no importa si buenas o malas: avaro/oro, madre/hijo, ambicioso/honor, pobrecito sensual/placer. De estas relaciones brota un “quiero”, un “querer”, que conduce a la drástica conclusión de la última frase (frase que no lleva signos de exclamación porque los contiene en sí y le sobrarían). Se hace presente, en reflexiones como ésta, lo lapidario del estilo del autor, en el sentido estricto de ese adjetivo, que proviene de “lápida”. El estilo de la lápida latina no tiene espacio para palabras de más; debe decir lo que dice con una gran contención verbal, y en este caso, llega a la conclusión de un modo casi fulminante: “Entonces no quieres.”

A tono con su tema y la imagen que lo expresa y le da su título, *Forja* abunda en la imaginería ígnea, en el dominio de la imaginación que Bachelard llama “del fuego”. Se trata de diversos elementos ligados a la “fragua” cristiana: calor, luz, incandescencia, crisol, oro... No en vano el fuego y la luz son imágenes “epifánicas” por excelencia, que atraviesan veinte siglos de literatura cristiana, y que aquí también se modulan en torno a las imágenes secundarias de la brasa y la ceniza y el rescoldo:

9: «Señor, que tus hijos sean como una brasa encendidísima, sin llamaradas que se vean de lejos. Una brasa que ponga el primer punto de fuego, en cada corazón que traten...

—Tú harás que ese chispazo se convierta en un incendio: tus Ángeles —lo sé, lo he visto— son muy entendidos en eso de soplar sobre el rescoldo de los corazones... y un corazón sin cenizas no puede menos de ser tuyo».

En realidad, este texto no tiene desperdicio: es un conjunto orgánico de imágenes-ideas, con su contraste entre brasa y llamarada, y la exclusión de esta última como puramente vistosa; con su primer “punto de ignición” en nuevos corazones; con su ampliación e incendio, mediante el soplo de los Ángeles (en perfecta continuidad ígnea de imaginería), y sus restantes elementos —rescoldo, ceniza— que tienen hasta el final un pleno significado ascético.

3. “SANTO ROSARIO” Y “VIA CRUCIS”

Si aquellos tres libros poseen un mérito que cabría llamar poético-ensayístico, en cambio *Santo Rosario* y *Via Crucis* presentan un valor literario de tipo poético-narrativo: poético por la misma cualidad de sentido concentrado y máxima síntesis, y narrativo porque lo son de suyo los acontecimientos que constituyen su trama: los quince misterios en el primer caso, y las catorce estaciones en el segundo.

Se notará que el pie forzado de la creación verbal —aquí los misterios y las estaciones— ha llegado a zaherir de tal modo la libertad un tanto anárquica del escritor moderno, que este tipo de literatura (podríamos llamarla “por encargo”) ha desaparecido casi de nuestras letras. Josemaría Escrivá, que al escribir no pretende hacerse un héroe de la letra ni interponer su personal subjetividad entre los Evangelios y el lector, sino hacer por el contrario de narrador-intérprete y de humilde intermediario que desaparece tras la objetividad de las “escenas”, no siente en esta función incomodidad alguna: más bien se inspira y se crece en lo divino-humano del pie forzado.

La descripción tan breve como amorosa de cada misterio del Santo Rosario determina su modo literario: dos o tres pinceladas rápidas, plásticas, esenciales, sobre la base de los textos bíblicos. Pero lo más típico de estas páginas es la voz hablante, o perspectiva, o “punto de vista narrativo” —el del autor-niño— espectador en diálogo con el lector-niño—, punto de vista que a su vez da forma al contenido de contemplación —asombro y deslumbramiento de niño—, a su temple afectivo —ternura y audacia de los niños que se mueven en el interior de la escena—, y a la conclusión práctica, ascético-espiritual, con que se cierra cada meditación. Así, por ejemplo, en el primer misterio gozoso, con que se abren estas páginas: la Anunciación de María, la Encarnación del Hijo de Dios:

«No olvides, amigo mío, que somos niños. La Señora del dulce nombre, María, está recogida en oración.

Tú eres, en aquella casa, lo que quieras ser: un amigo, un criado, un curioso, un vecino... —Yo ahora no me atrevo a ser nada. Me escondo detrás de ti y, pasmado, contemplo la escena:

El Arcángel dice su embajada...».

Para alcanzar esa cumbre espiritual que es la *contemplación* del episodio sacro (para “espíarlo”, por así decir), el autor recurre al procedimiento maestro del hablante en primera persona, hablante que es él mismo desde lo más íntimo de su corazón, pero que dentro del texto es un personaje del relato: para más señas, un niño que se introduce en la escena, acompañado por otro niño que es...el propio lector, dialécticamente llamado a ser cómplice de dos actos paralelos: hacerse niño y transitar también él por el “camino de infancia espiritual” del autor, y meterse en cada episodio “como un personaje más”, expresión que resume el modo personal con que Mons. Escrivá leyó el Evangelio y lo hizo materia de su oración. Concluyen esta excelente *mise en scène* dos bellísimas frases finales.

«*Fiat mihi secundum verbum tuum.* —Hágase en mí según tu palabra. (Luc. I, 38) Al encanto de esas palabras virginales el Verbo se hizo carne.

Va a terminar la primera decena... Aún tengo tiempo de decir a mi Dios, antes que mortal alguno: Jesús, te amo».

El acierto de la penúltima frase, que expresa la común instantaneidad de ambos sucesos —el Sí de María y la Encarnación del Verbo—, reside en la relación semi causal que sugiere entre ambos hechos; exagerando, diríamos: como si fuera el propio encanto de la respuesta virginal de María el que trajo del cielo a la tierra al Hijo de Dios. Pero el mayor acierto está en la última frase: en esa ocurrencia a la vez infantil, impulsiva, amorosa, de adelantarse al resto de la humanidad, de avivarse y ser el primero —“antes que mortal alguno”— en adorar al Dios Recién Encarnado.

Paso a paso avanzan las complicidad de los dos niños y su intimidad con los personajes y ambientes de la historia sagrada. Esa confianza entre autor y lector, y esa familiaridad de ambos con la escena, hace más activa su participación —la nuestra— en el misterio; así en el pesebre donde Jesús ya ha nacido: «Frío. —Pobreza. —Soy un esclavito de José. —¡Qué bueno es José! —Me trata como un padre a su hijo. —¡Hasta me perdona, si cojo en mis brazos al Niño y me quedo, horas y horas, diciéndole cosas dulces y encendidas!...».

La confianza va en aumento y se transforma en una tierna audacia: «¡Y le beso —bésale tú—, y le bailo, y le canto, le llamo Rey, Amor, mi Dios, mi Único, mi Todo!... ¡Qué hermoso es el Niño... y qué corta la decena!» El bailar y cantar al Niño Dios y el besarle están relacionados con episodios biográficos del autor (la historia —que no viene a cuento aquí— de la hermosa imagen llamada «el Niño de don Josemaría»). Lo que sí viene a cuento es el pasaje bíblico del Rey David, dominado por el amor de Dios, cantando al Arca de la Alianza y bailando alrededor de ella, con el consiguiente escándalo de su mujer Micol (2 Sam 6,15-16). Bailar y cantar de júbilo, besar al Niño Jesús, constituyen para autor y lector

una participación activa en el misterio: arranques de amor que van más allá de las meras exposiciones. La manera como el autor llama al Niño así cantado y besado —«Rey, Amor, mi Dios, mi Único, mi Todo»— es de una gran fuerza expresiva. “Rey” y “Amor” son nombres clásicos de Dios; “Único” y “Todo”, precedidos por la ternura posesiva del “mi”, necesitarían largas explicaciones sobre la Divinidad y Humanidad de Cristo, que aún así no agotarían la fuerza de estos dos vocativos amorosos totales. Quien puede llamar sinceramente a Dios así, sabe la precisión lacerante de este adjetivo substantivado y de este sustantivo adjetivado, que hacer eco a las palabras iniciales del libro: «No hay más amor que el Amor».

Del libro *Via Crucis* tomaré el primer punto de meditación que sigue a la última estación. Se nos recuerda el papel valiente de Nicodemo y José de Arimatea a la hora de recuperar de manos de Pilatos el cuerpo muerto del Señor, para su descendimiento y sepultura. Luego el autor, más que decir, exclama: «Yo subiré con ellos al pie de la Cruz, me apretaré al Cuerpo frío, cadáver de Cristo, con el fuego de mi amor..., lo desclavaré con mis desagravios y mortificaciones..., lo envolveré con el lienzo nuevo de mi vida limpia, y lo enterraré en mi pecho de roca viva, de donde nadie me lo podrá arrancar, ¡y ahí, Señor, descansad!»

Palabras de semejante hermosura poética no se escriben sino en un arrebatado de amor a Cristo, unido a un poder grande de transfiguración verbal. Primero el abrazo de ese amadísimo cuerpo muerto, de ese cadáver que *es Dios*, por la continuidad de la unión hipostática. Luego aquellas operaciones que efectivamente practicaron los discípulos al pie de la Cruz, y que el autor revive con actos de su propia vida cristiana. Y por fin el paralelismo de la sepultura: ese enterrar a Jesús «en mi pecho de roca viva», imagen cumbre de esta efusión de amor, seguida de la metáfora que expresa la unión del amor indisoluble —«de donde nadie lo podrá arrancar»—, para concluir con ese enigmático imperativo —«¡Y ahí, Señor, descansad»—, que se pierde mística y amorosamente en el abismo de la muerte de Jesús, como sugiriendo que el pecho-roca-alma de quien habla “hará descansar” en su interior a ese cuerpo muerto que es Dios vivo.

4. LAS HOMILÍAS

De las homilías debe destacarse lo que ellas tienen de verbalmente específico: son la predicación *oral* de Mons. Escrivá, que sólo en un momento posterior se ha transcrito al papel, y eso con los mínimos retoques indispensables. Ellas plantean, pues, el problema interesantísimo de la relación entre la palabra hablada y la palabra escrita del predicador y autor.

El problema genérico —y no poco conflictivo— puede plantearse así: el lenguaje oral y el lenguaje escrito se sujetan a dos regímenes verbales muy distin-

tos, y a veces incluso opuestos. El buen lenguaje oral tiene toda la viveza de la improvisación, del hacerse a medida que se piensa, pero suele contener no pocas imperfecciones sintácticas y, una vez transcrito, muestra a menudo la debilidad formal del pensamiento: saltos, lagunas, carencia de unidad, imprecisiones. A la inversa, el buen lenguaje escrito, que de ordinario se explaya en períodos más largos, se presta mejor a expresar el rigor del pensamiento, pero, al ser después leído en voz alta —v.gr. como charla, clase, predicación—, aburre por su falta de vida: es “pensamiento muerto”, ya hecho, “envasado”: carece de las flexiones orales vivas del habla. En virtud de esta dualidad, son contados los hombres de letras que “escriben como hablan” —con viveza coloquial—, y contados también los que “hablan como escriben”: con rigor a la vez sintáctico e intelectual. Menos aún —contadísimos— son los que cumplen ambas proezas a la vez: escribir como hablando y hablar como escribiendo. Pues bien, debo confesar que no conozco escritor o expositor alguno que cumpliera esta doble condición con la propiedad de Josemaría Escrivá.

En efecto, esta doble proeza define sus dos lenguajes, oral y escrito, identificados en uno solo de extremo rigor —como la escritura— a la vez que de viveza espontánea progresiva —como el habla—. Escribió como hablaba, y habló como escribía. La transcripción escrita de estas homilías orales lo hace patente. Lo confirmaré con un hecho personal complementario: como a tanto otros, me tocó a menudo transcribir —ya directamente mediante taquigrafía, ya a través de una grabación intermediaria— su conversación informal de “tertulias” y reuniones diversas, así como también algunas predicaciones suyas. Y como tantos otros, me asombré siempre con auténtico pasmo del rigor sintáctico, formal e intelectual del resultado transcrito: un lenguaje perfecto —y un pensamiento orgánico— sin dejar por eso de ser coloquial y espontáneo. Aún los más letrados suelen hablar “en borrador”; él hablaba “en limpio”. Siempre. Estas homilías poseen, en su relativa “improvisación”, caracteres formales y originales de su obra escrita ya comentada.

El recurso literario y espiritual más característico de Josemaría Escrivá como predicador es la parábola, en su doble acepción: retórica y evangélica: un breve relato singular que ilumina una verdad general, en este caso de orden espiritual. Las homilías de *Es Cristo que pasa* y de *Amigos de Dios* abundan en esta figura, que cumple las veces atribuidas por don Ramón Gómez de la Serna a sus greguerías: ser “el sacapuntas de las ideas”.

Citaré, con este propósito, un pasaje de la homilía titulada *La grandeza de la vida corriente*. El predicador está abordando la vida cristiana como un continuo comenzar y recomenzar: la “vida de infancia espiritual”, en una palabra. De pronto acude a sus mente este recuerdo:

14: «Allá por los primeros años de la década de los cuarenta, iba yo mucho a Valencia [...] Con los que —como vosotros ahora— se reunían con este pobre sacerdote, hacía la oración donde buenamente podíamos, algunas tardes en una playa solitaria [...].

Pues, un día, a última hora, durante una de aquellas puestas de sol maravillosas, vimos que se acercaba una barca a la orilla, y saltaron a tierra unos hombres morenos, fuertes como rocas, mojados, con el torso desnudo, tan quemados por la brisa que parecían de bronce. Comenzaron a sacar del agua la red repleta de peces brillantes como la plata, que traían arrastradas por la barca. Tiraban con mucho brío, los pies hundidos en la arena, con una energía prodigiosa. De pronto vino un niño, muy tostado también, se aproximó a la cuerda, la agarró con sus manecitas y comenzó a tirar con evidente torpeza. Aquellos pescadores rudos, nada refinados, debieron de sentir su corazón estremecerse y permitieron que el pequeño colaborase; no lo apartaron, aunque más bien estorbaba.

Pensé en vosotros y en mí; en vosotros, que aún no os conocía, y en mí; en este tirar de la cuerda todos los días, en tantas cosas. Si nos presentamos ante Dios Nuestro Señor como ese pequeño, convencidos de nuestra debilidad pero dispuestos a secundar sus designios, alcanzaremos más fácilmente la meta: arrastraremos la red hasta la orilla, colmada de abundantes frutos, porque donde fallan nuestras fuerzas, llega el poder de Dios».

Se puede apreciar la hermosura intrínseca del suceso: su realismo y vitalidad, su carácter plástico —parece que viéramos el cuadro—, su carga emotiva, el frescor de su reminiscencia, y el carácter a la vez simple y expresivo de su verbalización; pero sobre todo nos admira la intuición del hablante: la iluminación de aquella verdad superior en el hecho narrado. Es la intuición de lo invisible en lo visible, de lo teologal en lo cotidiano, y delata a la vez un agudo poder de observación empírica —*vio* la escena que tenía ante sus ojos, cosa menos frecuente de lo que parece, incluso entre escritores—, y un poder no menos intenso de ver *sub specie aeternitatis*, a la luz de la fe teologal, que le hace trascender de inmediato lo observado hacia el orden del ascetismo y la espiritualidad.

Se notará también la índole biográfica de esta parábola, con su sabor de experiencia viva. El suceso no está tomado de un cuadro, de una escena literaria, de la mera ficción edificante —“es como si”—, sino de aquella tarde en la playa: de la vida vivida por quien habla. El recuerdo parabólico, a su vez, se ciñe del todo a la verdad espiritual que expresa. No parece sino que aquellos protagonistas, aquellos hijos del mar, hubieran aparecido allí para representar un auto sacramental, para encarnar una verdad precisa de orden ascético místico; y sin embargo, son del todo eventuales. En este fragmento, por fin, no hace falta ninguna explicitación de la “moraleja”; casi diría que no existe moraleja, sino sólo una pequeña indicación de sentido, porque el propio desarrollo del episodio es elo-

cuenta: la identificación del alma con el niño impotente, y de los recios pescadores con los poderes del cielo, es inmediata. La verdad de la vida de infancia espiritual y de la confianza en Dios Padre y su Providencia se desprenden suave y espontáneamente del suceso mismo.

Tomaré un segundo ejemplo de la homilía titulada *Trabajo de Dios*. El predicador está hablando de una realidad que él llama “quicio” en torno al cual gira la entera espiritualidad del Opus Dei: el trabajo santificado, la santificación del quehacer ordinario de cada día, que se compone de dos dimensiones identificadas en una sola: el trabajo como ofrenda, hecho con vistas a la gloria de Dios y por amor a Dios, y, por eso mismo, el trabajo hecho con perfección profesional, con primor, con calidad técnica y cuasi artística. Para explicar mejor el punto, recuerda la época final de la guerra civil española, cuando él residía ya en Burgos, y por su propia habitación de un destartalado hotel pasaban sin cesar muchos que venían del frente en los períodos de permiso, a continuar su formación espiritual y a reponer fuerzas. El mismo les organizaba pequeñas excursiones o caminatas, y a veces se escapaban a la catedral de la ciudad.

65: «Me gustaba subir a una torre, para que contemplaran de cerca la crestería, un auténtico encaje de piedra, fruto de una labor paciente, costosa. En esas charlas les hacía notar que aquella maravilla no se veía desde abajo. Y, para materializar lo que con repetida frecuencia les había explicado, les comentaba: ¡Esto es el trabajo de Dios, la obra de Dios!: acabar la tarea personal con perfección, con belleza, con el primor de estas delicadas blondas de piedra. Comprendían, ante esa realidad que entraba por los ojos, que todo eso era oración, un diálogo hermoso con el Señor. Los que gastaron sus energías en esa tarea, sabían perfectamente que desde las calles de la ciudad nadie apreciaría su esfuerzo: era sólo para Dios. ¿Entiendes ahora cómo puede acercar al Señor la vocación profesional? Haz tú lo mismo que aquellos canteros, y tu trabajo será también *operatio Dei*, una labor humana con entrañas y perfiles divinos».

Es difícil decir mejor la unidad de la doble dimensión del trabajo santificado: hecho con la máxima perfección humana posible, precisamente porque se hace para Dios mismo, por su amor y para gloria suya. Esta parábola, en relación a la anterior, está más lejos de la naturaleza, y pertenece de lleno al ámbito de la cultura, pero su origen da lo mismo: se notarán en ella, leída como literatura, los mismo rasgos esenciales del episodio de las playas de Valencia.

Se trata, también en este caso, de un trozo arrancado de su propia vida, con todo el sabor de lo biográfico: su gratísima sorpresa al comprobar que los encajes de piedra de la crestería de la famosa catedral, no destinados a espectadores humanos, estaban labrados con la misma perfección que el pórtico o las figuras de la fachada, visible a las muchedumbres. Y en el acto mismo de esa observación gozosa y prolija, la intuición de un contenido universal: esto es *ope-*

ratio Dei, opus Dei, obra de Dios, parte constitutiva del carisma fundacional que él ha recibido de Dios. Es la mirada del Fundador que *ve* al instante en el objeto —la hermosa crestería— una cifra, signo, emblema —y más aún, encarnación viva— de toda una espiritualidad, la suya propia, la de su propia fundación divina. ¡Esto es! La propiedad de la imagen es tal, que casi no necesita explicación. La mera indicación hace innecesaria la moraleja: así es el “trabajo de Dios”, así hay que trabajar en todos los ámbitos de la actividad humana: como aquellos artistas medievales.

5. CONCLUSIÓN

En suma, y para cerrar este análisis literario, digamos que sin haber escrito nunca poesía ni cuento ni novela, Josemaría Escrivá de Balaguer se revela, en las múltiples variantes del género espiritual, un gran poeta, un gran narrador y un gran ensayista. No se puede decir que fuera «un gran escritor que se ignora», puesto que tanto escribió y puesto que, al hacerlo, necesariamente debió tener conciencia de su gran poder verbal. Más bien podemos llamarlo un gran escritor que se negó a los géneros literarios convencionales, porque subyugó del todo ese poder de su palabra poética, narrativa y dramática a un purísimo *Opus Dei*: a la conversión continua del lector. La crítica literaria, sin embargo, muestra que llegó tan lejos en esa obra no sólo o exclusivamente por su santidad personal, sino también porque Dios le dio el *don de lenguas*.

Este don, en su caso, y a la luz de los análisis precedentes, puede desglosarse así: una riqueza, variedad y versatilidad grande de léxico; una verdadera pasión por la palabra exacta y por la propiedad semántica; la reciedumbre del decir castellano castizo; la permanente cortesía de la claridad; la fluidez de su prosa, cualificada por el talento memorable de hablar como escribe y escribir como habla, a la vez con sencillez coloquial y con precisión conceptual; el don de síntesis y la economía del estilo lapidario y sentencioso; la libertad creadora de su fantasía; el uso y la invención de la imagen sensible, la metáfora y la parábola para expresar altos significados espirituales; la emoción contenida y temblorosa del arranque lírico; la habilidad del contraste y el contrapunto, del juego de palabras y la paradoja; la propensión de seguir los declives espontáneos del lenguaje sin traicionar nunca el hilo central de la idea o el sentimiento; la gracia y el sentido del humor... En suma, una prosa directa y fuerte, sabrosa y amable, tan impecable como coloquial, tan hermosa como sincera. Sincera en el sentido más alto: porque, si escribió como habló, y habló como escribió, también y sobre todo escribió y habló como *quien fue*. Como un santo.